

***El amo del mundo (1927)*, de Alfonsina Storni, y la poética del drama moderno en versión ampliada: tesis, personaje-delegado y visión “superior”**

Alfonsina Storni’s *El amo del mundo (1927)* and the poetics of modern drama in expanded version: thesis, delegate-character and “superior” vision

Jorge Dubatti¹
UBA / FFyL / IAE

Resumen

Este artículo analiza, desde la disciplina Poética Comparada, la micropoética de *El amo del mundo (1927)*, originariamente llamado *Dos mujeres*, de Alfonsina Storni, a partir de su relación con la poética abstracta del drama moderno en su versión ampliada. Vincula el texto dramático con un proceso de modernización iniciado en el teatro del Río de la Plata a comienzos del siglo XX en el que Storni participó. Se propone una lectura de la compleja tesis del drama, de la función de Mágina como personaje-delegado y de su modalización desde una concepción subjetivista protoexpresionista.

Palabras clave: Alfonsina Storni; drama moderno; poética; Poética Comparada; historia teatral

Abstract

This article analyzes, from the vision of Comparative Poetics, the micropoetics of *El amo del mundo (1927)*, originally called *Dos mujeres*, by Alfonsina Storni, based on its relationship with the abstract poetics of modern drama in its expanded version. It links the dramatic text with a modernization process initiated in the Río de la Plata theater at the beginning of the 20th century, in which Storni participated. The complex thesis of drama, Mágina's role as a delegate-character and the modalization from a proto-expressionist subjectivist conception are studied.

¹ Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2019-2021) “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro/educación artística en la Argentina”. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta con 340 alumnos. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir 48 escuelas de espectadores en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, España, Francia, México, Panamá, Perú, Polonia, Santo Domingo, Uruguay, Venezuela. Participa en el Projet ESNA-École du Spectateur de Nouvelle Aquitaine (Francia) para la creación de la primera escuela de espectadores digital. Su libro más reciente: *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena* (coordinador y editor, Lima, ENSAD, 2020).

Keywords: Alfonsina Storni; modern drama; poetics; Comparative Poetics; theater history

El objetivo de este artículo es, desde la disciplina Poética Comparada,² caracterizar rasgos destacables de la micropoética de *El amo del mundo* (1927, originariamente llamado *Dos mujeres*), de Alfonsina Storni, a partir de su relación con la poética abstracta del drama moderno en su versión ampliada (Dubatti, 2009: 21-49).

A través de trabajos anteriores³ venimos sosteniendo que la irradiación de las estructuras y de la concepción del drama moderno generó en el Río de la Plata, desde los primeros pasos del siglo XX, uno de los procesos de modernización más relevantes en la historia del teatro, del que Storni participó. La productividad del drama moderno (en sus diversas versiones: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica y disolutoria) resulta un eje dorsal de la escena nacional a través de las décadas, e incluso hasta hoy. Bajo nuestra dirección, Araceli Laurence realizó su tesis doctoral sobre *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)* en la Universidad de Buenos Aires. Estudió a numerosos dramaturgos que trabajaron con esta poética y focalizó en la pieza de Storni pero, por razones internas al corpus de la tesis,

² La disciplina teatrológica Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial (interterritorial, supraterritorial e intraterritorial, en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización), es decir, cartográfica. En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades. A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, distinguimos cuatro tipos básicos de poéticas: las *micropoéticas* o poéticas de individuos (la *poiesis* considerada en su manifestación concreta individual); las *macropoéticas* o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o *poéticas abstractas*, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas). Para un desarrollo más amplio, véase Dubatti, 2012: 127-142.

³ Mencionemos, entre otros, Dubatti, 2005, 2006a y 2016.

sólo le dedicó un análisis breve (2018: 247-249). Consideramos que se trata de un texto dramático relevante en los procesos de modernización, cuya complejidad micropoética requiere especial detenimiento.

En esta ocasión nos detendremos en un procedimiento semántico central del drama moderno presente en *El amo del mundo*: la compleja tesis que propone la dramaturga, original reelaboración del intertexto ibseniano (*Una casa de muñecas*), que va más allá de las lecturas con las que ha sido interpretada (fundamentalmente el feminismo y la defensa de la madre soltera).⁴ En tanto la tesis es principio organizador totalizador de la poética, la vincularemos con otros artificios: el personaje-delegado que la explicita, la construcción dramática del efecto de diversidad del mundo (Ph. Hamon, 1973: 411-445)⁵ y la formulación de una visión “superior” cargada de una concepción subjetivista, de allí que identifiquemos *El amo del mundo* con la versión ampliada del drama moderno y no con su versión canónica.

La relación de Alfonsina Storni con el campo teatral de Buenos Aires fue ambivalente: se sentía atraída por sus prácticas dramáticas y escénicas (como queda registrado en su biografía, en diferentes momentos de su existencia, según Galán y Gliemmo, 2002, *passim*) y, al mismo tiempo, las rechazaba. Es conocida su carta (noviembre de 1920) a Julio Cejador y Frauca en la que asevera, casi con furia: “Detesto el teatro argentino, inmundo de toda inmundicia, y si no quiero estrenar aquí es porque el público está podrido de malas obras” (1964: 429). Ese conflicto quedó abiertamente expuesto, en sus múltiples aristas, en el metatexto “Entretelones de un estreno” (1927a: 48-55), donde Storni disecciona, con resignación pero bajo protesta, la

⁴ Entre las principales lecturas: André, 2010; Delgado, 2001; Díaz, 2012; Farnsworth, 2006; Garzón-Arrabal, 2008; Jones, 1979 y 1984; Laurence, 2018; Phillips, 1975; Seibel, 1992, 1999, 2002, 2008.

⁵ Hamon señala entre los presupuestos del discurso realista la idea de que “le monde est riche, divers, foisonnant, discontinu, etc.” (1973: 422).

frustrada experiencia de los ensayos y el estreno de *El amo del mundo* por la Compañía Argentina de Comedias de Fanny Brena, con dirección artística de Juan León Bengoa, en el Teatro Cervantes. La dramaturga concluye que su obra no fue comprendida por los artistas, y por ello su versión espectacular la traicionó. Este hecho la impulsó a publicar el texto en la revista *Bambalinas* (Storni, 1927b),⁶ “en el deseo de que la lea y juzgue el que quiera” (Storni, 2002: 1103). En una “Nota” a pie de la primera página, antes de que se dé comienzo a los tres actos, Storni aclara: “Esta comedia se llamó originalmente: *Dos mujeres*. Se la publica íntegra y acotada prolijamente, pues siendo una obra de matiz, la expresión de cada personaje debe ser muy cuidada” (1927b: 1). El metatexto, aunque sucinto, es muy rico y ensaya una suerte de desagravio y salvataje de la composición dramática respecto del fracaso escénico. Si bien la edición mantiene el título del estreno, la “Nota” repone el original como clave de organización de la lectura y el sentido. Orienta en varios aspectos: el texto publicado es “íntegro” porque restituye parlamentos y expresiones que fueron cortados/omitidos/cambiados en la puesta; las prolijas acotaciones explicitan los comportamientos y el sentido de las acciones de los personajes para la cabal comprensión de su carácter (contra el desvío⁷ que en la puesta en escena les impuso la concretización de la Compañía Brena); califica la pieza de “obra de matiz” para alertar sobre su complejidad y reclamar una lectura minuciosa que evite la sobreinterpretación trillada y obvia del sentido común y la doxa establecida. Indirectamente califica el trabajo de la Compañía Brena (la composición de cuyo elenco deliberadamente Storni excluye en la edición) de falta de integridad, desprolijidad y sin matices. Propone que se tomen los metatextos y las acotaciones del texto dramático como una guía para la comunicación y la significación de la obra.

⁶ Todas las citas de *El amo del mundo* se realizan por esta primera edición. Como el texto dramático no aparece dividido en escenas, citaremos por el acto y la página.

⁷ “Aquella actriz había desviado el carácter de la protagonista”, escribe Storni en “Entretelones de un estreno” (2002: 1097).

¿Cómo tomó contacto Storni con la poética del drama moderno? ¿Cómo adquirió el dominio dramático de su concepción y sus estructuras? Sin duda lo hizo, espectadora, viendo teatro en escena; actriz, haciendo teatro ella misma; pluma en mano, escribiendo y reescribiendo, descubriendo y experimentando en la composición, a prueba, error y hallazgo; pero, sobre todo, gran lectora, se formó como dramaturga leyendo. Como lo explica en la citada carta de 1920 a Cejador y Frauca: “Le advierto, desde luego, que he leído mucho teatro, desde jovencita, sobre todo el gran teatro y no sería mi tentativa una improvisación en la que la ignorancia femenina incurre con gran frecuencia” (1964: 430). ¿Qué textos del drama moderno pudo haber leído Storni en los años veinte? Incontables: esta poética ya se había consolidado en Europa hacia fines del siglo XIX y se irradiaba velozmente en Latinoamérica. En Buenos Aires se disponía de ediciones extranjeras y locales: muy pronto se constituyó una amplia biblioteca del drama moderno. Del teatro extranjero Storni pudo leer, por citar algunos: Henrik Ibsen, Henri Becque, Björnsterne Björnson, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, George Bernard Shaw, Hermann Sudermann, Máximo Gorki, Angel Guimerá, Émile Zola, Eugène Brieux, Jacinto Benavente, Enrique Gaspar, Giuseppe Giacosa, Girolamo Rovetta, Roberto Bracco, Arthur Schnitzler, y en el Río de la Plata, Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Enrique García Velloso, José González Castillo, Rodolfo González Pacheco, Alberto Ghirardo, Samuel Eichelbaum, Vicente Martínez Cuitiño, Edmundo Guibourg (entre los numerosos autores estudiados por Laurence, quien evidencia con su tesis la progresiva consolidación de las estructuras del drama moderno en Buenos Aires). Hacia 1920 la poética del drama moderno ya era un patrimonio internacional de discursividad dramática y, por su irradiación, ya se podía ser “ibseniano” sin haber leído ni visto las obras de Ibsen (Dubatti, 2006b).

Por razones de extensión, no expondremos aquí las características de la poética abstracta del drama moderno y sus versiones (llevaría varias páginas solo una introducción), daremos por sentado su conocimiento.⁸ Digamos, brevemente, que *El amo del mundo* se relaciona, tempranamente, con la versión ampliada del drama moderno. Se trata de la versión que trabaja centralmente con los componentes de la versión canónica (principio constructivo), pero le incorpora procedimientos de otras poéticas (en este caso, la concepción subjetivista del protoexpresionismo).

Por un lado, podemos reconocer en *El amo del mundo* la concepción objetivista que encarna los valores de la Modernidad y la potente estructura dramática mimético-discursivo-expositiva que proviene de la versión canónica. La obra es resultado de la atenta observación y documentación sobre el mundo social y la experiencia empírica; se establece un vínculo de recursividad entre mundo real y *poíesis* dramática; rige el principio de ilusión de contigüidad o metonimia entre la realidad social y la ficción representada, fundante de la revolucionaria escena realista, así como la identificación de verosimilitud y verdad y la ruptura del ancestral protocolo aristotélico de idealización; se advierte la confianza en la efectividad de la comunicación escénica con los espectadores educables (el teatro como escuela); también la confianza en la utilidad del teatro para ver mejor (correlato de la lupa, el microscopio, el largavistas o catalejo, el telescopio, etc.) y comprender la empiria social, así como para transformar la sociedad al servicio del progreso histórico, hacia la utopía de una humanidad mejor; la ancilaridad con los valores de la Modernidad y de la burguesía progresista. De allí la pregunta fundamental que Márgara le hace a su hijo Carlitos y, por metacomunicación, a los espectadores: “¿Tienes tú alguna idea del mundo? (...) ¿Cómo lo ves? ¿Qué es

⁸ Para el desarrollo pormenorizado de su concepción (relacionada con los valores de la Modernidad), estructuras y procedimientos (ángulos sensorial, histórico, referencial, lingüístico, semántico y voluntario), e incluso la productividad de sus versiones ampliada, fusionada, crítica, paródica y disolutoria, véase Dubatti, 2009: 21-49.

para ti el mundo?" (Acto III, 37). La pieza de Storni sigue, a su manera micropoética, las tres aristas del realismo teorizadas por Darío Villanueva: genética, formal, intencional (2004, *passim*) y podemos identificar en ella, como procedimientos estructurantes de la escena realista, los característicos del drama moderno en los diferentes ángulos de análisis: sensorialidad empírica cotidiana; cuarta pared; personajes referenciales (al mismo tiempo individuos, tipos sociales y arquetipos ancestrales de género); acontecimientos ficcionales dentro de los códigos socio-culturales de lo normal y lo posible; gradación de conflicto; causalidad explícita e implícita; escena combinada con elipsis y resumen de narradores internos; cronotopo realista de la contemporaneidad; encuentro personal; acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; habla de los personajes que mimetiza la lengua real, uso de la prosa y exclusión del verso; articulación de una tesis, personaje-delegado, redundancia pedagógica; contención de la auto-reflexividad teatral, etc.

Pero, por otro lado, advertimos en *El amo del mundo* (como estudiamos en August Strindberg y O'Neill, Dubatti, 2009: 89-140) una actitud protoexpresionista en la subjetivación de la tesis (a través de la objetivación de contenidos de la subjetividad), por la que se trataría de una versión ampliada del drama moderno. Hace base en la concepción objetivista canónica, pero la modaliza módica, temperadamente con una concepción subjetivista. Como veremos enseguida, Storni no cumple estrictamente con lo señalado por Émile Zola para el naturalismo (versión canónica radicalizada, científicista del drama moderno). Según Zola el dramaturgo naturalista

no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzar a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia. (2002: 160-161).

Storni parte de la observación objetiva de la sociabilidad contemporánea, pero le imprime una mirada subjetivante, protoexpresionista. El mundo ficcional y su relación referencial con el mundo real aparecen impregnados, finalmente, de su visión subjetivista.

Concentrémonos en la compleja tesis que se desprende de la micropoética de *El amo del mundo*. Recordemos, antes, que la tesis es el procedimiento más relevante del ángulo semántico en el drama moderno, y uno de aquellos artificios insoslayables de la poética (principio constructivo), en tanto organiza el resto de los procedimientos, los pone en concierto a su servicio. Todos los componentes del drama moderno en versión canónica (la construcción de la historia, la sensorialidad, la referencialidad, las dimensiones lingüística, semántica e intencional) están atravesados isotópicamente por la voluntad de exponer una tesis, que consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo real, al que se quiere controlar, ratificar o modificar desde la concepción moderna del teatro útil, ancilar a los valores de la Modernidad. Como la suya es “obra de matiz” (1), Storni propone una tesis abarcativa, original, innovadora, de la que se desprenden diversas implicancias y corolarios. Una tesis central con diversas ramificaciones relevantes.

En su dimensión más vasta, la tesis de *El amo del mundo* afirma que, en la sociedad contemporánea, hay dos planos de existencia humana que interactúan conflictivamente e incluso llegan a chocar frontalmente: el de las reglas sociales impuestas por el poder dominante, al que se ajusta la mayoría ciudadana (*statu quo* burgués, clasista y sexista, fundado en el poder económico, político, cultural y de género), y otro territorio de reglas alternativas donde se expresa con mayor plenitud el “ser libre” (1927b: 22). Esta distinción parte, sin duda, de una reelaboración de la tesis de Ibsen en *Una casa de muñecas* (1879), modelo textual del drama moderno canónico,

en el que se da prioridad al individuo (portador de una nueva moral, generador de transformaciones, agente del progreso social, encarnado en Nora) por sobre el ciudadano (cuya doxa acrítica e instituida representa el Dr. Helmer, su esposo). En su metatexto “Entretelones de un estreno”, Storni expone claramente esa tesis cuando intenta explicar por qué su obra no fue comprendida:

Vi que, sobre el mundo de las cosas creadas por el hombre, para lo que llamaríamos su “contrato social”, existe un mundo natural, libertador y ancho, que los seres de aguda individualidad revelan siempre aquí abajo, revelaciones que, a veces, entran a formar parte del contrato social –que si no puede romperse jamás renueva de tiempo en tiempo sus cláusulas– y, a veces, se circunscriben a una atmósfera mental hacia la cual el hombre, justamente cuando el contrato social lo ahoga, levanta los ojos. (2002: 1103)

Evocando la oposición “suelo” / “cielo”, el imaginario que Charles Baudelaire atribuye al poeta en “L’albatros” (2006: 16-19), Storni propone la topografía de un *mundo superior*, de alturas, opuesto a un *mundo inferior*, atornillado a la tierra. Este último “ahoga”, es insatisfactorio, poco dinámico, su violencia y chatura destruyen; el primero, grato y expansivo, puede descender al mundo inferior en “revelaciones” para generar cambios en él, u ofrecerse desde las alturas como alternativa de desterritorialización para equilibrar la existencia entre cielo y suelo. Una vida superior opuesta a una vida inferior. En términos de Guattari y Rolnik (2015), el mundo inferior es el de macropolítica férreamente impuesta por el poder real (los discursos de representación fuertemente institucionalizados, entre ellos, el clasismo y el sexismo); el superior, reducido a micropolítica, significa la construcción de espacios de subjetividad alternativos, que puede articularse de tres formas fundamentales: una fuga momentánea del mundo inferior, una resistencia micropolítica sostenida en la vida de todos los días, o una lucha sistemática por la institucionalización que permita devenir a la micropolítica en macropolítica. El alcance de la relación macro/micro no aparece precisado por Storni. El *mundo inferior* remite al estado crítico de la sociabilidad real, al

cuestionamiento de la degradación, de la desigualdad, del desequilibrio, de la angustia e insatisfacción, que sustrae la libertad y niega así el derecho a una existencia plena. El *mundo superior* implica para Storni imaginar y vivir otras sociabilidades/existencias posibles.

En *El amo del mundo* el personaje-delegado que explicita y, a la vez, encarna en su experiencia esta tesis de los dos mundos es Mágina. En la caracterización inicial de los personajes, “acotada prolijamente” por Storni, Mágina es presentada por su relación con el mundo superior como un “ser hecho al ejercicio de la lectura y a la observación de la vida desde puntos de vista superiores” (2). Mágina es una mujer superior en un mundo inferior y padece ese contraste. La misma Mágina habla de sí en términos de superioridad: observa que es vista por los otros como “una mujer superior” (Acto I, 12), se autodefine como “mucho más que una mujer: soy un ser humano (...) soy un ser libre” (22). En el Acto III, poco antes del cierre, expresa su cansancio del mundo inferior y le opone la planificada autoafirmación de una doble desterritorialización: pide “¡Aire, aire, aire puro!” (37), elevación que le permita volver a respirar tras la fiesta de casamiento de Zarcillo y la libere de “tanta gente”, del “ruido” y las “estupideces” sociales (37); viajará, primero a la quinta, luego a Europa, como forma de alejarse del suelo de la capital. Queda claro que la posibilidad de ser esa “mujer superior” se la da su independencia económica, pero también su visión ética superadora de las imposiciones del mundo inferior:

Frente a usted, porque no lo necesito, soy un ser libre. ¿Y sabe de dónde me llega mi libertad? De no sentirme íntimamente ofendida por un acto de amor. Lo miro de igual a igual. Lo [sic] hablo de igual a igual. Lo juzgo de igual a igual. Me siento con derecho a preguntarle si usted se creyó digno, un día, de que yo llevara su apellido (Acto II, 22).

Mágina es consciente de que su micropolítica no alcanza para cambiar la macropolítica, pero sí genera otras condiciones en su existencia y la de los seres de su

entorno afectivo. En el encuentro personal que cierra el Acto II, frente a la confrontación de dos visiones de mundo inconciliables, Claudio desafía a Mágina a que, con sus nuevas ideas, “deshaga usted el mundo”. Ella contesta: “¿Para qué? Está bien así”, respuesta a la que sigue, “acotada prolijamente”, una “(*Larga pausa.*)”, sin duda muy significativa tanto del valor irónico de sus palabras, como del dolor que le provoca la certeza de la dificultad o imposibilidad de transformar la macropolítica (22). Storni expone la existencia de dos mundos, y su interrelación posible, pero no se hace cargo de mostrar cómo cambiar lo insatisfactorio del mundo inferior. La respuesta individual de Mágina, como la de Nora en Ibsen, no ofrece una respuesta totalizadora, pero tiene la potencia de instaurar un problema. Expone una situación cuestionadora, un diagnóstico negativo, y a la par no impone un camino a seguir. La tesis de los dos mundos opera como un detonador para despertar la elocuencia de los espectadores, para que bajen el problema a su propia circunstancia y tomen su propia posición. Un realismo didáctico, pero esencialmente problematizador, que no le muestra al espectador la solución.

Storni promueve una reflexión sobre cómo funciona el mundo inferior y deja claro, como primera derivación de la tesis, que es un mundo patriarcal: sus reglas insatisfactorias, su desigualdad, su violencia, su control, los ponen los hombres. Los machos son “los amos del mundo”, al mismo tiempo cuestionados, rechazados, humillados, admirados y deseados por su poder. Aquí ancla el componente de la pieza que suele registrar la lectura feminista: el enfrentamiento hombres / mujeres. Pero Storni también deja claro que, dentro del mundo inferior, padecen diversos individuos, no solo las mujeres. Sufren algunos varones (por ejemplo, Mágina piensa a su padre como un hombre superior), pero mucho más las mujeres, porque las reglas del mundo inferior están hechas a la medida de los machos. Mágina, en tanto personaje-delegado,

explica que la sociedad profundiza cada vez más esa brecha: “Cada día compruebo más el abismo mental que hay entre uno y otro sexo” (Acto II, 22). Le explica a Claudio: “Su derecho no es mi derecho; su piedad no es mi piedad” (22). En los encuentros personales Mágina-Claudio, el hablante dramático básico “acota prolijamente”, una y otra vez, el sufrimiento, la desesperación y la indignación de esta mujer superior ante la “incomprensión” del varón (Acto II, 23): “¡Hombre, hombre hasta la médula de los huesos!” (23).

Comprobamos, en consecuencia, una segunda derivación relevante de la tesis, expresada en la variación de los títulos de la pieza: en un mundo inferior dominado por el poder de los machos (“amos del mundo”) se manifiestan “dos mujeres”, dos tipos femeninos que diseñan caminos existenciales muy diferentes. Una es “la mujer que penetra su ambiente, se amolda a él y lo usufructúa” (encarnada centralmente en Zarcillo, pero también con variaciones por la madre de Zarcillo y por Celina, la mujer de Rodríguez); la otra, “la mujer que escapa a su ambiente y lo supera” (2), sin duda corporizada en Mágina.

¿Qué acciones despliega Zarcillo en el mundo inferior para concretar sus proyectos? Consciente de las reglas insatisfactorias (“El mundo está mal hecho”, le expresa a Mágina, 9), Zarcillo desearía tener otro sexo: “Me repugna ser mujer” (9). Por necesidad (es consciente de que no tiene independencia económica) enmascara su malestar y sus especulaciones y le hace creer al varón (Claudio, de quien obtendrá mantención) que acata sus principios y valores, que le brindará placer y compañía, pero al mismo tiempo se aprovecha de su tonta confianza (fundada en su equivocada soberbia) para ir encontrando las formas de imponer sus propios planes y caprichos a través de engaños, exigencias, negociaciones y comportamientos deshonestos. Mágina sintetiza: “No hay nada más astuto que una mujer astuta” (Acto II, 20) y la criada

Emilia vaticina: “Me temo que de este casamiento no salga nada bueno” (Acto III, 25).

Desde su visión superior Márgara le predice a Claudio: “Me daré el lujo de ser el espectador desinteresado de lo que ocurre siempre entre una mujer hábil y un hombre tonto. Porque el hombre agradece inconscientemente la habilidad en la mujer, si esta habilidad le proporciona un placer cualquiera: físico o cerebral” (23).

¿Qué acciones lleva adelante Márgara, en tanto mujer conectada con el mundo superior? No se somete a las imposiciones de género del mundo inferior, no depende de la voluntad de los hombres; preserva su libertad de elección; construye una moral alternativa y observa críticamente el mundo inferior; invita a su hijo (futuro macho adulto) a pensar el mundo de otra manera; está dispuesta a colaborar con otras mujeres, aunque deba mentir y ocultar, como el caso de Zarcillo. Pero también ha debido hacer concesiones: para no dañar socialmente a su padre, ha tenido que ocultar su maternidad durante catorce años, negando a su hijo Carlitos su identidad y el trato materno. Tanto en el encuentro personal con Claudio que abre la obra (Acto I), como en el que la cierra con su hijo, Márgara se recompondrá de esa falta a través de la revelación de su condición de madre.

Hay en esta segunda implicancia de la tesis, según Storni, la posibilidad de identificar dos grandes tipos de mujer: la que acepta las reglas del mundo inferior y aprende a manejarse y sacar provecho dentro de ellas, y al mismo tiempo es destruida por esas reglas; la que conecta con el mundo superior y configura una micropolítica alternativa para equilibrar, sobrellevar o sortear las imposiciones de la macropolítica. No es simplemente una cuestión de elección: Zarcillo deja claro que no tiene libertad económica y necesita casarse (el mundo inferior está diseñado para que las mujeres estén en manos de los hombres, de los que dependen); la riqueza material de Márgara le permite el privilegio de conectar con el mundo superior.

En *El amo del mundo* no hay maniqueísmo social de personajes positivos y negativos, sino una mirada más compleja sobre la praxis ética existencial. En el plano social Storni no diseña una clara resolución de justicia poética (queda en suspenso la distribución de premios y castigos que delinea una cartografía de valores, dónde está el Bien y dónde está el Mal), pero la visión superior de Mágina, más allá de sus errores, reivindica positivamente su comportamiento social, en cambio, los mezquinos planes de Zarcillo para controlar el mundo inferior y usufructuarlo, la cargan de negatividad. Drama moderno problematizador, realismo de observación empírica, no cierra la cartografía de valores y la justicia poética para dar mayor participación a la discusión y el posicionamiento de los espectadores.

¿Por qué se trata de una tesis compleja? Porque no trabaja con una única oposición (rasgo frecuente en los dramas modernos, como en *Magda* de H. Sudermann o en *Los derechos de la salud* de Florencio Sánchez), sino con un triple cruce de oposiciones, que permiten combinatorias y problemas diversos: mundo inferior / mundo superior (ángulo de la sociabilidad); hombre / mujer (ángulo del sexo y el género); mujer que se amolda y usufructúa su ambiente / mujer que escapa a su ambiente y lo supera (ángulo de la experiencia y la voluntad femeninas). Si el título del estreno, *El amo del mundo*, orienta a leer desde la segunda oposición, el original *Dos mujeres* carga la atención en la tercera. Pero ambos descuidan la primera y más amplia predicación, sin duda la más abarcadora y relevante de la tesis: la oposición de una vida inferior y otra superior que atraviesa tanto a hombres como mujeres.

Se trata, finalmente, de entender el mundo real. Increpando (metacomunicacionalmente) a los espectadores, y sintetizando una de las preguntas fundantes del drama moderno (como ya señalamos), Mágina le pregunta a su hijo Carlitos: “¿Tienes tú alguna idea del mundo? (...) ¿Cómo lo ves? ¿Qué es para ti el

mundo?” (Acto III, 37). El adolescente da su respuesta (“Me parece como si el mundo fuera una cancha de juego, donde todos quisieran ganar”, 37), pero insiste a su madre que le enseñe a comprender. Y surge entonces el problema de la diversidad del mundo (Hamon, 1973) ante una mirada realista y abarcadora. Si bien el mundo inferior es dominado por el poder real de los hombres, que impone brutalmente su hegemonía, se registran diferentes actitudes y respuestas a la estructura patriarcal, tanto por parte de las mujeres como de los hombres, según sus posiciones sociales, intelectuales y éticas, y sus experiencias. La estructura dramática que expresa nítidamente esa diversidad de mundo puede hallarse en el Acto III: la galería de personajes, individuales o grupales, que van pasando por el gran salón frente al jardín de la casa de Mágina durante los momentos previos a la ceremonia de casamiento (casi como si se tratara de un drama espacial, aunque todos de alguna manera refieran a la pareja Claudio-Zarcillo y la situación de la boda). Aparecen entonces distintas posiciones respecto de las estructuras del mundo inferior, tanto de las mujeres como de los hombres. Storni despliega allí el multiperspectivismo de los comentarios del Portero, la criada Emilia, las Chicas, Rodríguez, Celina y Ernesto, los Mozos, un Invitado, etc. Como personaje-delegado, Mágina explicita y multiplica esa diversidad de mundo cuando propone a su hijo viajar para conocer “otras gentes; otras vidas, otros modos de verla, de sentirla, de realizarla” (Acto III, 38). Encuentra una relación inversamente proporcional entre “qué estrecha es el alma del hombre y qué grande, qué dulce, qué ancha la vida misma” (38).

Desde una mirada superior Mágina propone a su hijo abarcar esa diversidad: viajar para “(...) ver el resto del mundo. Hay que verlo todo, pensarlo todo, compararlo todo, estudiarlo todo, comprenderlo todo” (38). Se trata de formarse, le dice a Carlitos (y por metacomunicación a los espectadores), “una idea real de la vida, de la verdad de la vida; no de sus apariencias” (37). Y ofrece su respuesta: quien comprende la verdad

de la vida, advierte la inocencia de todos los seres humanos, aprende a perdonar y a trabajar amorosamente por la felicidad de los otros, contra los aspectos humanos más negativos.

¡Pobres los hombres! ¡No son culpables de nada! ¡El más miserable de los hombres es inocente! No; tú no puedes comprender aún. ¡Son bajos, son oscuros, viven sumidos en acciones turbias, pero son inocentes! (Acto III, 37)

El camino más áspero que podemos tomar en la vida, pero el más ancho, es vivir para hacer la felicidad de los demás; es aprender a matar lo más feo que tiene el hombre: su brutal egoísmo, su voracidad, su terrible amor propio. (39)

Sobre el final, en consecuencia, se manifiesta una tercera derivación que vuelve la tesis más compleja aún, porque la modaliza desde otro lugar, desde una mirada filosófica, poética o sagrada de superación compasiva, de perdón y amor, de raíz dionisiaca, cristiana u oriental, que resignifica inesperadamente la justicia poética social y atenúa la crítica al mundo inferior y a los machos, sus dominadores. Tal vez podamos considerar que esta tercera derivación amorosa no fue advertida o comprendida en 1927, y solo se leyó (como en el caso Edmundo Guibourg) la denigración del varón y el reclamo feminista. ¿O tal vez Storni la agregó *a posteriori* del estreno, para paliar de algún modo el ataque y la acusación? Es cierto que esta tercera implicancia o corolario no está tan integrado al desarrollo dramático de la tesis como los anteriores, parece el injerto de una moraleja final en el remate de cierre del Acto III. Podemos pensarla, sin embargo, como una verbalización final de los contenidos guardados en la acción interna de Mágina durante toda la pieza (un procedimiento innovador en el drama moderno, presente por ejemplo en *Una casa de muñecas*), o también resultado de una última función de personaje-delegado que explicita la visión de la autora quien, como expresa en su metatexto “Entretelones de un estreno”, asegura: “¡Me he pasado la vida cantando al hombre! ¡Trescientas poesías de amor, Guibourg, trescientas, todas dedicadas al bello animal razonador!” (2002: 1101). Los hombres pueden ser criticados, pero también

perdonados, lo que implica un reposicionamiento sobre los contenidos de la tesis recién casi sobre la caída del telón. Una visión superior del mundo significa, concluye Storni, luchar contra lo peor del mundo inferior (el “brutal egoísmo”, la “voracidad”, el “terrible amor propio” tanto de hombres y mujeres) y, al mismo tiempo, descubrir la verdadera inocencia humana más allá de las apariencias, el poder del perdón y el amor. Es este último aspecto de la tesis el que desplaza la concepción objetivista hacia la subjetivista: lejos del “escribano” de Zola, Storni integra a la observación social del mundo empírico la expresión compasiva y amorosa.

En su producción dramática siguiente, las “farsas pirotécnicas” *Cimbellina en el 900 y pico* y *Polixena y la cocinera* (1931), así como en su teatro para las infancias, Storni se apartará del modelo del drama realista de tesis siguiendo los pasos de otras modernizaciones.⁹ Retomará su relación con las estructuras del drama moderno en *La debilidad de Mister Dougall*, pieza de edición póstuma (Storni, 1984: 277-333), prologada por Julieta Gómez Paz (1984: 5-6). En esta última ocasión lo hace en versión canónica y en un texto de menor complejidad y elaboración.

Bibliografía

André, María Claudia, ed. (2010). *Dramaturgas argentinas de los años 20. Antología*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Artesi, Catalina Julia. (2005). “Alfonsina Storni, lectora de Shakespeare”. *Conjunto*, 135.

Baudelaire, Charles. (2006). *Las flores del mal*, traducción, notas e introducción de Américo Cristóbal. Buenos Aires: Colihue Clásica.

Castagnino, Raúl H. (1948). “El teatro pirotécnico de Alfonsina Storni”. *Boletín de Estudios de Teatro*, 22-23, 101-103.

⁹ Véanse sobre las “farsas pirotécnicas”: Artesi, 2005; Castagnino, 1948; Dubatti, 2020; Prieto, 1998; Romano-Thuesen, 1997; Salgado, 1996; Sánchez-Grey, 1989; Seibel, 2010. Sobre el teatro para infancias: Sormani, 2014.

Cuarenta Naipes

Revista de Literatura y Cultura

Año 3 | N° 4

Cejador y Frauca, Julio. (1964). *Epistolario de Escritores Hispanoamericanos*. Recopilación, introducción y notas de Sergio Fernández Larraín. Santiago de Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, tomo I.

Delgado, Josefina. (2001). *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*. Buenos Aires: Planeta.

Díaz, Tania. (2012). “El doble femenino: obediencia o transgresión en *Las descentradas* de Salvadora Medina Onrubia y en *Dos mujeres-El amo del mundo* de Alfonsina Storni”. En *Redes, alianzas y afinidades. Escritos de mujeres en América Latina. Siglo XIX y siglo XX*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Dubatti, Jorge. (2005). “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. En su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 13-69. También disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

Dubatti, Jorge. (2006a). “El teatro de Ibsen en Buenos Aires (1890-1920)”. En Henrik Ibsen, *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*, traducción Clelia Chamatrópulos, introducción, notas y apéndice J. Dubatti. Buenos Aires: Colihue Clásica, 239-274.

Dubatti, Jorge, coord. (2006b). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue Teatro.

Dubatti, Jorge. (2009). “El drama moderno como poética abstracta”, “Henrik Ibsen y el drama moderno”, “August Strindberg y el drama moderno” y “Expresionismo, concepción subjetivista y drama moderno”. En su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, respectivamente 21-49, 51-87, 89-123 y 125-140.

Dubatti, Jorge. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge. (2016). “La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir*”. En *Actas Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, compilado por Adriana A. Lamoso y Alejandro Marcelo Banegas. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns, 122-167.

Dubatti, Jorge. (2020). “Eurípides y la tragedia *Hécuba* transfigurados en *Polixena y la cocinera* (1931), ‘farsa piroténica’ de Alfonsina Storni”. *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, Mendoza, XLV, 2, 17-38.

Farnsworth, May Summer. (2006). *Staging Feminism: Theater and Women's Rights in Argentina (1914-1950)*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Galán, Ana Silvia, y Gliemmo, Graciela. (2002). *La otra Alfonsina*. Buenos Aires: Aguilar.

Cuarenta Naipes

Revista de Literatura y Cultura

Año 3 | N° 4

Garzón-Arrabal, Celia. (2008). *El teatro de Alfonsina Storni: feminismo e innovación*. Dissertation to the University of North Carolina. Chapel Hill.

Gómez Paz, Julieta. (1984). "Introducción". En Alfonsina Storni, *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 5-6.

Guattari, Felix, y Suely Rolnik. (2015). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Edición ampliada. La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas.

Guillén, Claudio. (1985). Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. Barcelona: Editorial Crítica.

Hamon, Philippe. (1973). "Un discours contraint". *Poétique*, 16, 411-445.

Jones, Sonia. (1979). *Alfonsina Storni*. Boston: Twayne Publishers.

Jones, Sonia. (1984). "Alfonsina Storni's *El amo del mundo*". *Revista-Review Interamericana*, 12, 100-103.

Laurence, Araceli. (2018). *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia argentina (1900-1930)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en Repositorio Digital Institucional Tesis de Doctorado:

http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/bitstream/handle/filodigital/9996/uba_ffyl_t_2018_se_laurence.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Phillips, Rachel. (1975). *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. London: Tamesis Books.

Prieto, Julio. (1998). "Cimbelina en 1900 y pico: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni". *Latin American Theatre Review*, 32/1 (Fall), 25-49.

Romano-Thuesen, Evelia. (1997). "El humor en las farsas de Alfonsina Storni". *Alba de América*, XV, 28-29, 374-388.

Salgado, María A. (1996). "Reflejos de espejos cóncavos. El teatro clásico en las 'farsas pirotécnicas' de Alfonsina Storni", *Latin American Theatre Review*, 30/1 (Fall), 21-32.

Sánchez-Grey Alba, Esther. (1989). "Las farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni". *Círculo. Revista de Cultura*, 18, 205-215.

Seibel, Beatriz. (1992). "El feminismo en el teatro de Alfonsina Storni". *Teatro* 2, 2.

Seibel, Beatriz. (1999). "Alfonsina: el desafío teatral". En Ana María Ramb (ed.) *Pasión y coraje. Mujeres que hicieron historia*. Buenos Aires: Desde La Gente, 63-73.

Seibel, Beatriz. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.

Seibel, Beatriz. (2008). "Alfonsina y el teatro. Una escena olvidada". *Nómada*, 4.

Seibel, Beatriz. (2010). *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.

Sormani, Nora Lía. (2014). “Prólogo”. En Alfonsina Storni, *Alfonsina y los niños: teatro infantil*. Buenos Aires: Atuel, 5-19.

Storni, Alfonsina. (1927a). “Entretelones de un estreno”. *Nosotros*, XXI, 56, 215 (abril), 48-55.

Storni, Alfonsina. (1927b). “El amo del mundo”. *Bambalinas*, X, 470 (16 de abril).

Storni, Alfonsina. (s. f.). [1931]. *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial “Buenos Aires”, Cabaut & Cía.

Storni, Alfonsina. (1984). *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana.

Storni, Alfonsina. (1999). *Obras. Poesía. Tomo I*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada.

Storni, Alfonsina. (2002). *Obras. Prosa. Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada.

Villanueva, Darío. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Zola, Émile. (2002). “El naturalismo en el teatro”. En su *El naturalismo*. Barcelona: Península, 144-193.