

# DE UNA SUJETO FEMENINA A UNA SUJETO MUJER-CRÍTICA. PEDAGOGÍAS DEL CUERPO EN *LANGUIDEZ Y OCRE* DE ALFONSINA STORNI

---

## FROM A FEMALE SUBJECT TO A CRITICAL WOMAN-SUBJECT. PEDAGOGIES OF THE BODY IN *LANGUIDEZ AND OCRE* OF ALFONSINA STORNI

ARCEA ZAPATA DE ASTON\*  
*Kentucky Wesleyan College*

Fecha de recepción: 2 de agosto de 2014

Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2014

Fecha de modificación: 18 de noviembre de 2014

### RESUMEN

En este artículo proponemos una lectura de la poesía de Alfonsina Storni considerando el eje articulador escritura/biografía como la vía que pone en diálogo su experiencia y un escenario político, social y económico atravesado por las dinámicas propias del discurso patriarcal. En esa encrucijada la autora despliega una práctica escritural donde el cuerpo genera su propia pedagogía, con el fin de revelar las herramientas necesarias para, según Alicia Salomone, "con máscaras o sin ellas", constituirse en una sujeto femenina "dominantemente sujeto-mujer crítica".

PALABRAS CLAVE: pedagogía, cuerpo, sujeto, mujer(es), escritura.

### ABSTRACT

In this article, we propose a reading of the poetry of Alfonsina Storni, considering writing/biography as the backbone that guides and regulates a dialogue between her experience and a political, social, and economic scene penetrated by the own dynamics of the patriarchal discourse. It is at this juncture that the author manifests a writing approach that enables the body to generate its own pedagogy aimed at unveiling the necessary tools to, as Alicia Salomone states "with masks or without them," becoming a female subject "predominantly a critical woman-subject."

KEYWORDS: pedagogy, body, subject, woman(en), writing.

\* Ph.D. en Latin American Literature: Poetry. The University of Iowa.

*Yo soy una y soy mil, todas las vidas  
pasan por mí, me muerden sus heridas.*

Storni, "Esto es amor"

El cuerpo no es tabula rasa. Es el síntoma de una realidad delineada por la mirada masculina que marca y escribe en él las dinámicas de violencia de un sistema-mundo occidental y, por sobre todo, patriarcal; escrituras desde y sobre el cuerpo de la mujer que reproduce incesantemente la vida social, cultural y política desde el lugar subalterno que ha ocupado en el relato de la historia de Occidente, dentro de cuyas narrativas que configuran las naciones, sus procesos de identidad y memoria, reconocemos a la literatura como uno de sus pilares constitutivos. Más allá, la poesía se convierte, igualmente, en un dispositivo que permite adentrarnos en aquellas fisuras —invisibilizadas por el relato nacional— que caracterizan la hegemonía del discurso masculino, sobre todo a nivel de cuerpos y emociones.

En ese contexto, la poeta y ensayista Alfonsina Storni es una de las voces más significativas a nivel latinoamericano de la lucha que las mujeres han sobrellevado por hacerse escuchar, expresando de manera propia un mensaje contra el sistema opresor de la sociedad de la primera mitad del siglo xx, sobre todo desde su prosa periodística. Con todo, su obra poética es también un espacio de resistencia y un escenario de articulación de una voz y, por ello, de un cuerpo que permite visibilizar no solo un/a lector/a activo/a frente al uso transgresor del tema amoroso, sino que al mismo tiempo develar un entramado poético donde cuerpo escribiente, cuerpo escritural y cuerpo lector expresan el deseo de pulsar una reacción en contra del poder y del discurso patriarcal de la época:

Sea cual sea su índole (deseo carnal, deseo intelectual, deseo creativo) el deseo entona en un cuerpo, lugar donde se cruzan e interactúan todos los conflictos, ámbito colonizado por el imaginario cultural, por las leyes sociales y por las instituciones políticas. Y el cuerpo de las mujeres ha sido un cuerpo silenciado, pero un cuerpo que se ha atrevido a hablar, sin embargo, a través de los textos, robando el *falo de escritura* [sic] y, en consecuencia, haciendo de aquellos (los textos) cuerpo del deseo, de los deseos, de tal manera, el discurso se convierte en la metáfora o la metonimia de una liberación. (Fariña Busto 243-244)

Este discurso del cuerpo y del deseo es en la obra de Storni una lucha íntima que opera como prolegómeno de un escenario que la poeta consideraba de real emancipación, de ruptura con su medio y desmontaje de los patrones hegemónicos a través de procesos escriturales y metafóricos. Este proceso de construcción de una subjetividad femenina

autónoma y crítica lo vemos reflejado en la imagen de una abeja-avispa que danza un baile desgarrador, buscando su propia carne para sangrarla, mediante la que Gabriela Mistral intenta definir la escritura poética de la argentina Alfonsina Storni<sup>1</sup>. “Alfonsina es una abeja inédita entre las cantadas por los poetas griegos; la avispa que en el vuelo se persigue a sí misma, antes de caer en el matorral de mirtos, la abeja-avispa que danza un baile desgarrante, buscando su propia carne, para sangrarla en una pirueta de juego que yo le entiendo, que suele hacerme llorar” (ctd. en Arrigoitia 221).

Dicha “pirueta de juego” resume bastante bien una pulsión vital que sería una constante en la obra de la poeta argentina y que persigue no solo plantearse desde una posición de sujeto/a frente al proyecto modernizador de principios del siglo XX, sino que, más allá, deja una inscripción en la experiencia de lectura de quienes se acercan a su poesía. Al respecto, en este artículo deseamos abordar un grupo de poemas de la obra de Storni, desde *El dulce daño* (1918) hasta *Ocre* (1925) fundamentalmente, para ver cómo opera allí lo que denominamos una pedagogía del cuerpo, sus impactos y huellas. En esa encrucijada despliega una práctica escritural donde el cuerpo muestra, en un espacio que se entiende como eminentemente educativo, las herramientas necesarias para constituirse en una sujeto móvil, afincada en una corporalidad que manifiesta el deseo de ser<sup>2</sup> como posibilidad de fuga del discurso androcéntrico del canon literario que, como sostiene Eleonora Cróquer Pedrón, “(re)produce la misma lógica de (o) posiciones identitarias a partir de la cual se dirime la diferencia de los sexos en Occidente: binarismos de lugares en relación de desigualdad” (154).

## “YO SOY LA QUE INCOMPLETA VIVE SIEMPRE SU VIDA”. ESCRITURA POÉTICA COMO PEDAGOGÍAS DEL CUERPO

Expone Laura Scarano en *Palabras en el cuerpo. Experiencia y Literatura*, que “las emociones emanadas de la intimidad siempre están formadas por su cultura, ritualmente organizadas y conforman un vocabulario socialmente codificado, disponible para expresar el mundo afectivo” (45). En cuanto a la obra de Storni, se observa que la construcción de su

1. Frases vertidas en el contexto de una reunión que se llevó a cabo el 27 de enero de 1938 en el Instituto Vázquez Acevedo de Montevideo, con motivo de una fiesta literaria ofrecida a las tres grandes poetas de América: Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni por el Ministro de Instrucción Pública, Eduardo Víctor Haedo (Storni 12).
2. Tomamos esta noción del “deseo de ser” de la teoría de subjetividades nómades de Rosi Braidotti, donde se propone comprender al sujeto —en particular, al sujeto feminista femenino— como un proceso, “el sitio de interacción dinámica del deseo con la voluntad, de la subjetividad con el inconsciente: no solo el deseo libidinal, sino, más bien, el deseo ontológico, el deseo de ser, la tendencia del sujeto hacia el ser, la predisposición del sujeto a ser” (40).

voz lírica está permeada por las difíciles primeras décadas del siglo XX, cuando se vive en Argentina una crisis generalizada del rol institucionalizado para la mujer, surgiendo los primeros movimientos feministas, además de otros hitos históricos significativos, como los intentos por promulgar la ley de divorcio y reformar el Código Civil, provocando una airada reacción en las clases tradicionales en el poder (Muschiatti 87). La presencia de estas voces de comienzos del siglo pasado prueba que existe un espíritu de inconformidad social, que se manifiesta en la búsqueda íntima de una identidad, como es el caso de la autora estudiada, donde nos encontramos con el anhelo de privilegiar su posición como individuo-mujer, comenzando por la liberación de un cuerpo que adquiere protagonismo: “Naturaleza mía, la que fuera / Como pesada abeja en primavera, / Ociosa y hecha para siestas de oro, / Voraz, aletargosa, mudadera” (AP 98)<sup>3</sup>.

Alfonsina Storni no fue una mujer convencional. Su itinerario personal y escritural no se adscriben a la moral de la época que fijaba la conducta “apropiada” de las mujeres. Desde sus comienzos como autora, el tema personal y colectivo de Storni es la condición de la mujer en el mundo patriarcal bajo los términos establecidos por el discurso masculino hegemónico y, con mayor urgencia, la posibilidad de construir una subjetividad propia. En poemas como “Naturaleza mía”, de *Ocre* (1925), parece describir la imposibilidad de ser mujer, aun su dificultad como escritora para revelar una realidad. Intuye que las únicas vías que tenía la mujer para mostrarlo y expresarlo eran, por un lado, negar o inhibir una parte de ella misma y, por otro, explorar los riesgos del amor, tópico recurrente en su poesía, y las convulsiones de la sensibilidad con cierta sutileza, a veces, con un marcado sentimentalismo, en otras. En la segunda estrofa, por ejemplo, distinguimos su insistencia en ese sentimiento, al que, aunque esquivo, se acercó de diferentes maneras: “Bajo las tardes cálidas, dormida / De amor, ya el nuevo amor te daba vida” (AP 98).

Alfonsina Storni decide salirse de este molde de sumisión al que adhirió temporalmente para complacer los dictados estéticos, políticos y filosóficos que focalizaban sus regulaciones en el espacio corporal femenino, tal como queda expresado en la tercera estrofa de “Naturaleza mía” en la imagen de ese cuerpo sometido por la misma hablante a variadas torturas para ser escondido y controlado y poder así acceder al espacio del saber (“Y en flagelarte puse empeño tanto / Que hoy filosofas junto a los rosales”). Desde el reconocimiento de esta relación negativa que había aprendido a entablar con su cuerpo, como un peso que debía cargar inevitablemente en tanto parte de esa categorizada “naturaleza” de la que no se podía desprender (“Y tú arrastrabas un pesado cuerpo /

3. Usamos la abreviatura AP para citar la *Antología poética* de la autora estudiada, publicada por Espasa-Calpe en 1946. Nos parece necesario precisar que Storni decidió excluir de esta selección su primer poemario, *La inquietud del rosal*.

Pesado por el zumo de la vida” AP 98), desde este lugar redescubierto, la hablante se proyecta para celebrar las dimensiones psicológicas de esa relación con la corporalidad, reivindicando el mundo de la sensualidad, el erotismo y el autoconocimiento. Se trata de un discurso pedagógico que refiere, en este contexto, a la constatación de un cuerpo educado y regularizado al que no se le ha permitido actuar en forma autónoma, pero que pulsa por un reaprendizaje.

Es sugerente la forma como los cuerpos presentes en los versos de Alfonsina se despliegan desde una profunda fisicalidad, donde es posible vislumbrar una sujeto que escribe y otra que se instala, mientras se va afirmando su identidad en la escritura, a través de una serie de desplazamientos metonímicos, como señala Cróquer Pedrón, entre la escritora y su escritura (155). Como se observa ya desde sus primeras obras, la experiencia poética es al mismo tiempo la experiencia de un cuerpo abierto a las sensaciones que surgen en el contacto con el mundo circundante, lo que se traduce en un lenguaje vulnerable e intenso: “De pronto soy herida... / Y el corazón se para, / Se enroscan mis cabellos, / Mis espaldas se agrandan; / Oh, mis dedos florecen, / Mis miembros echan alas, / Voy a morir ahogada / Por dulces y fragancias.../ Es que en medio a la selva / Tu dulce voz me llama...” (AP 19). El cuerpo de la hablante y el cuerpo del poema en “El llamado” de *El dulce daño* (1918), constreñidos dentro de la métrica regular de heptasílabos que estructura el poema, dan cuenta de la herida y de la agonía que padecen al oír el llamado de la “dulce voz”, cuyo eco provoca una metamorfosis dramática en el cuerpo de quien habla, el que adopta las formas de la naturaleza selvática que lo rodea (“mis dedos florecen, / mis miembros echan alas”), incluso sintiendo el peligro de perder la vida en ese proceso (“Voy a morir ahogada”).

Nos encontramos así con una voz que se afirma en la posibilidad de una transformación, tanto individual como colectiva. Se trata de una sujeto activa, pero que dialoga con otra voz que permanece bajo cierto influjo de pasividad, aunque latente en el poema, “y es ella la que, instalada en esa identidad femenina gestada bajo el alero patriarcal, opera como el referente ante el cual se construye la voz crítica” (Sarlo 89). La obra poética de Storni expondrá esta dialéctica ambivalente y contradictoria entre un sujeto femenino que desea construirse por sí misma y las representaciones que han buscado definirla y donde ha debido reconocerse, bajo las señas de un cuerpo-poema que aprende a disfrutar y desplegar su sensualidad, en tránsito por las formas poéticas conocidas de métrica regular y rima consonante y sus intentos líricos innovadores.

En “Capricho”, también de *El dulce daño*, el cuerpo femenino se presenta en consonancia con los sentidos, entregada completamente a la voluntad de ese otro que la “completará”: “Escrútame los ojos, sorpréndeme la boca, / sujeta entre tus manos esta cabeza loca; /

Dame a beber veneno, el malvado veneno / que te moja los labios a pesar de ser bueno” (AP 18). Esta reafirmación de la posición de pasividad naturalizada del erotismo de la mujer se continúa en la identificación con el discurso médico-científico que la histeriza retratado en la segunda estrofa: “Pero no me preguntes, no me preguntes nada / De por qué lloré tanto en la noche pasada; / Las mujeres lloramos sin saber, porque sí: / Es esto de los llantos pasaje baladí” (AP 18). A este “decir mendicante”, que copia, como apunta Muschietti, “los modelos de la literatura institucionalizada (Rubén Darío, Amado Nervo)” (94) y que es reiterativo en las primeras obras de Storni, se opondrá, desde la misma producción poética de la autora, una mirada irónica que resta poder a esos modelos retóricos y de contenido.

Esta mirada diferente está presente en “El engaño”, de *Languidez* (1920)<sup>4</sup>, donde ha desaparecido la hablante entregada ciegamente a la pasión que encontramos en “Capricho”: “Soy tuya, Dios lo sabe por qué, ya que comprendo / Que habrás de abandonarme, fría-mente, mañana, / Y que, bajo el encanto de mis ojos, te gana / Otro encanto el deseo, pero no me defiendo” (AP 81). Por el contrario, la desconfianza y desencanto ahora expresadas rompen con la imagen institucionalizada de la mujer “nacida” para amar” tan frecuente en la lírica anterior de Storni, confirmando que la sabiduría e integridad del sujeto masculino que enamoraban a la hablante de “Capricho”, eran solo efectos de una retórica, no atributos “naturales” de su género: “Yo te miro callada con mi dulce sonrisa / Y cuando te entusiasmas, pienso: no te des prisa, / No eres tú el que me engaña; quien me engaña es mi sueño” (AP 81). A su vez, la “dulce sonrisa” es la máscara que adopta la hablante para esconder sus verdaderos pensamientos, convirtiéndose ella en la embaucadora que finge asumir la actitud convencional de ingenuidad infantil atribuida al sujeto femenino, en un doble juego donde el lenguaje poético enmascara también su comprensión aguda de la dinámica amorosa del sistema patriarcal, que oculta el deseo y la seducción bajo el disfraz del cortejo reglamentado (“bajo el encanto de mis ojos / te gana otro encanto el deseo / pero no me defiendo”).

Estos cambios en el tratamiento del tema amoroso en la poesía de Storni se efectúan precisamente desde una escritura del cuerpo que abandona el arrebato apasionado que escondía los cuerpos y el deseo de la mujer a través de una serie de metáforas, para fijarse ahora en el gesto mínimo y descarnado que transmite ese conocimiento que proporciona la experiencia (“el encanto de mis ojos”; “mi dulce sonrisa”). Luego, la sujeto mujer-crítica que se va construyendo en los textos de Storni requiere para constituirse

4. *Languidez* es una obra muy destacada dentro de la producción poética de Storni, ya que la hicieron merecedora de dos premios literarios importantes, que le permiten gozar de un gran éxito editorial y reconocimiento. En 1921 se crea una cátedra especialmente para ella en el Teatro Infantil Lavardén del municipio de Buenos Aires. En 1924, la Editorial Cervantes de Barcelona publica una antología de sus versos en la colección “Los mejores poetas”. En 1925 fue nombrada catedrática de Literatura en la Escuela Normal de Lenguas Vivas.

como tal reformular el lenguaje aprendido de los cuerpos, que se ha articulado a partir del enmascaramiento y la domesticación sistemática de las pulsiones que los mueven.

Como indica Muschietti, desde *Languidez y Ocre* se produce en la obra de Storni un proceso de revisión de su propia escritura, por la “capacidad autoparódica” de sus textos, que desestabilizan más lo que esta crítica llama “la retórica momificada que se identifica con el género poema de amor”, que “la escena representada en y por el combate de discursos asignables a lo femenino como opuesto a lo masculino” (98). Aparece la necesidad de establecer una cierta correlación entre la perfección del arreglo de las ideas en el poema y la necesidad de expresar vívidamente una experiencia que invade el poema de nuevas sensaciones, de nuevas incidencias a medida que progresa. Se trata de una experiencia en sí misma, más que en referente de la misma. Lo más importante de esta dinámica poética es la manera como Storni nos atrapa y nos libera a través del lenguaje, exponiendo una genealogía del amor que está llena de fisuras y opresiones, y que el lector o lectora debe estar atento/a a dilucidar. Cuerpo y emoción (o cuerpo/emoción) son una marca en la escritura que si bien pareciera ser evidente, es una de las menos estudiadas: “Alguna vez, andando por la vida, / Por piedad, por amor, / Como se da una fuente, sin reservas, / Yo di mi corazón” (AP 57).

A propósito del tono exaltado que prima en la declaración que la hablante emite en “El clamor”, resulta interesante lo que plantea Beatriz Sarlo, en “Decir y no decir: erotismo y represión en tres escritoras argentinas”, al considerar el trabajo literario de Storni como la construcción de un espacio amable, de retórica fácil, que permite ser leído masivamente en comparación con aquellos discursos innovadores de la vanguardia. “No practica una doble ruptura formal e ideológica, sino una ruptura simple pero inmediatamente comunicable, ejemplar y exitosa”, explica Sarlo (147). Sin embargo, esta aparente simpleza de su lírica es la que recibe las críticas del conservadurismo literario de su época, que se mofa de sus textos y que se niega a reconocer sus aportes a la renovación poética en la literatura rioplatense<sup>5</sup>: “De boca en boca, sobre los tejados, / Rodaba este clamor: / -¡Echadle piedras, eh, sobre la cara; / Ha dado el corazón!” (AP 57).

En este sentido, podemos establecer que esas “chillonerías” que, según Borges, caracterizaban la poesía de Storni, no deben ser consideradas como un defecto<sup>6</sup>, sino

5. Muschietti disiente con esta visión generalizada de la poesía de Storni, que insiste en desconocer sus rasgos vanguardistas, pues mientras aún la mayoría de los poetas argentinos se mantienen apegados a los modelos modernistas, en los textos de la escritora encontramos innovaciones notables como la experimentación con el verso libre y las asociaciones poco convencionales que practicarán los vanguardistas. Ver “Borges y Storni: la vanguardia en disputa” de Delfina Muschietti.
6. El término “chillonerías” hace referencia al comentario peyorativo que Borges realiza de la escritura de Storni en el prólogo que redacta para el libro *Telarañas* (1925), de Nydia Lamarque, precisando que, a diferencia de la primera, esta no incurre en “ni en las *borrosidades* ni en las *chillonerías* de *comadrita* que suele inferirnos la Storni” (ctd. en Muschietti 38).

como una estrategia discursiva que la autora pone en práctica tanto para desafiar al canon literario eminentemente masculino, como para hacer llegar su mensaje subversivo sobre la situación de las mujeres a la mayor cantidad de lectores y lectoras posibles. En la puesta en práctica de esa estrategia, podemos coincidir con Delfina Muschietti, quien plantea que en la escritura de Storni se toman elementos de ciertos géneros periodísticos como la polémica, el manifiesto —géneros “bastardos” para los cultores de una poesía “pura”, aún muy apegada a los modelos canónicos modernistas— que “contaminan” de conceptos ideológicos y sociales a la lírica, provocando lecturas que superan lo estrictamente estético (94): “Ya está sangrando, sí, la cara mía, / Pero no de rubor; / Que me vuelvo a los hombres y repito: / ¡He dado el corazón!” (AP 57-58).

La intrusión del periodismo en la poesía de Storni daría cuenta de un “uso ideológico de un género, una retórica, una norma estética” (Muschietti 101), que permitiría no solo inscribir el paso de una voz personal a una colectiva, sino también de un sujeto heterogéneo, contradictorio, distinto al del género estereotipado del poema de amor, donde el sujeto femenino responde a una pretensión de unidad y coherencia artificiales. Hélène Cixous, en *The Laugh of the Medusa*, nos habla de una *no existencia* de la mujer generada, entre otras cosas, por la anulación cultural:

I shall speak about women's writing: about what it will do. Woman must write herself, must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text —as into the world and into history— by her own movement. (875)

Tal como explica Cixous, cuando la(s) mujer(es) logran apropiarse de la escritura dan el primer paso para construirse a sí misma(s) como sujeto(s), un planteamiento que concuerda con la posibilidad que propone Muschietti de hacer una lectura crítica de la poesía de Storni desde una perspectiva ideológica, pues sugiere entender un proceso de escritura que constantemente fue asediado por la idea de una informalidad estilística y que adquiere, bajo este nuevo enfoque, la potencialidad de un discurso que se erige en función de un deseo por hacer llegar a todos y todas un mensaje (político) rupturista en relación a la situación de la mujer.

Como constatamos en el poema “León”, de su libro *Languidez*, el símbolo de la jaula da cuenta de una dinámica de relaciones de poder que conducen a sopesar de manera inequívoca las serias implicaciones de las cadenas, al establecerse desde el comienzo del texto una directa y significativa conexión entre la hablante y el león enjaulado. Ambos han sido enjaulados bajo engaño y, a pesar de la contradicción entre la figura de lo físico-salvaje-viril y la inclemencia de su propia impotencia en la imagen del

león, se desencadena en la hablante una estimable empatía: “Un día, suavemente, con sus corteses modos / Hizo el hombre la jaula para encerrarte allí / Y ahora te contempla, apoyado de codos, / Sobre el hierro prudente que lo aparta de ti” (AP 41).

Como el león del poema, el sujeto femenino ha sido sistemáticamente enjaulado en un cuerpo naturalizado por el discurso patriarcal (“Mi cuello delicado sintió la tentación / De abandonarse al tuyo, yo como tú, cansada / De otra jaula más vasta que la tuya, león”, AP 43), que ordena que ambos, animal y mujer, sean controlados para resguardar el bienestar de la sociedad entera y el de ellos mismos, quedando bajo la tutela de ese sujeto masculino que se presenta como amable (“corteses modos”) y protector, un régimen corpolítico al que es inútil resistirse: “No cede. Bien lo sabes. Diez veces en un día / Tu cuerpo contra el hierro carcelario se fue: / Diez veces contra el hierro fue inútil tu porfía. / Tus ojos, muy lejanos, hoy dicen: ¿para qué?” (AP 43).

La bestia, después de muchos intentos por derribar los barrotes con su cuerpo, parece haberse resignado, pero la hablante, mediante un giro irónico, desarma el discurso normativo al sugerir que, a pesar de las barreras que parecen tan infranqueables, permanecen intactos el instinto, el deseo, y con ellos la posibilidad de transgresión: “Bajo el sol de la tarde te has quedado sereno, / Y ante tus ojos pasa serena, fresca y primaveral / La niña de quince años con su esponjoso seno / ¿Sueñas echarle garras, oh, goloso animal?” (AP 41). Desde la “jaula” como lugar de enunciación, la hablante lírica asume un discurso feminista, en el que, según Alicia Salomone, hay un profundo cuestionamiento de las desigualdades sociales y sexo-genéricas, “desigualdades a las que interpreta como el resultado de una herencia histórica que debe ser dejada atrás, y a cuya desconstrucción ella quiere contribuir mediante el ejercicio irónico que despliega en su escritura” (90-91). Por eso es tan sugerente una lectura corpolítica de la obra de Storni en tanto recupera ese espacio (a veces incómodo) que visibiliza las pulsiones políticas de su obra.

En efecto, la develación de la hipocresía moral —expuesta en el doble discurso— que subyace a las relaciones entre hombres y mujeres, es la forma como la poeta supera las barreras que la estilística poética le impone, puesto que “[l]o que no logra en la forma de su poesía: esto es, romper con las convenciones, incluso con aquéllas más arcaicas respecto del momento de su escritura, Alfonsina lo alcanza en la elección y exposición de sus temas poéticos y en el sesgo abiertamente autobiográfico que no enmascara ni en sus comienzos” (Sarlo 146).

Dicho sesgo autobiográfico se manifiesta principalmente en las continuas referencias que Storni plasma en su escritura de su vida amorosa, sobre la que se percibe una profunda insatisfacción. Durante los años en que escribe *Langüidez* y *Ocre*, por ejemplo, establece una serie de relaciones amorosas, pero que no dejan huella o que no logran conservarse. Sin embargo, ese deseo de encontrar la felicidad en un plano físico se

extrapola tanto a lo espiritual, lo intelectual, como también a lo estético, produciéndose una continuidad entre el cuerpo que escribe y el cuerpo que es escrito. A propósito del poema “Autorretrato barroco”, de un libro posterior de Storni llamado *Mascarilla y trébol* (1938), Salomone sostiene que en su poesía existe un territorio del deseo que opera como un espacio utópico y rebelde frente al *status quo* y que se entiende como una escritura nueva, sustentada, ya no sometida a los paradigmas estéticos europeos, sino que se presenta como una enunciación del cuerpo desplegado en ritmos *otros*, que “haría posible una palabra que la hablante desea enraizada en la sensibilidad y en la ternura” (94).

Ese anhelo poético al que alude Salomone podemos descubrirlo inicialmente en “Tú que nunca serás”, de *Ocre*: “Sábado fue, y capricho el beso dado, / capricho de varón audaz y fino, / mas fue dulce el capricho masculino / a este mi corazón, lobežno alado” (AP73). En un comienzo la hablante recibe sin sospecha el beso dado sin mayor pretensión, por “capricho”, en un estado casi infantil e inocente (“lobežno alado”<sup>7</sup>) en que tanto el varón como la mujer parecen relacionarse. Pero pronto la hablante, atenta al dictado del discurso dominante que la coloca en posición de pasividad, dinamiza su fuerza principal de resistencia y la sistematiza en una cadena de significados y significantes que, de forma dual, se rebelan y enfrentan el discurso masculino dominante en los dos tercetos que cierran el poema:

Yo soy esa mujer que vive alerta,  
tú el tremendo varón que se despierta  
en un torrente que se ensancha en río,

Y más se encrespa mientras corre y poda.  
Ah, me resisto, más me tiene toda,  
tú, que nunca serás del todo mío. (AP73)

La experiencia común a todas las mujeres de su época, que le hace vivir “alerta”, le permite asimismo reclamar, mediante la ironía y la acusación, los derechos que les son negados. Pero Storni, exige aquel que le está más reservado: la posibilidad no solo de experimentar el deseo erótico aunque no se ame, sino también de verbalizarlo. Para eso la poeta toma la forma canónica del soneto, que autoriza su voz poética al demostrar su dominio de la técnica en el uso del endecasílabo, la rima consonante y de los hipérbatos propios de la lírica barroca, recursos que le permiten aludir al despertar erótico del cuerpo

7. Es interesante establecer un contrapunto entre la imagen del corazón de la hablante como un “lobežno alado” y el famoso poema de Storni, “La loba”, de su libro *El dulce daño* (1918), donde la figura del animal simboliza la rebeldía y valentía de la mujer que se atreve a romper con la “ley del rebaño” al tener un hijo ilegítimo.

masculino sin nombrarlo directamente, mediante la metáfora natural del torrente. Por otro lado, cuando la hablante acepta que su dominio del lenguaje canónico, al igual como le sucede con el sujeto masculino, nunca será completo (“tú, que nunca serás del todo mío”), presenciamos una nueva etapa en su aprendizaje, marcada por el distanciamiento de la lógica discursiva masculina sustentada en la apropiación total del otro.

Publicado en 1925, *Ocre* es una obra que se caracteriza por una poesía social y profunda, con temas relacionados con la mujer y la defensa de sus derechos. Uno de los elementos relevantes en los versos que constituyen este poemario es, precisamente, la inversión de los roles sexuales tradicionales, en el que “la superioridad masculina se presenta, en su poesía, como insegura” y “Alfonsina corrige algunos tópicos de la literatura erótica, desde la perspectiva de una mujer que ha aprendido y sabe más que el hombre” (Sarlo 149), como se aprecia en “El rey devorante”: “Rey devorante, bello y devastador: mi alma, / Nacida para amarte, no te amó cual debía: Un demonio en / Aquélla, hubo, que comprendía, / Un demonio avezado me develó tu alma” (PC<sup>8</sup> 228-29). En este fragmento las imágenes de la figura masculina se asocian con el concepto de poder, donde el rey es una fiera que ataca y devora a su presa para su propio placer. Sin embargo, la advertencia y el conocimiento previo —uno que proviene de lo oculto y prohibido— ayudan a que la hablante reconozca el peligro, porque él, “demonio avezado”, que existe también dentro de sí misma (“un demonio en aquella”) en su mala jugada y desobediencia, “me develó tu alma” (PC 228), evitando caer nuevamente en la “jaula” de la naturalización social y estética de los cuerpos que la han condenado desde su nacimiento (“nacida para amarte”).

Según Beatriz Sarlo, la escritora argentina “traza un perfil de mujer cerebral y sensual al mismo tiempo, en una complejización del arquetipo femenino, que supera a la mujer-sabía, la mujer-ángel y la mujer-demonio” (148). Storni practicaría esta complejización deconstruyendo el poema de amor como género propio de mujeres, en su estereotipado sentimentalismo, transformándolo en “campo de combate, en praxis política” (Muschiatti 93), nombrando el elemento erótico, desligándose de la pretensión romántica del “encuentro de las almas”, para ser un encuentro de los cuerpos. A partir de ahí se articula también un proceso de deconstrucción de la subjetividad regulada de la mujer que permite la emergencia de varias corporalidades en su poesía: “Soy una mujer, ante todo, del presente me encanto / Perdonadme, poeta, si a vuestro grave canto / Prefiero el beso joven de una boca jugosa (13)<sup>9</sup>”.

8. La versión del poema que aquí analizamos corresponde al incluido en la edición de 1996 de las *Poesías completas* de la autora, publicada en Buenos Aires por Editorial Sela. Usamos la abreviatura PC para referirnos al título del libro.

9. La versión de este poema corresponde la edición de *Ocre* de 1964, editada en Buenos Aires por la Sociedad Editora Latino Americana.

Así como en su poesía más temprana el cuerpo femenino era presentado como un cuerpo en espera, sufriente, que se debatía entre la justificación que buscaba encontrar en el deseo que causaba en el cuerpo masculino y su deseo de ser, en los versos citados de “Respuesta de la Marquesa a las Estancias de Corneille”, aparece, en cambio, un cuerpo deseante que finge disculparse ante la autoridad del poeta clásico, haciendo alusión a su condición “natural” de mujer (“Soy una mujer, ante todo, del presente me encanto”). Mediante la parodia al estilo preciosista y las alusiones a autores franceses que abundan en la poesía modernista canónica, Storni desarma la fetichización del cuerpo de la mujer elaborada por esta corriente literaria y que continúa la vanguardia surrealista, al fijarlo ya como la “blanca y casta” o como la *femme fatale*, la Salomé tipo Medusa, tal como analiza Gwen Kirkpatrick en “Alfonsina Storni: Aquel micromundo poético”. Si para los poetas modernistas y parnasianos el cuerpo de la mujer es usado como “a canvas on which to cut, decorate and engrave its images” (Kirkpatrick 388), Storni, al igual que la hablante del fragmento, se atreve a desafiar al poeta que la categoriza, optando por el placer que ella descubre por y desde sí misma (“Perdonadme, poeta, si a vuestro canto / Prefiero el beso joven de una boca jugosa”), resignificando el rol que cumple la boca en la visión masculina expuesta en otros poemas revisados, ya sea como devoradora (“El rey devorante”) o como aparato de la censura estética y moral (“El clamor”), para presentarla ahora como lugar del gozo, libre de la represión que ha silenciado históricamente el deseo femenino en los diferentes discursos culturales, incluido el poético.

Podemos afirmar junto a Sarlo que en el trabajo poético de Storni no opera un borramiento de su sexualidad, sino que su poesía será fundamentalmente erótica donde la figura femenina “será no sólo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia” (143-144), tal como podemos advertir en el poema antes citado. Emerge entonces la posibilidad de una teoría del poder discursivo, una epistemología, donde las figuraciones se debaten en torno al diálogo que se genera entre la lucha por la identidad y el deseo de expresar lo erótico en su sentido más genuino. Se burla de lo convencional, de lo tradicional, y lo recrea, diremos pedagógicamente, ante la adversidad, exaltando la carnavalización de su diferencia a través de la exposición de un rostro hipertélico, exagerado, que asume de esa forma su marginalidad: “Con la cabeza negra... / Está la mujer bella, la de mediana edad, / Postrada de rodillas, y un Cristo agonizante / Desde su duro leño la mira con piedad” (AP 58).

La hablante de “La que comprende”, de *Languidez*, atenta al dictado del discurso dominante que dispone a la mujer del poema en una actitud de sumisión (“postrada de rodillas”), a la manera de María Magdalena, dinamiza su fuerza principal de resistencia y la sistematiza en una cadena de significados y significantes que, de forma dual, se rebelan contra el

poder, enfrentándose a una figura masculina que proyecta como contrincante y aliado en el dolor (el “Cristo agonizante” que “la mira con piedad”), representante del sistema androcéntrico que la subyuga y la lleva, humillada, a rogar en la segunda estrofa que su hijo no comparta su destino: “En los ojos la carga de una enorme tristeza / En el seno la carga del hijo por nacer / Al pie del blanco Cristo que está sangrando reza / que mi hijo no nazca mujer” (AP 58). El lenguaje de los cuerpos desplegado en la escena descrita en este poema, deja en evidencia ese peso ancestral que han cargado las mujeres históricamente como una culpa, el “peso del cuerpo, de sexo asociado a un cuerpo, tal como se hace notorio en todos los discursos —el médico, el pedagógico, el jurídico—” (Fariña Busto 245), en particular, cuando la mujer es “bella” y de “mediana edad”. A su vez, el modo ambivalente de dirigirse al sujeto masculino responde a que la obra de Storni, como bien afirma María José Fariña Busto, corresponde a “un espacio de contradicciones, una suerte de cuerda floja entre el molde tradicional y el nuevo sujeto social mujer que está empujando y exigiendo derechos” (244), que se ve reflejado en el desplazamiento desde las formas clásicas como el soneto “Tú que nunca serás”, la combinación de versos de distinta medida y el respeto por la rima consonante como en “La que comprende”, por ejemplo, hasta el uso del verso libre en otras composiciones.

No obstante, la escritora entendía que el destino de la(s) mujer(es) estaba limitado a un entorno corroído por la incertidumbre y por las limitaciones de un poder que propiciaba una situación de inestabilidad en un espacio a todas luces desarticulado. Es así como reedifica potencialmente un mundo en el que interactúan las señales de un mandato histórico-cultural con los valores de un discurso generador y portador a la vez de despojadas imágenes y fuertes cuestionamientos. El cuerpo, en su obra poética, opera como una especie de archivo que intenta recuperar esa genealogía que le fue despojada a la mujer a través de la historia. Una vez concebida esta posibilidad, una vez articulada una voz genuina, se pone en tela de juicio la estructura tradicional de un poder institucionalizado, y en esta práctica renovadora será donde en realidad se privilegiará el concepto de un discurso poético autónomo y liberador.

## REFLEXIONES FINALES

En “La crítica feminista en el desierto”, Elaine Showalter sostiene que “Las ideas acerca del cuerpo son fundamentales para comprender cómo las mujeres conceptualizan su situación en la sociedad; pero no puede haber expresión del cuerpo sin que esté mediada por estructuras lingüísticas, sociales y literarias”, y agrega que “la diferencia en la práctica literaria femenina, por lo tanto, debe buscarse (en palabras de Miller) ‘en el cuerpo de su escritura y no en la escritura de su cuerpo’” (89).

En un intento por lograr su autoafirmación individual, Alfonsina Storni se plantea con admiración una lucha que no cesa, en la que con valentía insiste en invertir códigos a través de una táctica de reinversión en la cual hasta hace suyos elementos culturales del discurso dominante, apropiándolos con creatividad para su propio beneficio. A través del uso del cuerpo como eje de esa expresión transgresora de la poesía amorosa permitida a una mujer según los cánones literarios y sociales de la época, persiste en los poemas de esta autora una necesidad casi orgánica de reposicionarse cultural e históricamente, estableciendo puentes entre su escritura poética y la construcción de su subjetividad, manifestando ese deseo de ser que es una aspiración a la vez personal y colectiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arrigoitia, Luis de. *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. Impreso.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.
- Cixous, Hélène, Keith Cohen y Paula Cohen. "The Laugh of the Medusa". *Signs* 1.4 (1976): 875-893. Impreso.
- Cróquer Padrón, Eleonora. "(Pan)doras de entresiglos: Dar el lugar / tomar la imagen...y viceversa o la autora(a) latinoamericana en la escena de la cultura nacional". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 20/21 (2002-2003): 151-172. Impreso.
- Etchique, Nina. *Alfonsina Storni*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1958. Impreso.
- Fariña Busto, María Jesús. "De puro cuerpo a un cuerpo propio. Textualizaciones del deseo en algunas escritoras hispánicas". *Versants* 46 (2003): 243-259. Impreso.
- Kirkpatrick, Gwen. "Alfonsina Storni: aquel micromundo poético". *MLN* 99.2 (1994): 376-382. Impreso.
- Muschietti, Delfina. "Borges y Storni: la vanguardia en disputa". *Hispanamérica* 95 (2003): 21-44. Impreso.
- . "Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)". *Dispositio* 15.39 (1990): 85-105. Impreso.
- Salomone, Alicia. "Analogía, ironía y subjetividad femenina en la escritura de Alfonsina Storni". *Estéticas y marcas identitarias*. Kemy Oyarzún, comp. Santiago: Universidad de Chile, Cuarto Propio, 2006. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Decir y no decir: erotismo y represión en tres escritoras argentinas". *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard, comps. Santiago: Cuarto Propio, 1990. Impreso.
- Storni, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. Impreso.
- . *Entre maletas a medio abrir y la manecilla del reloj*. Buenos Aires: Ed José de Forgione, 1939. Impreso.
- . *Ocre*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964. Impreso.
- . *Poesías completas*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1996. Impreso.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo. Experiencia y Literatura*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. Impreso.

Showalter, Elaine. "La crítica feminista en el desierto". *Otramente: literatura y escritura feministas*. Marina Fe, coord. México: Fondo de Cultura Económica, UNAM, 1991. Impreso.