

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES**  
**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES**  
**LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES**

**TESINA**

**LA POESÍA DE ALFONSINA STORNI.**  
**DISCREPANCIAS CON LOS MODELOS**  
**FEMENINOS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS**  
**DEL SIGLO XX**

**Estudiante: Laila Dominguez**

**Directora: Dra. Roxana Ybañes**

**diciembre 2018**

## ÍNDICE

**Introducción** p. 2

### **Capítulo 1. La poesía de Alfonsina Storni: abordaje conceptual y metodológico.**

Introducción	p. 4
Perspectiva de género	p. 6
Campo literario y escritura poética	p. 7
Alfonsina, estudios críticos sobre su obra	p. 9
Modernismo, postmodernismo y neo romanticismo	p. 15
Alfonsina, un acercamiento a su biografía	p. 18
Alfonsina, mujer de su tiempo	p. 20

### **Capítulo 2. Analisis de poemas seleccionados de *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920)**

Introducción	p. 24
<i>La inquietud del rosal</i> (1916 ) vida, muerte y naturaleza corre por las venas	p. 26
<i>El dulce daño</i> (1918) distintas versiones entre “tu” y “yo”	p. 37
<i>Irremediablemente</i> (1919) mujer, varón. formas de decir	p. 44
<i>Languidez</i> (1920) Rebaño descarriado. Colectivo de mujeres	p. 51

**Conclusiones finales** p. 57

**Bibliografía** p. 63

## Introducción

Tú me quieres alba,  
Me quieres de espumas,  
Me quieres de nácar,  
Que sea azucena  
Sobre todas, casta.  
De perfume tenue.  
Corola cerrada.

Alfonsina Storni  
"Tú me quieres blanca", p. 107

Uno de los recuerdos de mi niñez destaca la voz de mi abuela recitando poemas cada vez que la visitaba. Siendo niña no reconocía aquellas que hablaban a través de esas palabras pero detenía mi juego para escuchar maravillada las distintas estrofas. Ella levantaba el tono de su voz al notar mi atención y cerraba los ojos expresando sus sentimientos al repetir cada verso.

Mi abuela no sabe leer ni escribir y su memoria hoy no le deja recordar los nombres de sus nietos pero repite efusivamente estrofas poéticas que aprendió de la radio o de las jóvenes que leían en las plazas de su pueblo en la provincia de Chaco, según cuenta Ana su mejor amiga. Uno de los tres poemas que reproduce sin trastabillar en sus desordenados pensamientos es "Tú me quieres blanca" de Alfonsina Storni. El cual, hoy también repite su hija, mi madre, quien también la escucha desde muy pequeña.

Durante mi recorrido académico, en la Licenciatura de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, cursé la materia Historia latinoamericana, en la cual estudié los acontecimientos transitados por el movimiento de mujeres, que levantaba su voz contra las desigualdades de género a lo largo de América del sur y como en esta lucha también se incluía el arte. Llegado el momento, en el Seminario de Investigación, decidí que el tema a trabajar tendría que incluir a las mujeres, a su lucha, al arte. Alfonsina Storni, de la mano de mi abuela Blanca, fue la elegida para el desarrollo de mi tesina.

El proceso se fue realizando con mucho trabajo. La búsqueda de los textos académicos en los que encontramos los conceptos para el análisis fue fundamental para darle lugar a nuestra investigación dentro del ámbito académico. Los recursos utilizados

para el estudio de los poemas permitieron encontrar las relaciones entre sí y los ejes temáticos que no dejaron de lado el contexto en los que fue escrita la obra de la poeta. Esta labor no podría ser posible sin el trabajo en conjunto con la profesora Roxana Ybañez, directora de esta tesina.

A partir de allí, la voz con fuerza de Blanca, mi abuela; la voz fortalecida de Patricia, mi mamá; la lucha por la emancipación femenina que traspasa épocas, generaciones y experiencias; y mi recorrido académico encontraron un punto en común en la escritura volcada en mi tesina, en la cual nos unimos a otras voces y otras letras como las de Alfonsina Storni.

# CAPÍTULO 1

## La poesía de Alfonsina Storni: abordaje conceptual y metodológico

### Introducción

En esta investigación estudiamos un corpus seleccionado de la poesía de Alfonsina Storni. Particularmente, abordamos las relaciones controversiales que se establecen entre esta escritura poética y los modelos femeninos de las primeras décadas del siglo XX. Para ello consideramos dos ejes, por un lado, el análisis literario de los poemas de Alfonsina considerando las distintas representaciones de la mujer socialmente impulsadas para la época y los procedimientos de escritura que ella pone en juego para distanciarse de dichos modelos. Por otro lado, el análisis del corpus seleccionado desde el enfoque de género que profundiza en los modelos femeninos promovidos, las categorías, de varón y mujer, implícitas -siempre histórica y socialmente situadas- y al mismo tiempo limitantes y posibilitadoras de agencia. Se busca dar cuenta respecto de cómo estos modelos femeninos evidencian relaciones desiguales de poder entre varones y mujeres que favorecen a los primeros.

Alfonsina, a través de su escritura, tensionó estas relaciones y categorías que nunca son fijas ni definitivas y se relacionan además, con el momento histórico en que suceden en un contexto social y cultural en proceso de modernización de las primeras décadas del siglo XX.

Analizamos un corpus de poemas seleccionados de los siguientes libros: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920). Nos centramos en el estudio de su poesía, sin descuidar otros escritos que resulten valiosos para la investigación. La selección de los poemas responde a ejes considerados centrales en función del problema de investigación planteado: *estereotipos de lo femenino, maternidad, matrimonio, cuerpo y ámbitos público-privado*.

Utilizamos un corte temporal que obedece a las ideas presentes en Cattaruzza (2009) y Gilman (2006), ya que en las primeras décadas del siglo XX se dan dos procesos relevantes: por un lado, la ampliación de la alfabetización entre los sectores populares y

por el otro, la inserción estable de los medios de comunicación masivos como consumos culturales de amplios sectores.

En base al estudio de los poemas seleccionados y el contexto histórico al cual hacemos referencia más adelante, nos preguntamos: ¿Qué relación establece la obra de Alfonsina Storni, en sus poemarios de las primeras décadas del siglo XX, con el campo literario de la época y con los modelos femeninos promovidos socialmente?

Respecto al primer eje que deseamos tomar, es decir el estudio del campo literario nos preguntamos ¿Cómo se ubica la poesía de Alfonsina Storni en el campo intelectual y cultural del período? ¿Cómo se conjuga en su escritura el tratamiento de los ejes *estereotipos de lo femenino, maternidad, matrimonio, cuerpo y ámbitos público-privado*?

Con respecto al otro eje, desde la perspectiva de género nos interrogamos: ¿Qué clase de tensiones entre varones y mujeres en la sociedad de la época pone en evidencia la obra poética de Alfonsina Storni estudiada? ¿Cómo son tratadas dichas tensiones en sus poemarios? y ¿Cómo fueron recepcionadas estas expresiones de Alfonsina por los distintos actores sociales del período estudiado? Cabe puntualizar que estos ejes no se piensan por separado sino en relación y complementación, de modo tal que permiten un estudio más profundo.

El objetivo general de esta tesina es estudiar la obra poética de Alfonsina Storni considerando la relación de la escritura de sus primeros libros y los modelos femeninos promovidos socialmente en las primeras décadas del siglo XX. Los objetivos específicos que orientan este trabajo de investigación son los siguientes:

Analizar los poemas de Alfonsina Storni considerando las distintas representaciones de la mujer en las primeras décadas del siglo XX.

Abordar los procedimientos de escritura poética en los primeros poemarios de Alfonsina Storni para tratar los núcleos temáticos: *estereotipos de lo femenino, maternidad, matrimonio, cuerpo y ámbitos público-privado*.

Estudiar la escritura poética de Alfonsina Storni a partir de aportes de estudios de género.

Con referencia a la perspectiva metodológica, esta investigación realiza un estudio analítico e interpretativo de la poesía seleccionada de Alfonsina Storni, desde un enfoque que considera los estudios literarios y los estudios de género. Tal como sostiene Souza Minayo (2003), entendemos por *metodología* el trayecto del pensamiento y el ejercicio práctico en el abordaje del objeto de estudio. En ella se fusionan la teoría, las técnicas de investigación y el componente creativo del investigador. La teoría nos brinda un conocimiento que permite formular proposiciones y aporta conceptos para el estudio del tema de investigación. La función de estos últimos puede ser cognitiva, pragmática y comunicativa. El componente cognitivo permite realizar un recorte del tema y supone un conjunto de valoraciones. El aspecto pragmático aporta operatividad para el trabajo. La función comunicativa facilita la comprensión por parte de otras personas. En este caso, nuestro trabajo es a la vez analítico, cualitativo y comprensivo.

La tesina está organizada del siguiente modo. En primer término, una nota introductoria sobre cómo se inició esta investigación. El capítulo 1 inicia con un apartado introductorio en el cual presentamos el tema estudiado, los objetivos que orientaron la investigación, el corpus y la metodología utilizada. En un segundo punto, desarrollamos los aportes y las consideraciones relevantes desde los estudios de género. A continuación, presentamos conceptos centrales de estudios literarios y escritura poética y los aportes relevantes de los estudios críticos sobre la obra de Alfonsina Storni. Se especifican luego las características centrales del modernismo, postmodernismo y neorromanticismo. Finalmente se presenta una biografía de Alfonsina con el despliegue del contexto de época de principio de Siglo XX. El capítulo 2 es de carácter analítico. En sucesión se presenta el estudio realizado sobre el corpus de poemas de los libros *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920). A continuación se explicitan las conclusiones del trabajo realizado. El apartado final contiene el detalle de la bibliografía de trabajo y la presentación de un índice de la tesina.

### **Perspectiva de género**

Con respecto a los aportes que tomaremos de los estudios de género, sin ánimo de agotar las discusiones, pero sí para acotar el alcance del concepto de *género*, tomaremos a Gabriela Castellanos (2006) quien lo define como el conjunto de saberes, discursos, prácticas sociales y relaciones de poder que les da contenido específico a las

concepciones que usamos (y que influyen decisivamente sobre nuestra conducta) en relación con el cuerpo sexuado, con la sexualidad y con otras diferencias físicas, socioeconómicas, culturales y políticas entre los sexos, en una época y en un contexto determinados. Vemos así que toda la constelación de elementos que hoy se llama “sexualidad”, la cual se compone como la fundamentación inconsciente de toda cultura, por lo que cada sociedad la interpreta de diversas maneras temporalmente situadas, desde las diferencias anatómicas entre varones y mujeres, hasta sus relaciones afectivas, pasando por su orientación sexual, estarían, desde el punto de vista conceptual, al menos, contenidos en la categoría *género*.

La pertinencia del género para nuestro análisis se basa en la definición que da Joan Scott Wallach quien articula y conecta dos propuestas. Por un lado, que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales con base en las diferencias percibidas entre los sexos. Y por otro lado, se puede identificar en el género la forma primaria de las relaciones de poder. (Scott Wallach, 2008)

Así, observar las relaciones de poder en sentido amplio nos lleva al nivel en que se construyen y legitiman las jerarquías de género, lo que permite poner el énfasis en las relaciones de fuerza involucradas en la construcción y aplicación de los significados de *varón* y *mujer* en una sociedad. Es decir, el género está formado por relaciones sociales basadas en diferencias entre los sexos así como también en relaciones simbólicas de poder. (Scott Wallach; 1990)

### **Campo literario y escritura poética**

Con respecto a la producción poética de Alfonsina en el campo literario de principios del siglo XX y sus modos de discrepar con los modelos femeninos establecidos, consideramos necesario contextualizar históricamente el marco en el que se da dicha producción. Las transformaciones surgidas en Argentina en las primeras décadas del siglo XX, influyeron en el campo literario, es decir, nuevos actores sociales y nuevas generaciones se integraron a un campo cultural en expansión. En este escenario comenzaron a publicarse más revistas y diarios con distintas orientaciones político-ideológicas. Junto a los viejos escritores, surgieron nuevos que trajeron otras inquietudes y expectativas.

Durante los años del primer Centenario se cristalizó la emergencia de un *campo intelectual* socialmente diferenciado, el cual formaba parte del proceso de modernización que transcurría en Argentina desde períodos anteriores, acompañado de cambios en las relaciones económicas y en la estructura social, sin dejar de lado el proceso de urbanización. La generación del 900 desarrolló una actividad literaria y propagandista en torno al nacionalismo cultural, por entonces la figura del escritor adquirió un perfil profesional junto a la prosperidad correlativa de la ideología del artista. Esta etapa de cambio del cuerpo social provocó reacciones y respuestas en las distintas capas intelectuales que se estaban desarrollando. Cabe mencionar como principal reacción, el debate por la “identidad nacional”, en un contexto que si bien se perfilaba con características más inclusivas, preservaba el control oligárquico del aparato cultural. (Altamirano y Sarlo, 1997).

En este sentido, el concepto de *campo intelectual* que plantean Altamirano y Sarlo (1997), refiere a la conceptualización propuesta por Bourdieu (1983), es decir, *campo* entendido como espacio diferenciado de la esfera social, relativamente autónomo, que posee objetos e intereses específicos. Cada campo posee sus propias reglas de funcionamiento e instituciones y en su interior se conjuga un sistema de relaciones de fuerza y de lucha por un tipo particular de capital.

La obra de Alfonsina Storni, en su faceta poética y periodística se relaciona con discursos respecto de los modelos femeninos valorados o castigados por la sociedad. En este período, tal como plantea Muschietti, (2006) el conjunto de discursos en revistas semanales, revistas femeninas, notas de periódicos, en piezas literarias conforman un dispositivo y perfilan, definen, validan o cuestionan el lugar y el rol de la mujer de la época.

De este modo, la puesta en circulación de la obra poética de Alfonsina se recorta en un horizonte de época regido por un canon específico. Por consiguiente, continuando con la definición de los conceptos que serán utilizados en el análisis es necesario atender a aquellos correspondientes al campo literario que serán utilizados en nuestro estudio además de los ya mencionados *género* y *campo intelectual*. Nos referimos a: *canon*, *tradicción*, *gusto* y *literatura*. Con respecto al concepto de *canon* diremos que se percibe como un conjunto de textos importantes y valorados para la cultura, y por lo tanto,

merecen ser conservados durante mucho tiempo, para ello se utilizan distintos criterios, los cuales son objeto de diversos debates que coinciden con cambios sociales y culturales. Altamirano y Sarlo (1993) describen el concepto *gusto* como una combinación de normas, valores y pautas relacionadas en la percepción de obras tanto artísticas como literarias. Es parte de una categoría de orden social y objetivo, cuyo portador son los grupos unificados sobre criterios similares de juicio, goce y apropiación con acento de la cultura.

A partir de Raymond Williams (1971) una *tradición* se conforma según estructuras que relacionan lo estético con lo social, la ideología, la cultura, el sentimiento. Ya que la tradición como tal define lo que el arte deberá ser, de esa manera forma un paradigma de relaciones entre los artistas, el público y la sociedad, así como también establece una jerarquía de las obras culturales.

### **Alfonsina, estudios críticos sobre su obra**

La obra de Alfonsina Storni fue analizada largamente desde distintas perspectivas, además de focalizar en algunos casos en su obra poética y otros en la producción periodística. A continuación, sin pretensión totalizadora, se desarrolla un estado de la cuestión recurriendo a sus principales representantes.

En términos de Delfina Muschietti (2006) el tema principal en los escritos de Alfonsina Storni fue la crisis del rol de la mujer en la sociedad. Su producción y acción cultural consideró el surgimiento de este nuevo sujeto del campo intelectual y del sistema literario argentino. Sus primeros poemarios tuvieron gran repercusión en el público de la época. Fueron producidos en momentos de fuerte presencia pública de la autora en el país y, además dejaron un interrogante sobre las consecuencias de estos escritos en el público. La característica movilizadora de sus primeros poemarios fue percibida de manera ambivalente. En parte por la combinación de los diversos materiales géneros y registros. De este modo, se conjugaron por un lado elementos de orden popular como el tango y el folletín, y por otro lado, elementos de un orden culto provenientes del romanticismo y modernismo de Neruo y Darío. Los primeros cuatro libros: *La inquietud del rosal*, 1916; *El dulce daño*, 1918, *Irremediablemente*, 1919; *Languidez*, 1920 presentan una retórica que fue cambiando, a medida que avanzaba con la producción de sus poemas.

Muschiatti (2006) señala que en el escenario de transformación y cambios sociales y culturales de inicios del siglo XX, la producción literaria más significativa abordaba, desde distintas perspectivas, los tópicos de inmigración-urbanismo-masa-desecho-desperdicio. Esto se evidencia en la obra de escritores varones mientras que en la literatura producida por escritoras estos temas se tratan de manera muy lateral. La producción de Alfonsina Storni marcó una distinción respecto a los ejes antes mencionados y a los estereotipos de mujer perfilados en dispositivos tales como las revistas culturales y semanarios y los discursos médico, científico y religioso que postulan un reinado de la mujer limitado al mundo del hogar con detalles de delicadeza, fidelidad y sacrificio.

La autora sostiene que el modelo de “la nacida para amar” ponía en evidencia el control sobre el cuerpo de la mujer desde lo económico, político, religioso, social y cultural. La obra de Alfonsina Storni considerada en este contexto puso en juego los estereotipos femeninos del período y cursó zonas de ruptura. Muschiatti (2006) despliega la idea central de una obra que trataba centralmente el rol de la mujer, como ya hemos dicho, y evidenciaba el pasaje de una voz disonante trazada desde un decir que no tenía consecuencias hacia la articulación de una voz chillona. Entonces los poemas de Storni se desarrollaban con una doble vocalidad en lucha: estereotipo y disonancia, poder y resistencia. Esto se vincula a su vez con la recepción ambigua que tuvo la primera etapa de obra poética, hasta *Languidez* (1920) en la cual su escritura produjo un discurso que puso en juego un doble modelo: la mujer sometida que tomó la palabra prestada y la mujer que reprodujo los modelos de la literatura institucionalizada. No obstante, ese decir que se articula no termina de marcar una ruptura radical con los modelos preponderantes.

Asimismo, Muschiatti define la figura del “exceso” como otra marca característica de esta primera etapa en la escritura de Storni. Esto se revelaba en el uso saturado de palabras prestadas del posmodernismo como cisnes, tules y suspiros. Así como también del romanticismo tardío como la figura estilizada que brindaban las revistas semanales. Se intentó de agotar, disolver, repetir la palabra en un vacío hecho público, es decir, a partir de saturar el discurso oficial conduciéndolo al silencio. Así como también, encontramos la distinción entre ambiente privado y ambiente público. Por un lado, el primero es diferenciado por la costura, el tejido, el cacareo banal, el segundo

es caracterizado con un silencio perfumado para acompañar al hombre que tiene permitido el territorio que a la mujer le era prohibido. Alfonsina desde sus inicios tuvo una postura opuesta a los discursos que fomentaban el estereotipo femenino de la época y tal característica fue asumiendo distintas formas de tratamiento tal como lo analizaremos en nuestro estudio.

Por su parte, Beatriz Sarlo (1999) señala que el centro temático de los poemarios de Alfonsina Storni reunía dos elementos: sexualidad y sensualidad. Su producción poética hasta *Mundo de siete pozos*, 1934 es de mal gusto y *cursi*. Es esta estética la que conquista el gran público femenino y significa un gran desprecio por la fracción renovadora del momento. Se trata de una poesía que se leía con gran facilidad y de manera rápida como las novelas sentimentales de esa época. Sarlo, en su análisis destacó que Alfonsina escribió de aquella manera no por ser mujer, sino por falta de cultura según las tendencias de la cultura letrada del momento. El “mal gusto” se define como tal en relación con el gusto que se valoraba en los años veinte. Sus producciones se caracterizaron por ser sentimentales y eróticas, además de la relación que estableció con la figura masculina, no solo de sumisión sino también diferenciándose de ella. El lugar de la mujer y sus características tematizados en su poesía, fueron utilizados en contra de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. En poemas tales como “La loba” se plantea la conquista de distintos roles, es decir, independencia del varón, autoabastecimiento de sí misma y del hijo, así como también defenderse del mundo. Además de la confirmación de la intelectualidad, la aceptación de la violencia en defensa propia e independencia de las relaciones sentimentales.

Sarlo sostiene que la innovación de la poesía de Alfonsina se evidencia en el plano temático. Si bien no es posible referir una renovación formal en la primera etapa de producción, sí es claro una fuerza ideológica que no se atiene a una moral convencional y que con un lenguaje sencillo, alcanza un público extendido que excede los límites del campo. Entonces, no se trata de una doble ruptura, sino de una realización simple pero con realización exitosa y amplio alcance. Storni utilizó los recursos poéticos que conocía pero transformó el contenido de los mismos, hizo clara la impugnación de la hipocresía y la doble moral como forma de trato entre varones y mujeres. En sus obras se refleja la desigualdad, la cultura, el mundo social y de las experiencias de esta mujer que las vivió

pública y extraordinaria. Salió a la luz una mujer cerebral y sensual, un modelo femenino que complejiza a los estereotipos aceptados: a la mujer-sabia, la mujer-ángel y la mujer-demonio. Por lo tanto, conformó un perfil de mujer completa que se sostiene en la autodeterminación y el autoconocimiento y esta característica de su obra es importante para el éxito de sus producciones. (Sarlo, 1999)

Alicia Salomone (2006) destaca a Alfonsina Storni como una de las protagonistas intelectuales nuevas de principio del siglo XX que busca su lugar dentro del campus literario y se reconfigura dentro de un espacio moderno. En este contexto, la poetisa eligió una serie de afinidades y posiciones literarias y estéticas, las cuales transitan desde el modernismo y postmodernismo hasta las vanguardias. Asimismo utilizó un modo de escritura, que no resignó la vertiente autobiográfica, y esto contribuyó su carácter de escritora crucial para la época.

En términos de Salomone (2006) se distinguen tres etapas de los discursos críticos sobre la obra de Alfonsina. La primera denominada como crítica contemporánea a la autora se apoya en la relación escritura - biografía y el concepto de *literatura femenina*. La segunda se ubica entre los años cincuenta y sesenta proponiendo un estudio estilístico y fenomenológico. Finalmente, la crítica actual que comienza en los años ochenta y utiliza enfoques críticos feministas en el contexto moderno latinoamericano.

La crítica contemporánea de la escritura de Alfonsina traza tres tendencias. La primera se basa en las apreciaciones de Roberto Giusti, Arturo Capdevilla, Manuel Gálvez, Manuel Ugarte, entre otros. Sus críticas eran básicamente expuestas en la revista *Nosotros*. En dicha edición se publicó por primera vez la crítica al libro de una mujer: *La inquietud del rosal* de Alfonsina Storni. Este hecho es importante porque abrió el camino a una voz poética que había sido cuestionada por presentar públicamente la subjetividad femenina. Al mismo tiempo, este gesto legitimó a la escritora y da espacio a las mujeres en la literatura y la cultura.

En un primer momento, la escritura de mujeres se caracteriza como derivada de una nueva sociabilidad y coloca a las mujeres como meras reproductoras sin capacidad de acción. Luego, se tematiza una *literatura femenina* que refiere a un tipo de escritura elaborada por sujetas mujeres y que, por lo tanto, tiene ciertas características

naturalizadas como parte de lo femenino: sentimientos, emoción y alejada de lo racional.

Una segunda línea de crítica está conformada por escritores y críticos próximos a la vanguardia como Borges, González Lanuza, entre otros, quienes por lo general tienen dichos prejuicios hacia Alfonsina. Sin descartar lo biográfico, resaltan la estética de la escritura a la cual caracteriza con un tinte modernista que aceptan y tildan de “mal gusto”. Destacan que la autora no sabe separar sus posturas de clase, etnia y género-sexual respecto de su escritura. En el caso de Eduardo González Lanuza, toma otras críticas como “borrosidades” y “chillonería de comadrita” de la voz de Borges para referirse a Alfonsina, a la cual rechaza por tener en sus escritos cuestiones que hagan confrontar a los sujetos y al mundo.

Una tercera tendencia de críticas es la propuesta por mujeres como Graciela Peyró de Martínez Ferrer, María Teresa Orozco, Gabriela Mistral, entre otras. Salomone plantea que estas posiciones no anulan las antes mencionadas, no obstante marcan nuevas miradas. Destaca tres aspectos valiosos: el enfoque al sujeto enunciado en la escritura de Storni, la manera en que se relacionan los textos con la vida de la escritora y elementos de valoración estética.

Salomone (2006) toma los conceptos "analogía" e "ironía" propuestos por Octavio Paz para estudiar textos literarios escritos por mujeres, sin dejar de lado que dicho autor las utilizó sin tener en cuenta puntualmente las producciones literarias de este tipo. Del mismo modo, la autora aborda las conceptualizaciones de Aralia López González, quien sostiene que en los discursos sobre las mujeres se ratifica una mirada analógica que surge dentro de la predica patriarcal sobre lo femenino.

Según los estudios realizados por Salomone (2006), en los escritos de Alfonsina la analogía se manifiesta como la representación literaria que la hablante utiliza para alcanzar un mundo más equilibrado en el cual desaparezcan las diferencias socioculturales, políticas y sexo-genéricas. La analogía, sostiene la autora, la podemos encontrar en dos variantes. Por un lado, la idealización del lugar femenino desde una lógica patriarcal, la cual relaciona a las mujeres con la naturaleza, el cuerpo y el sentimiento. Por otra parte, en estos materiales no se asume la maternidad como el fin natural de las mujeres.

La ironía también acompaña la escritura de Alfonsina muchas veces relacionada con la analogía, mediante una variante crítica que a través de la razón objeta la realidad social y cultural del período. Además la poeta plasmó las contradicciones en la sociedad moderna y sus discursos. Utilizó la ironía desde la parodia hasta el humor para intentar alcanzar un cambio social e individual desde un discurso feminista y socialista.

Aún así, la crítica y la ironía en su profundidad, al no lograr ese mundo que visualiza en sus escritos desencadenan una crisis en Alfonsina. Es por ello que bajo la angustia se instala en ella el descreimiento que se aproxima a un deseo tanático.

En los géneros literarios que produjo Storni, la analogía y la ironía se desarrollan de diversas formas. El discurso polémico y crítico se da en sus artículos y crónicas periodísticas, en donde la parodia y el humor tuvieron un lugar destacado. La dramaturgia tiene la claridad irónica impuesta por la escritora pero que convive en menor medida con lo analógico, a pesar de ser un género complicado. Por último, la poesía es el lugar predominante de la analogía en tanto conecta la visión idealizada de lo femenino con lo sentimental y lo irónico también aparece como el recurso que viene a profundizar una ruptura mediante la crítica.

Según Delgado (2009) Alfonsina contaba con un amplio reconocimiento por parte de su público. Poemas como “Tú me quieres blanca” y “Voy a dormir” fueron muy divulgados en la época y son una referencia actual. En un contexto de hegemonía cultural masculina, Alfonsina avanza en la escritura de poemas de amor, y en ellos encuentra un yo lírico que se establece y propulsa la voz del género en nuestra poesía. Y es, a partir de esta voz del género que se ramifica hacia “todas”, donde suceden nuevos horizontes para tratar el cuerpo y el deseo femenino, y alentar la idea de que las mujeres son “cuerpo y cabeza”. La autora propone un abordaje biográfico y destaca que en el caso de Alfonsina escritura y vida se fusionaron en un mismo camino.

Los críticos señalan dos períodos en la escritura de Alfonsina Storni. La primera vinculada con la estética rubendariana aunque con vestigios del romanticismo, la cual abarca los primeros cuatro poemarios. Aquí toma del modernismo, la celebración del mundo de los sentidos a partir del contacto con lo natural, y si bien aparecen cisnes, estos no tienen simbolismo sino más bien un toque decorativo. En la escritura de Storni se

reúnen en justa medida el subjetivismo romántico y el riesgo de nuevas formas métricas, una de las rupturas que distinguen al modernismo. La sensualidad femenina es una temática tratada en sus primeros poemarios como desafío tanto para las costumbres de la época como para la retórica establecida. La mujer tradicionalmente no era la voz de las pasiones y el erotismo sino aquella que comprendía y escuchaba las confesiones. La construcción de “lo femenino” va más allá de la relación erotismo-naturaleza que plantea el modernismo, y avanza hacia el mundo de la mujer como espacio objetivo que puede ser tratado irónicamente. (Delgado, 2009)

Mizraje (1999) explora otro punto en Alfonsina ya que la caracteriza como una poeta que, a diferencia de otras de la historia literaria, publicó sus obras por medio de editoriales cooperativas y por ello dejó sellada su creencia en las organizaciones y emprendimientos comunitarios. Además, la poeta recibió permanentemente bromas y juicios por parte de los escritores de la revista *Martín Fierro*. Ellos la diferenciaban de otras escritoras ubicadas en un plano angelical, lejos de una Alfonsina situada en lo corporal. La autora sostiene que las prácticas sociales y culturales de la poeta, y sus obras accesibles a todos promovían fantasías en sus contemporáneos. De este modo, la crítica a la escritura de Alfonsina no puede obviar la presencia del cuerpo, que puede resultar molesto.

Según Vasallo y Calle (2014) la poesía, de los primeros cinco poemarios de Alfonsina, tiene características comunes y es sencilla en su definición. Los cuatro primeros pertenecen a un género "tardo romántico" con influencias de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Amado Nervo. En esta dirección, los aspectos formales de su poesía continúan trabajando formas tradicionales, sin embargo en el plano del contenido aparece un matiz nuevo próximo a la denominada escritura “femenina” sin que esto represente una voz “nueva y original”. Según estos autores, desde el primer poemario se vislumbra un material que madurará y se relaciona con la "condición de la mujer" y su rol en la sociedad. La novedad de su poesía es la distancia entre la imagen de mujer seductora que proyectaban los poetas varones y la mujer voraz - desafiante descripta en sus obras.

### **Modernismo, postmodernismo y neorromanticismo**

En el artículo “El modernismo”, Noé Jitrik (1968) sostiene que la historia de la

literatura argentina confirma dos modos de construcción de escuelas literarias. Por un lado, se presenta la incorporación de ciertas formas literarias del mundo europeo, tales como el seudoclasicismo, el romanticismo, el naturalismo, el realismo y el ultraísmo. Por el otro, se realizan procesos espontáneos tales como la gauchesca, el teatro criollo y la poesía del tango. Lo cual no quiere decir que no puedan combinarse entre sí.

En el caso del modernismo es importante resaltar que se trata de un movimiento complejo en tanto se apropia de elementos europeos y al mismo tiempo es un proceso americano genuino. Jitrik sostiene que este movimiento tuvo como iniciadores a José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes innovaron en la flexibilización de la prosa española con aportes de expresiones francesas y españolas, y sobre todo en la simplificación del lenguaje. Otros dos iniciadores fueron José Asunción Silva y Julián del Casal que junto a los otros autores llevaban una investigación intensa de recursos que caracterizan al modernismo antes de que Rubén Darío entre en escena. Este posicionamiento de Jitrik tiene importantes consecuencias pues modifica la fecha de inicio del modernismo y significa que existen variadas propuestas en distintos lugares de América.

Jitrik presenta las distintas fuentes francesas tomadas por los iniciadores. Un importante referente fue Verlaine pero hubo otros como Baudelaire, Gautier, Samain y demás. La tendencia denominada “El arte por el arte” en la cual se ubica a Teófilo Gautier afirmaba una poesía lejana a la realidad que pudiera describir como la pintura y sonar como la música. El movimiento denominado *Parnaso*, plantea el surgimiento de temas nuevos que penetran a la poesía de investigaciones filológicas, arqueológicas y culturalistas. Un tinte positivista permite a la poesía acercarse a ciertos temas como epopeyas y tradiciones de otros pueblos.

Una vez que esta tendencia parnasiana cumple su etapa, surgen los *simbolistas* que producen una ruptura con el aspecto formal, además de proyectarse hacia la naturaleza, en su perfume, sus colores y sus sonidos. Baudelaire fue el primer precursor. Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, sus impulsores, buscaron atenuar la rima y acercarse a lo sensual y místico, dar cuenta de los matices y las sensaciones en la poesía. En esta serie continúa el aporte del decadentismo que alcanzó los límites de la experimentación de la sensibilidad. Es en el verso donde multiplicación del verso impar, trastocamiento de los

cortes, cambios en la rima con asonancias hasta llegar al verso libre.

Finalmente, Jitrik señala que las características del modernismo se basan en la conjunción de estas escuelas pero no como una continuación sino como un movimiento que sigue aspectos de dichos modelos. La relación con los aportes de los estilos franceses se puede ver en las siguientes particularidades: ejercicio muy dedicado y virtuoso de la palabra, exploración de la descripción de las cosas, búsqueda de combinar sensaciones, apertura de temas bellos y armoniosos, conexión entre la poesía y las otras artes.

Nicolás Bratosevich (2006) presenta el desarrollo del modernismo en el contexto argentino. Rubén Darío, reconocido como gran iniciador de este movimiento, tuvo sus discípulos en tierras del Río de la Plata. Uno de los más reconocidos fue Leopoldo Lugones quien si bien lo imitaba, tenía ansias de originalidad. Otros poetas modernistas de este período son Carlos Ortiz, Martín Goycochea, Arturo Capdevilla en sus inicios y Carlos Alberto Becú, entre otros. En particular, Lugones poeta de *Lunario sentimental* (1909) explora la burla, el juego con la palabra y el desafío a los versos con uso de un lenguaje de alto preciosismo, neologismos conviviendo con expresiones sensoriales.

A partir del trabajo realizado por Bratosevich (2006), recordamos que en la instancia del agotamiento del modernismo, son otros poetas quienes manifiestan nuevas búsquedas: Baldomero Fernández Moreno, Enrique Banchs y Francisco Sicardi. El autor refiere al *posmodernismo* como una diversidad de posturas que no podían ignorar el reclamo de algo diferente. Una de sus vetas fue el denominado *sencillismo*. Entre ellos se reconocen a Baldomero Fernández Moreno y a Evaristo Carriego como algunos de los referentes. Este último corroboraba un contexto porteño sobre todo con sus personajes a los cuales ubicaba en lugares reconocidos y con sus voces.

Otra característica de este período, señala Bratosevich, es la relación con las letras del tango que contenía elementos del lunfardo y daba posibilidad de tratar en el lenguaje los desafíos de compadritos, varones en distintos territorios. Estos poetas recogieron de distintas vertientes: modernismo, postmodernismo, influencias europeas, alta y baja cultura.

Según el estudio realizado por Bratosevich, las experiencias posmodernistas

también incluyen búsquedas de tipo neorromántico. Alfonsina Storni fue una de las poetas con estas particularidades sobre todo sus primeros poemarios tienen características neorrománticas. Además es parte de una serie de mujeres que marcan un hecho novedoso con su ingreso al lugar literario reservado para varones. El autor se pregunta por el sujeto femenino de esta poesía, por la referencia a su vida y por la relación con el varón. Estos temas están presentes en sus poemas. Así señala la fusión del cuerpo con la naturaleza que puede causar la muerte. La relación con el varón es peculiar ya que no precisamente es amorosa sino también utilizó un tinte irónico para remarcar las desigualdades entre ellos y bajo la necesidad de una emancipación femenina. Está presente también la idea confianza en una femineidad que se conecta con una liberación.

El desarrollo de estos movimientos es de utilidad para el análisis de los poemas abordados. Es necesario también precisar la conceptualización de las figuras retóricas en tanto son recursos lingüísticos y de sentido que promueven por un lado nuevas formas estéticas y por otro lado amplían nuevas posibilidades de persuasión y significación.

A partir del estudio realizado por Calsimiglia y Tusón Valls (2008), quienes se basan Robrieux (1993) planteamos cuatro tipos de figuras: de las palabras, de construcción, del pensamiento y del sentido.

Las figuras de las palabras se constituyen en operaciones fonéticas, gráficas, morfológicas o léxicas que se encuentran relacionadas linealmente. Por ejemplo: rima, aliteración, etc. Las figuras de construcción componen una formación que modifica a la sintaxis, suprimen piezas y reproducen procedimientos. Por ejemplo: elipsis, asíndeton, parataxis, entre otros. Las figuras de pensamiento juegan con los conceptos, por ejemplo: paradoja, hipérbole y demás. Las figuras de sentido, se vinculan cercanamente con el sistema de significación. Los cuales, necesitan representantes inteligentes, ingeniosos y sensibles para relacionar distintos acontecimientos y crear nuevas perspectivas. Las figuras en este caso son metáfora, metonimia e ironía.

### **Alfonsina, acercamiento a su biografía**

El 22 de Mayo de 1892, en Italia, nació Alfonsina Storni. Cuatro años después viajó con su madre y sus hermanos a Argentina, donde se encontraron con su padre y se instalaron en San Juan. Alfonsina emigró de Rosario a Buenos Aires en el año 1900 y en

1904, escribió su primer poema.

La obra literaria de Alfonsina, en su etapa inicial, tiene como contexto el gobierno de Unión Cívica Radical. En 1916 el presidente era Hipólito Yrigoyen y en ese mismo año se publicó *La inquietud del Rosal*. Más adelante, Marcelo T de Alvear, presidente entre 1922 y 1928, creó para Alfonsina una cátedra de declamación con la justificación de que nadie leía como ella. Sus libros de poemas publicados son: *La inquietud del rosal*, *El dulce Daño*, *Irremediablemente*, *Languidez*, *Ocre*, *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*.

La poeta también llegó a la actuación a través de su madre actriz. Su primera pieza escrita fue “Un corazón valiente” pero no han quedado registros de la misma. Sus principales obras fueron de teatro para niños, la más conocida fue “Blanca, negra, blanca”. El 10 de Marzo de 1927, estrenó en el teatro Cervantes, con la realización de la compañía de Alejandro Flores y Fanny Brena, la obra “El amo del mundo”. En la misma, la autora denunció al machismo, pero sufrió una fuerte crítica y solo tuvo seis funciones. Cinco años después, en el libro “Dos farsas pirotécnicas” se publicaron dos obras teatrales suyas. Además de escribir, la poeta frecuentaba junto a otros artistas el Teatro del pueblo, espacio independiente dirigido por Leonidas Barletta.

En 1910 egresó de la Escuela Normal mixta con el título de maestra rural. En 1916 retomó su profesión como escritora, la cual abandonó pocos días antes de morir. Llegó a Buenos Aires con 19 años y embarazada. El 21 de Abril de 1912 nació Alejandro. Después de este romance, Alfonsina se convenció de que la compañía de los varones era momentánea y de esa manera manejó sus relaciones amorosas.

Madre soltera, poeta, intrépida en sus relaciones y filósofa en el discurso; la autora se convirtió en símbolo femenino fue parte de los centros feministas donde realizó varias actividades como: recitado de poemas, discursos, escritura de notas en periódicos y, además, desempeñó cargos en las comisiones. La primera publicación de Storni que consiguió alcance nacional se realizó en 1912 mientras trabajaba en varias editoriales. Sin embargo en 1919 consiguió una sección fija en la revista “La nota” llamada “Femineidades” (Gociol, 1971)

## **Alfonsina, mujer de su tiempo**

A principios del siglo XX, Argentina se encontraba en una etapa de crecimiento debido a la producción ganadera y agrícola. El sistema político, a partir de la sanción e implementación de la Ley Sáenz Peña, iniciaba su camino hacia un sistema democrático representativo con mayor participación y transparencia, sin embargo las mujeres permanecieron excluidas del mismo.

En este contexto se produjo una ampliación de las publicaciones y de los públicos disponibles. En sintonía con la emergencia de nuevos modelos de escritor que convivieron con los antiguos.

Por un lado, el movimiento renovador, acompañado por una gran mayoría de jóvenes, significó la creación de revistas: *Proa*, *Inicial*, *Martin Fierro*, *Valoraciones* y *Sagitario*. Por otro lado, estaban los escritores comprometidos con las luchas sociales, quienes crearon revistas como *Los pensadores*, *Renovación*, *Extrema izquierda* y *Claridad*. En los primeros años de la década del veinte se perfilaron búsquedas vanguardistas. Se distinguieron dos grupos conocidos como Florida y Boedo que polemizaron respecto de la función de la literatura.

Para el grupo Boedo el arte era revolucionario o no era, ya que a nuevos tiempos correspondían cambios en la vida, incluyeron la temática obrera, la representación del submundo y la marginalidad. En cambio, desde el grupo Florida se expresó que nuevos tiempos merecían un perfil nuevo del arte. (Gilman, 2006)

Varios sucesos movilizaron el panorama cultural argentino y latinoamericano, sobre todo desde el fin de la Primera Guerra Mundial hasta 1930. El impacto de la primera guerra, la Revolución Rusa y la Reforma Universitaria, que se originó en Argentina y luego se extendió a varias capitales latinoamericanas, coincidió con el surgimiento de nuevos intelectuales y artistas que participaron de dichos acontecimientos junto a una industria cultural que crecía acompañada por la expansión de los públicos.

El mundo intelectual logró mayor autonomía mediante la afirmación de criterios propios, supuestamente basados en la dedicación o el talento para definir quienes formaban parte de él. Este logro fue beneficiado por la creación de nuevas revistas

especializadas en la literatura, la crítica literaria y la vida cultural. La Primera Guerra Mundial influyó con fuerza en los intelectuales argentinos, sobre todo los jóvenes, que la retomarían durante los años siguientes. En este contexto surgió la Reforma Universitaria de 1918, suceso fundamental respecto del encuentro entre la política y la cultura. En la época de posguerra, algunas vanguardias estéticas de carácter moderado buscaron un lugar en el universo intelectual de Argentina. Sus integrantes eran de la misma generación que los reformistas y mostraban una cercanía social parecida; incluso realizaron juntos varios eventos culturales. Simultáneamente, otros jóvenes intelectuales se orientaron a la denuncia social más visible, haciendo suya la causa de los desposeídos, que para ellos era la causa de la humanidad.

El movimiento renovador del mundo literario y estético tuvo varios grupos, todos con mucha presencia juvenil, lo que se manifestó en la creación de varias revistas como *Proa* y *Martin Fierro* en Buenos Aires o *Valoraciones* y *Sagitario* en La Plata. Los intelectuales que estuvieron comprometidos con las luchas sociales fundaron las revistas *Los pensadores*, *Renovación*, *Extrema Izquierda* y *Claridad*, entre otras. En aquella época surgieron disputas entre los intelectuales jóvenes, que se reflejaron en el Grupo Boedo, orientado al compromiso y la denuncia social, y el Grupo Florida, orientado a la estética. Esta oposición entre Florida y Boedo no se dio sin puntos de encuentros, aún así la política y la crítica social contra el capitalismo fueron asumidas por el Grupo de Boedo. En el cual se encontraban Álvaro Yunque, César Tiempo, entre otros. Su composición social fue distinta a la del Grupo Florida, ya que sus integrantes eran hijos de inmigrantes recién iniciados en los mundos literarios y alejados de los sectores tradicionales.

Las transformaciones culturales que surgieron en el campo intelectual durante los años 20 influyeron en gran parte de la población que aprendió a leer, lo cual permitió a los sectores medios y populares acercarse a bienes culturales, como revistas, diarios o libros. Sin embargo el crecimiento de la alfabetización no constituyó rápidamente un público. Para poder lograrlo debieron sucederse otros acontecimientos como la oferta cultural nueva relacionada con esta demanda, las posibilidades y los gustos. Además de la continuidad de las prácticas de lectura entre ellos. La oferta cultural de los años 20 también estaba conformada por el teatro, el cine y la radio. Los dos últimos eran nuevos en la tecnología. (Cattaruza, 2009)

Si pensamos en el contexto histórico de la obra de Alfonsina tal como lo trabaja Barrancos (2009) En la sociedad argentina de la época, se mantenía una doble moral: muy rigurosa para las mujeres, sobre todo en la prohibición de la libertad sexual; y liberal para los varones a los que les eran permitidas toda clase de licencias (las conocidas como “tirarse canas al aire” tener amantes, visitar clubes nocturnos y bares, etc.).

Las mujeres, no podían circular solas a pesar de estar casadas, incluso debían asistir acompañadas a las confiterías con lugares exclusivos para “familias” ya que los cafés eran lugares para hombres. La virginidad era vista como un *baluarte* y el adulterio femenino severamente considerado. En las primeras décadas del siglo XX, la moda tenía gran influencia en la restricción de la vida de las muchachas ya que debían usar vestidos largos y pesados, con muchas enaguas, cabello largo y sombreros, lo cual cambió finalizada la guerra.

Esta etapa se caracterizó por la prédica de agrupaciones políticas de izquierda, entre ellas el partido socialista que buscaba promover mejores condiciones de vida para la clase obrera, sobre todo el ascenso intelectual del proletariado y de las mujeres, en especial su participación ciudadana y política. Los anarquistas encararon el debate sexual, principalmente sobre natalidad y la proclamación del “amor libre” el cual garantizaba que las relaciones se terminaban una vez que el sentimiento se extinguía, así como también propusieron liberar a las mujeres de la opresión, comenzando por abolir el sometimiento doméstico. La Unión Cívica Radical, tuvo gran participación de mujeres pero no fueron reconocidas, a pesar de que en 1919 fueron los que promovieron la iniciativa del voto femenino. Después de la Revolución Rusa nació el partido comunista, el cual tuvo gran apoyo de las mujeres pero aun así su participación fue muy débil.

Luego de la Primera Guerra Mundial comenzaron a surgir cambios en los modelos femeninos, desde la moda, se implementó el uso de polleras más cortas y al igual que el cabello estilo garçon motivado por el cine y las propagandas que, con mayor frecuencia, mostraron cuerpos desnudos.

En algunos sectores creció la libertad sexual a pesar de la homofobia. Otro cambio importante fue la reducción de nacimientos sobre todo en la clase media, ya que las mujeres pobres continuaron con un gran número de hijos. El coitus interruptus era el

método utilizado con mayor frecuencia por las parejas para no reproducirse, sin embargo las mujeres en muchos casos no tuvieron otra opción que el aborto clandestino. Durante estos años la iglesia, la medicina y el derecho denunciaban el hecho como “aborto criminal” también vale aclarar, que la despenalización del aborto no era parte de la agenda feminista y era limitado el grupo que lo defendió públicamente. (Barrancos, 2007)

Vasallo y Calle (2014) también analizan el contexto en el cual se desarrolló la obra de Alfonsina Storni, en el debate sobre la “condición femenina” de fines del siglo XX basada en la igualdad jurídica y la modificación del ideal de familia. En 1910, de manera poco casual, se desarrollaron los primeros congresos de mujeres, uno de los cuales buscaba reformas sociales, laborales, políticas y educativas. De esta manera fijaron la agenda feminista de la época. La mayoría de ellas eran militantes que sufrían desigualdades dentro de su clase social frente a los varones que rodeaban sus vidas; sumergidas en un feminismo maternalista que utilizaron como argumento para reivindicar sus derechos civiles, políticos y sociales colocando como eje el trabajo remunerado y la educación como caminos emancipatorios. El régimen civil de la familia continuó con la “potestad masculina”, es decir pasaban de estar bajo la autoridad del padre a la del marido; arrastrando el deber de obediencia como hijas o esposas, en conclusión, eternas menores de edad. Aún así la organización de mujeres fue creciendo internacionalmente, se promovió una nueva “subjetividad femenina” entre los sectores medios cada vez más alfabetizadas. (Vasallo y Calle, 2014)

## CAPÍTULO 2

### **Análisis de poemas seleccionados de *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Langüidez* (1920).**

#### **Introducción**

Alfredo Veiravé (1968) presenta los poemarios de Alfonsina Storni señalando aspectos centrales de cada uno de ellos. *La inquietud del rosal* (1916) comienza con un prólogo de Juan Julián Lastra y unas palabras de la poeta. En esta primera publicación la escritora se mostró cautelosa respecto de la crítica y la opinión de otros, lo cual denotó una conciencia que fue limando con los años, las experiencias del mundo y las nuevas lecturas. Una autocrítica fue escrita con toda avidez en el prólogo de la antología que publicó en 1938, en la cual eliminó todas las páginas de *La inquietud del rosal*. Poemario del que renegó públicamente expresando que se trataba de un modo de escritura recargada de “mieles” románticas. Esto hizo que estas poesías fueran borradas lentamente de su obra total.

A pesar de su auto-condena puede decirse que su primer libro tiene vigencia todavía porque puso en juego la conciencia de una escritora que trascendió los límites familiares o amistosos para asumir la responsabilidad del poeta. Este poemario le permitió ver la autonomía literaria de su libro, los defectos y virtudes que provenían de las influencias no asimiladas todavía y que perderían vigencia rápidamente. Comenzó así una revolución literaria con formas no del todo límpidas pero en cuyo fondo pueden rastrearse ya los temas fundamentales que seguirán la obra de su madurez; porque dejó entrever, en medio de los versos olvidables, una fuerza que constituyó parte fundamental de su enfrentamiento con el mundo. (Veiravé, 1968)

*Dulce daño* (1918), segundo libro de Alfonsina Storni, abandonó el desorden y la improvisación del primero, superándolo como algo más compacto y valedero. La improntaseudorromántica que empañaban su primera producción quedó atrás. Poemas como “Tú me quieres blanca” y “Sábado”, entre otros, pasaron a ser parte de poemas ampliamente recitados y reconocidos por su público. Asimismo, se articulaba la visión de la mujer como mujer enamorada que pedía un lugar nuevo. Estas características fueron recepcionadas de manera diversa por la crítica.

En términos del estudio realizado por Veiravé (1968) en *Irremediabilmente* (1919) Alfonsina comenzó a reflejar el posmodernismo y la libertad expresiva. El lenguaje continuó siendo abierto y recurrió a simples comparaciones y metáforas de acuñación naturalista alejadas de las búsquedas de vocablos exóticos, rimas raras o falsos intelectualismos para expresar lo que era simple, y lo que transponía como poeta en el mundo de los demás como si fuera su biografía. Su alma de poeta se compara todavía simplemente con cosas de la naturaleza. Lógicamente esta poesía que comenzó a tornarse reflexiva para explicar o comprenderse, deja aparecer en medio de esa naturaleza la idea de la muerte como término de las cosas materiales que concluyen en un gran silencio cósmico. Comenzó a quebrantarse su interior las actitudes meramente contemplativas o exultantes del romanticismo.

Su aguda intuición de mujer de lucha y apasionada en la búsqueda del amor que comenzó a negarsele, le permite entrever el principio del fin de una época rosa. El paisaje interior comenzó a cambiar en el alma de esta mujer que escribía versos de encendido amor. La posibilidad de la liberación del propio yo comenzó a extenderse en forma todavía no muy clara y precisa, hacia el género humano, hacia el mundo genérico de la mujer. (Veiravé, 1968)

*Languidez* (1920). El libro iniciaba con un prólogo que demuestra la actitud de una poeta conciente del agotamiento de ciertos temas, el cierre de una etapa y la renovación de sus pensamientos y criterios frente a la poesía: “Este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía mañana.” (Storni, 1920)

Veiravé (1968) señala que la lucidez de la poeta le permitía fijar su mirada en las cosas del mundo circundante y comenzaba a verlas con detalles más reales, menos desfigurados. El verso tomó un tono conversacional de familiaridad y sencillez y se cursó el abandono de la rima consonante. La primitiva subjetividad de la poesía de Storni comenzó a derivar hacia una objetividad. De este modo, Veiravé sostiene que *Languidez* abre una nueva senda, un nuevo camino en la modalidad de la Alfonsina de “mieles románticas” que quedaba atrás. “La poesía de mañana” que anunciaba en su prólogo, ya había comenzado aunque ella no lo advirtiera.

***La inquietud del rosal* (1916). Vida, muerte y naturaleza corren por las venas**

Iniciamos el análisis del poemario *La inquietud del rosal* (1916) a partir de la conformación de un corpus en el que se consideran los siguientes ejes: estereotipos de lo femenino, maternidad, matrimonio, cuerpo y el ámbito público y privado. Con base en ello seleccionamos estas piezas: “La inquietud del rosal”, “Vida”, “Claror lunar”, “Yo quiero”, “Mi yo”, “La flor del mal”, “Absinthias”, “La loba”, “El hijo de la loba”, “La muerte de la loba”, “Fecundidad” y “Matinal”.

En el poema que da nombre al primer libro de Alfonsina, la naturaleza aparece representada en un rosal, al cual se recrimina su crecimiento apresurado sin aprovechar las etapas de la vida. La estructura se basa en una serie de seis versos con rimas pareadas, consonantes y asonantes. Estos recursos ayudan a la lectura fluida y sencilla del poema. El tercer y cuarto verso están enmarcados en una exclamación que, además de dar una sensación de fuerza a lo escrito, interpela al lector.

El rosal<sup>1</sup> en su inquieto modo de florecer  
Va quemando la savia que alimenta su ser.  
¡Fijaos en las rosas que caen del rosal:  
Tantas son que la planta morirá de este mal!  
El rosal no es adulto y su vida impaciente  
Se consume al dar flores precipitadamente. (p. 9)

El crecimiento apresurado del rosal se refleja en los versos a través de palabras centrales como “inquieto”, “impaciente” y “precipitadamente”. Con la utilización de estos adjetivos y el adverbio de modo, Alfonsina describe la rapidez con la que transcurre la vida natural. El título incluye la palabra “rosal” que se reitera de manera idéntica en cada par de versos y con la variación “rosas”. Este uso de la repetición marca un énfasis que destaca y al mismo tiempo corroe. Con hincapié en ello, la autora toma la idea de muerte a través de los verbos “quemando”, “cae” y “consume” como la muestra de un proceso acelerado que cierra una etapa sin continuidad.

El poema “Vida” presenta una estructura de soneto con dos cuartetos y dos

---

1

El subrayado en los poemas es nuestro. Idem para todo el material estudiado.

tercetos encadenados con rima consonante.

Mis nervios están locos, en las venas  
La sangre hierve, líquido de fuego  
Salta a mis labios donde finge luego  
La alegría de todas las verbenas.

Tengo deseos de reír; las penas,  
Que de domar a voluntad no alego,  
Hoy conmigo no juegan y yo juego  
Con la tristeza azul de que están llenas.

El mundo late; toda su armonía  
La siento tan vibrante que hago mía  
Cuanto escancio en su trova de hechicera.

¡Es que abrí la ventana hace un momento  
Y en las alas finísimas del viento  
Me ha traído su sol la Primavera! (p. 9)

La figura de las venas, la sangre y los labios expresan, a través de la apelación a la naturaleza, la exaltación emocional. La referencia a las “verbenas” vincula a la naturaleza con una posibilidad curativa y, al mismo tiempo desarrolla un tono vital que despliega el título “Vida”. La vitalidad se conecta con el acercamiento a la “alegría”, “reír” y “armonía”. Lo femenino aparece ligado a lo natural, a lo sentimental, lo emotivo y al deseo.

En la última estrofa que inicia con “¡Es que abrí la ventana hace un momento” (p. 9) pone en escena un “yo” que encarna una acción entre la frontera y los límites entre al ámbito público y privado que se visualizan. La ventana es una posibilidad de apertura al exterior, expresado en el viento como la libertad, el sol como fuente de vida y en el florecer que representa a la primavera.

“Claror lunar” es otro poema con estructura de soneto con dos cuartetos y dos tercetos con rima consonante y asonante, características que proponen un tipo de lectura que permite anticipar tanto la forma sonora como visual. Por un lado, al igual que en los

poemas anteriores, los elementos naturales son ejes centrales. Por otro lado, se plantean la tristeza y los suplicios que se reflejan desde lo religioso a través de elementos asociados al perdón y al castigo.

Lirios, lirios, más lirios... llueven lirios...

La noche es blanca como la ilusión

Y flota la dulzura del perdón

Sobre el llanto de todos los martirios.

Hay una vaga claridad de cirios...

La luna es una hostia en comunión

Y el alma se recoge de unción

Castigada por todos los delirios. (p. 18)

En estas estrofas encontramos rasgos modernistas en la utilización de palabras tales como los “lirios”, “blanca”, “alma”, las cuales no dejan de estar asociadas a un sentido religioso que trae, por un lado, culpa y, por otro lado, perdón. Así la mención de los “cirios” y “una hostia en comunión” que contribuyen al sentido del castigo y la misericordia. En las estrofas finales se reconocen referencias del teatro, el tango y el folletín.

Y es bajo el claro de la luna suave

Cuando el porta que medita sabe

Las tristezas enormes de Pierrot,

Y cuando le asesina la agonía

De las nostalgias blancas de María

Y las nostalgias rojas de Margot. (p. 18)

La figura de Pierrot, personaje del teatro con cierta melancolía y enamorado de la luna, la cual es nombrada varias veces por la autora como aquello que posee el perdón constituye la escena de tristeza. Las imágenes de María y Margot aparecen unidas en las nostalgias y opuestas al mismo tiempo.

En los dos últimos versos resaltan “las nostalgias blancas” y “las nostalgias rojas” como lo bueno y lo prohibido, la tonalidad blanca como lo puro y casto mientras

que lo rojo se asocia a lo provocativo o llamativo. Lo mismo sucede con los nombres “María” y “Margot”, el primero podemos ubicarlo en un orden religioso y el segundo con irradiación en el tango, particularmente podemos pensar en la canción escrita por Celedonio Flores que fue musicalizada por Carlos Gardel y José Ricardo.

Los rasgos de la naturaleza continúan en “Yo quiero”, un poema breve de cuatro versos y rimas consonantes que ocupa un lugar intermedio en el libro.

Volver a lo que fui, materia acaso  
Sin conciencia de ser, como la planta  
Gustar la vida y en belleza tanta  
Sorber la savia sin quebrar el vaso. (p. 37)

El título refleja un “yo” que se continua en el poema, es decir, puede leerse como parte del mismo, ya que ese “yo” se hace cargo del deseo central: volver con una sensación nostálgica a un estado natural. Es posible armar con este título distintos núcleos centrales con los versos que comienza con la fuerza de un verbo en definitivo: “Yo quiero/ Volver a lo que fui, materia acaso”, “Yo quiero/ Gustar la vida y en belleza tanta” y “Yo quiero/ Sorber la savia sin quebrar el brazo”. Mediante la mutación en materia y naturaleza se recupera un estado “sin conciencia de ser” como una planta por parte del “yo” hablante. Es la forma que concede poder disfrutar la vida sin quebrantar su alrededor ni a sí misma.

“La flor del mal” tiene una extensión mayor a los poemas anteriores, es decir, está compuesto por una estrofa de quince versos y otra de dieciséis separadas por una línea punteada, la cual puede tener doble interpretación: por un lado, podría ser la continuidad de los puntos suspensivos de algunos versos en el primer apartado que continúan en el siguiente. Por otro lado, pueden ser la pausa entre un verso y el otro, como un mediador entre un antes y un después. La primera estrofa:

Yo he pretendido odiar... lo he pretendido...  
Imposible me fue. Triunfó una rosa  
Que hay en mi corazón, triunfó la hostia  
De la bondad innata. Sobre el odio  
Arrojó polen una mariposa  
Que mis jardines líricos colora...

Y el odio, ungido, fecundó una blanca  
Ensoñación de paz que estaba pronta  
Para brotar el alma dolorosa.  
Es mariposa que libó en mi sangre...  
Mariposa de luz bohemia y loca  
Que lleva en sus alitas mucha aurora.  
Blanca es la aurora y es el odio negro...  
Y hasta que el sol, cansado, no se rompa,  
¡Ha de triunfar su luz sobre la sombra!; (p. 49)

El poema establece una correlación entre el cuerpo y la naturaleza. El “yo” que se enuncia entabla una relación de fecundidad y de muerte con el mundo natural. En este sentido la figura de una mariposa trae al poema un proceso de transformación y mutación. Con base en ello es posible trazar una oposición entre dos campos semánticos: odio y bondad. En el primer conjunto podemos citar los siguientes versos: “Yo he pretendido odiar... lo he pretendido...”, “Y el odio, ungido, fecundó una blanca”, “Ensoñación de paz que estaba pronta” y “Para brotar el alma dolorosa”. En el segundo conjunto encontramos los siguientes versos: “Que hay en mi corazón, triunfó la hostia/ De la bondad innata. Sobre el odio” y “Blanca es la aurora y es el odio negro... / Y hasta que el sol, cansado, no se rompa, / ¡Ha de triunfar su luz sobre la sombra!”.

La poeta utiliza elementos de la naturaleza en una cercanía con lo femenino que brota en la bondad como “rosa” dentro de su cuerpo o bien sorbe de su sangre como una mariposa, símbolo de la transformación que esparce lo bueno sobre lo malo, logrando cierta superioridad.

La inquietud que presenta “Mariposa de luz... dulce bohemia/ inquieta, y por inquieta caprichosa,” (p.49) en los primeros versos de la segunda estrofa, se relaciona con la “inquietud” utilizada en el primer poema. Pero esta vez, la impaciencia tiene un carácter “caprichoso” que mantiene la permanencia del bien y el mal.

Y me dejas entonces con la entraña  
Sin sol y alguna espina rencorosa  
Ocupa tu lugar... y en esa hora  
En que de mí te vas, algo de hielo  
Pretende dominarme, me traiciona,

Y florezco la absinthia venenosa  
Pero no triunfa... ¡no! florece solo” (p.49)

En el poema se expresa el abandono del “sol” como proveedor de vida, en sintonía con el alejamiento de una persona amada y el surgimiento de una oscuridad que duele como una “espina” de una planta venenosa pero que no logra consumirla. La “absinthia venenosa” como “Flor del mal” florece pero no logra triunfar frente a la bondad. Hacia el final del poema leemos:

Es el hijo perverso... ¡pero es hijo!  
Es la creación del mal... ¡pero es propia!  
¡Algo se queda de lo nuestro en ello!  
¡Algo dejamos en su vida rota! (P. 49)

A los primeros dos versos de la última estrofa podemos dividirlos en dos partes: por un lado, la afirmación iniciada con el verbo “es” y, por otro lado, luego de tres puntos suspensivos la segunda parte iniciada con un “pero” que modifica la parte anterior. Los dos segundos versos empiezan con la palabra “algo” referido al hijo que hace hincapié en la constancia y permanencia.

“Absinthias” tiene una estructura de dos estrofas de cuatro versos y otras dos estrofas de tres versos. Conlleva el nombre de una planta nombrada en “La Flor del mal”, por lo tanto, dialoga con las ideas planteadas en el poema anterior sobre todo en la relación entre el cuerpo y la naturaleza.

Con mis veintidós años de juventud divina  
Yo tendría que ser una planta lozana  
Que arraigada en la tierra fertilísima y sana  
Floreciera cien rosas de ilusión cristalina (p.50)

En esta primera estrofa el “yo” vuelve a tener un lugar central en el verso, acompañado del verbo “tendría”, es decir algo debió suceder pero no pasó. Ese “yo” que se perfila en el poema se define joven en edad y se compara con “una planta lozana” que florece sin peligros. Sin embargo esto cambia en la segunda estrofa:

Pero en la tierra sana que la mente imagina

(Mi vida) Sombra mala que en seguirme se afana  
He dejado caer con imprudencia vana  
Abono de dolores cargado de morfina (p. 50)

La conjunción adversativa “pero” abre el camino a las justificaciones de la decepción. La vida resulta en este caso “(Mi vida)” equivalente a “sombra mala” que persigue y conduce a un destino fatal. De este modo, el poema finaliza “Con la savia que robo me llegan las toxinas/ y en vez de florecer en blancas sonatinas/ florezco las absinthias de la planta fatal...” (p.50) retomando la idea de absorber la savia sin conseguir el final deseado. Esta vez, a diferencia del poema “La flor del mal” no gana la rosa y la bondad sino que gana la maldad con el florecimiento de la planta venenosa: “Absinthias”.

El poema “Mi yo” está compuesto por una estructura de cinco estrofas, con cuatro versos cada una, acompañadas de una rima consonante. El “yo” del título se transforma en objeto a través del “mi” que expresa la conciencia del ser parte de algo superior, de un cosmos, lo cual se visualiza con las palabras “caos”, “eterno” y “universal”.

Hay en mí la conciencia de que yo pertenezco  
Al caos, y soy sólo una forma material,  
Y mi yo, y mi todo, es algo tan eterno  
Como el vertiginoso cambio universal.

Soy como algo del Cosmos. En mi alma se expande  
Una fuerza que acaso es de electricidad.  
Y vive en otros mundos tan llenos de infinito  
Que me siento en la tierra llena de soledad. (p. 43)

Frente a este lugar que le da el “yo” podemos diferenciar dos extremos en su tamaño e inmensidad. Por un lado, el “Cosmos” referenciado en las siguientes palabras: “universal”. “fuerza”, “electricidad”, “infinito”. Por otro lado, lo referenciado en el cuerpo hasta la “célula”: “Entrañas”, “cuerpo”, “alma”.

¡Vida! ¡Toda la vida!... Es el grito que siento  
Subir de mis entrañas hasta la inmensidad...

¡Cada célula mía quisiera ser un astro,  
Un mar, todo el misterio de la fecundidad! (p.43)

También hace referencia al cuerpo dentro del cosmos como parte del mismo caos, tomando la idea de pertenecer a lo universal, “¡Cada célula mía quisiera ser un astro,” (p. 43) pero simultáneamente expresa que el cuerpo es el alma, “Mi cuerpo, que es mi alma, suele sentirse guzla” (p. 43) como parte de ese orden material, universal y caótico, y que además es consciente de ello.

El poema “La loba” es el primero de una trilogía que trabaja alrededor de “la loba, su muerte y su hijo”. En especial fue una de las producciones de Storni más leída y, por lo tanto, una de los más reconocida. Comienza con una dedicatoria: “A la memoria de mi desdichada amiga J. C. P. porque éste fue su verbo” (p.50)

Yo soy como la loba.  
Quebré con el rebaño  
Y me fui a la montaña  
Fatigada del llano. (p. 50)

Este primer “yo” es la “palabra” que marca una comparación inicial que vincula el “yo” con una “loba”, animal feroz con las características para sobrevivir en las montañas de las cuales se ve obligada a descender para alimentarse de los rebaños. Luego, se irá expandiendo ese “yo” del poema que también homenajea a esa amiga citada en el inicio: “Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley (p. 50)

Los primeros cuatro versos tienen una métrica idéntica se trata de versos heptasílabos con márgenes más acotados. Las estrofas siguientes tienen una métrica organizada con versos más extensos con una ocupación diferente de los márgenes. Los cuatro versos iniciales se repiten en el cierre del poema con la misma organización espacial.

A su vez, el “yo” que se asocia con “la loba” se diferencia y se opone a la figura de “otras” que hace referencia a las “mansas ovejas del rebaño!”. La discrepancia se basa en los comportamientos asumidos por el resto de las mujeres, es decir, una mujer-“loba” independiente se distingue claramente frente a la sumisión de aquellas que agachan la

cabeza.

Mirad cómo se ríen y cómo me señalan  
Porque lo sigo así; (Las ovejitas balan  
Porque ven que una loba ha entrado al corral  
Y saben que las lobas vienen del matorral).

Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!  
No temáis a la loba, ella no os hará daño.  
Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos  
Y en el bosque aprendió sus manejos felinos! (p.51)

La relación entre “la loba” y las demás mujeres-“ovejas” se trata en el poema con procedimientos de burla e ironía, acentuando su libertad y la emancipación económica junto a su capacidad laboral e intelectual: “Donde quiera que sea, que yo tengo una mano/ que sabe trabajar y un cerebro que es sano” (p. 51)

De este modo, en el poema se perfilan dos modelos femeninos mediante la personificación en animales como la loba y las ovejas. Se expresa la diferencia entre las mujeres, no solo en fuerza entre las distintas especies sino también en cantidad, es decir, la loba se nombra de manera individual mientras las ovejas se nombran como rebaño.

Esta relación entre “una” y “muchas”, entre “yo” y las “otras” puede asociarse a que la mayoría de las mujeres se identificaban dentro del modelo femenino sumiso y dependiente, y sólo unas pocas dentro de un modelo femenino autosuficiente e independiente. Aún así ese “yo” que se configura, convoca a las “otras” a seguirla en su camino y a rebelarse contra lo socialmente impuesto: “La que pueda seguirme que se venga conmigo/ pero yo estoy de pie, de frente al enemigo” (p.52)

Otro actor que aparece en el poema, es el varón encarnado en la figura de un “pastor”: “No os robará la loba al pastor, no os inquietéis;” (p. 51) que dirige, cría y guía al rebaño para sus necesidades. Esta situación genera inquietud y miedo en las ovejas, lo cual transforma al varón en disputa para aquellas que están dentro del corral pero no para “la loba” que se independizó y no está bajo sus órdenes. Se esboza un verso que alienta a la ruptura con la dependencia al resto: “¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor!” (p.

51)

El hijo “fruto del amor, de amor sin ley,” como fue nombrado anteriormente, reaparece al final del poema “El hijo y después yo y después... ¡lo que sea! / Aquello que llame más pronto a la pelea” (p.52) ubicándolo en un primer lugar inclusive antes del “yo”.

El poema “La muerte de la Loba” tiene una extensión superior al resto ya que cuenta con trece estrofas de cuatro versos cada una. La muerte ya es-mencionada en el título y se extiende al principio del escrito ocupando el lugar y trasladándose a los elementos allí ubicados desde el ámbito privado. Las cosas alrededor de la loba van perdiendo vida al mismo tiempo que ella muere. Esto se visualiza a través de las estructuras de sustantivos y adjetivos que conforma: “miserable vela”, “luz pesada”, “oro muerto”, “pincel sombrío” y “pobre candela”. Este desplazamiento se realiza mediante un trabajo metonímico que va tomando cada objeto y cada lugar.

De este modo, el espacio exterior acompaña la tristeza y el desarrollo de “la muerte de la loba” como una continuidad del interior: “Por la calle pasaban las ruedas de algún coche/ con un pesado andar cargado de agonía” (p. 53) construyendo un mundo místico lleno de tristeza que acompaña la partida de “la loba”, quien se vislumbra inocente, dulce y triste, distinto al poema “La loba” donde se la describe fuerte e independiente. En este escenario hostil, la madre y su hijo tienen voz para expresar por un lado, la tranquilidad ante la muerte y por el otro, la experiencia de un niño huérfano.

En el mismo sentido que los dos poemas anteriores en las tres estrofas de cuatro versos de “El hijo de la loba” nos acercamos a imágenes visuales que refieren de manera simultánea hombría y melancolía. Alrededor de esta idea se organizan distintas construcciones: “expresión de hombría”, “espejo de la melancolía”, “las cejas bien arqueadas denotan voluntad” y “la risa tiene un rasgo de fatalidad”.

Entonces, los rasgos del niño son descriptos desde un lugar melancólico por un lado, y desde un lugar tierno y proyectivo por el otro. El último verso de la primera estrofa que retoma la cuestión maternal, que se refleja en los poemas anteriores, frente a un hijo producto de un encuentro amoroso, desaprobado por la sociedad en aquellas

épocas normativizada por la religión y el patriarcado.

La maternidad es un tema constante en la obra de Alfonsina Storni. Al respecto el poema “Fecundidad” es clave. Estructuralmente distinto al resto que venimos analizando, se compone por once estrofas de tres, dos y un verso. El mismo comienza con una interpelación hacia las mujeres mediante la afirmación de equivalencias, por un lado la belleza y la forma y, por otro lado, el óvulo y la idea. Es decir se compone una figura comparativa en la cual está sustraída la palabra “como”.

¡Mujeres!... la belleza es una forma  
Y el óvulo una idea-  
¡Triunfe el óvulo! (p. 55)

A mitad del poema, vuelve a presentarse la interpelación a las mujeres. Así, se conforman dos grandes tramos:

¡Mujeres! Sobre el grito de lo bello  
Grite el impulso fuerte de la raza.  
¡Cada vientre es un cofre! (p. 55)

El cierre nuevamente afianza esta convocatoria a las otras sujetas femeninas, mediante la repetición casi exacta de los primeros versos:

¡Mujeres! La belleza es una forma  
Y el óvulo una idea... (p. 55)

Se tratan aquí las ideas de mujer madre y mujer bella que podemos relacionar con los estereotipos femeninos para las mujeres de la época. El poema sigue en el marco de la maternidad pensada como naturaleza femenina pero aparece también la idea de la razón, lo cual es novedoso. Entre la primera y octava estrofa encontramos la justificación frente a esta pronunciación desde dos ejes. Por un lado la relación con la naturaleza y la procreación, “La tierra que es moral porque procrea” (p.55) y también la religión, “El vientre que se da sin reticencia/ Pone un soplo de Dios en su pecado” (p. 55) como la procreación en manos de la deidad. Por otro lado, se reitera en distintos momentos: “Y el

óvulo una idea”.

En continuidad con el poema anterior, la pieza “Matinal” trata la procreación y la religión en el ámbito público y privado como ejes centrales. Este soneto logra contextualizar la tranquilidad, la naturaleza y la vitalidad del lugar a través del siguiente grupo de palabras: “La casita sombreada por la hiedra”, “abrazo de frescura”, “lo inmenso de la llanura”, “un rosa infantil rompe la Bruna” y “el viejo sol en la ventana ríe...”. Esta situación es acompañada de un nacimiento que festeja la llegada del salvador desde un lugar religioso: “¡Ha llegado el Mesías!”.

Este poema describe un lugar cálido frente a un nacimiento, distinto a “La muerte de la loba” donde la muerte, la oscuridad y tristeza del lugar acompañaban el proceso de despida de “la loba”.

El primer poemario de Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal*, nos permite la lectura de varios temas puestos en relación: la naturaleza, el cuerpo femenino y los sentimientos. Los elementos naturales pertenecen al mundo vegetal y animal, lirios, rosas, mariposas, montañas, tierra, ovejas y loba. En conexión con ellos está el cuerpo de la mujer que se muestra en partes, es decir, mencionando las manos, las venas, el cabello, la boca. A partir del cruce de lo corporal con lo natural surgen sentimientos alegres y tristes. Esta contraposición también se refleja entre lo bueno y lo malo, lo pequeño y lo inmenso. En el tratamiento de estos temas se utilizan rasgos heredados del modernismo al igual que la alusión al tango.

Otro tema fundamental que se desarrolla es el lugar de la mujer y la maternidad. Por un lado, en algunos poemas la figura de la mujer se trata de manera individual y por ello se distingue del resto de las mujeres. Entonces en estos poemas se ponen en juego distintas representaciones femeninas. Si consideramos el modelo de mujer sumisa de la época podemos entender estos versos como una ruptura que incide en los mandatos sociales planteado para ellas.

### ***El Dulce Daño* (1918) Distintas versiones para el “tú” y el “yo”**

*El Dulce Daño* es el título del segundo poemario y traza un campo semántico que está presente en varios poemas. La combinación de “Dulce” y “Daño” establece una

relación entre definiciones antagónicas, es decir, se espera que lo “Dulce” este ligado a una sensación agradable y sutil y el “Daño” se asocie al dolor y al sufrimiento.

En esta dirección el poema “Dulce Tortura” tiene una connotación de castigo, sufrimiento y padecimiento frente a lo que debería considerarse agradable: “¡Cuánta dulce tortura quietamente sufrida,” (p.81) que acompaña con expresiones de sentimientos afligidos en la segunda estrofa: “Picada el alma de tristeza sombría /sabedora de engaños, me pasaba los días (p. 81)”. De esta manera vuelve a retomar la oposición entre lo doloroso y lo apacible que surge en el título.

El engaño, la tristeza y el dolor tienen lugar a través del “tú” que se referencia mediante las manos. Esto se presenta en la primera estrofa del poema: “Polvo de oro en tus manos fue mi melancolía/ Sobre tus manos largas desparramé mi vida/ Mis dulzuras quedaron a tus manos prendidas” (p.81) responsabilizándolas por apropiarse de la dulzura del “yo”: “Ahora soy un ánfora de perfumes vacía” (p.81), y por la cual se reconoce como un recipiente antiguo y frágil. Junto a esta pérdida aparece una noción de vida que se deshoja y se arruina, reforzado en el último verso de la segunda estrofa que le da fin al poema: “Besando las manos que me ajaban la vida!” (p. 81).

“El Dulce Daño” es el soneto que lleva el mismo nombre que el poemario. Aquí la combinación entre los dos términos se vislumbra en la imagen visual de una abeja. El verso trabaja con la repetición en la misma línea y como anáfora en dos estrofas. “Me ha picado una abeja; me ha picado una abeja; / Estaba acurrucada; blanco lirio era yo;” (p.81) En las estrofas medias se considera a esta acción como la traición que provoca el daño: “Y luego, traicionera, por blanca me picó” (p.81).

Por un lado el “blanco lirio”, en el cual se referencia el “yo”, es un tipo de modelo femenino, ya que se lo reconoce como el significado de la pureza y lo casto. Por otro lado, la “abeja” es la productora de la miel, de una sustancia dulce, a partir del néctar que recoge de las plantas como el “lirio” pero que simultáneamente pueden picar produciendo mucho dolor e incluso hasta dificultades para respirar.

La acción de la picadura de la abeja es el “Dulce Daño” que puede llevar al lirio, por lo tanto, a lo casto y a lo puro hasta la muerte: “Me ha picado en el alma. Muere el lirio de sed...” (p. 82). A diferencia del poema anterior “Dulce Tortura” en el cual el

alma se daña por la tristeza, aquí el alma se daña por la naturaleza misma como elemento cambiante.

El final del libro encontramos el poema “Este Grave Daño”, desde el título reconocemos la cercanía del “Daño” a través del pronombre demostrativo “Este”, acompañado del adjetivo “grave” que lo caracteriza como peligroso y con consecuencias a futuro: “Este grave daño que me da la vida, / Es un dulce daño, porque la partida/ Que debe alejarme de la vida/ Más cerca tendré” (p. 123) Los tres primeros versos con rima consonante establecen la relación entre grave daño, dulce daño, vida que es muerte.

En este poema, al igual que los poemas anteriores, aparecen las manos pero en este caso desde el “yo” que las reconoce “brotada de rosas”. Estas flores asociadas a la dulzura se secan por el néctar absorbido por mariposas que, a diferencia de la “abeja” de “El Dulce Daño” si le da la muerte: “Que cuando por secas se acaben mis rosas/Ay, me secaré” (p. 123)

La referencia a las manos se utiliza también en sonetos como “Tu dulzura”. Aquí se hace referencia al “tú”, que se extiende y conecta con un “yo” en un contexto romántico: “Me perfuman las manos sus pétalos de nieve/ Mis cabellos se inquietan bajo el céfiro leve/ Y el alma es como espuma de las aristocracias” (p.86) En poemas analizados anteriormente las manos de ese otro se apropiaban de lo dulce o la miel que era extraída por la “picadura” hasta producir el “Daño”. En este poema, la relación de dependencia entre las manos produce la dulzura: “Es que anoche tus manos, en mis manos de fuego,/ Dieron tantas dulzuras mi sangre, que luego/ Llenóseme la boca de mieles perfumadas” (p. 86) El cuerpo femenino se recorta y se toma por partes: manos, cabellos, alma, pies, boca.

La relación dependiente entre el “Tú y Yo” se vislumbran también en un poema que lleva ese nombre. Con una extensión mayor, a los poemas anteriores, en este caso contamos once cuartetos. En estas estrofas se construye una constelación entre los dos pronombres personales con una relación de dependencia entre ellos y ciertos elementos que los rodean se configura entre sí.

Esta relación se puede forjar desde el ámbito privado que es, en este caso, la “casa”: “Mi casa está llena de mirtos,/ La tuya está llena de rosas;” “Tu casa está llena de

lirios,/ la mía sonrío amapolas”, “Si luces enciendes en tu casa/ Mi casa de luz se corona” (p.78) y “Tu casa proyecta en mi casa” (p.79) o en el ámbito público, exterior a ese espacio de la casa. Allí la situación es distinta ya que el “yo” interpela al “tú”. En la quinta y sexta estrofa leemos esta anáfora: “De día, de tarde, de noche/Te sigo por selvas y frondas” (p. 79).

A estos versos los continúan dos interrogaciones enfocadas en este mundo natural y en la búsqueda de atención por parte del “yo”: “¿No hueles que exhalan mis labios/ Profundos aromas?” y “¿No sientes que atrás de tus pasos/ se quiebran mis hojas?”(p. 79) incluso con una insistencia en la octava estrofa: “¿No has visto regadas tus plantas,/ De frutas cargadas las moras, / Sin matas las sendas, las ramas/ Hinchidas de pomos?” (p. 79).

Esta insistencia, en los dos últimos versos, se transforma en una afirmación iniciada por la negación “nunca” que hace hincapié en el rechazo del “tú” hacia el “yo” que es directamente ignorado: “Y nunca miraste sus muros/cargados de rosas”, “Y nunca has mirado mi casa, / cortado mis rosas” y “Y nunca has mirado mi casa/ Cortado mis rosas” (p. 79) incluso con una repetición en las últimas dos estrofas como un agotamiento de lo planteado.

La interpelación al “tú” también se reconoce, desde el título, en “Tú me quieres blanca”, uno de los poemas ampliamente conocido por el público de la época. Para analizar este poema lo dividiremos en tres partes.

En primer lugar, la primera estrofa se construye un “yo” que interpreta a un “tú” al cual le enumera una lista de lo esperado por ese “tú”: “Alba”, “de espumas”, “de nácar”, “azucena”, “sobre todas, casta.”, “de perfume tenue” y “corola encerrada”. Estas características son las esperadas por el modelo femenino del siglo XX, es decir, las mujeres debían ser jóvenes, castas, blancas, dulces, bondadosas y sobre todo pulcras. Además de la soledad e individualidad como reproduce en la segunda estrofa: “Ni un rayo de luna/ Filtrado me haya. / Ni una margarita/ Se diga mi hermana” (p.107)

El segundo tramo podemos concentrarlo en la tercera estrofa en el cual se desarrollan las acusaciones a los placeres en la vida del “tú” que es varón. Algunos placeres se relacionan con los lujos alimenticios asociados a “Baco”, el dios romano del

vino: “Tu que en el banquete/ Cubierto de pámpanos/ Dejaste las carnes” (p.108). En otros se refleja un cuerpo con buenos cuidados, dando lugar a una vida sin esfuerzos: “Tú que el esqueleto/ Conservas intacto” (p.108), y que además tiene pretensiones sobre un cuerpo ajeno. Por eso mediante una exclamación religiosa la voz hablante vuelve a reclamárselo: “Por cuáles milagros, / Me pretendes blanca/ (Dios te lo perdone)” (p.108)

La tercer parte del poema, que se ubica en la cuarta y última estrofa, marca que el “yo” toma la palabra respecto del “tú” e incita a la acción a través de la naturaleza. Esto se refleja en a lista de verbos que encabezan la estrofa, indicando acciones para que cumpla el “tú”: “Huye”, “Vete”, “Límpiate”, “Vive”, “Toca”, “Alimenta”, “Bebe”, “Duerme”, “Renueva”, “Habla” y “lévate”. Estos verbos están acompañados de algún elemento natural: “bosques”, “montaña”, “La tierra mojada”; “Con raíz amarga”, “las rocas”, “escarcha”, “salitre y agua”, “pájaros” y “alba”. Luego de una modificación de ese “tú” varón se puede habilitar el espacio de pretensión de lo blanco, lo níveo, lo casto.

Entonces, buen hombre,  
Preténdeme blanca,  
Preténdeme nívea,  
Preténdeme casta. (p. 109)

En el caso del poema “El viajero”, el “tú” se referencia en el pronombre “él” y tiene características extremadamente distintas con el “yo”. A “él” se lo describe mediante el siguiente grupo de palabras asociadas al ámbito público, natural y libre: “viajero extraordinario”, “milenario”, “Exóticos ojos”, “la voz dulce y sonora”, “daban luces sus manos”, “En los labios, sangrientos, se asentaba la huella/ Dorada de una estrella” y “De sus amplias espaldas emergían aromas”. De este modo se introduce una caracterización del varón. Sin embargo, el “yo” es caracterizado dentro de otro grupo de palabras fuertemente ligadas al ámbito privado: “Yo estaba en mi guarida, /Temiendo que me hablara, temblorosa, escondida”. (p. 100). El modelo femenino toma forma en el espacio interior con miedo y esperando “ser llamada”.

En la quinta estrofa, el “yo” se encuentra en una transición en sus sentimientos contradictorios frente a la visita de “él”, lo cual se refleja en los siguientes versos: “Y ya triste, encantada/ vencida, fascinada / Temblando más que nunca, perdida la mirada”

(p.101). De esta manera, el “yo” construido en el poema persigue a “El viajero” a través de la naturaleza “por montañas y ríos”. La naturaleza, toma un rol central en la última parte del poema para dejar ver un engaño: “Se quejaron los lirios”, “Ulularon los vientos” y “daba aullidos el lobo” mientras el “yo” padece “delirios” y “lamentos”. Estos elementos de la naturaleza además de ser parte de la situación del “yo” toman un lugar de “saber” indicada a través de interrogaciones: “¿Qué sabrían los lirios?”, “¿Qué sabrían los vientos?” y “¿Qué sabría ese lobo?”.

“Tus dardos” es otro de los poemas que trabaja alrededor del “tú” desde el título. En este caso, un se destaca un objeto dañino que se lanza con la mano. Los ocho tercetos, que componen el poema comienzan con la anáfora “Iba por la senda”. Este inicio instala la idea de movimiento. Se arma una construcción descriptiva a continuación: “cargada de cardos”, “desnuda la espalda”, “negros los cabellos”, “blanqueada de sal”, “cansada de sed” y “los ojos sin luz”.

Asimismo, en los segundos versos de cada estrofa, el eje central está en los “dardos” como los objetos que producen el daño al “yo”. Se arman construcciones que implican el dolor y el sufrimiento que causan los dardos: “Y cuando me hirieron, traidores, tus dardos;”, “Y hundidos tus dardos”, “Y cuando tus dardos lanzaron destellos”, “y cuando tus dardos me causaron mal”, “Y cuando tus dardos tendieronme red”, “Y cuando en tus dardos recibí mi cruz”, “flechada” y “Cuando dardo tuyo el corazón clavo”.

En los terceros versos de cada estrofa se encuentra una respuesta a estos ataques, como símbolo de salvación y/ o superación: “Abejas doradas soltaron mis cardos”, “un manto esmeralda/ Salpicada de oro, me cubrió la espalda”, “Estrella de plata voló a mis cabellos”, “les brotaron rosas al suelo de sal”, “bebiendo mi sangre me cure la sed” y “De mi carne oscura reventó la luz”.

En las últimas dos estrofas, se vuelve a producir un desplazamiento hacia la naturaleza, como ocurre en el poema “El viajero”, a través de un “ciprés” un árbol de gran altura e imponente considerado “el árbol de la vida” que muchas veces adornan los cementerios, y de un “búho” como símbolo de la sabiduría y de la muerte.

Iba por la senda, me asustó un ciprés,

Y cuando, flechada, lo miré después,  
Reían las negras hojas del ciprés.

Iba por la senda y un buho pasó  
Cuando dardo tuyo el corazón clavó,  
Lo miré a los ojos y el buho cantó. (p. 102)

Un poema distinto a los que analizamos hasta el momento en este poemario es “Oveja descarriada”. El mismo está compuesto por cuatro estrofas de dos versos y un verso final. El título se repite a modo de anáfora en los dos primeros versos. Allí la voz es propia y se hace cargo de la voz de otros: “Oveja descarriada, dijeron por ahí/ Oveja descarriada. Los hombros escogí” (p.119) y luego retoma esas voces mediante la anáfora: “En verdad descarriada” tal como si se diera una respuesta. Esta palabra es también su propia defensa y reivindicación del ámbito público que logra conquistar: “estrellas de los cielos en los bosques pací”.

En estos versos también se juega un distanciamiento irónico respecto de la independencia económica de ese “yo” construido, cuando se afirma que “el oro que cogí”, “No me duró en las manos y a cualquiera lo di” En esta dirección, que se aleja de la posible integración al espacio colectivo, el poema finaliza: “En verdad descarriada, que estoy de paso por aquí”, dando lugar a un sentido aventurero y de “oveja descarriada” viajera de soledad, que marca el lugar relativo de lo que dirán.

Este poema podemos relacionarlo con “La loba” del poemario *La inquietud del Rosal* en el cual el “yo” se refleja fuera del rebaño para convertirse en loba y emanciparse del varón y lejos del resto de las ovejas adiestradas para ser parte del modelo femenino impuesto. En este caso, la “oveja descarriada” se diferencia del grupo colectivo y sigue siendo “oveja” pero se asume diferente en el colectivo y por fuera de él.

En el libro *El Dulce Daño* encontramos poemas con una temática basada en la relación desigual entre el “tú” y el “yo” que se torna tormentosa, dolorosa, con traición y hasta cercana a la muerte. Una vinculación dependiente entre sí en la cual el “yo” (mujer) se reconoce mediante el “tú” (varón). El modelo masculino se desarrolla en el ámbito exterior, público y nómada. El modelo femenino en el ámbito íntimo, privado y sedentario dentro del hogar.. Es decir, Las diferencias se dan en una vinculación dolorosa

que también se diferencia en el habla y en las zonas en las cuales se desenvuelven los distintos modelos.

En estos poemas también se produce la ruptura cuando se expresan desigualdades entre varones y mujeres o bien la posibilidad de pensar un modelo femenino por fuera de lo general. Hay un quiebre con los mandatos sociales para las mujeres y se produce el desplazamiento femenino desde lo colectivo hacia lo individual, por lo tanto, aislada, como el centro de las críticas de la sociedad.

### ***Irremediablemente* (1919). Mujer, varón, formas de decir.**

El análisis de los poemas escogidos de *Irremediablemente* está atravesado por los ejes antes mencionados mediante una perspectiva de género y literaria. El mismo está dividido en dos zonas claras. En la primera, a través de cinco poemas seleccionados, se describen los modelos femeninos que venimos trabajando en poemarios anteriores, allí la mujer cumple un rol en la relación entre el “tú” y el “yo”. En la segunda sección de análisis estudiamos poemas en los cuales se recorta con claridad una interpelación al varón. Éste es nombrado desde el título de los poemas como “hombre”.

El poema “Miedo” es un soneto que explora la presencia de un “yo” en relación de dependencia con un “tú”:

Aquí, sobre tu pecho, tengo miedo de todo;  
Estréchame en tus brazos como una golondrina,  
Y dime la palabra, la palabra divina  
Que encuentre en mis oídos dulcísimo acomodo. (p. 133)

La construcción del “tú” se realiza a través de partes del cuerpo que ofrecen protección y calma : “tu pecho”, “ tus brazos” y “Tus manos” a un “yo” que también se visualiza a partir de partes del cuerpo, desde la tristeza y el temor a la relación de dependencia entre ellos se produce en el contacto de los cuerpos. El “yo” pide consideración al “tú” frente a su desconsuelo mediante los verbos: “estréchame” y “arrúllame”. Otro verbo que acompaña este pedido es “háblame”. Entonces, el “tú” varón posee el don de la palabra, es decir, tiene la voz que tranquiliza al “yo” que suplica atención: “Y dime la palabra, la palabra divina/ Que encuentre en mis oídos dulcísimo

acomodo” (p.133)

En la penúltima estrofa de las cuatro que componen el poema, se hace una diferenciación entre el “yo” femenino del poema y el resto de las mujeres. Frente al goce ante la vida, de otras que tienen “bellas primaveras” y “todo lo ignoran”, este “yo” conoce de los males de la vida. Además es referenciado con el “lodo” mezcla de tierra y agua y antes como “golondrina”. De esta manera realiza una referencia a la naturaleza: “Que soy, oh cielo eterno, sólo un poco de lodo” (p.133) y en esta asociación puede leerse la referencia del hombre hecho a partir del barro que en este caso es la mujer hecha a partir del lodo que el hombre puede dar vida.

El privilegio de la palabra vuelve a resaltarse en el soneto “Subconciencia”. En este poema, mediante el recurso de la anáfora “has hablado” que se repite en el primer verso de la primera y de la segunda estrofa, como así también en cada primer verso:

Has hablado, has hablado y me he dormido,

(...)

Has hablado, has hablado y he caído

en un marasmo ... cede hasta el aliento

(...) (p. 147)

Entonces, a partir de la palabra dicha, sucede un efecto directo que se enuncia hacia el final del verso: dormir, caer. A partir de esta caída que paraliza, el cuerpo del “yo” ingresa en las “sombras”. Desde ese lugar, comienza una disolución del cuerpo perdido en el que es ciego y sin sentimiento. Ante esta situación, el “yo” expresa la necesidad de ser sostenido en tierra por el “tú” a través de sus manos para no ser arrastrado por la naturaleza:

Como el espacio soy, como el vacío,

Es una sombra todo el cuerpo mío

Y puedo como el humo levantarme

Oigo soplos etéreos... sobrehumanos...

Sujétame a la tierra con tus manos,

Que si el viento se mueve ha de llevarme

(p.148)

En el poema “Soy esa Flor”, al igual que en el poema “Miedo”, las características entre el “tú” y el “yo” son distintas en magnitud, potencia e independencia. En esta ocasión, ambos núcleos están personificados en elementos naturales. Por un lado, la vida del “tú” es equiparada con un “gran río” que “va caudalosamente”, por lo tanto, con fuerza y en abundancia. La comparación está expresada como una afirmación en la cual se elide el nexos “como”, es decir, “Tu vida es un gran río” antes que “Tu vida es como un gran río”. Por otro lado, el “yo” se refleja, desde el título, en la “flor” caracterizada como “A su orilla, invisible, yo broto dulcemente” rodeada de objetos sobresalientes y llamativos como los “juncos” y las “achiras”.

Esta diferenciación se expresa con la repetición de “Soy esa flor perdida...” en la primera y tercera estrofa. Esta característica implica, por un lado, la connotación femenina de la flor que se encuentra en estado de inferioridad respecto del río, masculino. De esta manera, reconocemos la caracterización de lo masculino y del modelo femenino impuesto socialmente como ya trabajamos en otros poemas como “has hablado” en los cuales la mujer solamente escucha, es frágil, dulce y casta.

Estas particularidades, de cada uno, establece una relación de supervivencia y dependencia, ya que el “río” tiene el poder de hacer renacer a la “flor” pero también de matarla incluso aunque la ignore: “Que piadoso alimentas, pero acaso ni miras”. Es decir, lo masculino tiene el poder por sobre la vida de lo femenino:

Cuando creces me arrastras y me muero en tu seno,  
Cuando secas me muero poco a poco en el cieno;  
Pero de nuevo vuelvo a brotar dulcemente  
Cuando en los días bellos vas caudalosamente (p.138)

La relación dispar entre el “tú” y el “yo” también la encontramos en el poema “Oye”, que interpela desde éste título al “tú”. A diferencia de otros poemas en los cuales el “yo” pedía la voz, la necesidad de la palabra frente a su desconsuelo como en el poema “Has hablado”, en este caso el “yo” repite dos palabras “silencio” y “perfume” anulando nuevamente el sentido del habla, prometiendo borrarse y en ese movimiento dejar de

hablar.

A lo largo de las cuatro estrofas, el “yo” toma características del modelo femenino frente a la compañía del “tú”. La idea de mujer dulce, casta y que “sólo sabe amar”, que encontrábamos en poemarios anteriores, vuelve a retomarse en la primera estrofa, de los cuatro que componen el poema, con un sentido de promesa.

Yo seré a tu lado silencio, silencio.  
Perfume, perfume; no sabré pensar,  
No tendré palabras, no tendré deseos.  
Sólo sabré amar. (p. 139)

Este modelo femenino se encuentra en un contexto de infelicidad reflejado en un elemento natural como el “agua” que representa la necesidad de limpiar algo, de sanar o curar y , por supuesto, garantizar la vida. Esto lo podemos encontrar en los siguientes grupos de palabras: “Cuando el agua caiga monótona y triste”, “Este peso enorme que llevo en el alma”, “Para que mis ojos dejen de llorar/ Silenciosamente como el agua cae”. En ese sentido, el pedido de protección hacia el “tú”, al igual que en el poema “Miedo”, es el eje central del escrito: “Buscaré tu pecho” y “te pediré entonces tu lástima, amado,”. Finalmente cuando el amado ya no quiera a esa sujeta femenina, la noche será triste y “por los mares negros” estará la muerte.

Otro de los poemas que acompaña esta relación entre el “tú” y el “yo” y desarrolla características distintas entre ellos es “Me atreveré a besarte”. Nuevamente aparece la idea del “yo” reflejado en el “tú” incluso siendo “tú” la primera palabra del primer verso como método de interpelación. A través de extremidades del cuerpo como las manos y los ojos se describe al varón fuerte, oscuro y afortunado.: “Tú, de las manos fuertes con dureza de hierro/ Y los ojos sombríos como un mar en tormenta,/ Toda suerte o ventura en tus manos se asienta;” (p. 149).

Sin embargo, el “yo” que se contextualiza al lado de ese otro, no como par sino fatalmente a través de la mirada del “tú” a quién le pide reconocimiento: “Mírame aquí a tu lado... esa luz que me baña, / me viene de tus ojos, como un sol naciente”, y además se define dentro de lo dulce, lo casto y lo inferior “Mírame aquí a tu lado, tirada

dulcemente/ soy un lirio caído al pie de una montaña” (p.149)

Al igual que en el poema “Oye” hay una interpelación al “tú” mediante un pedido de atención. En la quinta y sexta estrofa lo encontramos reflejado a través de las siguientes expresiones: “acoge mi pedido” y “acoge mi deseo”. En el primer caso, esta vez hay un pedido de escucha por parte del “tú” pero con la referencia a la “voz sumisa” del “yo” en una situación de dependencia y sentimientos románticos que se visualizan a través de los siguientes grupos de palabras: “Celosa de tus penas”, “esclava de tu risa”, “sombra de tus anhelos, y de tus pensamientos”. En este caso el “yo” asume un lugar de acción y atrevimiento que es distinto a poemas anteriores. Además, la vida de ese sujeto varón se manifiesta recortada y la mujer capaz de mirar, rondar, besar a ese hombre.

Te pediré entonces tu lástima, amado;  
Para que mis ojos se den a llorar  
Silenciosamente, como el agua cae  
Sobre la ciudad.

Y una noche triste, cuando no me quieras,  
Secaré los ojos y me iré a bogar  
Por los mares negros que tiene la muerte.  
Para nunca más (p. 139)

El segundo conjunto de poemas que analizamos en esta parte, son versos que por primera vez en sus títulos llevan la palabra “hombre”, por lo tanto, son dirigidos directamente al varón.

El primer poema a analizar es “Hombre” compuesto por una estrofa de cuatro versos. Interpela al varón mediante una anáfora que arrastra desde el título hasta el tercer verso. Los dos primeros acompañados de la repetición “yo quiero” como énfasis de un deseo de comprensión y de dulzura por parte del varón. El tercer verso se liga a una acción “yo marchó por tus mismas sendas”, es decir, el “yo” deja de ubicarse por debajo de ese otro y se coloca a la par. El último verso es distinto ya que “hombre” es reemplazado por “hijo de madre” utilizando un recurso maternalista para encontrar un punto de encuentro entre ellos de manera fraternal, pidiéndole comprensión frente a lo

planteado definiéndolo como imprudente, poco razonable para el contexto del momento.

Hombre, yo quiero que mi mal comprendas

Hombre, yo quiero que me des dulzura

Hombre, yo marcho por tus mismas sendas,

Hijo de madre; entiende mi locura. (p, 129)

Este poema es el puntapié a otros tres que exploran la palabra “hombre” es sus títulos. El siguiente que analizaremos es “El Hombre Sombrío”, el adjetivo que lo acompaña lo define como oscuro, tétrico y negativo.

En la primera estrofa se lo precisa “altivo”, por lo tanto, con la creencia de ser superior al resto de las personas pero además se lo describe como posesión de la voz hablante, es decir, de ese “yo”: “miradlo al hombre mío”. La prepotencia del varón es garante del dominio sobre los cambios de la naturaleza que se producen a su paso, lo cual se vislumbra mediante las siguientes expresiones: “tiembla el cauce del río”, “las sombras de los bosques se convierten en claros” y “las fieras se acurrucan bajo su aire sombrío”.

La relación de este hombre con las mujeres tiene dos variantes. Por un lado, expresa que “ama a muchas mujeres” y lo relaciona con placeres dignos de una persona con lujos como un rey: “coronado de pámpanos, entre vinos y frutas”. Por otro lado, el “yo” del poema se diferencia como alguien que corrompe con las características particulares del “hombre sombrío” y logra llegar a su lado sensible mediante la amistad: “Mas mi mano de amiga, que destrona sus galas, / donde aceros tenía le mueve un brote de alas” (p.151)

El tercer poema de esta parte analítica es el soneto “El Hombre Sereno”, a diferencia de los poemas anteriores el “hombre” es adjetivado como calmo, paciente y apacible lo cual es reflejado en sectores de su cuerpo en los siguientes grupos de palabra: “pasa dadivoso y prudente”, “nada perturba el ritmo de su vida”, “sin inmutarse”, “es mar en calma augusta”, “las manos son de hierro con guantes de azucena”, “la boca es una amarga melancolía” y “trasunta su mirada tranquila y transparente”.

El “yo” femenino se funde y se pierde como una admiración en la imagen de este modelo de “hombre” compartiendo sentimientos y acciones, expresado en los siguientes

versos:

Cuando lo miro pierdo todo afán, todo empeño,  
Cuando lo miro siento la beatitud del sueño  
Y caigo entre sus manos pequeña como el ave.

Con sus palabras hablo, su ventura es la mía,  
Me infundo en sus deseos, me pierdo en su energía,  
Porque todo lo puede, porque todo lo sabe.  
(p. 142)

Las anáforas marcadas en los dos primeros versos marcan el estado de sumisión de uno bajo otro. La mujer es en manos de este “hombre sereno” pequeña como un ave, lejos de ser humana y, él se agiganta hasta el límite del último verso subrayado marcando que es casi un dios.

El último poema que analizamos en esta parte es “Hombre pequeñito”. Esta vez el adjetivo define al varón sin importancia y reducido con respecto a lo presentado de los poemas anteriores. Produce una repetición del título en varios versos de las distintas estrofas. Este recurso logra imponer la idea de un desgaste en la superioridad del “hombre”.

Con relación a este poema, podemos referirnos a un cambio de caracterización del varón que pasa de ser altivo, sabio y soberbio a un varón en estadio de pequeñez, de inferioridad en una situación planteada. El “yo” femenino sin embargo deja de estar reflejado mediante el varón o bajo la tutela de éste para, en cambio, exigirle libertad y poder volar. Retomando la idea de ser un ave como ocurría en “El Hombre Sereno” pero esta vez con deseos de emancipación: “Ábreme la jaula que quiero escapar”.

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
Suelta a tu canario que quiere volar...  
Yo soy el canario, hombre pequeñito,  
Déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,  
Hombre pequeñito que jaula me das,

Digo pequeñito porque no me entiendes,  
Ni me entenderás.  
Tampoco te entiendo, pero mientras tanto  
Ábreme la jaula que quiero escapar;  
Hombre pequeñito, te amé media hora,  
No me pidas más. (p. 154)

La falta de comprensión entre sí, logra separar la mujer que “sólo sabe amar” caracterizada en el modelo femenino de “Oye” de aquella que desea liberarse de la “jaula” del varón en el que cayó en sus manos, como se expresa en el poema “El Hombre sereno”, pero que ahora decide abandonar: “Hombre pequeñito, te amé media hora,/ No me pidas más” (p.154). Además justifica decirle “pequeñito” al varón por la falta de entendimiento hacia la situación de la mujer: “Hombre pequeñito porque no me entiendes,/ Ni me entenderás”.

El análisis realizado del tercer poemario, *Irremediablemente*, puede dividirse en dos partes. Por un lado, la continuidad de la relación entre el “tú” y el “yo” de los poemas, que tiene antecedentes en el libro anterior. En esta ocasión, la virtud de la voz es propia del varón, y es suplicada por la mujer para el cuidado y supervivencia de la misma. Sin embargo, ella permanece en silencio, bajo la promesa de ser sumisa, casta y no pensante.

Por otro lado, el varón empieza a tener un lugar central en la poesía, ya que por primera vez es nombrado explícitamente. Se produce una serie de poemas dirigidos a los modelos masculinos que tienen distintas características: oscuro, tranquilo, tético, minúsculo, entre otros. Estas no se encuentran resaltadas en un solo varón sino entre conjunto de ellos. El recurso irónico predomina en los versos como transmisor de los distintos modelos, que comenzaban a ser interpelados por las mujeres como avances hacia la emancipación femenina.

### ***Languidez (1920). Rebaño descarriado, colectivo de mujeres***

Para comenzar con el análisis del último poemario del corpus, nos parece necesario hacer hincapié en el prólogo de este libro. El mismo está compuesto por un primer verso de dedicatoria: “A los que, como yo, / nunca realizaron/ uno solo de sus / sueños”

(p.181). Luego la idea del “sueño” se transforma en uno de los ejes centrales de los poemas.

A estos versos, lo acompaña un texto firmado con las siglas de Alfonsina Storni. El mismo hace un recorte sobre la obra poética de la autora: “Este libro cierra una modalidad mía / Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía mañana” y es, a partir de allí y en consideración de los estudios críticos referenciados que nosotros también hacemos el recorte del corpus a trabajar en esta tesina. La justificación de la poetisa se basa en un cambio en la producción de sus escritos: “Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido”, por lo tanto, abandona la producción individual y personal entendiendo que no tiene más nada que expresar. Los factores importantes en este nuevo inicio son “el tiempo y la tranquilidad” que han faltado en un tiempo anterior pero se espera conquistar en un futuro.

“Han venido” va a ser el primer poema que analizamos, éste en sus dos primeros versos hace referencia a un encuentro entre mujeres que constituyen un ámbito familiar, lo cual rompe la soledad del “yo”:

Hoy van venido a verme  
Mi madre y mis hermanas

Hace ya tiempo que yo estaba sola  
Con mis versos, mi orgullo... casi nada

(p.205)

A las cuatro mujeres las diferencia la edad pero la diferencia generacional no impide que se relacionen en un colectivo femenino. En el caso de la hermana “la más grande” expresa que “Es rubiecita; por sus ojos pasa/ el primer sueño”; aquí surge la voz del “yo”: “He dicho a la pequeña: / -La vida es dulce. Todo mal acaba...” (p.206) reconociéndose mayor y anticipándose a la ruptura de ese “sueño”, esto podemos referenciarlo con el verso que le da comienzo al poemario. Luego, la madre “ha sonreído como suelen/ Aquellos que conocen bien las almas”, por lo tanto, el conocimiento está en sus manos como reconocimiento a la experiencias; y, finalmente, la hermana, “la

menor”, quién también tiene voz dentro del poema: “-Las golondrinas pasan...”, utilizando a las aves como símbolo de libertad.

Este colectivo femenino se produce en un contexto agradable desde un ámbito privado: “Hemos comido juntas en la pieza/ Más tibia de la casa”. Al ámbito público lo observan a través de la ventana: “Cielo primaveral... para mirarlo/ Fueron abiertas todas las ventanas” es decir, sólo puede contemplarse desde el ámbito del hogar pero no experimentarlo.

Y mientras conversábamos tranquilas  
De tantas cosas viejas y olvidadas,  
Mi hermana, la menor, ha interrumpido:  
-Las golondrinas pasan... (p. 206)

La conversación franca y entre pares se da entre mujeres, en un espacio común y con la posibilidad de hablar de recuerdos, incluso de olvidados.

En continuidad con la idea del colectivo abordamos el poema “Van Pasando Mujeres”. En los nueve cuartetos que lo componen podemos diferenciar el “yo” de otras mujeres, imponiendo una ruptura con el modelo femenino impuesto socialmente, se caracteriza solitaria e independiente pero encerrada en su interior.

Cada día que pasa, más dueña de mi misma,  
Sobre mi misma cierro mi morada interior,  
En medio de los seres la soledad me abisma,  
Ya ni domino esclavos, ni tolero señor (p. 211)

Sobre el exterior están las otras mujeres: “Ahora van pasando mujeres a mi lado”, a quienes caracteriza dentro del modelo femenino bello, pulcro, casto y dependientes del varón que venimos trabajando en el resto de los poemas. Esto lo podemos ver en el siguiente grupo de palabras: “Cuyos ojos trascienden la divina ilusión”, “cuerpo aligerado”, “se ve que poco o nada les pesa el corazón”, “algunas tienen ojos azules e inocentes”, “van soñando embriagadas”, “La claridad del cielo se aposenta en sus frentes/ y como son muy finas se las oye soñar” y “son pequeñas criaturas, mañana tendrán

dueños”.

El “sueño” desplegado desde el prólogo, pasando por el poema “Han venido”, también es eje central en estos versos y opera de hincapié para otra distinción del “yo” con estas mujeres que “tejen sueños”, pierden la inocencia y no comprenden por mantener su “blancura”. Las siguientes expresiones dan cuenta de estas distinciones: “Los sueños que ellas tejen no los supe tejer, / Y en manos ignorantes no perdí mi inocencia” “Nací yo sin blancura” y “Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,/ Yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar” (p. 212) Sin embargo, si tiene un sueño, “un sueño profundo” basado en la tranquilidad que en el prólogo la autora dice necesitar: “Mi corazón susurra: me haga silencio el mundo, / Y mi alma musita fatigada: ¡callad!...” (p. 212)

Continuando con la expresión de comprensión individual de una mujer, analizamos el poema “La que comprende”. Ella es caracterizada a través del siguiente grupo de palabras: “Con la cabeza negra”, “la mujer bella, la de mediana edad” y “en los ojos carga una enorme tristeza”. Esta descripción se contrapone al contexto religioso en el que se presenta la escena, dónde la mujer se encuentra “al pie del blanco Cristo”. Es decir, por un lado se resalta la cabellera oscura de la mujer y por el otro lo blanco del Cristo asociado a lo pulcro.

La escena religiosa se basa en una mujer “postrada de rodilla, y un Cristo agonizante”, que nos recuerda una imagen católica muy habitual en las iglesias. Sin embargo, la peculiaridad es “En el seno la carga del hijo por nacer” que repercute en el rezo: “-¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!”, por lo tanto, el deseo y la comprensión vienen del camino al sufrimiento padecido por su género.

Con la cabeza negra caída hacia adelante  
Está la mujer bella, la de mediana edad,  
Postrada de rodillas, y un Cristo agonizante  
Desde su duro leño la mira con piedad. (p. 219)

En el poema “La armadura” se retoma la idea del colectivo femenino encarnado en la hermandad. Para ello, el “yo” interpela a las mujeres más allá de sus diversas características y las invite a mirarse “sin miedo y a los ojos”.

Mujer, tú la virtuosa, y tú la cínica,  
Y tú la indiferente o la perversa;  
Mirémonos sin miedo y a los ojos;  
Nos conocemos bien. Vamos a cuenta (p.224)

De esta manera coloca “la armadura” como punto en común entre ellas, la cual se adapta dependiendo la necesidad del alma de cada una: “Bajo la armadura andamos; si nos sobra/ El alma, la cortamos; si no llena, / Por mengua, la armadura, pues la henchimos/ Con la armadura siempre andamos a cuesta”. Entendemos a la armadura como una metáfora del cuerpo y constructo de defensa de cada una de las mujeres, que es lo vistoso hacia el exterior y muy distinto a lo que llevan interiormente en “el alma”, por lo tanto, es utilizado como un método de defensa ya que si pretendieran exteriorizar su interior “Del solo esfuerzo de arrojarla lejos/ Os quedaríais como yo, bien muertas”.

En el último poema que analizaremos es “La Ronda de las Muchachas” es el único poema, cuyos versos contienen una métrica menor al resto de los poemas. La hermandad vuelve a ser el eje central de los versos, el hecho de constituirse en una ronda es sinónimo de fraternidad y para ello invita a mujeres jóvenes nucleadas en la palabra “muchachas”:

Venid, muchachas bellas,  
El parque alegre está,  
Formemos una ronda  
Y demos en cantar.

Venid, el cuerpo envuelto  
En un blanco sayal,  
Venid, los ojos bajos  
En divina humildad.

Cegaremos el fauno  
Que curioseando está,  
Y luego rodearemos  
El mármol Castidad.

Y bajo el cielo limpio

La ronda cantará:  
-Dioses, os damos gracias  
De cómo nos tratáis.

Desde viejas edades,  
¿Quién se puede quejar?  
Nos crían muy rosadas  
Para el buen gavilán (p. 225)

En las dos primeras estrofas se repite la anáfora “Venid”. La convocatoria a las mujeres para formar una ronda, para cantar, implica unir las voces, unir los cuerpos. Asimismo, un dejo de ironía es lo que recorre las distintas estrofas incluso en la caracterización de un modelo femenino sumiso, casto, pulcro y dependiente del varón representado en las siguientes imágenes: “el cuerpo envuelto, / en un blanco sayal”, “los ojos bajos/ en divina humildad”, “y luego rodearemos/ El mármol de Castidad”. De manera irónica también le habla a la religión y a los dioses. La burla sobre la felicidad que espera a las mujeres, bajo lo que se presenta como la sumisión y la preparación para servir al varón como único fin de la vida de la mujer.

En el último poemario analizado, *Languidez*, las mujeres tienen voces y conversan entre sí, reúnen sus diferencias individuales para combatir el miedo, se reconocen como un colectivo que ironiza con los mandatos sociales. Ellas comprenden las desigualdades sociales sobre todo las que se refieren al género.

La ruptura con lo socialmente impuesto para las mujeres se realiza desde un lugar convocante a reagruparse y de denuncia frente a la sociedad. Esto provoca el alejamiento al sueño de ser una mujer casta, dulce, tierna para el varón y pasa a ser un sueño lejano de liberación bajo la necesidad de romper con la dependencia entre los géneros y las críticas sociales

## Conclusiones finales

Esta tesina de grado de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes sobre la poesía de *Alfonsina Storni. Discrepancias con los modelos femeninos en las primeras décadas del siglo XX* se compone de dos capítulos. En el primero desarrollamos el marco conceptual y los estudios críticos de la obra de Alfonsina relevantes para nuestro tema. En el segundo presentamos el análisis del corpus de poemas y abordamos los ejes *estereotipos de lo femenino, maternidad, matrimonio, cuerpo, ámbito público - privado*. Con base en lo planteado el objetivo general de este trabajo es estudiar los primeros poemarios de Alfonsina Storni: *La inquietud del rosal, El Dulce daño, Irremediablemente* y *Languidez* desde el campo de los estudios literarios y la perspectiva de género. El trabajo que realizamos aporta las siguientes conclusiones.

La obra de Alfonsina Storni, en su faceta poética y periodística se relaciona con discursos respecto de los modelos femeninos valorados o castigados por la sociedad. En este período, tal como plantea Muschietti, (2006) el conjunto de discursos en revistas semanales, revistas femeninas, notas de periódicos, en piezas literarias conforman un dispositivo y perfilan, definen, validan o cuestionan el lugar y el rol de la mujer de la época.

El primer poemario de Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal*, nos permite la lectura de varios temas puestos en relación: la naturaleza, el cuerpo femenino y los sentimientos. Los elementos naturales pertenecen al mundo vegetal y animal, lirios, rosas, mariposas, montañas, tierra, ovejas y loba. En conexión con ellos está el cuerpo de la mujer que se muestra en partes, es decir, mencionando las manos, las venas, el cabello, la boca como es el caso de los poemas “Vida”, “La inquietud del rosal” y “Yo quiero”.

A partir del cruce de lo corporal con lo natural surgen sentimientos alegres y tristes. Esta contraposición también se refleja entre lo bueno y lo malo, lo pequeño y lo inmenso en el caso de “Flor del mal” y “Absinthias”. En el tratamiento de estos temas se utilizan rasgos heredados del modernismo al igual que la alusión al tango como sucede en “Claror lunar”. Esto caracterizó a la escritura de Alfonsina según Muschietti (2006) en parte por la combinación de los diversos materiales géneros y registros. De este modo, se conjugaron por un lado elementos de orden popular como el tango y el folletín, y por otro

lado, elementos de un orden culto provenientes del romanticismo y modernismo de Neruo y Darío. En este sentido, la figura del “exceso” es otra marca característica que revelaba en el uso saturado de palabras prestadas del posmodernismo como cisnes, tules y suspiros.

Otro tema fundamental que se desarrolla es el lugar de la mujer y la maternidad. Por un lado, en algunos poemas la figura de la mujer se trata de manera individual y se distingue del resto de las mujeres. Entonces en estos poemas se ponen en juego distintas representaciones femeninas. Si consideramos el modelo de mujer sumisa de la época, tal como lo estudió Barrancos (2009), se reglamentaba muy rigurosa para las mujeres, sobre todo en la prohibición de la libertad sexual; y liberal para los varones. Ellas tenían prohibido circular solas por la vía pública. La virginidad era vista como un *baluarte* y el adulterio femenino severamente considerado. Con base en esto, podemos entender estos versos como una ruptura que incide en los mandatos sociales planteados para ellas.

De estas formas se reconocen dos poemas conocidos por el público “La loba” y “Fecundidad” que plantean la conquista de distintos roles, es decir, independencia del varón, autoabastecimiento de sí misma y del hijo, así como también defenderse del mundo. Sarlo (1999) en su trabajo enfatizó sobre la falta de cultura letrada de Alfonsina Storni, la declara de “mal gusto” para la escritura de la época pero lo cual no tenía nada que ver con ser mujer. Resaltando que sus obras tenían la particularidad de ser sentimentales y eróticas, además de la relación con el varón de sumisión pero también de distancia. La temática desde el lugar de la mujer y sus características en la poesía fueron herramientas contra la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales.

En el libro *El Dulce Daño* encontramos poemas con una temática basada en la relación desigual entre el “tú” y el “yo” que se torna tormentosa, dolorosa, con traición y hasta cercana a la muerte. Una vinculación dependiente entre sí en la cual el “yo” (mujer) se reconoce mediante el “tú” (varón) como los poemas “tu y yo”, “tu dulzura” y “tus dardos”. Según Delgado (2009) Alfonsina contaba con un amplio reconocimiento por parte de su público. El poema “Tú me quieres blanca” fue muy divulgado en la época y es una referencia actual. En un contexto de hegemonía cultural masculina, Alfonsina avanza en la escritura de poemas de amor, y en ellos encuentra un yo lírico que se

establece y propulsa la voz del género en nuestra poesía.

En las estrofas de esta poesía encontramos la pretensión del varón sobre la mujer para que cumpla con los mandatos sociales: blanca, pura y sobre todo casta. Frente a una voz femenina que le reprocha las placeres que éste tiene por sobre ella, además de interponer la necesidad del contacto entre la naturaleza y la figura masculina abandonando sus privilegios antes de pretenderla bajo los modelos femeninos socialmente establecidos.

El modelo del varón se desarrolla en el ámbito exterior, público y nómada. El modelo de la mujer en el ámbito íntimo, privado y sedentario dentro del hogar. Es decir, Las diferencias se dan en una vinculación dolorosa que también se diferencia en el habla y en las zonas en las cuales se desenvuelven los distintos modelos como es el caso de “El viajero”. Respecto a ello, Muschietti (2006) explica que encontramos la distinción entre ambiente privado y ambiente público. Por un lado, el primero es diferenciado por la costura, el tejido, el cacareo banal, el segundo es caracterizado con un silencio perfumado para acompañar al hombre que tiene permitido el territorio que a la mujer le es prohibido.

En estos poemas también se produce la ruptura cuando se expresan desigualdades entre varones y mujeres o bien la posibilidad de pensar un modelo femenino por fuera de lo general. Hay un quiebre con los mandatos sociales para las mujeres y se produce el desplazamiento femenino desde lo colectivo hacia lo individual, por lo tanto, aislada, como el centro de las críticas de la sociedad, el poema “Oveja descarriada” al igual que “La loba” son centrales en estos ejes.

El análisis realizado del tercer poemario, *Irremediablemente*, puede dividirse en dos partes. Por un lado, la continuidad de la relación entre el “tú” y el “yo” de los poemas, que tiene antecedentes en el libro anterior. En esta ocasión, la virtud de la voz es propia del varón, y es suplicada por la mujer para el cuidado y supervivencia de la misma. Sin embargo, ella permanece en silencio, bajo la promesa de ser sumisa, casta y no pensante, esto se refleja en los poemas “Subconciencia”, “Soy esa flor” y “Oye”, entre otros. Asimismo, Muschietti (2006) define la figura del “exceso” como otra marca característica de esta primera etapa en la escritura de Storni. Esto se revelaba en el uso

saturado de palabras prestadas del posmodernismo como cisnes, tules y suspiros. Así como también del romanticismo tardío como la figura estilizada que brindaban las revistas semanales. Se intentó de agotar, disolver, repetir la palabra en un vacío hecho público, es decir, a partir de saturar el discurso oficial conduciéndolo al silencio.

Por otro lado, el varón empieza a tener un lugar en la poesía, ya que por primera vez es nombrado explícitamente. Se produce una serie de poemas dirigidos a los modelos masculinos que tienen distintas características: oscuro, tranquilo, minúsculo, entre otros. Los poemas que se referencia son “Hombre”, “El hombre sombrío”, “El hombre sereno y “Hombre pequeñito”. Estas no se encuentran resaltadas en un solo varón sino entre conjunto de ellos. El recurso irónico predomina en los versos como transmisor de los distintos modelos, que comenzaban a ser interpelados por las mujeres como avances hacia la emancipación femenina. Estos poemas se relacionan con los recursos utilizados por Storni. Según los estudios realizados por Salomone (2006), en sus escritos la analogía se manifiesta como la representación literaria que la hablante utiliza para alcanzar un mundo más equilibrado en el cual desaparezcan las diferencias socioculturales, políticas y sexo-genéricas. La ironía también acompaña la escritura muchas veces relacionada con la analogía, mediante una variante crítica que a través de la razón objetiva la realidad social y cultural del período. Además la poeta plasmó las contradicciones en la sociedad moderna y sus discursos. Utilizó la ironía desde la parodia hasta el humor para intentar alcanzar un cambio social e individual.

En el último poemario analizado, *Languidez*, las mujeres tienen voz y conversan entre sí, reúnen sus diferencias individuales para combatir el miedo, se reconocen como un colectivo que ironiza con los mandatos sociales. Ellas comprenden las desigualdades sociales sobre todo las que se refieren al género, reflejados en los poemas “Han venido” y “La ronda de muchachas”. Por lo tanto, La construcción de “lo femenino” va más allá de la relación erotismo-naturaleza que plantea el modernismo, y avanza hacia el mundo de la mujer como espacio objetivo que puede ser tratado irónicamente. (Delgado, 2009)

La ruptura con lo socialmente impuesto para las mujeres se realiza desde un lugar convocante a reagruparse y de denuncia frente a la sociedad. Esto provoca el alejamiento al sueño de ser una mujer casta, dulce, tierna para el varón y pasa a ser un sueño lejano de liberación bajo la necesidad de romper con la dependencia entre los géneros y las críticas

sociales, en lo cual los poemas “La armadura” y “Van pasando mujeres” se tornan centrales. Es decir, como expresaba Muschietti (2006) los poemas de Storni se desarrollaban con una doble vocalidad en lucha: estereotipo y disonancia, poder y resistencia. Esto se vincula a su vez con la recepción ambigua que tuvo la primera etapa de obra poética, hasta *Languidez* (1920) en la cual su escritura produjo un discurso que puso en juego un doble modelo: la mujer sometida que tomó la palabra prestada y la mujer que reprodujo los modelos de la literatura institucionalizada. No obstante, ese decir que se articula no termina de marcar una ruptura radical con los modelos preponderantes.

Alfonsina, según Sarlo (1999) tomó como herramientas los recursos poéticos que reconocía pero transformando el contenido de los mismos, anuló la hipocresía y la doble moral entre las figuras masculinas y femeninas. En sus obras se refleja la desigualdad, la cultura, el mundo social y de las experiencias de esta mujer que las vivió de manera pública y extraordinaria. Puso en juego, entonces, un modelo de mujer **diferente que** se sostiene en la autodeterminación y el autoconocimiento y esta característica de su obra es importante para el éxito de sus producciones.

Finalmente, en esta tesina analizamos una selección de los primeros poemarios de nuestra poeta buscando responder ¿Qué relación establece la obra de Alfonsina Storni, en sus poemarios de las primeras décadas del siglo XX, con el campo literario de la época y con los modelos femeninos promovidos socialmente? En el trabajo realizado corroboramos que los temas sustentados en los escritos de Alfonsina eran innovadores para la literatura femenina de la época, y es por ello que propone nuevas formas y cambios en el campo literario liderado por varones. Además, la escritora utiliza procedimientos de escritura, figuras y recursos que selecciona y mezcla entre distintas zonas de la poesía y el tango. Esta literatura considerada, a veces, de baja cultura por su escritura sencilla y simple fue la que tuvo amplio alcance entre los sectores populares que ingresaban al mundo de la lectura con el crecimiento de la alfabetización. Desde el punto de vista de los modelos femeninos a principios del siglo XX, encontramos que si bien reconoce lo establecido hacia las mujeres comienza a dar lugar a otros modelos femeninos. En un primer momento, enfrentando al resto de las mujeres y luego llamándolas a unirse en un colectivo. Es decir, si bien no se produce estrictamente una ruptura con los mandatos sociales se encarnan las primeras críticas y las primeras

propuestas para superar la sumisión instalada para las mujeres.

## Bibliografía

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). "Género" "Gusto" "Tradición"- En *Conceptos de sociología literaria* (pp. 53-59; 139-143). Buenos Aires: CEAL.

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 110-135). Argentina: Ariel.

Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. (Cap 4-5). Buenos Aires: Sudamericana.

Battilana, C. (2006). "El lugar de Ruben Darío en Buenos Aires. Proyecciones". En Jitrik, N. (director de publicación). Rubione, A.(director) *La crisis de la forma*. Buenos Aires: Emecé.

Bratosevich, N. (2006). "Las cambiantes formas de la lirica". En Jitrik, N. (director de publicación). Rubione, A.(director) *La crisis de la forma*. Buenos Aires: Emecé.

Bourdieu, P. (1983). "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase". En *Campo del poder y campo intelectual* (pp. 11-35). Buenos Aires: Folios.

Calsamiglia B. y Tusón Valls, A. (2008). "Los procedimientos retóricos". En *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso* (pp. 327-342). Barcelona: Ariel.

Castellanos, G. (2006). *Sexo, Género y feminismo: tres categorías en pugna*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad.

Cattaruzza, A. (2009). *Historia de la Argentina 1916-1955* (pp. 69-90). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Delgado, J. (2009) "Salvadora, Alfonsina y la ruptura del pudor". En Jitrik, Noé

(director). *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Tomo 7 (directora del tomo: Celina Manzoni). Buenos Aires: Emecé.

Diz, T. (2006). *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa Argentina 1915-1925*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Eagleton, T. (1993). "¿Qué es la literatura?". En *Una introducción a la teoría literaria* (pp. 11-28). Madrid: FCE .

Foucault, M. (2006). *La voluntad del saber. Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Gilman, C. (2006). "Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos". En Viñas, David (director). *Literatura argentina siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (compiladora Graciela Montaldo) (pp. 44-62). Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General.

Gociol, J. (1971). *Alfonsina Storni Con textos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Jitrik, N. (1985). *Modernismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Kamenstain, T. (2000). "Enamoradas". En *Historias de amor (y otros ensayos sobre poetas)*. Buenos Aires: Paidós.

Kirkpatrick, G. (2005). "La herencia del modernismo en tres poetas: Vallejos, López Velarde, Storni". En *Disonancias del modernismo*. Buenos Aires: Libro del Rojas.

Mizraje, G. (1999) "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades". En *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos.

Montalto, G. (2006). "Consagraciones: tonos y polémicas". En Viñas, David

(director). *Literatura argentina siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (compiladora Graciela Montaldo) (pp. 30-42). Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General.

Muschiatti, D. (2006). “Mujeres: feminismo y literatura”. En Viñas, David (director). *Literatura argentina siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (compiladora Graciela Montaldo) (pp. 111-136). Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General.

Prieto, A. (1988). “Introducción”. En *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (pp. 3-8). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Salomone, A. (2006). *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.

Sarlo, B. (1988). “Decir y no decir: erotismo y represión”. En *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Scott, J. (1990). “El género una categoría útil para el análisis histórico”. En *Historia y género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. James Amelany y Mary Nash (eds.): Edicions Alfons el Magnànim.

Scott, J. (2008). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Souza Minayo, M. (2003). *Investigación social: teoría, método y creatividad*. Buenos Aires: Lugar.

Storni, A. (1996). *Alfonsina Storni. Poesías completas*. Buenos Aires: SELA

Vasallo J. y Calle, L. (2014). *Alfonsina Storni: literatura y feminismo de la Argentina de los años 20*. Villa María: Eduvim.

Veiravé, A. (1968). "Feminismo y poesía: Alfonsina Storni". En AA. VV. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: CEAL.

Williams, R. (1997). "Literatura". En *Marxismo y literatura* (pp. 59-70). Barcelona: Península.