

Kodak pampeano de Alfonsina Storni: la mirada que se moviliza¹

Marianne Leighton
Universidad de Chile /CECLA
Chile
mvleight@uc.cl

Resumen:

En este artículo leo el poema en prosa “Kodak pampeano” (1938) de la escritora argentina Alfonsina Storni (1892-1938). Contraviene este poema a mi juicio el dictamen peyorativo de la pampa como un “lugar sin atractivos”. Propone, en cambio, imágenes poéticas que destacan su belleza e importancia. Con ello Storni se inscribe en una tradición alternativa de representación visual de la pampa que, al valorarla estéticamente, polemiza con el tópico que la representa como un desierto. La mirada que propone es la de una hablante/fotógrafa/viajera que, tecnología mediante –tren y cámara fotográfica–, configurara aquello que Jacques Rancière denomina un ‘nuevo reparto de lo sensible’.

Palabras clave: Alfonsina Storni – pampa - representaciones visuales - mirada y tecnologías - reparto de lo sensible

Alfonsina Storni's "Kodak pampeano": A moving gaze

Abstract:

In this article I interpret the prose poem “Kodak pampeano” (1938) by Alfonsina Storni (1892-1938). The poem contravenes the pejorative judgment of the pampas as “place without attractions” and proposes, instead, poetic images that highlight the beauty and importance of this landscape. With this gesture, Storni becomes part of an alternative tradition of visual representation of the pampas that, by aesthetically valuing its nature, polemicizes with the topic that represents it as a desert. This gaze is executed by a speaker / photographer / traveler who, using technology -train and camera-, configured what Rancière calls a ‘new distribution of the sensible’.

Keywords: Alfonsina Storni – pampas - visual representations - gaze and technologies - distribution of the sensible

Fecha de recepción: 4/ 11/ 2021

Fecha de aceptación: 16/ 11/ 2021

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto postdoctoral Fondecyt 3190362 (“La tradición de la visualidad en la poesía hispanoamericana”), del cual soy investigadora responsable.



Yo nací para mirar
Lo que pocos quieren ver
Yo nací para mirar

Charly García, “Cinema Verité”²

En 1937, el diario *La Nación* de Buenos Aires publicó el poema en prosa “Carnet de Ventanilla”³ de la escritora argentina Alfonsina Storni, en el que la autora registraba las reflexiones y percepciones visuales que experimentó durante un viaje en tren⁴ desde Buenos Aires hasta el sur de Argentina. Las breves viñetas que conforman este escrito generan la sensación de captaciones hechas al vuelo, dando cuenta de la rapidez de una mirada que se moviliza con la rapidez del tren y, por ende, de la necesaria brevedad de la anotación. Breve, pero de una necesidad no dispensable, pues de lo contrario el impacto visual ante los diferentes paisajes quedaría en el olvido. La situación de enunciación me lleva a imaginar a Storni sentada en alguno de los vagones, con un traje y un sombrero de la época⁵ y sosteniendo en las manos algún libro, al modo de la imagen que aparece en el cuadro “La viajera” (1928) del chileno Camilo Mori. O, lo que quizás sea más probable, llevando en sus manos una libreta y un lápiz, para ir registrando de ese modo las impresiones de quien mira las tierras de su país desde el interior de una mole de acero en movimiento.

Un texto nuevo de Storni suma otro recurso de registro a la misma escena de enunciación imaginaria. En febrero de 1938, la revista *Vida de hoy* publica el poema en prosa “Kodak pampeano”, texto donde las impresiones de otro viaje en ferrocarril se retienen gracias a una cámara fotográfica portátil.⁶ Los veintiún fragmentos de este poema poseen la forma de un discurso de refutación: “Es frecuente escuchar de boca del extranjero que el paisaje pampeano no tiene atractivos. ¿Y el color? Porque la pampa tiene color: un color” (2018: 684).

² Canción perteneciente a *Peperina* (1981), cuarto álbum de estudio de la banda argentina *Serú Giran*. El tema fue compuesto por Charly García.

³ Todos los textos poéticos de Alfonsina Storni citados en este artículo siguen la versión propuesta en el volumen *Poesía*, editado por Delfina Muschietti.

⁴ Aunque ya en la década de los treinta del siglo XX el predominio del tren como medio de transporte se viera amenazado por la “competencia cada vez más agresiva de los automotores” (López 1991: 10) y el emprendimiento de programas estatales de construcción de carreteras, el ferrocarril todavía era el medio de transporte más idóneo --por capacidad de llegada y por accesibilidad económica- para recorrer las amplias extensiones de territorio de la nación argentina.

⁵ Las fotografías que se conservan muestran que Alfonsina Storni usaba esta prenda de manera habitual.

⁶ Este nombre ya había sido utilizado por Storni en una ocasión: el 8 de diciembre de 1929, el diario bonaerense *La Nación* publica “Kodak”, conjunto de seis poemas en prosa de asunto erótico.

Para contradecir el prejuicio de ese sujeto “extranjero”, el poema se articula como un ejercicio intermedial, en tanto es letra que se hibridiza con elementos tomados de la pintura, la fotografía y el cine. Un ejercicio es este en el que la viajera mira la pampa desde el tren y fija las imágenes que percibe en una secuencia de poemas-fotografía. Se trata pues de una praxis escópica que, gracias a la mediación de las tecnologías de entonces, propone otra forma para ver y representar el paisaje emblemático.

Pero ¿quién es este extranjero a cuyos prejuicios la viajera de Storni quiere oponerse?, ¿por qué importa tanto la valoración que él ha hecho de la pampa como un espacio sin atractivos? Responder a esta interrogante me obliga a relacionar el juicio de Storni acerca de ese extranjero anónimo, pero emblemático, con una tradición de representación doméstica de la geografía americana mediante la cual nuestra propia cultura avaló la sed de expansión y de apropiación de las varias empresas colonizadoras que signan la historia del continente durante la era republicana, desde la página en blanco la *Alocución a la Poesía* (1823) de Andrés Bello en adelante. El poema de Storni que aquí me interesa polemiza con esa tradición y con su repercusión en el mundo de “afuera”. Y, como todo verdadero acto estético, si hemos de admitir la tesis de Rancière (2009: 5), da cabida a un modo nuevo de sentir e introduciendo al mismo tiempo una forma nueva de subjetividad política (5).

Propongo en este artículo que Storni se enfrenta con esa visualidad canónica, y que la asume en el sentido de Nicholas Mirzoeff, como una “justificación estética de la dominación” (2016: 32). Por el contrario, mi propuesta es que la viajera de su texto ejerce su “derecho a mirar”,⁷ desarticulando los mecanismos tradicionales, los que justifican el dominio y el control sobre las formas instituidas de conocer, imaginar y sentir. En otros términos, planteo aquí que “Kodak pampeano” reconfigura un cierto “re-reparto” de lo sensible,⁸ en la medida en que trasciende ciertos sentidos de la comunidad local y extralocal, la que imaginó y presentó la pampa como un desierto al que era conveniente poblar y explotar, “civilizándolo/la”. La postura reivindicativa de Storni no es inédita, por cierto, si se piensa (entre otras) en la línea de pensamiento que va de la gauchesca a Güiraldes y Martínez Estrada. Pero esa es una línea masculina, y a ella Storni añade la importante variable genérica.

⁷ El “derecho a mirar” (traducción de David Montero Sánchez para *countervisuality*) es el concepto que Mirzoeff opone al de visualidad. Sería “un derecho que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética” (2016: 35).

⁸ Para Rancière este concepto “hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común. Eso define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.” (2009; 10) Es posible pensar, entonces, que el cambio en los roles sociales y las prácticas de arte con sus propuestas de otras formas de visibilidad, entre otros factores, pueden interrumpir algunos repartos de lo sensible, proponiendo otros nuevos.



Mi reflexión se organiza en tres apartados, en los que intentaré mostrar cómo esta operación estético-política se relaciona con las tecnologías de la época de Storni –el tren, como un medio de transporte a esas alturas generalizado, y la cámara fotográfica, más reciente pero también siendo objeto de un proceso de generalización–, la entrada en la escena histórica de una subjetividad femenina y alternativa, dispuesta a ver de otro modo –la de la hablante-fotógrafa-viajera– así como la mediación de ciertos movimientos poético-culturales que determinaron su particular forma de llevar a cabo esta tarea.

1. Máquinas para el “derecho a mirar”: el tren y la mirada que se moviliza en “Kodak pampeano”

Dos máquinas median la mirada en el poema de Alfonsina Storni, una de las cuales inscribe su huella en el título: la cámara fotográfica. A la otra, aun cuando se deja percibir a lo largo de todo el recorrido visual en que participamos en nuestra condición de lectores, sólo se la nombra en el fragmento final: el tren.⁹ Mostraré en esta sección de qué manera ambos artefactos tecnológicos inciden en el acto de mirar que Storni despliega en su poema. El recorrido comenzará por el tren, no sólo por ser el de invención más antigua, sino sobre todo por la importancia radical que ejerció en el desarrollo de la historia política y cultural de la nación argentina.

Los tratados que el jurista Mario Justo López escribió sobre la historia de los ferrocarriles argentinos ofrecen un gran número de evidencias que demuestran el rol político que este medio de transporte desempeñó en la construcción nacional. Consideraré ahora solo una: la del político liberal Juan Bautista Alberdi (1810-1884), quien escribió en *Bases y puntos de partida para la reorganización política de la República Argentina*¹⁰ que el ferrocarril “hará la unidad de la República Argentina mejor que todos los congresos (...). La unidad política debe empezar por la unidad territorial, y sólo el ferrocarril puede hacer de dos parajes separados por quinientas leguas un paraje único” (1991: 1). Como mecanismo tecnológico, que no necesita ni “decretos ni asonadas” (Alberdi en López 1991: 3) para suprimir esas inconmensurables distancias¹¹, el ferrocarril fue imaginado también, por otros de los coetáneos de Alberdi, como un instrumento insustituible en la carrera hacia el progreso. Posibilitaba establecer soberanía: ocupar el

⁹ La revelación es la siguiente: “Pero desde el tren no se podía tocar la tierra recién abierta y grasosa, ni aspirar su humedad épica, ni dejar caer en ella la casa avergonzada de afeites” (687)

¹⁰ El nombre completo del escrito es *Bases y puntos de partida para la reorganización política de la República Argentina, derivadas de la ley que preside el desarrollo de la civilización en la América del Sur*. Es parte del tercer tomo de sus *Obras completas*, publicados en Buenos Aires el año 1886. Cito desde Mario Justo López.

¹¹ Según la canónica opinión de Sarmiento en las páginas de *Facundo*, extensiones que atentaban contra el espíritu de unidad nacional: “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes i se le insinúa en las entrañas: la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas i otras provincias” (1874: 22).



espacio geográfico, integrar el territorio, permitir el poblamiento y desarrollar la agricultura. Roque Sáenz Peña llegó a afirmar: “la agricultura en nuestro país fue obra del riel antes que del arado” (Roccatagliata 1987: 21).

Esta vinculación entre el ferrocarril y el avance económico y sociocultural, de la que dan testimonio el discurso político de Alberdi *et al*, y que llevó a que al tren se lo considerara “el emisario del progreso” (Cinat 2010: 107), fue también un tópico representacional de fuerte incidencia en la literatura y las artes visuales de los siglos XIX y XX.¹² Teniendo solo en consideración las producciones artísticas de comienzos del siglo XX, pienso aquí en la exaltación que los adherentes al movimiento futurista hicieron de la locomotora como parte de su apología de la potencia maquinística y la velocidad.

En la poesía hispanoamericana de comienzos del siglo XX, Vicente Huidobro es uno de aquellos que hace del tren un protagonista en varios de sus textos, entre ellos en un fragmento de *Ecuatorial* (1918). La imagen que ahí construye se condice, además, con la ideología progresista que alimentó los proyectos ferroviarios del continente:

Mi alma hermana de los trenes
 un tren puede rezarse como un rosario
 La cruz humeante perfumaba los llanos
Henos aquí viajando entre los santos
 El tren es un trozo de la ciudad que se aleja
El anunciador de estaciones
Ha gritado
 Primavera
 Al lado izquierdo
 30 minutos

(2018: 23)

Huidobro hace del tren el emblema de una nueva religión (“un tren puede rezarse como un rosario”). Al exhalar el aroma del progreso (“La cruz humeante perfumaba los llanos”), el tren se asocia con la productividad agraria (“Pasa el tren lleno de flores y de frutos”), define el inicio cíclico de lo nuevo (“Primavera”) y extiende el dominio de la civilización sobre el terreno que va dejando así de estar vacío,

¹² Basta pensar en algunas obras clásicas donde el ferrocarril es protagonista: el cuadro “Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste” (1844) de J.W.W. Turner; la novela de Lev Tolstoi *Anna Karenina* (1877); la película “La llegada del tren a la ciudad” (1896) de los hermanos Lumière; y la iconografía de los carteles vanguardistas, influenciados por la estética futurista. Todo eso sin contar con expresiones en la cultura popular, como en el corrido “La rielera” (uno de los “corridos ferrocarrileros” de La Revolución), de Samuel Margarito Lozano, o en el tango “Ya sale el tren”, de Luis Rubinstein.



anunciando, al modo del ángel bíblico, el nacimiento de nuevos asentamientos urbanos (“El anunciador de estaciones”).

Los enunciados políticos y artístico-literarios se cruzan en la concepción del ferrocarril como medio tecnológico dotado de una poderosa fuerza transformadora. Pero dicha metamorfosis no sólo fue de espacios, industrias y devenires nacionales. La forma de transitar que propició el tren transformó asimismo las sensibilidades. Ahora bien, en el marco acotado en que Storni escribe, su “Kodak pampeano” hace patente un sentir *otro* y que nosotros podemos atribuir, se diría que contradictoriamente, a la puesta en ejercicio de la facultad renovadora y transformadora del tren. El tren, que es el emisario de la civilización y el progreso, permite también, contra tales encomiendas, una modificación en la percepción del paisaje y, consecuentemente, propone una representación estética alternativa a la civilizatoria.

El tren que a Storni le importa no es por lo tanto una simple metonimia de la civilización que llega a la pampa, sobre todo la urbana (ese “trozo de la ciudad que se aleja” que imaginó Huidobro), ni el agente maquinístico del desarrollo económico. La poeta recupera la simplicidad de su condición de medio de transporte, pero poniendo el acento en su poder para cambiar el modo de mirar. El ferrocarril de Storni es la máquina que, por su diseño, está haciendo posible que esta mujer, sentada en una butaca de pasajero, en vez de dedicarse a leer, tejer o dormir, decida mantener los ojos abiertos hacia lo que se divisa más allá de la ventanilla.

En la pampa se encuentra el objeto del deseo de esa mirada. En el cuerpo textual del poema, la acumulación de imágenes se manifiesta por lo pronto en la reiteración, al inicio de seis de los fragmentos del poema, de la conjunción copulativa “y”. De hecho, la frecuencia de esta repetición va en aumento, hasta el punto en que se convierte en la nota común al inicio de las cuatro últimas secciones¹³. Interpreto este polisíndeton como la marca verbal de la urgencia, la de describir lo que, a toda velocidad y sin pausa, va desapareciendo del campo visual.

Como si se tratara del encuadre de la ventanilla del tren, cada sección es el equivalente de una imagen. Las separaciones, indicadas en el texto por el uso del asterisco, recuperan el ritmo del avance de una locomotora poderosa, una de las de comienzos de siglo XX, con los resaltos característicos del movimiento de la máquina sobre los rieles. Mediante estos dos recursos textuales, Storni lleva a su escrito la experiencia del viaje.

La conjunción de imágenes que capta y registra constituyen las evidencias visuales en que la hablante se apoya para declarar que la pampa es todo menos un lugar sin atractivo: ahí están las extensiones lisas,

¹³ “Y borrando detalles todo era...”; “Y se destacaban mejor las dos franjas...”; “Y sobraba todo...”; “Y Doña Señora la Muerte tenía en la soledad verde...”.



inconmensurables y verdes de la tierra pampeana; el cielo con “algodonosas nubes” (2018: 687), o como un “entoldado de infinitos grises” (687); los animales domésticos o los de la ganadería –una vaca, un rebaño de ovejas, un carnero– y los salvajes –las golondrinas, los caranchos, las mariposas color lila–; las tierras aradas y las sembradas; un árbol escaso y sin hojas: el emblemático ombú; un solitario y pequeño charco; flores silvestres, ora desperdigadas, ora dibujando bloques de color.

El discurso de Storni refuta pues, de manera expresa, el catálogo En “Kodak pampeano”, la hablante no sólo sintetiza la variedad de estas percepciones, sino que con ellas responde, además o sobre todo, al tópico de la pampa como desierto: “Desierto de arena en pleno oasis: no, desierto no: una extensión de tallos dorados” (686). de quienes ven en la pampa sólo despojo y “ausencia de paisaje” (Rodríguez 2010: 14). Esa escasez o vacío no habrían sido en realidad otra cosa que el pretexto con que en el siglo XIX se justificaron los continuos corrimientos de la línea de la frontera y la apertura del espacio nacional a la conquista. En la década del treinta del siglo XX, el ojo de Storni descubre, por el contrario, un espacio lleno y rico. Tal vez se trate, es cierto, de los frutos de la producción agrícola y ganadera o, en el momento de producción del texto de Storni, la de un “antipaisaje”, en el decir de Mauricio Ostria.¹⁴ Pero también puede ser que la riqueza que ella percibe sea la de la belleza sencilla de las gramíneas silvestres.

También, en la imagen del ferrocarril que Storni elabora, es posible apreciar ciertas fisuras. En el fragmento final del poema, la hablante confiesa: “Pero desde el tren no se podía tocar la tierra recién abierta y grasosa, ni aspirar su humedad épica, ni dejar caer en ella la casa avergonzada de afeites” (2018: 687). El tono es crítico. El tren-civilización-progreso permite “ver”, eso es cierto, pero no permite ni “tocar” ni “oler”. No sólo impide la vinculación táctil y olfativa con la tierra, lo que habla de un alejamiento y de una pérdida del sentido de pertenencia a/con la misma, sino que la deja “recién abierta y grasosa”. Si bien es cierto que el primer adjetivo de este fragmento puede leerse como la disposición de la tierra a recibir lo nuevo, la conjunción con “grasosa” me hace pensar más bien en el daño que produce la construcción y disposición de los rieles. Además, las negaciones con respecto a la pampa se complementan: la máquina le impide “aspirar su humedad épica”, desconectándola así de la historia de la nación argentina como su espacio fundacional. De hecho, sabe Storni que negar el avance del tren, el avance de ese progreso que aquí comienza a cuestionar, le impediría afincarse en la tierra-nación. No podrá “dejar caer en ella la casa avergonzada de

¹⁴ En su artículo “Poéticas del desierto: dos voces”, el académico chileno refiere que, en el marco del imperialismo europeo, “los desiertos *debían* ser colonizados, apropiados y cartografiados. Es decir, pensar el desierto implicaba necesariamente la urgencia de vaciarlo y transformarlo, mediante la apropiación nominal y simbólica, en un no-desierto. (...) Por eso, en el pensamiento latinoamericano del siglo XIX y comienzos del XX, el desierto es considerado como espacio de lo bárbaro que hay que domesticar.” (2014: 198) Desde un punto de vista estético, Ostria acuña el término de “antipaisaje” para referirse a extensiones ilimitadas apreciadas peyorativamente. Ser un “antipaisaje” es muy similar al enunciado “sin atractivos” presente en el poema de Storni.



afeites”. Una casa injertada, que no ha nacido de la tierra y cuya fachada decoran esos maquillajes que la avergüenzan, pues su condición artificial no puede compararse con la magnificencia de la naturaleza, con esa belleza pura y que roza la representación estética de lo sublime. Así es como la hablante plasma la imagen de la pampa en el penúltimo fragmento: “Y sobraba todo: las casas, los árboles, los animales, los hombres, solo ella misma, la pampa, no sobraba” (687).

2. Máquinas para el “derecho de mirar”: la *Kodak Girl* y su cámara poética.

Si el tren le permite a la hablante de “Kodak pampeano” ver de una manera diferente, la cámara fotográfica es el artefacto tecnológico que le facilita la captación y fijación de la mirada actual. La llegada de la fotografía a Argentina se produjo tempranamente, el año 1843, con la instalación del primer estudio de daguerrotipo. Pero será otro establecimiento, el de las oficinas de la compañía estadounidense Kodak¹⁵, que tiene lugar en 1915, el que marque un hito en la democratización de esta práctica. La compañía de George Eastman desarrolló la película de rollo y la cámara de caja por primera vez a un precio accesible,¹⁶ lo que permitió acercar esta tecnología a un público cada vez más amplio.

Otras asociaciones amplían los alcances del título. En primer lugar, como señala el investigador Aleksander Sedzielarz, numerosos ejemplos en periódicos y revistas latinoamericanos de la época demuestran que el significante “moderno” *Kodak* se había convertido a comienzos del siglo XX en el sinónimo tanto de una forma de crónica escrita, como de ciertos foto-reportajes, diagramados al modo de un *collage*. Incluso, el auge de la práctica fotográfica influyó para que varios libros de poesía de la época, escritos en ambas orillas del Atlántico, fueran titulados, precisamente, como *Kodak*. Un par de ejemplos son *Kodak* (1924) del francés Blaise Cendrars, y *Kodak Ensueño* del cubano Regino E. Boti.

Pero también es posible pensar que el poema en prosa de Storni es un *Kodak* de la pampa, o a través de la pampa, porque traslada al código poético-verbal el acto de fotografiar con la cámara portátil, esa que se había agregado a esas alturas al equipaje necesario para la experiencia del desplazamiento turístico tan propia de la modernidad.

De cualquier manera, el título del poema contiene un enunciado tecnológico, y este es uno de los rasgos que Raúl Bueno destaca en las vanguardias latinoamericanas como una señal de su deseo

¹⁵ Fundada en 1888 por George Eastman.

¹⁶ Kodak introdujo el primer rollo de fotografía comercial en el año 1889. En 1900, la creación de la cámara *Kodak Brownie* permitió el acceso de esta tecnología a una gran cantidad de consumidores, por su bajo costo: la cámara costaba \$1 y el rollo de película, 15 centavos.



modernizador. Enunciados de este tipo “buscan no sólo enraizar las máquinas en estas tierras, sino conseguirlas ya mismo, disponerlas, domesticarlas y hacerlas parte del ambiente familiar, al menos en la realidad simbólica establecida por los signos de la vanguardia” (1998: 27). El texto de Storni logra eso exactamente: naturaliza la presencia de la cámara portátil como una mediadora habitual de la mirada de la mujer argentina de la década de los treinta del siglo pasado.

Reparo ahora en una ausencia en este poema: no se encontrará en él fotografía alguna. Podría pensarse que, al crear un poema que toma el nombre de una marca de productos fotográficos y de un foto-reportaje, Storni estaría pretendiendo que se puede hacer fotografías con palabras. Yo pienso sin embargo que el gesto es otro, que lo que el poema articula es una suerte de diálogo, donde se produce una síntesis en que lo verbal y lo visual intercambian sus efectos. El poema no entra en la disputa clásica de la estética occidental acerca de cuál de las “artes hermanas” es la que se debe privilegiar; la imagen y la palabra no están aquí en conflicto, sino en relación, creándose de ese modo una sinestesia. Si la transposición convencional que opera en este tropo se ejecuta en la mezcla entre los sentidos y sus percepciones, la innovación de Alfonsina Storni transpone medios y protocolos de percepción. El poema es al cabo una secuencia de imágenes que documentan una realidad a la que, por el hecho mismo de ser fotografiada, se le ha conferido importancia (Sontag 2006: 36).

Esto también supone una influencia en la configuración de la figura de la hablante poética en la forma de una viajera que toma fotografías. Primero, esta es una voz/mirada femenina que abandona su posición como objeto de la mirada, que deja atrás el lugar donde la tradición escópica occidental tendió a fijarla. En el nuevo reparto de lo sensible, la mujer no sólo tiene la competencia para mirar y decir lo que pertenece al “común”, sino que asume el rol de producir imágenes que propongan otros sentidos. Para lograr dicho propósito, su figura es la de una especie de *flâneuse*. Es una fotógrafa aficionada y viajera, que registra sus percepciones en poemas-fotografías.

Cámara en mano, la *flâneuse* de Storni se vincula evidentemente con una creación de la industria publicitaria de comienzo del siglo XX: las *Kodak girls* (fig. 1 y 2). Durante las décadas del veinte y treinta del siglo pasado, la publicidad que promovía las cámaras portátiles Kodak dio un giro en lo concerniente a su público. De tener como tal a las familias transitó durante esa época hacia las mujeres independientes, considerándolas principales usuarias de la nueva tecnología. Los anuncios mostraban a “mujeres con cámara en mano en espacios públicos, en escenas deportivas, paseos al campo y viajes en automóviles, trenes o cruceros, capturando la experiencia del viaje y el turismo propios de la modernidad” (Pretelin 2017: 75).





Fig. 1 y 2: Afiches publicitarios británicos, 1918.

Los enunciados publicitarios transmitían un mensaje según el cual la posesión de una cámara de este tipo era una suerte de salvoconducto que facultaba a las mujeres de avanzada para deambular con libertad en/por los espacios públicos: “All outdoors invites your Kodak”. De esta manera, según puede observarse en la bajada de la figura 1 (“Let pictures, made from your own point of view, keep the story of your personal impressions”), esas mujeres pudieron desarrollar su propia manera de ver, interactuar e interpretar el mundo. En el caso del poema de Storni, es la mujer argentina que ha adquirido su “derecho a mirar”. Este le permite relacionarse, de una manera específica, con el medio fotografiado, en su caso la pampa, desviándose del estereotipo representacional, el que la cartografía del poder prefiere y, más aún, del prejuicio perceptivo-visual del extranjero. El suyo es un gesto que evita la despersonalización, restituyendo la relación íntima de esta mujer con lo propio. Hay, por lo tanto, en ese gesto un nuevo reparto de lo sensible, donde la subjetividad femenina (fotógrafa, escritora con tribuna en diarios y revistas de circulación nacional, viajera y feminista) puede no sólo tener derecho a una parte del común, sino, lo que es aún más importante, revela tener la capacidad para modificar el común, para visibilizar lo invisibilizado e instalar así una forma alternativa de conocimiento.

La transgresión del gesto de Storni apunta hacia dos espacios en que confronta la posición hegemónica. Por una parte, se apropia del ejercicio de mirada¹⁷ y por otra, lo que mira es ese espacio tan sobrecargado de representaciones y que es un producto de los “recortes” impuestos por la hegemonía cultural masculina:¹⁸ la pampa.

Uniendo, en esta parte de mi reflexión ambas máquinas, el tren y la cámara fotográfica, concluyo que las transformaciones que tienen lugar en la apreciación y representación del paisaje autóctono en “Kodax pampeano” se producen gracias al funcionamiento de las tecnologías –velocidad y superación de las distancias, en el caso del tren, veloz deslizamiento del objeto mirado y su registro instantáneo, en el de la cámara fotográfica–.

El énfasis en el significante “color”, en la refutación que desencadena el discurso (“la pampa tiene color: un color”), me permite observar que ese aspecto, precisamente, es aquel que el extranjero y el nacional extranjerizante ignoran. El uso del singular puede hacernos pensar que lo que busca la hablante es una modificación hacia lo positivo en la valoración de la monotonía cromática de la pampa. Pero yo estimo que el singular también convoca un segundo significado, aquel que define “color” como el “carácter peculiar de algunas cosas” (DRAE). De esta manera, la insistencia en el “color” puede leerse como el convite a ver los rasgos que hacen que la pampa sea una región peculiar. El paisaje pampeano es diferente, y hay que aprender a mirarlo, desaprendiendo los esquemas y constreñimientos perceptivos que son propios de regímenes hegemónicos de representación, los que el poema asocia con “lo foráneo”.

Y, claro, el marco de mirada desde el cual se concibe a la pampa como un lugar sin atractivo no es solamente el que adoptan sujetos escópicos extranjeros. Recuérdese que *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) es un libro donde la pampa se concibe también peyorativamente. Su geografía, escribe Sarmiento, es “despejada y monótona” (1874: 24)¹⁹

Ahora, yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, i ver... no ver nada; porque cuanto mas hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, mas se le aleja, mas lo fascina, lo confunde, i lo sume en la contemplación i la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? No lo sabe! ¿Qué hai mas allá de lo que ve? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte!!! (34)

¹⁷ Para Gwen Kirkpatrick, incluso, el cambio que experimenta la poesía de Storni desde el poemario *Ocre* (1925) tiene que ver con una modificación sustancial en el diseño del campo escópico: “It is the change from being the observed, as in the poem, to being the observer that marks a change in Storni’s poetry” (1984: 387)

¹⁸ En el ámbito de la pintura, el académico Aníbal Biglieri estudia a los principales pintores argentinos de la pampa, todos hombres: Ángel Della Valle, Florencio Molina Campos, Enrique Policastro, Raúl Soldi y Miguel Ocampo.

¹⁹ Todas las citas de Sarmiento mantienen la ortografía del original.



La desmesura, la inmensidad, el vacío y la ausencia de límites inducen a Sarmiento a atribuir a la topografía pampeana la principal razón del atraso del país:

El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto rodea por todas partes i se le insinúa en las entrañas: la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre una i otras provincias (p.22).

Si para Sarmiento la inmensidad es un peso, pues se asocia con lo incierto y, por ende, con lo incontrolado, Storni destaca esa inmensidad con admiración: “Y sobra todo: las casas, los árboles, los animales, los hombres, solo ella misma, la pampa, no sobra” (2018: 687).

Pienso que el rol de las máquinas no es menor en este giro. Si el desarrollo de la red de ferrocarriles argentinos permitió superar el problema de las distancias y colaborar al desarrollo del sentimiento de unidad y al desarrollo económico nacional, me atrevo a pensar que, desde el punto de vista de las representaciones, en Storni y otros de sus coetáneos la superación del problema de las distancias produjo también modificaciones estéticas.

El comportamiento de la hablante protagonista del poema de Storni pone de manifiesto que la facultad de mirar la pampa no era ya un privilegio de los hombres, de aquellos que podían atravesarla a caballo o de quienes hacían recorridos en carretas o transportes similares, lo que que, por cierto, nunca podría haber cubierto ni una ínfima parte de la extensión que cubrían los trenes. En el momento en que Storni escribe, los trenes habían hecho posible que el ciudadano y la ciudadana común atravesaran el territorio. Así, se podían cotejar los imaginarios, compararlos con la mirada propia y concreta, ya sea para avalarlos y reproducirlos o, por el contrario, para cuestionarlos, obviarlos y proponer otro(s). Esto, precisamente, es lo que la viajera-fotógrafa realiza en este poema en prosa, imaginistamente mediada por una Kodak portátil.

Componente de una de las facetas de la civilización, el desarrollo de estas máquinas permite cuestionar a la misma civilización: cuestionar su sistema de representaciones. Usando la cámara fotográfica, y mirando lo que no hubiese podido observar de no haber estado dentro de un tren en marcha, la hablante poética de Storni plantea una crítica a la representación “civilizada” de los objetos que observa. El tren, que es fruto de la civilización, le permite cuestionarla “desde adentro”, haciendo posible una percepción de la pampa que no hubiese podido tener caminando o avanzando sobre un caballo. Y esa posibilidad moviliza la representación, desestabilizando el tópico de la pampa como desierto, con todas las alusiones negativas que es posible adosarle a este significante.

Para enfrentarse con la mirada del poder y reconfigurar el reparto de lo sensible, la *kodak girl* de Storni revierte los atributos que convencionalmente se han apreciado como negativos. Este procedimiento



aparece ya en el segundo fragmento del poema: “Podría ciertamente bajarse el cielo a la llanura y levantarse ésta al cielo y [en]²⁰ cuanto a cosas habría más en el espacio volcado con sus nubes”. La hablante recupera aquí, pero positivamente, una de las características que más acentúan las representaciones visuales y literarias de la pampa: su amplitud y la escasez de objetos que la pueblan. Inferimos que este realce obedece a tratar de explicar por qué, para algunos, se hace complicado encontrar atractivo estético en un paisaje que, solo en apariencia, está vacío (o ha sido vaciado).

Si nada en la pampa pareciera interrumpir la vista, el poema de Storni manifiesta la necesidad de cambiar la mirada, para que a esta no la obstaculicen marcos escópicos que no permiten ver. Lo dado a ver cambia. La función de esta voz consiste en provocar ese cambio, interrumpiendo el reparto de lo sensible en vigencia y proponiendo una alternativa. Para eso, a partir del fragmento tercero, la hablante abre su bolso de viaje, escoge los lentes que utilizará y sustituye la mirada foránea por su propio acto de mirar. Desde el tren, hace *zoom* y, con los filtros que le permiten desplegar su mirada, va destacando a los pobladores de la pampa: los animales, especialmente; las plantas; los fenómenos atmosféricos y, solo en menor medida, las huellas de la presencia humana.

Siguiendo a W.J.T. Mitchell, si el paisaje es un medio físico y multisensorial, en el que los significados y valores culturales están codificados, cabe preguntarse cuál es la red de códigos culturales a través de los cuales Storni elabora su personal representación de la pampa. Recorro nuevamente al lenguaje fotográfico: son los filtros con los que mira la hablante/ viajera/fotógrafa del poema los que evidencian dicha urdimbre, conformada desde atrás por elementos que provienen de las poéticas modernista y vanguardista. Pero, también, por otro dispositivo tecnológico que completa el circuito de mediaciones: el cine.

3. Los lentes de la mirada que se moviliza: modernismo, vanguardia y cine

a. Lente modernista

Aunque el devenir poético de Storni se caracterizó por su constante evolución de modos de sentir y decir, hacia 1938, que es el año de publicación de “Kodak pampeano”, su estilo poético había empezado a poner un énfasis cada vez mayor en la constitución de imágenes por sobre la generación de los efectos de musicalidad. La permanencia en su obra de ciertos aspectos de la poética modernista²¹ se confirma en el

²⁰ Corchetes en la edición de Delfina Muschietti.

²¹ Rubén Darío fue el modernista más trascendental para Storni; de hecho, la argentina le escribió tres poemas, dos de ellos homenajes a propósito de su fallecimiento en 1916. El último, publicado en el poemario *Ocre* (1925), es el soneto “Palabras a Rubén Darío”, donde Storni deja en claro que, aún cuando ya estuviese adoptando modos poéticos en boga --“Otras formas me atraen, otros nuevos colores/Y a tus Fiestas paganas la corriente me roba” (Storni 282)--, su



poema en prosa que comento. Por eso, uno de los filtros de la mirada de “Kodak pampeano” es precisamente este, que se actualiza a mi juicio en dos aspectos fundamentales: el privilegio que el poema otorga al color por sobre la estructura del dibujo en las imágenes representadas, y el recurso a cierto vocabulario y a ciertos elementos retóricos para elaborar la descripción sensorial de las imágenes pampeanas.

Descubro esta mirada filtrada por los modos modernistas de representar en tres fragmentos. En el primero, leo: “Largo tiempo la sinfonía de los rojos sobre los verdes me tuvo abstraída porque los vacunos cambiaban continuamente de sitio y posturas y las manchas blancas mudaban de lugar en sus cueros” (2018: 685). La mirada aprovecha en este fragmento una de las figuras retóricas más favorecidas por el modernismo, la sinestesia, que como es sabido produce un tipo de imagen en el que la música y los colores se integran en un todo pletórico de sugerencias: “la sinfonía de los rojos sobre los verdes”. Y advierto, a propósito, dos conexiones más con el sistema modernista: la primera, la paleta de contrarios cromáticos, algo que el modernismo adoptó de los estilos pictóricos impresionista y postimpresionista.²² La segunda, el tópico de una sinfonía cromática, que yo asocio al diálogo que Rubén Darío estableció con las sinfonías en blanco del poeta parnasiano Theophile Gautier y del pintor James Mc Neill Whistler.

El segundo fragmento recupera dos palabras prestigiosas en el vocabulario modernista, “esmeralda” y “nenúfares”, un préstamo cuyo objetivo no es sin embargo lograr efectos de sonoridad, sino abrirse a la posibilidad de configurar un imaginario visual. De hecho, el fragmento enfatiza el uso de adjetivos que son propios del campo pictórico (“enmarcada”, “grandes rectángulos”): “Había también una lonja de tierra oscura recién arada, enmarcada por dos grandes rectángulos esmeralda, y una ronda de pájaros blancos abría nenúfares en el campo central” (686).

El último fragmento de mirada modernista que me interesa discutir se apropia de uno de los emblemas representacionales de esta estética, la estatua²³: “Y vi un carnero de grandes cuernos que echado en el pasto parecía una estatua de hueso contra un telón de grises.” (685). Si para los poetas modernistas la estatua es la forma por excelencia para representar la belleza clásica femenina, el poema de Storni pareciera proponer una significación distinta, porque la mujer en cuestión no tiene allí la forma de una Venus de Milo de abrazo imposible, ni la de una blanca Diana pura e inalcanzable, sino que es la agente de la mirada. Más aún: el objeto de la estatua de Storni ni siquiera es realmente un objeto artístico inanimado.

influencia permanece viva: “Ya te había olvidado y al azar te retomo,/Y a los primeros versos se levanta del tomo/Tu fresco y fino aliento de mieles olorosas//Amante al que se vuelve como la vez primera:/(...)” (283).

²² Sobre la valoración del impresionismo de parte de Martí, consultar su crónica, publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 17 de agosto de 1886, “Nueva exhibición de los pintores impresionistas” (293-6).

²³ Los primeros modernistas adoptan esta imagen de los poetas parnasianos, para quienes era el símbolo por excelencia de “la belleza apolínea y del formalismo clásico” (Trambaioli 1997: 58).



Es un ser natural y vivo, un animal al que, en el momento de su descanso, la hablante-viajera-fotógrafa aprecia estéticamente. El carnero echado se convierte en un elemento más en el encuadre paisajístico, como si se tratase de una escenificación teatral o, al menos, artificial, un nuevo rasgo que vincula la representación de este poema con el modernismo.

Observo, además, en esta parte del poema, una polémica con el arte clásico. Gracias al símil retórico, el carnero es visto como una estatua de hueso puesta contra un telón de grises. Es decir, como una pieza de arte a la que se instala en un lugar propicio para que se la contemple. Adoptando elementos del lenguaje del arte plástico e incluso del museo,²⁴ Storni hace ver que la naturaleza misma es artística y, por cierto, que ella es el mejor espacio para la exhibición de la belleza. Mediada por los filtros del arte, lo que declara la hablante poética es que la belleza sí habita en el paisaje pampeano.

Reparo finalmente en que, a diferencia de lo que sucede en los otros dos fragmentos, en este la hablante no recurre al léxico modernista en pureza, lo que podría vincularse con la última etapa de la poética storniana, caracterizada por un decantamiento de influencias y no exento de críticas. Para la estatua del carnero, imagen de embellecimiento y no correlato de la realidad, no usa ninguno de los materiales que esta estética habría escogido. Su carnero no es de mármol, ni de marfil, sino de hueso. Y si bien admito que la aparición de esta materia agrega otra posibilidad de interpretar la imagen, pues la analogía con lo óseo podría evocar la muerte --sea del carnero, o la amenaza de la muerte propia, que ya para entonces se cernía sobre la poeta enferma--, yo opto por mantenerme en un marco de interpretación estética. El hueso es un material propio de las artesanías, simple y accesible, oponiendo de ese modo la belleza de lo autóctono al exotismo de ciertos momentos modernistas.

Recurriendo a la terminología de Bernardo Subercaseaux (1926), este filtro, como los otros dos que comentaré a continuación, muestran que el acto de transculturación es en realidad un acto de “apropiación”²⁵. Storni recurre a la caja de herramientas modernista, adaptando tópicos --la estatua y la sinfonía de color--, así como palabras y giros que son propios de esa estética, pero no para pasear la mirada por suntuosas escenas de interior, sino para construir el paisaje de la pampa como quien está creando una obra de arte. Recuerdo otro texto de Storni, de un viaje anterior: “¡Valle encantado del Limay! Rematad

²⁴ Sedzielarz ofrece otra interpretación: “The term for curtain, *telón*, framing the image in the film theater, evokes an immersive cinematic space that surrounds viewers as they perceive the filmic image. This curtain as background conveys the sense that the viewer’s experience is entirely in the realm of image, with no way to seek a reality that escapes the filmic mediation that the poem has constructed.” (2019: 76)

²⁵ Subercaseaux señala que la apropiación cultural “más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos” (1988: 130).



vuestras estatuas para venir a verlo. Los grandes escultores pudieron no existir; no hubieran tallado jamás sus piedras ni logrado darle su pátina de siglos (2018: 683).

Considero, en fin, que la lección mayor que este poema asimiló del modernismo es su vocación sincrética, la que le permitió fusionar dos estilos que, en su origen, se batieron y enfrentaron como los más despiadados enemigos, el parnasianismo y el simbolismo. Pero la mezcla osada que propone “Kodak pampeano” posee ingredientes modernistas que se cruzan con otros claramente vanguardistas. Y este último es el filtro que en seguida abordaré.

b. Lente vanguardista

Hasta bien avanzada la tercera década del siglo XX, el estilo de muchos de los poemas de Alfonsina Storni delataba la permanencia en ella de resabios del tardorromanticismo, con algunos atisbos de las lecciones aprendidas en sus lecturas de los poetas modernistas²⁶. Pero desde la publicación de *Ocre* (1925) comienza a cuestionar esa retórica, centrada en el amor y sus vicisitudes, y encaminándose así al “fin de una servidumbre” (Muschiatti 2018: 21). Su nueva forma de entender la poesía y, por cierto, de escribirla tendrá en el poemario *Mundo de siete pozos* (1935) su consumación. Delfina Muschiatti ha caracterizado los nuevos poemas como piezas sin rimas machaconas ni gestos de amor empalagoso, en los que la hablante habría escapado finalmente “de las cuatro paredes de la casa y de la relación amorosa como prisión” hacia el “encuentro de las calles de la ciudad” (24).

Al salir a la calle, deteniendo la mirada sobre los objetos cotidianos y las problemáticas sociales inherentes a la vida en la ciudad, Storni encuentra una forma de decir que, a pesar del rechazo temprano de escritores de la talla de Jorge Luis Borges, o de la ausencia de una filiación con algún movimiento artístico de avanzada,²⁷ no puede sino calificarse como vanguardista.

El gesto vanguardista de Storni tiene menos que ver con el ánimo juvenil o la insolencia que con la importancia de la imagen, con el denuedo experimental y con la subversión. En su caso, la subversión del marco conceptual e imaginístico en uso para acceder al paisaje. Al prurito visual de la poesía vanguardista, que en su primer exponente, Vicente Huidobro, toma la forma de caligramas y poemas pintados que “espacializan el tiempo figurado” (Rojo), Storni aporta una caja de herramientas que incluye la fotografía y el cine. Su experimentación pasa por el uso del poema en prosa quebrado, entre saltos que remedan el ritmo

²⁶ Según el ya clásico estudio de Beatriz Sarlo “Decir y no decir: erotismo y represión”, este cóctel retórico fue la causa del éxito sin igual de Storni entre los lectores y lectoras de su tiempo, y, a la inversa, la razón del desprecio hacia su producción de parte de figuras asociadas a las fuerzas renovadoras vanguardistas de comienzos de siglo XX.

²⁷ No obstante, este dato biográfico, la crítica y académica Delfina Muschiatti considera que Storni participa de una constelación alternativa en “el cielo de la vanguardia argentina” (2003: 21), junto a Oliverio Girondo y Juan L. Ortiz.



de la visión desde un tren, y por lograr que el ritmo en que las imágenes van transitando una después de la otra articule un montaje. Es la narrativa visual característica del llamado “arte del siglo XX”: el cine. “Kodak pampeano” sería, desde este punto de vista, un poema vanguardista por tratarse de un poema-fotográfico, o de una serie de fotografías de palabras que, al articularse, se mueven y movilizan los marcos de la mirada.

Otro rasgo del espíritu vanguardista que percibo en el poema es su diseño, como si se tratase de apuntes visuales. Para Francine Masiello, el formato viajero “toma el status de un discurso dentro de la experiencia de la vanguardia” (1986: 25-6). Según Masiello, este tipo de discurso permite manifestar una suerte de control perceptivo del poeta sobre los espacios recorridos: “en el texto creador, representa un control del espacio, un modo para que el poeta se ejercite determinando su poder sobre puntos de particular significado” (126). Hay dos distinciones radicales que hacer en la experiencia viajera-poética de Storni, sin embargo. En primer lugar, los viajes de poetas como Gironde, Borges y Güiraldes se realizan bajo la forma del llamado *grand tour*, y las experiencias vividas son recogidas, en forma de recuerdo, en sus textos. En cambio, el *tour* de Storni es modesto, al menos en principio, porque en su desarrollo atraviesa el paisaje nacional en toda su magnitud recreándolo con la mirada.

La segunda diferencia es más rigurosa. Dice Masiello que la literatura de viajes vanguardista hispanoamericana pretende compartir, ella también, “el sueño imperial de sus colegas en Europa”, lo que condujo a que escritores hispanoamericanos “pintar[a]n regiones distantes del mundo dentro de sus versos y de la ficción”. Con la palabra “distantes”, Masiello se refiere a las colonias europeas situadas en Asia y África. Aquí la diferencia con Storni es clave: su viaje es a través del territorio nacional, pero no para aplaudir sino para cuestionar la forma de representación que se impuso desde los marcos escópicos foráneos, ensayando así una forma distinta de viaje de iniciación: la del redescubrimiento. Como destaca Grínor Rojo, en una época en la cual ni siquiera los grupos vanguardistas articulados en torno a las revistas *Proa* y *Prisma* pudieron dejar de “recoger las incitaciones del entorno histórico, las que en la Argentina tenían que ver en primerísimo lugar con el tema de la identidad nacional” (s/p), una argentina de adopción, hija de inmigrantes suizo-italianos, escribe un poema que subvierte uno de los tópicos identitarios centrales de la tradición liberal: el tópico de la pampa como desierto.

Esta posición de enunciación de una inmigrante que hace suya la identidad latinoamericana trae a mi memoria la semblanza que hizo Gabriela Mistral de su par argentina, cuando la presentó como “tan poco nuestra físicamente, es decir, muy poco americana”. No obstante, observa Mistral, “su argentinidad voluntaria y de educación” le permitió formarse una mirada lavada de “extranjerías”. Ella es “la americana nueva, es decir, la sangre de Europa apacentada debajo de nuestro sol y con el ojo generoso de mirar las generosidades de la pampa” (1926: 1). Queda claro que la mirada generosa que Mistral descubre en Storni



no es la utilitarista. Mistral se da cuenta de que lo que Storni ve no es tanto la riqueza potencial del territorio como su potencialidad estética. Este es un poema que le devuelve a la pampa lo obliterado: su belleza, modesta e inconmensurable a un solo tiempo.

Otra de las estampas en que el poema dibuja la pampa como un paisaje de atractivo estético se configura también mediante el filtro vanguardista: “Para la modista más ultra el cuero brillante de una vaca negra sobre un tapiz de ocres rosas y verdes amarillentos” (Storni: 684). La paleta de colores de este texto muestra combinaciones vanguardistas, derivaciones del impresionismo, del fauvismo y de movimientos pictóricos posteriores. Además, la hablante introduce una isotopía semántica de la moda –“modista” y “cuero”– y de las artes decorativa –“tapiz”–, códigos que apelaban seguramente a los intereses del público lector femenino, el que consumía las revistas donde Storni publicaba sus trabajos. Tal vez, sea plausible elucubrar que la presencia de la moda sigue enmarcándose dentro de la influencia modernista en ella, si consideramos la importancia de las artes decorativas en esos poetas. Pienso en la decoración rococó de ciertos poemas de Darío –sus interiores de *Azul...*, por ejemplo– y en el *art nouveau* que ambienta algunos de los poemas de *Prosas Profanas*.

No obstante, al reparar en el uso adjetivado del prefijo “ultra”, la conexión se amplía. Si “ultra” significa algo así como ‘más allá de’, ‘al otro lado de’, la combinación cromática que observa la hablante de Storni sería la ideal para una modista de avanzada o, más precisamente, vanguardista. De hecho, en nuestro ámbito cultural el prefijo remite a uno de los primeros movimientos de vanguardia y de fuerte presencia en la Argentina, el Ultraísmo. La presencia del adjetivo en el poema da cuenta de una mirada que se quiere novedosa y despojada de obligaciones miméticas para procurar una verdadera creación.²⁸ Más allá del fragmento, es posible vincular el poema de Storni con los rasgos definitorios del ultraísmo, según los definió Borges en 1921:

1º Reducción de la lírica a su elemento primordial, la metáfora; 2º Tachadura de las frases medianeras, los nexos y adjetivos inútiles; 3º Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; 4º Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. (1988: 113-114)

El poema de Storni prácticamente no posee marcas que articulen una voz lírica personalizada. La única huella de subjetividad, el “yo” implícito en la frase “Y vi un carnero de grandes cuernos...” indica que lo que persigue es la configuración de una subjetividad que se reconoce como mirada y que, gracias a la mediación

²⁸ Muy al modo de uno de los versos más conocidos del “Arte poética” de Vicente Huidobro: “Por qué cantáis la rosa, hacedla florecer en el poema”.



de la cámara fotográfica, alcanza niveles mayores de precisión, capacidad de registro y objetividad²⁹. Sin adjetivaciones innecesarias, y dejando la función de cohesión o, incluso, sutura de los fragmentos al uso de asteriscos, el poema despliega un conjunto de imágenes que podríamos considerar, precisamente, en la forma de pedazos que al concatenarse devienen en una síntesis. Estas sugieren –una sugerencia que el penúltimo fragmento deja en claro– que sólo puede quedarse en esa posición de aproximación sensible, sin alcanzar del todo la comprensión de la potencia estética de la pampa: “Y sobraba todo: las casas, los árboles, los animales, los hombres, solo ella misma, la pampa, no sobraba” (2018: 687).

El poema también evidencia los componentes rupturistas, subversivos e iconoclastas de las vanguardias latinoamericanas. Desde ese matiz propongo leer los dos fragmentos que siguen: “Sobre el cielo de pálidos celestes era una franja compacta de golondrinas, una cinta al contraluz que duraba más de seis cuabras, y las evoluciones más caprichosas se sucedían a las evoluciones [...] Se trataba a todas luces, de golondrinas barbarizadas”. Más allá de la importancia de la enunciación de una imagen poco convencional, para describir del vuelo de una bandada de golondrinas, y de la contemporaneidad de los códigos urbano (“duraba más de seis cuabras”), fotográfico e incluso cinematográfico, desde los cuales se crea la metáfora (“una cinta a contraluz”), percibo una subversión de mayor alcance que se vincula con el tema de la identidad nacional y que se encuentra en la calificación que reciben las golondrinas: ¿por qué la hablante las tilda de “barbarizadas”? ¿Qué visión tenía Storni de lo bárbaro?



Fig. 3: Ángel della Valle, "La vuelta del Malón" (1892). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

²⁹ En el artículo citado sobre Storni y Borges, Muschietti arriba a una conclusión similar al leer el poema “Luna”. Dice la académica argentina: “Es un texto más bien “fotográfico”, cercano al seguimiento del ojo de la cámara, estética que preocupa y ocupa a la Storni que escribe en 1929 la serie “Kodak” de poemas en prosa, y en 1938 el ‘Kodak pampeano’” (2003: 40)



Una de las imágenes pictóricas que en la cultura argentina e hispanoamericana representa visualmente la concepción que de la barbarie tiene el grupo social en el poder, plantea también la configuración de un conjunto. Me refiero a *La vuelta del malón*, cuadro del pintor realista argentino Ángel Della Valle (1852-1903).

Este cuadro fue pintado por encargo, para representar a la Argentina en la Exposición Universal de Chicago; no es de extrañar que, desde sus primeras exhibiciones, los críticos lo ensalzaran como la “primera obra de arte genuinamente nacional.” El lienzo representa un “tópico central de la conquista y de la larga guerra de fronteras con las poblaciones indígenas de la pampa a lo largo del siglo XIX: el saqueo de los pueblos fronterizos, el robo de ganado, la violencia y el rapto de cautivas” (Malosetti s/p). El modelo representacional, encarnado en esta pintura, constituye un dispositivo que justifica las cruentas acciones de la “campaña del desierto” de 1879.

Los indios representados por Della Valle grafican todos los rasgos de impiedad, crueldad, descontrol, irrespeto y violencia que una mirada convencional asocia al epíteto “bárbaro”: ahí está la mujer raptada, los objetos religiosos robados, las cabezas de los enemigos como botín de guerra, los torsos indecorosamente desnudos, la tempestad como metáfora de la naturaleza indómita del nativo. ¿Es esta la imagen de lo bárbaro que tiene Storni?

Pienso que no. Si todo en “Kodak pampeano” es una refutación al sistema de creencias instituido local y extralocalmente, la concepción de lo bárbaro no debiera ser peyorativa exclusivamente. Las golondrinas descritas en el poema no realizan acciones destructoras; antes bien, dibujan en el cielo, vuelan articuladas, se constituyen en comunidad. ¿Qué podría querer decir, entonces, la poeta al calificarlas como “barbarizadas”? Los giros y trasgresiones extremas en los sentidos culturales tradicionales, propios de las actitudes vanguardistas, me invitan a pensar que es en este ámbito donde debe buscarse una respuesta. Nuevamente, es Vicente Huidobro quien parece guiarnos hacia la construcción de un sentido. distinto. En *Altazor* (1931), Huidobro atribuye al conflictivo significante “bárbaro” un significado que se sale del marco que tan bien representa Della Valle. En el Canto I, Huidobro vincula lo bárbaro con la desmesura de quien no tiene filiación ni con la burguesía ni con la “raza fatigada”; es bárbaro porque está “limpio de rutinas y caminos marcados/no acepto vuestras sillas de seguridades cómodas/ soy el ángel salvaje que cayó una mañana/en vuestras plantaciones de preceptos” (1991: 31). Esas golondrinas de Storni son, por lo tanto, no-civilizadas en el sentido de no-europeas. Son golondrinas americanas, que se organizan en una figura hiperbólica y que vuelan ritmando y dibujando el capricho. Lo bárbaro, entonces, pasa a ser sinónimo de lo salvaje, pero salvaje en tanto libre por no domesticado, por alejado de las hormas de la civilización y el



progreso que confinaron en los márgenes de lo aceptable y de lo prescindible a lo indisciplinado, a lo ilimitado, a la naturaleza, a la pampa.

Para pasar al último filtro que media la mirada de este poema, vuelvo sobre la imagen de las golondrinas, pues el símil con el cual se comparan sus piruetas coreográficas en grupo es el de una cinta. Pero no se trata de aquellas fabricadas en tela para decorar paquetes o peinados femeninos; es, más bien, una cinta que se expone al contraluz, como si se tratase del rollo de una película.

c. El filtro cinematográfico

El último filtro que consideraré es hartamente más que un lente; se trata de una mediación amplia, la del cine, como determinación y modelo de la mirada en movimiento. Siguiendo a Rancière de nuevo, las estéticas del cine y de la fotografía comparten la manera en que ambas otorgan importancia a lo pequeño, a lo ínfimo, a lo cotidiano y los detalles. Todo aquello que antes se concebía como *sin importancia*, al ocupar el punto central de la composición visual, construye otra racionalidad (Rancière). Por esto, pienso que la simbiosis entre fotografía y cine articula una metáfora de la mirada que se moviliza para situarse en un nuevo reparto de lo visible (y de lo invisible).

El movimiento, que me lleva a proponer que la forma de mirar de este poema debe mucho al cine, se plasma no sólo en el espacio desde el cual la hablante mira y dice, sino también mediante fragmentos como el siguiente: “Pocas flores silvestres: absorbidas, si existían, por el espacio; pero, como las golondrinas, al por mayor, se agrupaban en cuadrados inmensos de un solo tono, azul, amarillo, morado, hasta tocar ondeantes los pies del cielo” (Storni: 686). Pareciera que nos encontramos ante una contradicción: la mirada de la sujeto poética se fija al inicio en unas pocas flores silvestres, absorbidas por el espacio; pero luego, como las golondrinas barbarizadas, devienen flores que, al agruparse, constituyen bloques de color. Creo que podemos leer esta aparente inconsistencia como la representación del ojo en movimiento, al modo de una cámara que vuela. No olvidemos: la hablante mira, apunta o fotografía desde un tren en movimiento. Dentro de esta escena se suceden, entonces, dos momentos. O, también, podemos decir que hay dos encuadres puestos uno al lado del otro, montados como si se crease una película. Este fragmento engloba uno de los recursos sintácticos propios de este poema: su articulación como planos en movimientos, suturados por asteriscos, recurso ortográfico que grafica el montaje.



La mirada desde el tren,³⁰ símbolo de la construcción nacional de acuerdo con el patrón civilizatorio moderno, deviene análoga al movimiento del carrete que despliega el film sobre el que se imprimen las imágenes. Es como si la hablante estuviera dentro de ese carrete, desplegando una mirada que se mueve. O movilizándolo su mirada. Sobre el tren, mediada por la cámara, la mirada se moderniza. Y cuestiona la visualidad del poder.

4. Conclusiones

Al modo de las *Kodak girls*, podemos considerar a la hablante de Storni como, en el decir de Anne Friedberg, “una idealizada fotógrafa *flâneuse*, cuyo deseo de explorar y observar el mundo con mirada propia se vale de la cámara para consumarse” (Pretelin Ríos 2017: 71). Esta viajera plasma el ejercicio de una mirada que se mueve y, a la vez, moviliza y recompone lo visible del paisaje, pues redistribuye el ser (una mujer poeta que asume una posición de enunciación trasgresora –la viajera fotógrafa–), el hacer (las viñetas poéticas al modo de fotografías), el ver (mirar en la pampa más allá del espejismo del desierto) y el decir (desde la refutación al juicio del extranjero, hasta cada enunciado poético). Sobre el tren en movimiento, creando, plasmando o fotografiando sus fragmentos poéticos suturados por asteriscos, Storni articula imágenes que, al modo del cine, se mueven y movilizan la mirada. Sobre el tren, de la misma manera en que avanza el cinematógrafo, las formas de mirar se modernizan. Así, este poema en prosa construye una polémica en contra de la mirada clasificatoria y utilitarista, instalando su derecho a mirar como mujer con un marco escópico contrahegemónico.

Storni muestra la limitación de la mirada del extranjero-europeo y su cultura, que sólo aprecia el territorio en tanto posibilidad de producción, explotación y extracción. Educada estéticamente en los imaginarios diversos del arte de su tiempo, Storni es capaz de mirar lo diminuto, de valorar los matices de color, de apreciar la pampa como paisaje o, simplemente, como un espacio otro, que no tiene por qué ser la ciudad, la *civitas*, la civilización, para poseer valor, belleza o, simplemente, razón de ser. En otros términos, el poema demuestra que *otro* lente cultural puede apreciar el territorio de manera asaz diferente. De ser un verdadero “antipaisaje”, la pampa vista por Storni pasa a ser el paisaje donde reina el color.

En la década de los treinta del siglo pasado, Alfonsina Storni enfrentó el problema de las imágenes buscando alternativas a la visualidad hegemónica. Pienso, en nuestro marco de reflexión actual, en la

³⁰ La vinculación entre tren y cine surge desde una de las primeras películas filmadas, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* o *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (*La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*), dirigida por Louis Lumière en 1895.



propuesta de la filósofa chilena Andrea Soto Calderón, quien procura hacer un giro en el entendimiento que la crítica visual dominante tiene de las imágenes: estas no serían engaños que se acumulan excesivamente en los soportes tecnológicos de la sociedad actual, sino por sobre todo dispositivos que ayudan a definir los sentidos de lo común y a crear ciertos sentidos de la realidad. Por lo tanto, las imágenes también pueden ser disruptivas de los flujos mediáticos, o de los repartos de lo sensible que se considera necesario interrumpir. Esto es, precisamente, lo que mi lectura ha querido resaltar en “Kodak pampeano”. Storni desarma en este poema el reparto de lo sensible de la representación nacional argentina dominante en su tiempo, al proponer una mirada de la pampa que se regodea con lo que, antes de la ejecución de esta mirada, se asumía como insignificante y eliminable.

Así, parafraseando el juicio de Alicia Salomone sobre otro poema de Storni, en “Kodak pampeano” la poeta mira la pampa más allá del cristal opaco que ofrecen los moldes de mirada a su disposición e, incluso, plantea una representación de este espacio que cuestiona, trasciende o, al menos, ofrece otra posibilidad a las representaciones canonizadas tanto en la literatura como en la plástica argentina.³¹

Si la constitución del proyecto nacional argentino encontró en el tren a su principal aliado tecnológico, hay otras máquinas que materializaron el elemento destructor y exterminador sobre el cual se sustentó el afán de acabar con la barbarie y el “desierto” de la pampa. Pienso en la historia infame de los rifles Remington. En la década de los treinta del siglo XX, la hablante de Storni ocupa y hace ocupación del interior, recurriendo a la velocidad y capacidad de transporte de la mole de acero, pero, al llevar otra máquina en su equipaje, ejecuta disparos que difieren de los del rifle: los de una mirada de mujer, y de mujer moderna, emancipada y sensible que, al valorar estéticamente a la pampa, se une a una tradición cultural alternativa.

Para terminar, recuerdo a artistas visuales como el escocés Thomas Gibson (1816-1887) y el argentino Eduardo Sívori (1847-1918), quienes pintaron la pampa con técnicas menores –acuarela y gouache, respectivamente–. María Teresa Macario interpreta el uso de estas técnicas en diálogo con dos datos: las pinturas fueron hechas espontáneamente, no por encargo; y han sido expuestas de manera pública en contadas ocasiones. Percibo así cierta sintonía con la escasa circulación y atención crítica a “Kodak pampeano”. Los tres artistas plasman representaciones personales, que no buscan catalogar ni fijar la pampa dentro del imaginario hegemónico –trátase del colonizador, extranjero o local, imperialista o capitalista–, sino que instalan una relación con lo visual que, encarnada en un cuerpo y una subjetividad,

³¹ Pienso en pintores como el ya comentado Della Valle, o Alfred Paris quien, en *A través de la Pampa* (1889), pinta el paisaje de manera desdibujada, como si fuera sólo un telón de fondo o, como lo que indica la frase preposicional del título, como un mero pasaje a través del cual desfila el espectáculo “civilizado” del batallón de soldados.



pone en cuestión la imposición de maneras de ver y reclama en cambio la alternativa de un diferente “derecho a mirar”.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1988) [1921]. “Ultraísmo”. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho: 112-116.
- Bueno, Raúl (1998). “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia Latinoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24, 48: 25-37. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/4530992?origin=crossref&seq=1>. Último ingreso 09/01/2021.
- Cinat, Norberto (2010). “Síntesis histórica de los ferrocarriles en Argentina I y II”. *Vías Argentinas. Ensayos sobre el ferrocarril*, Buenos Aires, Milena Caserola: 107-123.
- Huidobro, Vicente (1991) [1931]. Altazor, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Huidobro, Vicente (2018) [1918]. *Ecuatorial*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Kirkpatrick, Gwen (1984). “Alfonsina Storni: ‘Aquel micromundo poético’”, *MLN Hispanic Issue* 99, 2: 386-392.
- López, Mario Justo (1991). *Historia de los Ferrocarriles de la Provincia de Buenos Aires 1857-1886*, Lumiere, Buenos Aires.
- Macario, María Teresa (2019). “El paisaje argentino: construcciones y usos”, *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 16, pp. 81-92.
- Malosetti, Laura. “Comentario a ‘La revuelta del Malón’ de Ángel Della Valle”. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>. Último ingreso 10/12/2020.
- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de Vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.
- Mirzoeff, Nicholas (2016). “El derecho a mirar”, *Revista Científica de Información y Comunicación* 13: 29 – 65.
- Mistral, Gabriela (1926). “Algunos semblantes: Alfonsina Storni” (manuscrito). Disponible en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:136993>. Último ingreso 05/03/2021.
- Mitchell, W.J.T (2002). “Imperial Landscape”. *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press: 5-34.
- Muschietti, Delfina (2003). “Borges y Storni: La vanguardia en disputa”. *Hispanamérica* 32, 95: 21-44.
- Muschietti, Delfina (2018). “Prólogo”. Storni, Alfonsina, *Poesía*, Buenos Aires, Losada: 9-28.



- Ostria, Mauricio (2014). "Poéticas del desierto: dos voces". *Nueva Revista del Pacífico* 60: 41-54.
- Pretelin Ríos, Claudia (2017). "Kodak Girls: Espacios de movilidad femenina en la práctica fotográfica amateur", *ARTEDISEÑO* 2: 68-81. Disponible en https://www.academia.edu/37350250/Kodak_Girls_Espacios_de_movilidad_femenina_en_la_practica_fotografica_amateur. Último ingreso 17/09/2020.
- Rancièrre, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Santiago de Chile*, LOM Ediciones.
- Roccatagliata, Juan (1987). *Los ferrocarriles en la Argentina: un enfoque geográfico*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Rojo, Grínor. "Capítulo II. La explosión vanguardista", en *La cultura moderna de América Latina, Vol. II. La segunda modernidad: 1920-1973*, en prensa.
- Salomone, Alicia (2009). "Escritura, imagen y política en dos poetas argentinas: Alfonsina Storni y Alicia Genovese", *Atenea* 499: 135-148.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1874) [1845]. *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*, París, Hachette.
- Sedzielarz, Aleksander (2019). *The Revolutionary Task of Cinema: Modernism and Mass Culture in Shanghai and Buenos Aires*, tesis, Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota. Disponible en <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/206383>. Último ingreso: 15/11/2020.
- Sontag, Susan (2006) [1973]. *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara. Traducción de Carlos Gardini.
- Soto Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Storni, Alfonsina (2018). *Poesía*, Buenos Aires, Losada.
- Subercaseaux, Bernardo (1988). "La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina". *Estudios Públicos* 30: 125-135.
- Trambaioli, Marcella (1997). "La estatua y el ensueño: Dos claves para la poesía de Delmira Agustini". *Revista Hispánica Moderna* 50, 1: 57-66.

