

Formas alternativas de la agencia femenina en Alfonsina Storni

Alternative Forms of Female Agency in Alfonsina Storni

Todd S. Garth¹
U.S. Naval Academy

Resumen

En su búsqueda de un discurso estético que expusiera las injusticias, desigualdades y abusos sufridos por las mujeres en la sociedad burguesa, Alfonsina Storni experimentó con géneros poéticos que tradicionalmente se identificaban con las convenciones y normas de la burguesía. Entre éstas están el realismo y el melodrama románticos. Esta experimentación consistía en explotar la pasividad, la autosupresión y el disimulo femeninos para tornarlos dispositivos para nuevas formas de agencia femenina. Dos de sus obras en prosa menos conocidas—ambas consideradas fracasos por la autora y la crítica—se prestan para examinar esta técnica storniana de imaginar la agencia alternativa. “Un alma elegante” de 1919 y la obra teatral *El amo del mundo*, de 1927, nos muestra la potencia de discursos tradicionales en las manos de Storni para contribuir a su poética de liberación femenina. Este esfuerzo, especialmente en *El amo del mundo*, también explora cuestiones más amplias de ética social, personal y sexual en cuanto a sus consecuencias para las mujeres. Una tercera obra, “Tres cartas y un pie” de Horacio Quiroga, añade una posibilidad radical—de que Storni, al inicio de esta trayectoria que define su carrera literaria, experimentó con la ausencia como forma alternativa radical de agencia.

Palabras clave: ambigüedad; agencia; ética; pasividad; realismo

Abstract

In her search for an aesthetic discourse to expose the injustices, inequalities and abuses suffered by women in bourgeois society, Alfonsina Storni experimented with poetic genres that were traditionally identified with the norms and conventions of the bourgeoisie. Among these are realism and romantic melodrama. This experimentation comprised the exploration of female passivity, self-suppression and dissembling in such a way as to make them mechanisms for new forms of female agency. Two of her least known prose works—both considered failures by critics and by Storni herself—lend themselves to examining this technique for elaborating alternative agency. “Un alma elegante,” from 1919, and the play *El amo del mundo*, from 1927, demonstrate the potential of traditional discourses, in Storni’s hands, to contribute to her poetics of female liberation. This effort, especially in *El amo del mundo*, also explores wider

¹ Todd S. Garth es profesor de español y portugués en la US Naval Academy. Se enfoca en el realismo, el modernismo y la vanguardia literaria en Latinoamérica, especialmente en Argentina, Uruguay y Brasil. Sus dos libros son *The Self of the City: Macedonio Fernández, the Argentine Avant-Garde and Modernity in Buenos Aires* (2005) y *Pariah in the Desert: The Heroic and the Monstrous in Horacio Quiroga* (2015). También ha publicado sobre Borges, Roberto Arlt, Augusto Roa Bastos y Machado de Assis. Email: garth@usna.edu

questions of social, personal and sexual ethics and their consequences for women. A third work, Horacio Quiroga's "Tres cartas y un pie," adds a radical possibility—that Storni, at the beginning of this career-defining trajectory, experimented with absence as a radical alternative form of agency.

Keywords: ambiguity; agency; ethics; passivity; realism

La cuestión de agencia—personal, individual, autónoma—en la obra de Alfonsina Storni es, desde sus inicios, una cuestión radical. Para los escritores masculinos, especialmente dentro de la tradición realista, elaborar protagonistas femeninas demandaba encontrar el equilibrio entre la agencia y la objetivación. Para ser una heroína creíble o aceptable, la protagonista tenía que balancearse en la cuerda floja entre la acción y la pasividad, la decisión y la equivocación; entre mandar y seguir, afirmarse y reprimirse. Storni fue una de las primeras escritoras para rechazar esta fórmula. Para ella, actuar heroicamente como mujer no respondía al problema de pasividad femenina contra la agresividad masculina—Storni se negó a conformar a esta dualidad. En vez de buscar una manera de crear heroínas modernas que fueran aceptables a la tradición realista, Storni exploró posibilidades completamente nuevas e híbridas para elaborar la agencia femenina, posibilidades que simplemente pasaron por alto de las pautas y expectativas de la poética realista. Sin embargo, para realizar esta meta, Storni hizo lo que se propone cualquier buena experimentadora: explotar los elementos disponibles en las prácticas y materiales anteriores para galvanizar un nuevo fenómeno compuesto. Por esta razón uno puede examinar la obra de Storni para encontrar maneras en que ella emplea métodos realistas—imágenes, tropos, discursos y otros dispositivos miméticos—para producir protagonistas femeninas que frustraban las expectativas que acompañaban tales métodos.

Empecemos con uno de los textos más peculiares—y más desconocidos—de Storni: "Un alma elegante", una novela corta (o más bien un cuento largo) publicado en

diciembre de 1919, en el tercer número de una revista de folleto efímera, *La novela elegante*. Tan efímera fue esta publicación, dedicada a producir en cada número semanal una “novela” o cuento, que no hay rastro de otros ejemplares publicados antes o después de éste y no figura en bibliografías de las revistas literarias de la época. Aparte de una descripción detallada en el estudio general sobre Storni escrito por Sonia Jones en 1979, el cuento no merece mención en las investigaciones y análisis académicos. Parece casi un milagro la supervivencia de unas pocas copias de este folleto: una en la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut en Berlín y dos o tres circulando por el mercado actual de curiosidades literarias argentinas. Entre éstas fue la copia en la que se basa la versión recién publicada por la Editorial Eudem, salida para el público lector por primera vez en casi cien años.

Este cuento parece ser un experimento que resultó en la decepción de su autora, pues es una de las pocas obras de ficción o de poesía que ella nunca volvió a publicar ni siquiera a mencionar. Su carácter experimental es evidente. En 1919 Storni ya había logrado cierto reconocimiento (aunque todavía no la consagración literaria a la que estaba destinada) con la publicación de *El dulce daño* el año anterior. El año 1919 fue bastante fructífero para ella, período en el que salió con una producción tan variada que incluyó los 60 poemas de *Irremediablemente*; las “Cinco Cartas” y “Una golondrina,” también incluidas en el volumen de la Eudem; varias obras breves en prosa en *Atlántida* y *La nota*; frecuentes crónicas en las mismas revistas, y “Un alma elegante.” Fue en el siguiente año de 1920 que Storni empezó a publicar ficción y crónicas en dos de las publicaciones periódicas nacionales de mayor circulación: *La Nación* y *Caras y Caretas*. El éxito de estas obras en los medios populares y masivos del momento se debe en parte a la habilidad de la autora de aprovechar la técnica realista e integrarla a piezas que cuestionan la existencia de una realidad coherente. Del mismo modo, el

genio de la técnica storniana de cuestionar y modificar la agencia femenina consiste en explotar la poética establecida para opugnar sus convenciones de ética de género.

La trama de “Un alma elegante” es mínima. Un matrimonio adinerado recién casado, Ernesto y Nidia, recibe en casa a Elena, la prima de la novia. Elena y Nidia son un estudio en contrastes, siendo ésta pasiva y delicada y aquella energética y agresiva. Entre ellas, el pasado sexual de Ernesto, con implicaciones de repetidas conquistas y descartes, presenta un reto—para Nidia, la inclinación libidinal para ser reprimida, y para Elena la pasión energética para ser explotada. La tensión entre los tres se intensifica hasta estallarse en una tentativa a la violación de Elena por Ernesto y el colapso emocional de Nidia, el cual termina en su muerte.

¿Por qué fue “Un alma elegante” única entre las obras de Storni en ser aparentemente olvidada tanto por la autora como por el mundo? No es probable que la causa sea apenas su recepción poco calurosa—de hecho, existe una reseña entusiasmada aunque breve en el *Nosotros* de diciembre de 1919—porque Storni, en los años venideros, era capaz de defender ferozmente a otras obras de índole experimental cuya recepción la decepcionaba, como fue el caso con su obra teatral, *El amo del mundo*, en 1927. Tampoco fue por modestia que Storni no se esforzó por diseminar su “novela,” porque fue en el mismo año de 1919 que Storni buscó la improbable aprobación de Leopoldo Lugones, mandándole una copia de *El dulce daño*.

La respuesta más probable se encuentra en el carácter no sólo experimental sino retaguardista del cuento. Muchas de estas obras híbridas de Storni disponen de técnicas, de estilos, de convenciones y aun de la expresión de valores particulares a movimientos estéticos ya desvanecidos, incluso el modernismo hispano, el simbolismo y parnasianismo europeos y el realismo romántico. El caso de “Un alma elegante” es aún más peculiar: es efectivamente una renovación específicamente argentina del

melodrama romántico femenino, cuyo epítome es *Madame Bovary* de Flaubert (1857),

pero cuya expresión feminista se ve perfeccionada en la primera novela de la escritora

George Sand, *Indiana*, publicada en 1832.

De los gustos y hábitos de lectora que tenía Storni se sabe poco, así que no se puede afirmar definitivamente que hubiera leído a Sand. Pero hay señas de probabilidad de que la poeta argentina no sólo leyera a las otras autoras feministas hispanoamericanas con las cuales formó una alianza explícita y orgullosa, sino que también se sumergiera en la escritura de autoras feministas de otras naciones. Figuran especialmente entre éstas las que explícitamente cuestionaban las normas y convenciones relacionales entre los sexos tanto como la problemática de asignar agencia a personajes femeninos. La muestra más obvia se encuentra en una de sus “Cinco Cartas”, en la que el nombre completo de la ficticia corresponsal es Lidia Z. Barte. Esta es una referencia abierta a Lily Bart, la heroína equívoca de *La casa de la alegría* (*The House of Mirth*), publicada en 1905, la novela más famosa de la autora neoyorquina Edith Wharton. Nada de esto quiere implicar que Storni haya imitado directamente a sus precursoras europeas y norteamericanas. Al contrario, lo que puede percibirse en “Un alma elegante” es la experimentación específicamente argentina con la tradición de melodrama romántico perteneciente al realismo decimonónico y decimotercero, una experimentación que cuestionaba las pautas y suposiciones de aquélla.

Gwen Kirkpatrick, en su estudio de la producción periodística de Storni, constata que el período 1918-1920 fue especialmente productivo en términos de la experimentación y variación prosista. Su explotación de las tradiciones sentimentalista y melodramática, convirtiéndolas en vehículos para la justicia social y sexual para las mujeres, responde a las expectativas de la creciente población de mujeres de clase media en Argentina (Kirkpatrick 97). No parece casual que en el mismo período Storni

haya estado especialmente activa en organizaciones y publicaciones de corte feminista (Kirkpatrick 102-105). Este esfuerzo también coincide con estrategias de nuestra poeta en alcanzar a lectoras que normalmente no accedían a publicaciones feministas (104).

Todo esto resulta en una poética storniana que se niega a aceptar cualquier caracterización preconcebida o sencilla de la “naturaleza femenina”. Las dos protagonistas femeninas de “Un alma elegante” ejemplifican esta postura. Elena y su prima Nidia evidentemente corresponden a las dos figuras complementarias de la sensualidad femenina estereotípicas de la tradición melodramática: Elena, la esposa tímida, pálida, pasiva, físicamente débil y sexualmente inhibida, una versión romántica de la “ángel del hogar”; y Nidia, la intrusa extrovertida, impaciente, dominante, con un “exceso” de buena salud y energía sexual. Es ésta la misma tradición adoptada y apenas profundizada por la sensibilidad poética del modernismo hispano. Estas dos figuras en el cuento corresponden también a las dos protagonistas paradigmáticas de *Indiana*, Indiana y Noun, víctimas complementarias (aunque desiguales), del hombre libertino que las sacrifica a su amor propio y a su deseo por la conquista sexual (Yalom xi-xii). Pero Storni complica este legado, pues no permite que Elena sea un personaje simpático en su fundamento ni que Nidia sea la rompehogares despiadada perpetuada por esta tradición.

Como observa Sonia Jones, Elena también es víctima de su propia pasividad narcisista, de su negativa de enfrentarse a su marido o cuestionar los motivos de su prima y de su empeño en la “pureza” romántica y matrimonial que se niega a admitir la complejidad caprichosa de la sexualidad humana (Jones 114-116). Nidia, lejos de ser apenas una tentadora cruel que no puede soportar la felicidad matrimonial de su prima, sirve para revelar la hipocresía de ésta. Pues el centro de este relato es un debate entre las primas sobre la ética de matar hormigas, el cual en realidad representa el desacuerdo

filosófico acerca del valor de lo “espiritual,” los sentimientos y lo emocional contra lo físico. El argumento de Nidia es conciso:

—Pensamiento el tuyo, muy angelical, con el cual me entregarías atada de pies y manos al instinto de los inconscientes. Estas son pamplinas que han inventado los débiles.

—La débil en este caso, has sido tú que no has sabido resistir un impulso inhumano de tu naturaleza.

—Esto es; y tú condoliéndote de cuatro bichos que a cada rato el pie mata, sin darse cuenta: te crees fuerte, cuando en verdad, al no matarlas de intento, lo único que buscas es evitarte el dolor de un hecho responsable. (*Tríptico* 128)

De lo que realmente se trata es la pasividad “espiritual” de Elena, su persistencia en observar, sin comentar o intervenir, la creciente inquietud sexual de su marido Ernesto sin ensuciarse en un intento para rescatarlo. Mientras que Nidia maniobra con el orgullo masculino de Ernesto e intenta explotar su reprimido deseo de dominar y poseer, Elena prefiere fingir que al casarse con ella estos impulsos en su marido se habían desvanecido en idilio matrimonial—una ilusión compartida por el mismo Ernesto. Así que Elena también ejerce sus maniobras y manipulaciones en el hombre, evocando en él el arrepentimiento y el asco de sí mismo en una prueba en que está destinado a fallar (Jones 115-116). La implicación en cuanto a la agencia femenina, más allá del aforismo de que hacer nada también es una forma de ejecutar decisiones, es que la pasividad, la autosupresión y el desprecio de lo carnal y material también pueden ser formas de ejercer agencia, o más bien, alternativas eficaces a la agencia masculina. La táctica de tomar prestadas las convenciones del realismo romántico para cuestionar y complicar los padrones de agencia inherentes a esa misma tradición es característica del genio storniano. Storni percibe en la agencia femenina circunscrita, arraigada en las convenciones realistas, la potencia para alternativas más ambiguas, flexibles y por ende más poderosas.

Desde luego, Storni tampoco permite que el hombre sea la víctima principal de este melodrama, pues Ernesto es culpable de un intento abierto a la violación sexual. Pero uno de los aspectos fascinantes de este cuento—del mismo modo que con “Una golondrina,” con los Cinco Cartas, con *El amo del mundo* y con un sinnúmero de

poemas y comentarios centrados en las relaciones entre los sexos—es que Storni se interesa menos en los abusos y explotaciones personales de los hombres individuales que en las estrategias femeninas de sobrevivir, evitar o superar tales injusticias. Y al condenar las instituciones, prácticas y costumbres sociales y culturales que facilitaban estas injusticias, tampoco pasó por alto el papel de las propias mujeres en perpetuar aquéllas. Pues otra figura clave en “Un alma elegante” es la madre de Elena, tan clave que tiene la última palabra en el drama. Al riesgo de caer en la trampa eterna de culpar a la madre por los pecados de sus hijos, vale la pena notar que Storni, como su contemporáneo famosamente misógino Horacio Quiroga (sobre quien tenemos más que decir en adelante), no se frenó en explorar la complicidad materna en perpetuar los males sociales y culturales.

Todo lo cual nos remite a la tradición de melodrama romántico occidental. En las novelas canónicas de esta tradición escritas por hombres—Henry James, Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós y por supuesto Gustave Flaubert, e incluso los latinoamericanos como Machado de Assis, Jorge Isaacs, José Mármol, el mismo Quiroga, entre muchos otros—también figuran heroínas ambiguas. La trayectoria en la que sobresalen las autoras femeninas del mismo género—George Sand, George Elliot, Edith Wharton, Emilia Pardo Bazán—se enfoca en el desarrollo de la conciencia femenina de su estatus equívoco, hasta imposible, en una cultura en la que las relaciones entre los sexos se definen por el conflicto inherente y la opresión de las mujeres. Es decir, toda esta tradición, incluso la parte elaborada por escritoras femeninas, mantiene el concepto realista, forjado por los hombres, de una coherencia cultural y social objetiva, contra la cual las mujeres están condenadas a vivir sus vidas.

En “Un alma elegante” tenemos la destilación de esta trayectoria por una escritora para quien la cuestión de la independencia económica, el poder político y la

voz cultural para las mujeres era de importancia tanto personal como nacional. Las heroínas de Machado de Assis (*Helena*), de Jorge Isaacs (*María*), de Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*) de Wharton y de George Elliot (*El molino del Floss*) mueren rechazadas por una sociedad que no tolera la inconformidad a las convenciones heteroeróticas. Las de William James (*Retrato de una dama*), de Sand, y de Leopoldo Alas (*La Regenta*) sobreviven, pero abandonadas y aisladas por la misma razón. En “Un alma elegante,” por contraste, el desenlace trágico resulta no sólo de la *conformidad* de la heroína a las dichas convenciones sino a su identificación total—erótica, doméstica, cultural y filosófica—a ellas. Lo que Storni propone con “Un alma elegante” no es apenas la liberación de mujeres cuya identidad depende enteramente de las carreras, las reputaciones y el tratamiento íntimo de sus maridos, sino un nuevo examen de la propia madera de la cual está hecho el padrón de relaciones entre los sexos. O sea, un discurso en el que la agencia femenina, lejos de ser apenas cuestión de equilibrio y ambivalencia, tiene que buscarse en nuevas fórmulas de representación, más allá de la coherencia realista, que todavía sean accesibles a un amplio público lector.

Si uno lee el cuento de esta manera, se ve que no constituye el cierre a un género literario ya desgastado y descartado, sino el inicio de una nueva trayectoria en la expresión cultural de las relaciones eróticas.

La carrera de Storni constituye una línea si no recta, por lo menos constante y consistente, en explorar, desarrollar y profundizar esta problemática. Su colmo, quizás, es su obra teatral *El amo del mundo*, de 1927.

La historia nos muestra que Storni se sintió profundamente decepcionada por el fracaso crítico de *El amo del mundo*. Fue ésta la única obra de teatro de la cual intentó hacer una producción comercial, así que es fácil inferir que tenía grandes esperanzas

para su éxito. Su reputación de poeta se había consolidado en los inicios de la década de los 20, pero como ya se ha dicho, desde los inicios de su carrera, Storni siempre buscaba nuevas vías al renombre literario y nuevas maneras de comunicarle sus ideas a un público más extenso.

Uno de los dispositivos para lograr esta meta fue dos series de crónicas. Junto con “Un alma elegante”, en 1919 Storni publicó la serie “feminidades” en *La Nota*, una revista semanal dirigida a lectores de clase profesional—liberal, culta y bien informada. La columna, aunque no siempre trataba estrictamente del feminismo como movimiento, era abiertamente feminista, dedicada a iluminar e inspirar discusión de asuntos femeninos. El año siguiente, Storni publicó otra serie similar, *Bocetos femeninos*, bajo el pseudónimo Tao Lao, pero esta vez en el diario conservador, *La Nación*. Esta columna fue a la vez más atrevida y menos polémica—atrevida por su tono mordiente y su crítica abarcadora de la burguesía porteña, menos polémica por ser menos explícita en su feminismo y más oblicua en su tratamiento de cuestiones políticas y sociales.

El teatro fue un componente clave a la estrategia storniana de difundir sus ideas al público general. Fue un paso lógico e integral con su desarrollo como artista y su carrera de maestra. De joven, Storni se entrenó con una tropa dramática ambulante; en 1921 se asoció con el Teatro Juvenil Labardén, y en 1927 fue contratada para enseñar en la Escuela de Drama y Declamación. Un resultado importante de esta actividad fue la creación y producción de seis obras teatrales infantiles, todos existentes hoy día. Otro resultado corolario fueron sus tres piezas para adultos, entre éstas *El amo del mundo*. De todos modos, no es de sorprenderse que los esfuerzos de Storni para minar todas las formas posibles de la poética realista para plasmar nuevas aproximaciones y alternativas a la agencia femenina incluyeran el teatro.

Según los biógrafos, la principal causa del fracaso comercial de *El amo del mundo* fue la percepción de que era un manifiesto radical feminista, señalando con su título el objetivo central de castigar a los hombres por la arrogancia de presumirse los dueños de la raza humana. El título original, desplazado por otra obra anterior del mismo nombre, fue *Dos mujeres*, lo cual se enfoca más en el concepto central de la obra, el contraste entre dos mujeres en sus maniobras para sobrellevar el sexismo y opresión masculinos. De hecho, la obra no pone en una luz positiva a los hombres, ni a las mujeres que cooperan en la perpetuación del patriarcado y del autoengrandecimiento masculino. Este mismo inconformismo bastaba para desvirtuar la obra para las audiencias comerciales.

Pero uno de los aspectos más curiosos de *El amo del mundo* es que la crítica feminista que la integra se dedica no a mejores condiciones para las mujeres—es decir, leyes, prácticas e instituciones igualitarias y justas—sino a examinar el impacto del sexismo y del patriarcado en los fundamentos de la ética: la lealtad contra la traición, el disimulo contra el candor, la familia contra la sociedad, la razón contra el instinto.² Storni emplea una variedad de implementos para desempacar estos conceptos, pues un mensaje básico de la obra es la necesidad de repensar la naturaleza de los discursos éticos y el papel de la conciencia individual en aquéllos—una necesidad *ilustrada* por el mundo injusto con el cual las mujeres tenían que bregar, pero no delimitado por la supuesta coherencia de tal mundo ni por las instituciones que lo constituyen. Este objetivo conduce al corolario de que las mujeres re-examinen su propia agencia, tanto la agencia fuertemente restringida que les asigna el mundo injusto como la agencia

² Alicia Salomone, entre otros, ha notado que un objetivo fundamental de Storni es “la resolución de ese problema humano en general, en marco de una sociedad más justa, tolerante, democrática” (50). Gloria Hintze observa que la campaña de Storni para modificar las leyes limitando los derechos de propiedad de las mujeres se relaciona con la cuestión de honor y de “administrar su propia conciencia” (289-90).

reclamada por las mujeres para poder corregir el mundo. Un tratado teórico que ayuda a mejor comprender lo que Storni encaraba es la obra clave de la filósofa existencialista, Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté (Para una moral de la ambigüedad)*, la cual busca una fórmula ética basada no en el deber kantiano, la moralidad codificada, la lógica jurídica y el método científico, sino en la experiencia, la autosuperación y las demandas de contexto. Aunque sería difícil afirmar que Storni hubiera leído a Beauvoir, vale la pena notar que las dos autoras fueron inspiradas por la misma línea de pensadoras y escritoras feministas occidentales. El concepto beauvoiriano de la estética como proyecto ético continuo, y de la ética como proyecto constante correspondiente a la realización personal en el contexto social y cultural, resuena fuertemente en la entera obra de Storni.

La trama de *El amo del mundo* trata de dos mujeres burguesas adineradas. Márgara, la mayor, es abiertamente inconformista: ya de cierta edad pero siempre soltera, intelectual y librepensadora, ella también es protectora de un adolescente a quién sólo en el tercer acto revela como su hijo ilegítimo. La otra mujer, Zarcillo, también una protegida de Márgara, tiene dieciocho años y está a la caza de un marido—y personifica todas las convenciones de la joven burguesa destinada a ser casada. No hay duda sobre cuál de las dos va a conseguir el esposo rico—Zarcillo emplea todas las debidas técnicas, mientras que Márgara se dedica principalmente a convencer a su pretendiente que no le interesan sus atenciones. Pero en el proceso de desembrollar las relaciones románticas, la obra explora cómo cuestiones prácticas e ideológicas relativas a las mujeres en realidad también son cuestiones de consecuencia ética general. Así que cualquier reto a la agencia femenina también sirve para cuestionar la agencia humana en su fundamento.

Márgara toma una serie de decisiones que parecen ser ejecutadas de acuerdo con códigos sociales o principios ideológicos, pero las cuales corresponden más bien a las circunstancias que afectan a las personas que la rodean—estas decisiones, además de no responder al deber formal, tampoco responden a sus propios fines personales o egoístas. Su ocultación de los orígenes de su hijo, por ejemplo, no nace de su respeto por las normas sociales en sí sino por compasión por las sensibilidades de su padre recién finado. Su decisión de revelar la verdad no es función de su búsqueda por la justicia feminista, sino por el respeto al derecho de su hijo a enterarse de la verdad. Zarcillo, por contraste, también basa sus decisiones puramente en las condiciones y contexto, pero siempre por su propio interés. Lejos de condenar el egoísmo de Zarcillo, Storni presenta esta figura como una joven que actúa no por el deleite de la aventura o la victoria, sino por falta de alternativas prácticas. Zarcillo necesita un marido rico para poder mantener su identidad como hija de la burguesía. Los hombres nunca se comportan con las mujeres de manera sincera o directa, y son ellos los que determinan las reglas, así que ella no tiene más alternativa que distorsionarse para los hombres. En este sentido la agencia femenina aceptada, en el contexto burgués, sirve como dispositivo para perpetuar la opresión de las mujeres y su encarcelamiento en el matrimonio disforme, no para liberarlas.

En su defensa de la obra frente a la crítica negativa, Storni afirma que Zarcillo era un personaje tan cínico y culpable como Claudio, el hombre a quién persigue y logra capturar en matrimonio: mayor, rico, conformista, sumamente confidente en sí mismo (*Obras* 1097). Pero esta apología por Storni no concuerda con la realidad del texto, lo cual presenta a una Zarcillo muy consciente de ser víctima de una sociedad injusta, aunque sea una víctima resignada a ser llevada por su predador. O sea, Zarcillo reconoce que la única manera de ejercer agencia con respecto a su propio destino—un

destino efectivamente predeterminado—es agarrar el papel de amada pasiva con una agresividad que en general no se atribuye a las jóvenes burguesas.

Desde el inicio, Zarcillo hace referencia constante a su propia inocencia e inutilidad. Pero también hace claro que tal inocencia, lejos de ser genuina, es simplemente una respuesta a lo que desean los hombres. Los hombres efectivamente dan forma a las mujeres de acuerdo con sus propios anhelos. En el mismo diálogo, no obstante, la dramaturga sugiere que las mujeres, conscientemente dispuestas a ser actoras en la contienda, también dan forma a los hombres. Claudio se dirige sardónicamente a Zarcillo:

... Decididamente soy una creación de Zarcillo, una creación futurista de líneas caprichosas y colores abigarrados. ¡Encantado estoy de nacer de nuevo de tan linda imaginación! (*Obras* 1138)

Las mujeres tienen la poesía en su defensa, implica Storni, aunque también implica que los límites impuestos en la poesía femenina—límites que ella es consistente en cuestionar—agravan su condición de dependencia. Zarcillo es perjudicada por su inclinación de ver la poesía como un chiste amargo, análogo a su perspectiva en el amor.

En realidad, Zarcillo no es inocente—por la mitad de la obra aprendemos que ya tuvo un amorío con Ernesto, el vecino gallardo de al lado. Enseguida solicita la ayuda de Márgara para mantener el secreto para que pueda casarse con Cláudio sin incidentes. En sus esfuerzos exagerados para disimular, Zarcillo, junto con Ernesto y los amigos, declama en una burla del éxtasis poético: “Doscientas mujeres yacen en la tumba fría por culpa de tus ojos color de mar, de mar verde, verde... (*se ríe a carcajadas*)” (*Obras* 1142).

En su defensa, Storni toma la poesía amatoria más en serio. En respuesta a la acusación del crítico Edmundo Guibourg que la obra refleja el odio que la dramaturga tiene por los hombres, Storni contesta:

¡Me he pasado la vida cantando al hombre! ¡Trescientas poesías de amor, Guibourg, trescientas, todas dedicadas al bello animal razonador! ¿Por qué no me han agradecido esto, antes, en largos y particulares artículos de loa, así como ahora se enconan conmigo, según usted, porque trato mal a uno, a uno solo, a un caso, mientras sigo adorando el resto, dispuesta siempre a morir por el magnífico enemigo? (*Obras* 1101)

Como han observado tantos lectores de su poesía, Storni se enfoca en su naturaleza híbrida, ambivalente y ambigua—su capacidad de expresar a la vez la adoración anhelante y la amnistía despiadada. Zarcillo no tolera la ambigüedad nada mejor que el crítico Gibourg, y la implicación de Storni es que es una ambigüedad que el mundo necesita cultivar. Esta ambigüedad replazaría la estructura entera de relaciones de género.³ O como Mágina le dice a Claudio al relevar que Carlitos, el muchacho por quién es responsable, es su hijo ilegítimo: “He echado abajo su literatura amatoria” (*Obras* 1152).

También aprendemos, en el tercer acto, justo cuando su casamiento con Claudio está para celebrarse, que Zarcillo está para quedarse aún menos “inocente” y que en este sentido no es distinta de sus amigas casadas—una de quiénes, Celina, prosigue un amorío flagrante, con el mismo Ernesto que casi “arruinó” a Zarcillo, enfrente de los espectadores y de su propio marido. O sea, el tercer acto de *El amo del mundo* monta una escena digna de una telenovela, en la que se representa una lucha entre los géneros basada en un código ético absolutamente corrupto e insostenible.

Tal código, además, se basa en la tergiversación de los conceptos y relaciones a las que Mágina es tan sensible—la lealtad y la traición, la honestidad y el disimulo. El disimulo se presenta repetidamente como el concepto más valorizado entre éstos. Al confesarle a Mágina su indiscreción anterior, Zarcillo expresa orgullo cínico de su

³Tania Diz observa que la creación de ambigüedad también es fundamental a las crónicas stornianas, lograda por la “inversión” de temas y términos de otras cronistas femeninas para subvertir su sentido (78).

talento por disimular: “Tú no te diste cuenta—porque soy muy canalla y disimulo muy bien” (*Obras* 1159). Del mismo modo, cuando Márgara le revela su secreto a Claudio, él es impresionado más que nada por su talento por el “...tan perfecto disimulo” (*Obras* 1151). Aún más importante, junto con maravillarse de la habilidad de Márgara por encubrir, Claudio se ofenda de que ella no tuviera el “...tacto para engañarme” (*Obras* 1178). Es decir, los valores de ambos Claudio y Zarcillo se fundamentan en la decepción más que cualquier otro aspecto de las relaciones humanas. Cuando se trata de las mujeres, incluso las que respeta y admira, Claudio sólo reconoce la agencia en estos términos, y Zarcillo se conforma a aquellas expectativas.

Aún más intrigante de esta crítica de la ética burguesa y las consecuencias para la agencia femenina, es la variación en el darwinismo social que Storni incorpora en esta obra. Uno de los aspectos más controvertidos del darwinismo son las implicaciones para la libre voluntad y la agencia—si los seres humanos son apenas bestias desarrolladas, ¿a qué conduce nuestros aparentes impulsos y capacidades para la iniciativa autónoma individual? Claudio y los demás personajes hacen referencia a Zarcillo repetidamente en términos animalísticos, como una ‘fierecilla.’ Cuando en un momento de capricho ella fantasea con “escribir versos”, es para representar en forma poética un universo social-darwinista:

...haré como dicen los poetas del día: el elogio del asalto, pero no te creas que hablo del asalto miserable de un hombre a otro, sino del asalto de las especies contra las especies...ya verás... (*Obras* 1125)

Y Zarcillo sí es animalística. En su primer intento para atraer a Claudio, le muerde la mano. El responde por amenazar a torcerle el cuello como una fierecilla y para luego besarle en la boca. Además, Claudio termina por preferir a Zarcillo porque no se le ha “deformado” o “hecha híbrida” por el intelecto (*Obras* 1179).

Esta hibridez—de la cual Márgara es un ejemplo—es una referencia directa a los avisos de los eugenistas neodarwinistas contra los supuestos atavismos que podían resultar del mestizaje o de la mezcla entre blancos criollos e inmigrantes “oscuros”. Pero en las manos de Storni, tal atavismo presenta su aspecto más irónico. Para los hombres, la amenaza es que sus orígenes bestiales resurjan para degradar. Pero para las mujeres, en el contexto burgués, el atavismo es la esencia de la pureza femenil y la degradación consiste en ser *menos* como animales. Es decir, la agencia humana autónoma es problemática para las mujeres porque, en el contexto burgués, puede *robarles* su poder personal, sexual, social y aun económico.

Así que *El amo de mundo* indica, entre otras ideas, que los principios éticos supuestamente objetivos, y la agencia supuestamente libre que tienen los seres humanos para emprender aquellos principios, son tan fácilmente desvirtuados por los hombres—y tales distorsiones tan fácilmente aceptadas por la sociedad—que no sirven como base para una vida justa o moral. Lo que les queda a las mujeres, entonces, es elaborar una ética según las *circunstancias* de la vida, particularmente las circunstancias impuestas por la otra, más poderosa, mitad de la humanidad. Y entre las estrategias más prácticas y potentes para adaptarse a aquellas circunstancias es no aceptar la libre agencia como fundamento incuestionable, sino también explorar las posibilidades productivas de la subordinación, del disimulo y de la autosupresión. Para Márgara, perseguir una vida ética se fundamenta en vivir, por un lado, como un ser libre fiel a su propio camino intelectual y emocional existencial, pero sensible, por otro lado, a la lucha de la mayor parte de la humanidad por realizarse bajo la represión de un mundo injusto.

El amo del mundo, tanto como “Un alma elegante” de ocho años antes, son ejemplos concretos de lo que la crítica Julia Kroll identifica como la problematización por Storni de “la noción de la mujer víctima” (71) y la exploración de la ambivalencia

como “signo de agencia”. Kroll se remite a las ideas de varias teóricas feministas posmodernas, especialmente Judith Butler, para enfocarse en los métodos de Storni para encontrar la agencia femenina en fenómenos que, según medidas convencionales y heteronormativas, actuarían en su contra. Entre sus varias observaciones, Butler asevera que el sujeto emergente es condicionado por los poderes que resiste, así que el yo acaba siendo estructurado por las “reglas de la jerarquía sexual” (71) y la agencia femenina corresponde en parte al deseo invertido (Butler 170, citado por Kroll 77), por el cual el deseado o amado que falta es internalizado como disposición “autodegradante”. Por eso, la agencia femenina se consigue por estrategias que van en contra de la construcción, consolidación y plasmación de un yo autónomo coherente. Kroll identifica una de aquéllas como la “estratégica melancolía”, una técnica para “manejar las normas sociales mientras se queda al margen de ellas.” Este proceder, junto con estrategias como el disimulo, la pasividad selectiva y su alternación con la agresividad secreta, la manipulación de expectativas e hipocresías burguesas y masculinas, la explotación o violación de normas éticas según demandan las circunstancias, entre otras, son todos métodos stornianos para elaborar agencia femenina que no se conforma a los padrones regidos por la tradicional agencia masculina de la estética realista.

Pero queda más una estrategia, la cual requiere un salto especulativo por la parte del lector: la ausencia completa. O más bien, el traslado de la agencia a la voz masculina, a actores masculinos, específicamente para proyectar una perspectiva femenina en las cuestiones de relaciones de género y de la posibilidad de un pleno sujeto femenino como interlocutor en tales relaciones. Para hacer este salto, nos remitimos a un cuento publicado bajo el nombre del colega profesional y personal de Storni a la vez más conocido y más problemático de todos: Horacio Quiroga.

En 1918 Quiroga publica el cuento epistolar “Tres cartas y un pie”. Además de su forma epistolar, el cuento se distingue entre las obras de Quiroga por presentar la voz de una mujer y por tratar de la perspectiva femenina en la objetivación sexual—es decir, la conversión en objetos sexuales a los *hombres* por mujeres operando bajo los códigos éticos, sociales y sexuales de la burguesía. El texto, en forma de una carta escrita por una mujer anónima, describe el acoso sexual por un hombre en un tranvía de Buenos Aires, y la reacción de la mujer acosada. La corresponsal, identificada por las siglas “M.R.”, le escribe a un narrador que se presenta por el nombre de Quiroga, pidiéndole que publique su comentario bajo su nombre, ya que ningún periódico publicaría tal relato escrito por una mujer. Quiroga así reconoce que cuando se trata de asuntos eróticos, según las normas de la buena sociedad, las mujeres en público efectivamente no existen. Desde el inicio de su relato, M.R. transforma la descripción del rito masculino del asedio a una mujer en un espacio público, convirtiéndola en la observación concisa de una mujer que juzga a un hombre a la caza de su presa:

Pues bien: desde que el hombre desciende de la vereda, se acerca al coche y mira adentro, yo sé perfectamente, sin equivocarme jamás, qué clase de hombre es. Sé si es serio, o si quiere aprovechar bien los diez centavos, efectuando de paso una rápida conquista. (...)

Y cuando el asiento de mi lado está vacío, desde esa mirada por la ventanilla sé ya perfectamente cuáles son los indiferentes que se sentarán a cualquier lado, cuáles los interesados (a medias) que después de sentarse volverán la cabeza a medirnos tranquilamente; y cuáles los audaces, por fin, que dejarán en blanco los siete asientos libres para ir a buscar la incomodidad a mi lado, allá en el fondo del coche. Estos son, por supuesto, los más interesantes. (Quiroga 257-58)

Lo que sigue es una descripción minuciosa de cómo estos hombres “interesantes”, de quienes M.R. cuenta exactamente diecisiete en su experiencia, intentan el contacto físico y cómo ella diestramente les sorprende por fingir la indiferencia—y así mostrando

su interés—para luego colocarse de manera que frustra las caricias de un pie masculino contra el suyo.

Este texto es extraordinario en que simultáneamente reconoce la sexualidad femenina; comenta en la técnica de las mujeres para juzgar a los hombres, engañarlos y así controlar el intercambio erótico; muestra como las mujeres por fuerza desarrollan estrategias para ausentarse, físicamente y cognitivamente, de tales intercambios; y revela que la única, estrechísima salida disponible a las mujeres para la expresión del eros personal es por asumir una voz masculina. Los hombres anónimos en estos encuentros toman el máximo espacio físico posible (lo que las norteamericanas de hoy día conocen como el “manspreading”), en contraste con M.R., cuyo retraimiento, colmando en la ausencia personal total, es compensado por su mirada omnisciente.

En adición a la ausencia y la mirada, la única otra munición de que se dispone M.R. es la de definir y controlar, mediante un hombre que publica sus palabras, los términos de su narrativa. El ejemplo más obvio es su aclaración de la palabra “seductor” en francés para explicar que se refiere a hombres atractivos, no a hombres adeptos en el arte de seducción. Y para cerrar la correspondencia, M.R. ofrece un coqueteo final, en la que le entera al narrador de que entre los diecisiete “sujetos” en su experiencia personal, había uno sólo cuya atención ella buscaba, y quien no se dio cuenta—el narrador mismo. Al enterarse demasiado tarde de su conquista amorosa, el narrador es reducido de un donjuán encarnado a una mera oportunidad perdida.

Aunque muy poco se sabe sobre la amistad entre Quiroga y Storni, es fácil deducir que cuestiones sobre las relaciones eróticas entre los hombres y las mujeres, y los problemas éticos y sociales a las que atañen, serían asuntos comunes en sus frecuentes conversaciones. No es demasiado fantástico imaginarse que los dos se consultaran sobre las ideas o aun el mismo texto de “Tres cartas y un pie.” Ni menos

que la autora real del texto sea Storni, escribiendo en ausencia, retrayéndose, robándose de la agencia convencional, para que sus palabras tuvieran el máximo impacto. La voz y estilo asemejan la escritura de Storni, específicamente la de las crónicas de Tao Lao. Si “Tres cartas” constituyera una broma entre los autores, en la que Storni se ausenta para alcanzar un número más amplio de lectores (además de poder aprovechar de un campo mucho mayor en los asuntos permitidos a un autor masculino, Quiroga en 1918 era un escritor famoso con una base de lectores establecida), las siglas M.R. pueden significar “Maestra Rural,” el certificado profesional que Storni había recibido en Santa Fé en 1910. Esto tampoco es inverosímil. Quiroga había sido instructor en una escuela normal para muchachas; no es difícil imaginarse que los dos hubieran compartido un chiste sobre esta experiencia en común. En tal caso, el narrativo es exactamente lo que parece: una carta abierta escrita por una mujer—Alfonsina Storni—dirigida a Quiroga para que él la publique por ella bajo siglas pseudónimas. La inducción consiguiente, de que Storni *empezó* sus exploraciones en formas alternativas a la agencia femenina en 1918 con una forma de ausencia total, o más bien con la voz *in absentia*, es demasiado provocadora para ser descartada. “Tres cartas y un pie” en ese sentido nos presenta con un *mise-en-abyme* en el que la autora se ausenta explícitamente en un diálogo sobre las relaciones eróticas para poder escribir sobre las estrategias femeninas de ausencia frente a los hombres en relaciones eróticas—la cual experiencia ha posibilitado la estrategia de escribirla en ausencia.

En resumen, tomando estas tres obras claves en el contexto de la totalidad de la producción narrativa y poética de Alfonsina Storni, se puede bosquejar una estrategia radical para buscar nuevas fórmulas de la agencia femenina. Tales estrategias recurren a técnicas y modelos estéticos con las cuales Storni pocas veces se ve asociada—técnicas características del realismo, incluso el realismo romántico, una tradición estética y

moral que ella criticaba acerbamente. En estos recursos aparentemente contradictorios a su proyecto ético, Storni encuentra posibilidades para elaborar la ausencia personal, la pasividad, el disimulo, la manipulación del deseo y agresión masculinos, convirtiéndolos en dispositivos para la liberación y autodeterminación femeninas. La campaña de Storni contra la victimización de las mujeres aprovecha la voluntad de los hombres por hacerse objetos sexuales, para que las mujeres así se apropien del poder de la erotización de sí mismas. Las amistades que Storni tuvo con los hombres, tanto profesionales como personales y románticas, formaba parte de estos recursos de apoderarse en el beneficio del sexo femenino. Este empoderamiento también conduce a una agencia más amplia, aunque evidentemente paradójica, por medio de la que las mujeres pueden cuestionar la panoplia de precedentes y convenciones éticas que las han atrapado durante milenios de tradición cultural misógina.

Bibliografía

Beauvoir, Simone de (1962). *The Ethics of Ambiguity*. Trad. al inglés por Bernard Frechtman. Toronto: Citadel Press.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Diz, Tania (2006). *Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Letras del Rojas.

Hintze, Gloria (2006). "Dos voces femeninas: modernidad e identidad," En Jalif de Bertanou, Clara Alicia, ed. *Argentina en el espejo: sujeto, nación y existencia en el medio siglo (1900-1950)*. Mendoza: EDIUNC: 273-92.

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

Kirkpatrick, Gwen (1995). "The Creation of Alfonsina Storni". En Agosin, Marjorie, ed., *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Albuquerque, NM, EE.UU: University of New Mexico Press: 95-117.

Cuarenta Naipes
Revista de Literatura y Cultura
Año 3 | N° 4

Kroll, Julia (2008). "Conciencia desdoblada: Agencia femenina y melancolía en la poesía de Alfonsina Storni, Rosario Castellanos y Alejandra Pizarnik." *Hispanic Journal* 29.2: 69-85.

Quiroga, Horacio (1996). *Todos los cuentos*. 2ª edición. Colección Archivos. Ed. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: ALLCA XX.

Salomone, Alicia (2001). "Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo." *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies*, Spring 2001: 47-55.

Sand, George (1993). *Indiana*. Trad. al inglés por Eleanor Hochman. New York: Penguin Books.

Storni, Alfonsina (2019). *Tríptico*. Ed. Mónica Bueno y Todd Garth. Mar del Plata: EUDEM (Editorial de la Universidad de Mar del Plata).

Storni, Alfonsina (2002). *Obra completa*. Tomo II: Narraciones, Periodismo, Ensayo, Teatro. Buenos Aires: Losada.

Wharton, Edith (2006). *The House of Mirth*. London: Virago Books.

Yalom, Marilyn (1993). Introduction. *Indiana*. Por George Sand. Trad al inglés por Eleanor Hochman. New York, Penguin Books: vii-xiv.