

*Constitución y  
transformación poética del  
sujeto textual en la escritura  
de Alfonsina Storni*

**Nancy Fernández Della Barca**

**I**

**S**i pensé trabajar los textos de Alfonsina Storni, fue porque me motivaron los cambios, las variaciones que se producen a lo largo de su obra poética. Modificaciones que pueden leerse como desplazamientos de sentidos y procedimientos. Desde esta perspectiva me interesa abordar las transformaciones poéticas del sujeto textual. Si tomamos poemas de **Irremediablemente** (1919), o de **Ocre** (1925), la escritura revela cierta impronta modernista o tardorromántica, modo textual en donde el yo se constituye como centro. Si leemos poemas de **Mundo de siete pozos** (1934), se puede percibir el vuelco vanguardista desde la disolución de la subjetividad. Aunque el yo no desaparece, podemos decir que se fragmenta, esfumándose en un espacio subjetivo más amplio; se abre en un "diálogo virtual" a través de distintas marcas pronominales: el yo ahora se expande hacia el

tú, hacia el nosotros. En función de esta problemática, intentaré focalizar la constitución del sujeto poético en relación a los espacios público y privado; me preocupa mostrar cómo se involucran el mundo social y el familiar, a partir de la mediación o interferencia de la voz poética femenina. La constitución de la subjetividad poética implica un problema en torno al cual se condensan diversas cuestiones, punto de anclaje del que se distancian y retornan figuras atravesadas por un amplio repertorio de funciones. Según esta perspectiva, los procedimientos y efectos de sentidos en la escritura marcan el grado de variación de los movimientos estéticos, cuyos desplazamientos retóricos trazan y reconfiguran la voz poética.

Tanto en "Bien pudiera ser" como en "La palabra", la escritura introduce motivos que construyen la imagen de una identidad y confluyen en el gesto de afirmar la voluntad persistente de la voz femenina. Dicha imagen se perfila en forma gradual a partir de los ecos difusos de figuras que acechan y encierran desde un trasfondo oscuro, hasta la palabra y la naturaleza fundidas en un yo de mujer. Llegado este punto, es notable en Alfonsina la incidencia de la concepción romántica mediante la cual se proyecta la conciencia individual hacia motivos exteriores, transfusión metafórica del yo en el universo entero.

En el primero de los poemas mencionados, los pronombres indefinidos producen efectos de significación borrosa: "Todo lo que en verso he sentido", "algo vedado y reprimido", "todo aquello que debía hacer", "eso mordiente, vencido y mutilado". La ambigüedad de los neutros no atenúa la carga significativa, por el contrario, la refuerza dado que los atributos recurrentes conducen al espacio común del imaginario femenino: la "casa materna" como lugar del sufrimiento compartido aunque también como

soporte de la única voz que infringiendo la autoridad establecida e incuestionable, asume su propio rol como provocación, desafío y rebeldía.

Podría decirse que la subjetividad es delineada progresivamente tornándose cada vez mas nítida y contundente. Ya en 1925, "La palabra" reinstaura al sujeto femenino -"Yo soy la mujer triste"-, volviendo compleja una voz que se erige sobre los actos vedados, marcando el signo de las palabras extraordinarias "Salirse" de la propia carne, de sí; "grabarse" en los hombres, gozar; elevarse por encima de ellos y de todo desde el placer. Las instancias de la libertad y el vuelo sensual resitúan la voz de la mujer en un enfrentamiento simultáneo con el Hombre. Caronte y el destino, los "hombres sublimes o mediocres", la muerte sugerida como "genio oscuro", son proyecciones masculinas de la ferocidad que mata, prohíbe y desintegra.

Los poemas son historias y trayectos del yo; escrituras de la propia vida<sup>1</sup> de modo tal que las fronteras entre los géneros y las tipologías taxativas tienden a disolverse, haciendo posible hablar de uso y deformación del canon autobiográfico en la escritura poética. Los motivos anteriores construyen y sustentan el yo mediante la articulación en el discurso de un imaginario que aparece como verosímil. Así, el discurso poético se despliega entre las leyes de los acontecimientos, lo fáctico -que tradicionalmente permitirían inscribir lo autobiográfico-, y las leyes de la escritura -la ficción-, generando espacios cruzados desde la condición de las mujeres aglutinadas, representadas, superadas en la idealización emblemática del sujeto femenino del discurso. La palabra vuelve autorreferencial a la escritura que, conjuntamente con el yo, se reviste de trascendencia y eternidad, autorrepresentación que involucra el juego simultáneo de la mediación y del objeto, de

la modalidad, del trabajo con los procedimientos de aquello que buscan captar. Posibilidad de marcar y reivindicar la diferencia, la palabra es necesidad que se escribe como sexo y, siendo femenina, es también estrategia que invierte el espacio asignado a la sexualidad como reconocimiento de deseo y posesión: la palabra - escritura imprime, marca y penetra a los hombres. En la escritura de Alfonsina, la nominación se abre hacia una diversidad de territorialidades subjetivas, instaurando un lenguaje que socava las zonas legitimadas por el orden dominante. Si la escritura se trama con el yo, el "nosotros" lo magnifica al quedar subsumido, representado en la inscripción fundacional que se apropia de las palabras ajenas. En tal sentido, el poema "Bien pudiera ser", constituye un yo explícito como motivo y recurso fundante, que encuadrado en una poética retórica tardorromántica procura un código directo, transparente, prescindiendo en cierta medida de giros que oscurecen el lenguaje. El verso, nuevamente palabra, y el yo de mujer reenvían desde lo poético al registro autobiográfico privilegiando las señales del recuerdo, lo personal, lo cotidiano y lo afectivo. Aquí, la transparencia retórica sólo se suspende en la figuración implícita del yo como emergente del discurso de liberación, dueño de voz y palabras que desde las huellas de la memoria se oponen al "ella" materno. Los rasgos emblemáticos de las figuras históricas establecen claras rupturas y separaciones entre el "ella" de lo reprimido, del silencio y las lágrimas y el yo rebelde del poder decir. El ego no se nutre en el dolor pasivo y resignado de lo "vencido y mutilado", sino en la negativa expresa que libera "la honda amargura". El sujeto poético explora y emplaza otro espacio de legitimidad desde donde puede omitir y rechazar las señales de la ley paterna. Si "en los solares de mi gente, medido estaba todo aquello que se debía hacer", la escritura confirma el desborde y la extralimitación. Negación de la

clausura, en el pasaje que va del encierro -madre, hermanas- hacia afuera, se genera una especie de masculinización de la subjetividad. Esto no quiere decir que haya desconocimiento de la propia sexualidad, por el contrario, ésta se afirma desde otro lugar que permite disolver y transformar los sentidos asignados a cada rol. El yo femenino es y está afuera; traspasó los límites de la casa restrictiva y ahora dispara el caudal libre de sus palabras.

Ahora bien, los poemas "Voz" y "Contra voz", ya se aproximan a la escritura de vanguardia promovida a partir de una serie de artificios más o menos recurrentes. Sin embargo, aún cuando en los textos los mecanismos de cohesión son refuncionalizados en lo que hace a las "obras orgánicas"<sup>2</sup>, el sentido no se anula. En todo caso, se desarticula lo previsible para intensificar los efectos significantes; el diseño del sentido descompone la unidad, la organicidad que subordina las partes al todo. En esta línea, la irregularidad métrica y rítmica combinada con imágenes antitéticas, "enfriados los párpados/ en el ardimiento solar", provocan efectos extra-ordinarios, inesperados en el sentido de un lenguaje que establece relaciones herméticas, opacas con lo real, con aquello que busca expresarse, decirse. Las palabras adquieren otra dimensión en un contexto renovado, distinto respecto al lenguaje cotidiano; ahora, las imágenes se dibujan sin cerrarse, sin concluir ni adecuarse una en otra. El extrañamiento y la distancia perceptual que la retórica genera, se cifra en el juego de figuras simultáneas, infringiendo el orden normal, instaurando la dispersión, la expansión indeterminada del sentido. Así, estar "viendo crecer/ nuestras veinte/ uñas" es clave de estulticia, sueño y aburrimento, contrastando con motivos como "tormenta", "párpados abiertos" y "separados con los dedos". De esta manera, la referencialidad poética se ve oscurecida a través de imágenes que entorpecen, obstaculizan la relación con el mundo. Desde

esta perspectiva, la interferencia - y no la referencia-, asume el problema de la representación y captura de lo real, o al menos, de lo que se desea plasmar. A partir de la reelaboración de procedimientos estéticos<sup>3</sup> en "Voz" y "Contra voz", el yo queda des-centrado para extender su fuerza imperativa hacia el mundo de los otros. El tú-nosotros bordea la subjetividad, reenviando desde el diverso repertorio de sus marcas -uñas, cabellos, estrellas, dedos- hacia la instancia del yo. Estos dos poemas que acordamos en llamar vanguardistas, como vemos, introducen motivos de corporeidad mientras que la voz juega con el límite entre lo material que se corresponde con atributos de lo físico y lo inmaterial, mediante lo cual ingresa la levedad de la utopía o el grito del hartazgo, reinstaurando un espacio femenino que admite y proclama el desplazamiento de los límites de la sexualidad.

El sujeto de escritura ordena, exhorta, convoca, amenaza, interroga. Escritura del hacer, en que la profusión de actos-palabras es gesto que expulsa al silencio, al no decir que invade y reduce el espacio de la voz de mujer. Cuerpo y sentimiento ligado a la palabra y la pelea, atributos hasta entonces masculinos a través de lo cual, lo real, el mundo de afuera, lo público se experimenta con el fuego del enardecimiento, del grito con los puños en alto: "Entierra la pluma/ antes de atarte a los puños/ como una llama/ el dolor de servir/ a cosas estultas." Aunque es cierto que hay ruptura de enlaces sintácticos rigurosos y el sujeto se disocia en una segunda persona, queda algún residuo de concepciones estéticas anteriores insinuadas en la idea del "servir". La noción de autonomía se ve empañada en un "para qué" que justique a la escritura. En esta breve cita de "Contra voz", está latente el grito ahogado, el silencio que no claudica. La pluma es alternativa de decir o callar. Voz- pluma- palabra inscripta en el desdoblamiento subjetivo, distanciamiento del yo en la autoimposición del silencio,

porque elige de qué hablar. La "hoguera" y la "boca de un cañón" son los lugares potenciales y metafóricos de un lenguaje sensual y sin palabras, un negar a los hombres "la lengua, el cuerpo y la vida".

El hermetismo cifra parte de su clave en la asociación de la voz y el agua: "Por su punta,/ como por los canales/ que desagotan el río,/ tu agua se desparrama/ y muere en el llano."

La concepción implícita de trascendencia es el locus retórico permanente: "La palabra arrastra limos/ pule piedras,/ y corta selvas imaginarias."

La escritura establece un proceso dialéctico entre sujeto internalizado y mirada externa, dentro y fuera de la voz; lo que media es la experimentación estética que percibe y sugiere una virtual servidumbre a las banalidades de lo permitido, lo convencional. Complementariamente, la "hoguera" y el "cañón" rompen el pacto que subordina la voz-cuerpo a los hombres; voz-cuerpo que también es mirada y saber situándose en otro lado y construyendo un propio espacio de poder desde la negatividad. Porque el no servir invierte no sólo la condición femenina, sino que define el rol de quien escribe siendo dueño de sus palabras. El título del poema, "Voz", es significativo dada la travesía sesgada de los siglos poéticos, como imperativo de la urgencia desesperada, de las interrogaciones sin respuesta.

*No hay que dormir,  
hasta entonces.  
Abiertos los párpados;  
separados con los dedos  
si quieren ceder,  
hasta enrojecerlos  
por el cansancio*

El condicionamiento que sin conexiones lógicas o explicativas desequilibra, discrepa con los discursos instalados en la tradición social y literaria, permite la fuga del yo en un nosotros y un ambiguo ellos. La "voz" proyecta las disonancias verbales que la escritura puede incluir, en una perspectiva más amplia, con el discurso femenino, sugerido como contraste del reiterado motivo de los hombres. Es claro además que, en la renovación de los temas, procedimientos y motivos, emerge la hostilidad hacia las pautas estético-discursivas admitidas; la voz, revalidada como contrapartida en la "contra-voz" del otro-poema, desconoce la ley de la palabra autorizada violentando al mismo tiempo los sistemas de representación modernistas y románticos. La musicalidad, la armonía y la correspondencia entre las partes y el todo se inclinan ahora hacia el juego con los fragmentos de lo real, desplazando a la síntesis por la divergencia de figuras como principio constructivo fundante.

## II

Cuando leemos los poemas de Alfonsina Storni y pensamos en una escritura que tiende al discurso feminista, surge una asociación entre la imagen social y la imagen textual del poeta, siguiendo la noción teórico-crítica que Walter Mignolo<sup>4</sup> elabora en base a Kate Hamburger -entendida como vínculo entre imagen semántica e imagen pragmática. De esta manera, ejemplifica dos modalidades o estrategias de construcción de la figura poética y su "correlato autorial". Una la presenta en Darío suponiendo que asume un código para crear, en definitiva, su imagen; y la otra



figura es la que presenta Huidobro, quien sobrepasando los límites de lo humano permite un acercamiento a la lírica de vanguardia. Precisamente, ambas figuras nos proveen dos vertientes poéticas que canalizan en la lírica de Alfonsina.

Las observaciones de Mignolo acerca de la escritura de vanguardia, se sustentan en el desplazamiento de la posición enunciativa autoral -a la que podemos entender como la ficción de la dimensión humana- por la instancia de la "voz". Y esto es lo que se pone de manifiesto en los poemas de Alfonsina "Voz" y "Contra voz", de los cuales me interesó detenerme en los procedimientos que actualizan la figura del poeta o, como fue planteado, la constitución del sujeto textual. Si en los poemas de impronta modernista o tardorromántica, los referentes se depositan en el yo como categoría que explora los cauces para centrar su identidad, en los citados textos de vanguardia, el sujeto se volatiliza, el yo queda extraviado, para apelar a las palabras de Mignolo. Pero aún como interrupción y corte, el yo es la constante que refracta la construcción de la imagen o figura social. Del enfoque de Mignolo, rescato uno de los niveles que permitirían pensar la figura del poeta: el de los procedimientos. En este sentido, las referencias al cuerpo y al espacio ingresan en la poesía de Alfonsina Storni. Pienso en las remisiones discontinuas a los puños, la lengua, el cuerpo, la vida, la boca, las uñas y, en última instancia la voz como borde o tensión entre lo material y lo intangible; la "casa humana", el cañón, los jardines del cielo. El segundo modo de construcción que distingue Mignolo es la disonancia en las categorías de la persona, lo cual se manifiesta en la expansión de la subjetividad representada en los cruces del sistema pronominal que, respecto a Alfonsina, ya se hizo alusión: el yo, el tú y el nosotros dispersan el estatuto hegemónico y unitario del sujeto.

La tercer pauta que el crítico establece es la fusión del polo del sujeto y del polo del objeto. En los poemas mencionados, se cifra y se conjura la pérdida de la voz siendo ésta inherente al sujeto y, al mismo tiempo, su excedencia.

Elisa T. Calabrese en un reciente artículo <sup>5</sup>, problematiza la escritura femenina a partir de una reconsideración teórico-crítica de la categoría de sujeto. Si bien sitúa la "escritura femenina" en función de sujeto empírico ligado a "un ámbito cultural y cierto momento histórico", la reflexión no produce efectos restrictivos o mecanicistas, ya que no se exige una instancia de verificación, remitiendo a lo que Mignolo denomina metatexto: una suerte de escritura programática para la lírica, en tanto correlato autoral inmediato.

*La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa a mi entender, si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos, con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines. (Mignolo, 145).*

Respecto a la producción escrituraria que recorta Calabrese, la crítica habla del "diseño" de un sujeto textual que coincide con el escritor desde la inscripción de "lo femenino". Pienso que, si por un lado, la idea de diseño supone una concepción constructiva, por ende ficcional, por el otro, "lo femenino" asume cierta neutralidad que no excluye apriorísticamente una virtual intervención de un sujeto masculino -por ejemplo, escritura tejida con ideologemas femeninos en Puig-. La contradicción básica que Calabrese desmonta en ciertas posturas, se manifies-

ta entre la categoría teórica de género, que disolvería la función del sexo como marca empírica y la práctica crítica, lo que se sustenta en la producción escrituraria de mujeres. Elisa Calabrese, no excluyendo la figura de la mujer de un planteo crítico, se aboca a cruzar diversas prácticas, literarias, académicas, periodísticas hacia la construcción del sujeto -social, textual-. Si continuamos pensando la instancia de la subjetividad, Beatriz Sarlo<sup>6</sup> aporta su perspectiva abordando la poesía de Alfonsina sin eliminar a la autora. En este sentido, Sarlo perfila el imaginario de la época a partir de mediaciones heterogéneas: origen social, el marco familiar como tránsito hacia el campo intelectual, la vida y la moda, los deseos y los efectos de reprimirse, decir o callar. Esas son las series según las cuales Sarlo traza las diferencias subjetivas y poéticas en Norah Lange, Victoria Ocampo y Alfonsina Storni. Ya he señalado cómo en esta última se exaspera la inversión de los roles y estereotipos revistiendo, ya sea al yo romántico modernista o a la voz vanguardista, de rasgos convencionalmente masculinos. Se lucha, se toma la palabra, se ejerce la ironía siendo así, la figura femenina depositaria del saber de mujer.

## Notas

<sup>1</sup> La perspectiva teórica de Nicolás Rosa, asume la simultaneidad y complementariedad del acto y texto autobiográfico. Si descarta el concepto de pacto sustentado por Lejeune, es porque este punto de vista se ciñe a la convencionalidad de la rúbrica del autor o, en definitiva, a la garantía que asegura al lector la identidad autor-narrador-personaje. Si para Rosa, las nociones vertidas por Lejeune recaen en un cierto "delirio empírico", su postura se afirma en la autobiografía como "tramitación imaginaria de construcción de una personalidad" o del carácter del yo. Acto que genera una temporalidad y una escritura de esa temporalidad. Por otra parte, la autobiografía implica el descentramiento tanto de las formas genéricas como de la "verdad" textual, dado que supone un intersticio entre la historia, la memoria, asentada en la ficción de credibilidad de la primera persona. Ver Nicolás Rosa *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto Sur, 1990.

<sup>2</sup>. Burger consigna los procedimientos o modos de la obra de arte orgánica a las posiciones filosóficas de Kant y Lukacs. En el primer caso, lo orgánico entra en consonancia con la naturaleza. En el segundo implica el ocultamiento del artificio estético. Desde la óptica de Lukacs, lo orgánico recubre y supera la abstracción y las marcas del trabajo artístico. Según Burger, la obra de vanguardia se opone a esto precisamente como artefacto, como producto, cuya categoría básica es el montaje. Esto supone un principio que compone la realidad por fragmentos, lo cual desmistifica y disuelve la apariencia de totalidad, enfatizando las instancias de constitución de la obra. Recordemos que también en este sentido, se vertebra la polémica entre Lukacs y Adorno. Para éste, lo característico en las obras de arte inorgánicas, es que admiten "escombros de la experiencia", reconociendo mediante el montaje, la ruptura que ya no provoca apariencia de reconciliación con aquello que al arte le es heterogéneo: la naturaleza. Ver Peter Burger. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1987; también cfr. Theodor W. Adorno. **Teoría estética**. Buenos Aires: Orbis, 1983.

<sup>3</sup>. Cfr. Tzvetan Todorov (comp.). **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.

<sup>4</sup>. Cfr. Walter Mignolo: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en: **Revista Iberoamericana**, Núms. 118-119 (Enero-Junio 1982): 131-148.

<sup>5</sup>. Ver Elisa T. Calabrese: "Una poética de lo femenino en la obra de Cristina Piña", ponencia presentada en el **I Congreso Internacional sobre poesía Hispanoamericana**, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 7 de octubre de 1993.

<sup>6</sup>. Cfr. Beatriz Sarlo: "Decir y no decir: erotismo y represión", en: **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, pp. 69-93.