

Lecturas y periodizaciones en la producción poética de Alfonsina Storni¹

Carola Hermida
Universidad Nacional de Mar del Plata

1. Recortes, divisiones, quiebres, periodizaciones

Al leer la crítica contemporánea a la producción de Alfonsina Storni puede verse la recurrencia de dos aspectos señalados tanto por sus detractores como por quienes la admiraban: las identificaciones entre biografía y escritura y la división entre sus primeros libros y los dos últimos, publicados en la década del treinta. En este artículo me referiré a estos temas, deteniéndome finalmente en una lectura de *Mascarilla y trébol* (1934) y *Mundo de siete pozos* (1938), textos en los que se evidenciaría una nueva estética o un quiebre en la poesía de esta autora.

La imagen de Alfonsina como mujer fue desde siempre tanto o más leída que su producción textual. Los críticos contemporáneos de sus publicaciones admiraban más su valentía como mujer que sus poemas. Roberto Giusti afirma que ella era más que una literata, una mujer;² Manuel Gálvez confiesa conocer mejor la personalidad de la escritora que sus libros;³ y Eduardo González Lanuza, en un artículo publicado en *Sur*, reconoce a la "mujer inteligente y fuerte" mientras que critica los errores de la poeta.⁴

Se construye así, desde las primeras críticas, una representación en el imaginario social de lo que Alfonsina es. Esto es usado por el mercado editorial y llega incluso a tener usos políticos. Los viajes, las conferencias, los roles institucionales que asume esta "figura femenina" testimonian estas operaciones de configuración de su identidad como intelectual y como mujer.

A raíz de esto, se delimita un paradigma de lectura que tiende a caracterizar su estética como "espontánea", "personal", usando estos adjetivos con sinónimos de escritura "no trabajada" y "femenina". Así, en el análisis de Graciela Peyró de Martínez Ferrer, la especialista que convoca *Nosotros* luego del suicidio de Alfonsina para el análisis de su obra lírica, se encuentran expresiones como las siguientes: "Esencialmente femenino es el espíritu de Alfonsina Storni. Esencial y refinadamente femenino con un equilibrio de fuerzas", (256), "Su voz es un grito que sale de lo más íntimo, simplemente, sin artificio ni acomodo" (257), "Hay que descartar la idea de que corrientes externas hayan arrastrado su personalidad" (263). En el mismo número de *Nosotros* en el que Giusti y Gálvez no se atreven a analizar la producción de Alfonsina, mientras que sí hablan de la personalidad de la escritora, se publica este texto que pretende centrarse en la "obra lírica", aunque señala la transpa-

rencia de sus textos y cómo en ellos se traduce el temperamento de la autora. Recién para el número siguiente, el de noviembre, Giusti prepara un análisis más extenso que titula "Alfonsina Storni", en el cual analiza esta espontaneidad de los primeros poemas como un rasgo intrínseco de la poesía femenina:

Antes se abandonaba a la inspiración del momento, puliendo poco o nada, y la expresión resultábale a menudo incolora e impropia... La insuficiente elaboración es además achaque frecuente de la poesía femenina. La mujer, cuando tiene el don natural de la poesía, halla fácilmente la expresión animada, acentos cargados de emoción, pero no se empeña en buscar la forma rotunda, contentándose con desenvolvimientos sumarios y con aproximaciones. (Giusti, 1938b: 390-391)

Otras son las estrategias de trabajo textual en los dos últimos libros de la autora, *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*, que intentan inscribirse en una poética simbolista y se proponen como escrituras más oscuras y "cepilladas", según el término de Alfonsina. El reconocimiento de los procedimientos vanguardistas presentes en ambos libros se sigue generalmente de aclaraciones que niegan la adhesión plena de la autora a estos movimientos y descartan que estas innovaciones textuales impidan la "confesión poética" en sus escritos. En el prólogo de *Mascarilla y trébol*, la autora afirma abiertamente:

"En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera." (369)

Si bien se trata de poemas más elaborados, que requieren una mayor colaboración del lector, la autora cree necesario brindar una "Breve explicación" que asegure que han sido concebidos *en estado de trance*, brotando *vitalmente*.⁵ Este tipo de aclaraciones dan cuenta del horizonte de expectativas de sus lectores y de la representación que se había construido dentro del campo con respecto a la figura y la producción de Alfonsina. Los primeros libros se prestan fácilmente a una interpretación biografista y a la caracterización de "escritura espontánea"; los últimos requieren de esa "Breve explicación" a modo de prólogo y de los esfuerzos de la crítica para mantener ese paradigma de lectura. La siguiente cita de Manuel Gálvez, presente en el artículo citado anteriormente, es muestra de esto:

(Alfonsina) Es uno de esos raros escritores que no han imitado a nadie. En sus últimos años su expresión se modernizó, adoptó ciertas conquistas de la literatura de vanguardia; pero para esto no necesitó seguir a ningún vanguardista en particular. Alfonsina no podía dejar de ser siempre ella misma.
(370)

Sin embargo, nadie formula este tipo de aclaraciones con respecto a sus primeros textos. *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920) y *Ocre* (1926) se muestran también teñidos de otras poéticas, aunque ya no hegemónicas dentro del campo literario. Procedimientos y recursos tardorrománticos y una escritura claramente deudora del modernismo son evidentes en estos textos. A pesar de esto, nadie cree necesario aclarar que "la personalidad de la autora" no ha sido arrastrada por estas escuelas y pocos hablan de Rubén Darío o Amado Nervo como modelos que circulan entre estos poemas.

Esto se debe a dos motivos principales. En primer lugar, la "exaltación de la personalidad, del yo, de la individualidad" que proclaman estas escuelas, lo que lleva muchas veces a interpretaciones biografistas como las que se proponen para sus textos; en segundo término, el lugar que ocupaban en el campo en las décadas del 20 y del 30. Dado que la vanguardia era reconocida como el paradigma hegemónico, había que distanciar a Alfonsina de él, pero no era necesario hacerlo cuando ella retomaba modelos ya descartados por los demás poetas.

Es innegable, no obstante, que existe una distancia marcada entre la innovación literaria que pretenden los vanguardistas y la que Alfonsina plantea en sus últimos textos. Ellos buscan destronar modelos que consideran caducos y se lanzan a una exploración en la escritura que no puede verse en la producción de esta autora, ni aún en sus últimas publicaciones consideradas por ella y la crítica del 30 como innovadoras.

Hay que recordar, a su vez, que en el contexto del treinta, en muchos casos, se legaba a Darío y Nervo como modelos para las "poetisas", mientras que la escritura masculina los reemplazaba por las escuelas de vanguardia. En este sentido afirma Delfina Muschietti:

...la estética vanguardista desechó los nombres de Darío y Nervo, cuya presencia hegemónica no molesta en las estrofas de las "muchachas". La producción poética femenina, parece ser, distaba mucho de la labor intelectual renovadora. (144)

Los contemporáneos de Alfonsina sostenían que el éxito de sus textos se debía a la identificación que muchas mujeres sentían frente a su obra y a una forma poética de fácil consumo, sobre todo la producción anterior a la década del 30, an-

clada en estructuras y ritmos automatizados. Así, por ejemplo, señala Eduardo González Lanuza en el texto ya citado:

Alfonsina encontró gran resonancia entre nosotros porque su situación era comprendida por millares de mujeres que se hallaban en su caso y carecían de su valor para afrontar los prejuicios del ambiente, y porque es inmensamente superior el número de los capacitados para sentir el resquemor de una injusticia -en especial cuando se experimenta en carne propia- que el de los llamados a gozar de la Poesía. (56/57)

Los textos anteriores a *Mundo de siete pozos* posibilitan una lectura ágil, de identificación, mientras que denuncian la opresión en que vivía la mujer. A su vez, se trata de poesías que incorporan un vocabulario coloquial, nutrido de expresiones propias del tango o la publicidad de la época, con una fuerte carga amorosa y sentimental, tema sumamente consumido por ciertos sectores del público en los folletines y novelas semanales.

Así, de la misma forma que se condena el paradigma de la mujer que se limita a vivir bajo las normas sociales y morales del momento, también se alimenta cierta imagen femenina anquilosada, promovida desde esta literatura "por entregas". La mujer que nace para el amor, que se consagra a él, que es incluso su víctima, ya que lo padece casi como una enfermedad, contrasta con aquélla que busca rebelarse, que se opone al "rebaño" como una "loba" que sabe luchar y defender sus intereses.

Estos modelos de mujer que se promueven, los temas seleccionados y la forma poética escogida producen una poesía

que despierta entonces, simultáneamente, gran consumo por parte del público y la condena de cierto sector del campo literario. A raíz de esto es tan importante el quiebre que se produce en sus dos últimos libros: sus admiradores critican la oscuridad de esta nueva escritura y los escritores que la denostaban comienzan a ver en este nuevo camino la posibilidad de una auténtica expresión poética. González Lanuza afirma:

Rodeada por la admiración fervorosa de un vasto sector del público, atraído por las mieles de sus rimas y de sus ritmos algo plebeyos, tuvo el coraje de despreciar esa gloria fácil y, a sabiendas de que se alejaba de sus admiradores, afrontó la certidumbre de su soledad, y recommenzó su poesía en una torturada búsqueda de expresiones inéditas, cerebrales la mayoría de las veces, durísimas de ritmo casi siempre, ingratas, en todo caso, para el inocente gusto de sus anteriores amigos.

En ellas comenzaba laboriosamente a despuntar, ya demasiado tarde, la auténtica expresión de la gran poetisa que Alfonsina Storni pudo haber sido. (57)

El cambio que se evidencia en sus dos últimos textos implica entonces un riesgo importante: perder la adhesión del público y llegar demasiado tarde según la visión de los especialistas. A pesar de ello, se insiste en este nuevo proyecto de escritura que se agudiza en su último libro. La "Breve explicación" inicial, a la que ya se ha hecho alusión, da cuenta de la búsqueda de un nuevo modelo de lector, menos pasivo.

Por el juicio general -no de minoría- recogido a raíz de la publicación de algún poema de este libro en

diarios y revistas, preveo que va a ser tildado de oscuro.

Yo pediría al dialogante amigo una lectura detenida de él: todo tiene aquí un sentido, una lógica, aunque por momentos se apoye en conocimientos, ideas, símbolos, que, se supone, están en la alacena mental del lector.

Desde luego que alguna parte de este volumen necesita de la colaboración imaginativa, en cierto modo creadora, del que lo transita.

Pero ¿acaso la sensibilidad y cultura medias del público no están pidiendo eso: colaborar con el escritor, el plástico, el músico etc.?.. (367)

Si realmente la "sensibilidad y cultura medias del público" solicitaran una participación más activa en el hecho artístico, no sería necesario este prólogo. Es evidente que "el juicio general" "tilda" de oscura esta nueva línea poética. El público que habitualmente transitaba sus textos lo hacía buscando los modelos ya mencionados. De ahí la necesidad de atraerlo hacia un paradigma de lectura diferente y construirlo como el "dialogante amigo" que debe colaborar con el artista.

Estas preocupaciones ante las innovaciones textuales son deudoras de un proyecto de escritura que contó siempre más con el aval del público que con el de la crítica. Su imagen dentro del imaginario social como la poetisa auténtica, fuerte, valiente, cuya obra "era comprendida por millares de mujeres que se hallaban en su caso" se configura a partir de sus primeros textos y delimita un modelo de recepción.

Tal como se vio, en tanto la escritura femenina se muestre como simple expresión de la personalidad, no ligada al trabajo literario propuesto por determinada escuela, es aceptada e incluso valorada desde la crítica contemporánea de Alfonsina. De ahí la división que se establece entre las distintas etapas de la poetisa y la condena que reciben en muchos casos sus últimas producciones. Si bien se reconoce en ellas mayor "madurez creadora", se considera que los preceptos vanguardistas que se ponen en práctica terminan alejando los textos del dominio de la poesía. He aquí algunos fragmentos de una interpretación de Roberto Giusti en torno a ciertos poemas de *Mascarilla y trébol*:

Lo leído aunque poco poético y escasamente ingenioso, se entiende. Dudo en cambio que se perciba exactamente el significado de las alusiones del primer terceto, sin una acotación que yo puedo ofrecer, porque la tengo de labios de la autora. Voy a decirlo, puntuándolo correctamente, como no lo está en el libro, lo que aumenta su oscuridad...

Debo decirlo como lo siento: esto ya no pertenece al dominio de la poesía. (Giusti, 1938b: 389)

Así los "antisonetos" del último libro se presentan como galimatías o acertijos que nada tienen que ver con la poesía y que están incluso mal puntuados. Inexplicablemente, interpretaciones tan tajantes como éstas, se acompañan del reconocimiento de un mayor dominio del lenguaje poético por parte de su autora. En efecto, una recepción compleja e incluso contradictoria, acompañó siempre los textos de Alfonsina: gran adhesión del público y duras críticas en el seno de los círculos literarios hegemónicos; admiración por lo atrevido y progresista del "contenido" de sus poemas y condena a lo reaccionario de la

"forma";⁶ luego, ante el quiebre que se evidencia en sus últimos libros, surgen simultáneamente la valoración del trabajo formal y la crítica a la oscuridad y al alejamiento del tono confidencial de sus primeros textos.

2. *Mundo de siete pozos y Mascarilla y trébol*: el sujeto como cuerpo

Mundo de siete pozos marca pues un quiebre en la producción poética de Alfonsina. Ya en su libro anterior, *Ocre*, comenzaban a vislumbrarse los cambios que se evidencian aquí y que han de agudizarse en *Mascarilla y trébol*. En estos textos se plantea la búsqueda de una nueva voz, que se articule desde paradigmas innovadores y que genere simultáneamente un sujeto textual distinto.

Así, se construye una voz textual contenida en un cuerpo espumoso y difuso, que a su vez, se dibuja en otro cuerpo: el poema. El sujeto es aquí entonces una identidad corporal que se explora en la palabra y se busca en los cuerpos de la escritura y los del ser amado. Interrogar la corporalidad y describirla desde el extrañamiento como un mundo perforado con huecos por llenar es el plan textual. Justamente, es la cabeza un "mundo de siete pozos" (los ojos, las orejas, la boca, la nariz) destinados a colmarse con lo externo, y este primer poema del libro abre paso a una serie de textos que buscan definir un sujeto nuevo, prisionero y custodio de su corporalidad y su palabra.

2. 1. El cuerpo propio y el cuerpo deseado

La interrogación a otros cuerpos en sus formas, sus colores, sus olores da lugar a una descripción plena de imágenes. Los cuerpos masculinos que se delimitan en estos poemas se

encuentran en general cubiertos o tapados y hay entonces una mirada que espía, que se deleita en la observación para construir, por su palabra, esa corporalidad deseada.

Paso a paso se fragmenta el objeto observado, y en una descripción que enumera, se diseñan cuerpos buscando levantar los velos que los cubren. Así, por ejemplo se trabaja en el poema "Uno":

*Su carne firme tiene
la moldura*

*de los varones idos y en su boca
como prieto canal,
se le sofoca
el bermejo caudal...*

*Su piel
color de miel*

...

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

...

*Luce, ahora, un pañuelo
de fina seda sobre el corazón
y sobre media delicada cae su pantalón*

*Desde mi asiento, inexpresiva, espío
sin mirar casi, su perfil de cobre. (333 - 334)*

Imágenes sensoriales y sinestias sirven para caracterizar las partes de este cuerpo que se espía. El lino de la pechera, el pañuelo, el pantalón, las medias lo ocultan a una mirada que no puede clavar sus ojos directamente. Así, se detiene en la imagen que copia la ventanilla, para evitar la observación frontal.

El sujeto textual realiza entonces un trabajo de reconstrucción, "sin mirar casi", ligando los fragmentos que logra obtener: lo que se recorta entre su ropa, lo que se refleja en el vidrio. Como un escultor ("la moldura / de los varones idos", "pétreo torso", "perfil de cobre"), trabaja los materiales para dar forma a ese cuerpo deseado.

*¿Me siente acaso? ¿Sabe que está sobre
su tenso cuello este deseo mío
de deslizar la mano suavemente
por el hombro potente? (334)*

Los verbos que se predicán sobre este sujeto observado, *sentir* en primer lugar y luego *saber*, están formulados en interrogaciones. No hay certezas sobre sus sensaciones y saberes. Esta mirada escultórica en cambio, a través de un procedimiento metonímico se vuelve sólo deseo de tocar y sentir la forma potente del cuerpo. De éste se enumeran distintas partes (carne firme, boca, piel, mejillas, anchos hombros, brazada heroica, cuerpo elástico, pétreo torso, hombro potente) mientras que el sujeto hablante sólo nombra "la" mano, sin recurrir al pronombre personal, porque no es la mano propia, sino la mano del deseo.

Ante la firmeza del cuerpo-otro, el yo sólo posee un deseo que pretende "suavemente" deslizar la mano y mirar "sin mirar casi". Paréntesis, oraciones interrogativas, adverbios de duda y negación, modalizan el texto en forma particular, y conforman un sujeto textual que no puede afirmar con firmeza, del mismo modo que le está vedado mirar o tocar abiertamente. Diseña para sí, entonces, el rol del que reconstruye al otro en base a los escasos elementos de los que dispone y por consiguiente se conforma a sí mismo como el hablante/escultor que

lo nombra. A raíz de esto, sólo hace alusión a su mano y su mirada, las dos partes de su cuerpo que le permiten llegar, aunque a través de reflejos y suavemente, a ese "Uno" (que no es "tú").

"De mi ciudad a tu ciudad" también trabaja el deseo de llegar al cuerpo amado, que se encuentra distante. Ya desde el título pueden desprenderse diferencias entre este poema y el comentado anteriormente. En primer lugar, los pronombres posesivos que delimitan claramente una relación yo-tú; en segundo lugar, la idea de traslado, de tránsito entre dos espacios que distancian a los cuerpos amantes. En "Uno" la idea del viaje se hace presente en la primera palabra del poema y en el único verbo en primera persona; "Viaja en el tren en donde viajo.". Ambos sujetos están en el mismo espacio; un espacio móvil que los traslada y los expone a la vista de los demás; en "De mi ciudad a tu ciudad" se trabaja la distancia que separa al yo del tú y la escritura busca tender las redes necesarias para reunir a ambos sujetos. En efecto, el poema es un tejido que permite al hablante acceder al otro cuerpo, tocarlo y penetrar en él.

*Ato las puntas de sus redes
a las puntas de tus cabellos;
atrapo el ovillo
de tus pies;
anclo en tus ojos:
mar negro ...
Desciendo aún:
toco el coral de tus venas.
Ahora reposo
y me afirmo. (326)*

La voz textual se encuentra en permanente tránsito, en búsqueda, hasta que logra tocar (ato, atrapo) el cuerpo amado y descender allí. Las partes del cuerpo nombradas son nuevamente las del otro, que llegan a constituir el "mar negro" capaz de contener la palabra propia. Sólo en su interior el yo reposa y (se) afirma

La imagen del movimiento y la búsqueda de un cuerpo firme que contenga la voz del sujeto se reitera en otros poemas. Aunque no siempre puede "anclar" en él:

*Mi corazón era una flor,
de espuma,
...
viento marino lo tomó
y lo puso
sobre ruda mano
encallecida a mar.
Tan fino encaje
sobre mano ruda
¿cómo podía anclar? (344)*

El cuerpo del sujeto textual aparece caracterizado entonces como algo de dudosos límites (flor de espuma, encajes). Su palabra, errante, ambula a fin de encontrar donde afirmarse. No se nombran las partes del cuerpo propio más que a través de metáforas y recursos que connoten lo fugaz de sus límites; hay un interior que quiere exceder la carne para construir un nuevo espacio en el cual descender y anclar.

*Mi alma, en su vaso humano incontinida
va quemando mi cuerpo a llamaradas
y es un tallo de luz mi carne ardida,
un velo, transparente a las miradas. (362)*

Un contorno intangible, que permite vislumbrar entre la espuma o el velo transparente un interior que desborda, requiere de otro cuerpo para construirse. Como en un juego de ventrílocuos, las palabras surgen de cuerpos ajenos, que como marionetas se dejan hablar por voces extrañas. Francine Masiello analiza precisamente esta idea de "ventriloquia" en los escritos de Storni y afirma:

Las mujeres de Storni... enfrentan el mundo de las letras públicas con una voz extraña... En este juego de ventrílocuos, las mujeres hablan a través de la voz de otros: la tradición literaria extranjera y el consumo del mercado de masas establecen una falsa subjetividad para las mujeres... sus inquisiciones poéticas tratan sobre palabras robadas, sobre la interrupción de las mujeres que hablan en la comunidad y sobre la amenaza de absorción por el otro. (246)

Hay entonces cuerpos alienados, invadidos por voces extrañas, que viven la amenaza de ser absorbidos por lo otro. Ante esto, la escritura delimita una corporalidad construida, "hecha" para albergar una subjetividad distinta. Otra mano, otra boca "harán" el cuerpo del sujeto hablante, de forma tal que el "alma", el "corazón" se funda, se calcine en una nueva identidad.

*La mano que al posarse, grave, sobre tu espalda,
haga noble tu pecho, generosa tu falda,
y más hondos los surcos creadores de tus sesos.*

*Y la mirada grande, que mientras te ilumine
te encienda al rojoblanco, y te arda, y te calcine
¡hasta el seco ramaje de los pálidos huesos!* (360)

Así como en el primer poema citado, la mano propia anhela tocar suavemente el "hombro potente", esculpiéndolo en una mirada que espía, nuevamente aquí hay una mano que "hará" un cuerpo del cual, por fin, se mencionan el pecho, la falda, los sesos, la mirada grande. De esta forma, la escritura configura a un sujeto que se concibe como un cuerpo "espumoso" o difuso hasta tanto se calcine, o ancle en otro; otro que a su vez, también se construye, se nombra, se esculpe en ese acto.

2. 2. El poema como cuerpo

Esta tarea de construcción de una corporalidad tiene lugar a través de la palabra. Es la escritura la que delinea cuerpos, nombra miembros, compara y construye imágenes y se define a sí misma en estos términos. Pero, también, el poema es un cuerpo que puede estar lastimado, mutilado; también ha de ser un mundo de pozos por llenar, de límites de encaje y espuma donde la voz propia pueda residir y dialogar con otras voces.

De la misma forma que el cuerpo del sujeto funciona como cárcel del yo, se define también como el depósito que encierra las palabras. En él residen las palabras no nacidas y aquellas muertas:

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

*Deformadoras de mi boca
en el impulso de asomar... (299)*

Así, las palabras se nombran a través de metáforas y personificaciones que les otorgan una corporalidad humana. A su vez, dibujan nuevos límites en el cuerpo del yo. En efecto, si *deforman* su boca, *conforman* entonces una corporalidad distinta, aquella que el sujeto anhela para ser y que ellas necesitan para permanecer.

El cuerpo propio puede ser, de este modo, un pozo de palabras y el del poema puede delinarse como ese espacio capaz de contener al sujeto textual. Así como el yo construye la corporalidad del ser amado, para volcarse en ella, así también genera una escritura que es cuerpo capaz de contenerlo.

La poesía es de este modo una divinidad corpórea, femenina, a la cual el yo se consagra. En efecto, una "plegaria" de consagración a *Madona Poesía* cierra el libro *Mascarilla y trébol*, en la cual el sujeto hablante se dirige a una virgen pura o, mejor, al cuerpo de esta virgen a quien le ofrenda su ser.

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

*No me atrevo a mirar tus ojos puros
ni a tocarte la mano milagrosa. (403)*

En un texto que dialoga con las oraciones de consagración a María, un sujeto que menosprecia su propio cuerpo, se ubica a los pies de esta Madona que es recortada en sus pies,

sus ojos puros y sus manos milagrosas Frente a La Poesía, personificada y divina, corpórea y etérea, se postra la cara oscura de un yo que reniega de sus miembros y su cuerpo pecador.

La escritura deviene así una entidad superior con ojos, pies y manos, capaz de recibir las súplicas del sujeto, cobijarlo y albergarlo; la poesía es entonces un cuerpo al que se rinde culto.

En contraste con este último poema del libro puede leerse el primero, "A Eros" y reconstruir con ambos el complejo marco que rodea los textos de *Mascarilla y trébol*. En este caso, más que una oración de consagración a la divinidad del amor y la pasión, se trata de la aniquilación de su cuerpo, llevada a cabo por un sujeto fuerte y seguro.

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

*Como a un muñeco destripé tu vientre
y examiné sus ruedas engañosas
y muy envuelta en sus poleas de oro
hallé una trampa que decía: sexo. (369)*

Si en el poema anterior la cara oscura de un sujeto suplicante y pecador se postraba ante Madona Poesía, a la altura de sus *pies*, aquí se animaliza a Eros y el yo asume la postura del cazador, nombrando en primer término su *pescuezo*. Se trata de un sujeto activo, que manipula y destruye ese cuerpo tramposo del amor, en una actitud violenta pero inteligente, que requiere la fuerza y a la vez, el examen atento

El cuerpo de la poesía aparece entonces como superior y

el sujeto le suplica desde abajo, en tanto que a Eros puede cazarlo por el pescuezo, destriparlo y terminar arrojándolo al mar. En este libro, el sujeto busca ya en forma más definitiva conformarse en el cuerpo de la escritura mientras logra deshacerse de ese cuerpo con floreal corona al cual parecía sometido en los textos anteriores. El yo textual, entonces, se ubica en la corporalidad de la poesía, a quien rinde culto por lo venerable y en quien se aloja por ser lo suficientemente permeable como para dejarse invadir por una pluralidad de voces.

La lectura de Alfonsina parece estar signada por un vaciamiento y un deseo de llenarlo con lo otro. En efecto, los críticos que leen sus textos en las primeras décadas del siglo los vacían para poder llenarlos con "la personalidad de la escritora", o más bien, ingresan a ese mundo de pozos con un archivo de datos biográficos que sirven para colmarlos y dejar un terreno llano, sin escollos. A su vez, sus últimas poesías analizadas hablan de voces encarceladas en cuerpos que se viven como ajenos, espacios autónomos que anclan, contienen y aprisionan.

Francine Masiello sostiene que Alfonsina configura el cuerpo como un topos de la escritura. Es a través de él que se reformula la relación entre las palabras y el referente y se recupera una voz (248). Más adelante agrega:

Storni coloca el cuerpo en una posición central respecto de la escritura. Es a la vez un receptáculo de palabras y base de un diálogo con los otros; establece una frontera para separar al yo del otro y define al poeta en su lucha con la modernidad. Por último, el cuerpo femenino en la poesía representa el núcleo de un juego paradójico entre márgenes y centro, docilidad y oposición, silencio y expresión. (249)

El cuerpo es entonces el espacio desde el cual se habla, al cual se habla y simultáneamente, el lugar en el que residen las palabras silenciadas. Una zona de límites muchas veces difusos o espumosos, que también aprisiona o contiene una voz que quiere escapar para nombrar una identidad nueva. Esta búsqueda de una subjetividad distinta se da en la escritura delineando un cuerpo textual artifice y artificio de la palabra.

En los textos leídos, tanto los críticos como los escritos poéticos de la autora, se reconstruyó una cartografía que dibuja mundos de pozos, de silencios que la lectura llena, tapa con lo exterior. Son mapas que dan cuenta de espacios textuales porosos, de cuerpos plenos de pozos destinados a permitir el ingreso de lo otro.

Notas

- ¹ Este artículo retoma algunas de las ideas planteadas en mi tesis de maestría "Mujeres de Letras / Letras de mujer": construcciones del imaginario argentino en la década del treinta", realizada bajo la dirección de la Dra. Elisa Calabrese.
- ² "De la escritora apreciábamos el talento, la honda sensibilidad, la originalidad; de la mujer, la sencillez, el don de simpatía, la cordialidad franca. Era algo mejor que una literata; era una mujer de nobles prendas morales e intelectuales, que supo vivir su vida sin hacerse merecedora de reproches ni críticas, y esconder el tormento de su alma bajo una máscara de jovialidad despreocupada." (Giusti, 1938a: 246).
- ³ "Confieso que sólo conozco los cuatro primeros (libros) de Alfonsina y alguno que otro poema publicado posteriormente. Pero si no puede hablar de su obra, puedo hablar de ella como escritora, puedo hablar de su temperamento, de su personalidad." (Gálvez: 369).
- ⁴ "Mujer inteligente y fuerte, no logró realizarse como poeta por no haber sabido superarse a sí misma. Alfonsina empezó a escribir en un medio adverso, erizado de obstáculos para toda mujer que pretendiera ser intelectual. Su sexo constituía una traba. Aceptó el reto, y ese fué su mayor

- mérito y su irreparable error. Su mérito como mujer que supo tomarse los derechos que se le negaban; su error como poeta, porque la poesía no puede servir para nada ajeno a sus propios fines " (González Lanuza:56)
- 5 Dice Alfonsina: "Distracción sería señalar el temperamento de estos antisonetos de postura literaria: me han brotado vitalmente en contenido y forma, casi en estado de trance (el empuje inicial de la idea creó de por sí la manera suelta), ya que escribí la mayoría en pocos minutos, a lápiz en un lugar público, un vehículo en movimiento, o en mi lecho despertando a deshora; aunque cepillarlos me haya demandado meses " (368)
 - 6 En esta línea de interpretación puede insertarse incluso la lectura de Beatriz Sarlo. Sostiene esta autora que la renovación lograda por Alfonsina en el ámbito temático no se da en el aspecto formal. Según Sarlo, conseguir ambos quiebres simultáneamente era algo que no podía esperarse en una mujer de principios de siglo en nuestro país. Contraponen entonces a Norah Lange, como la "poeta" de las innovaciones formales y la censura y oscurecimiento de tópicos eróticos, frente a la "poetisa" Alfonsina que no calla la voz del deseo y la reivindicación de la mujer en una escritura fuertemente conservadora. (Sarlo: 1986).

Bibliografía

- Gálvez, Manuel (1938) "Alfonsina Storni", *Nosotros*, 2da. época, año 3, volumen 8, número 32, octubre: 369-371
- Giusti, Roberto (1938a) "Alfonsina", *Nosotros*, año 3, volumen 8, número 31, octubre: 245-247.
- Giusti, Roberto (1938b) "Alfonsina Storni", *Nosotros*, 2da época, año 3, volumen 8, número 32, noviembre: 372-397.
- González Lanuza, Eduardo (1938). "Ubicación de Alfonsina", *Sur*, año 8, número 50, noviembre: 56.
- Masiello, Francine (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Muschietti, Delfina (1989) "Mujeres: feminismo y literatura", *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto.

Lecturas y periodizaciones en la producción poética de Alfonsina Storni

Peyró de Martínez Ferrer, Graciela (1938) "La obra lírica de Alfonsina Storni",
Nosotros, 2da época, año 3, volumen 8, número 31, octubre:
251-265

Sarlo, Beatriz (1986). *Una modernidad periférica* Buenos Aires: Nueva Visión

Storni, Alfonsina (1996) [1934 y 1938] *Poesías completas* Buenos Aires: Sela