

2013-01-01

Evolución estilística de la expresión del sufrimiento en la poesía de Alfonsina Storni

Jesus Eduardo Morales

University of Texas at El Paso, jemoraleshernandez@miners.utep.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.utep.edu/open_etd



Part of the [English Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Morales, Jesus Eduardo, "Evolución estilística de la expresión del sufrimiento en la poesía de Alfonsina Storni" (2013). *Open Access Theses & Dissertations*. 1890.

https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/1890

This is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@UTEP. For more information, please contact lweber@utep.edu.

EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA EXPRESIÓN DEL SUFRIMIENTO
EN LA POESÍA DE ALFONSINA STORNI

JESÚS EDUARDO MORALES HERNÁNDEZ

Department of Languages and Linguistics

APPROVED:

Armando Armengol, Ph.D., Chair

Fernando García Núñez, Ph.D.

Ellen H. Courtney, Ph.D.

Benjamin C. Flores, Ph.D.
Dean of the Graduate School

Copyright ©

By

Jesús Eduardo Morales Hernández

2013

DEDICATORIA

A mis padres: María Elena y Jesús.

Por empujar el carro de este viaje.

Por predicar con el ejemplo.

Por creer en mí a pesar de mi infectada literatosis.

Por ser los únicos brazos que pueden capturar un cuerpo cayente antes de que toque el suelo.

Por emocionarse con mis cosas, puras poesías al fin y al cabo.

EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA EXPRESIÓN DEL SUFRIMIENTO
EN LA POESÍA DE ALFONSINA STORNI

By

JESÚS EDUARDO MORALES HERNÁNDEZ

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at El Paso

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of Languages and Linguistics

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

May 2013

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Armando Armengol:

A quien le debo el desarrollo de esta tesis. Me siento tocado por la suerte al saber que esta será la última tesis que asesora a un alumno. Espero haber respondido a ese honor.

Me gusta pensar que le transmití mi afición por Alfonsina tanto como usted me contagió de esas ganas por vivir la vida desde la fraternidad.

Al Dr. Fernando García Núñez:

A quien le debo mucho de mi progreso profesional. Desde mi arribo a la ciudad de El Paso, usted siempre ha sido un apoyo fundamental. Más allá de lo mucho que aprendido de usted, desde aquí mi reconocimiento por su calidad humana.

A la Dra. Ellen Courtney:

Con quien estoy en deuda por el apoyo constante y por la confianza que ha puesto en mí. Desde aquí toda la admiración a su trabajo y profesionalismo Gracias por interesarse en este proyecto.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	v
TABLA DE CONTENIDOS	vi
1. INTRODUCCIÓN	1
2. AMBIGÜEDAD IDENTITARIA: <i>LA INQUIETUD DEL ROSAL</i>	10
2.1 El “yo” que no es del todo mío.	13
2.2 Cohesión alegórica	22
3. CONCIENCIA DE TIEMPO: <i>EL DULCE DAÑO</i>	24
3.1 La funesta espera	26
3.2 Renunciar a la espera.....	33
4. CONCIENCIA DE EXISTENCIA: <i>IRREMEDIABLEMENTE</i>	42
4.1 Formada por el amor	46
4.2 Formada por la tempestad	49
5. CONCIENCIA DE ENTORNO: <i>LANGUIDEZ</i>	55
5.1 Observancia del Otro.....	59
5.2 Observancia del ambiente	66
5.3 Espacios de mortandad.....	71
6. CONCIENCIA DEL “YO ARTISTA”: <i>OCRE</i>	80
6.1 El recuerdo concreto.....	84
6.2 Partícipe de la comunidad artística.....	88
6.3 Muerte y conservación lírica del Yo	91
7. CONCIENCIA DE ESTILO: <i>MUNDO DE SIETE POZOS</i>	96

7.1 Desautomatización del mar	101
7.2 Estilos de creación, amor y muerte	106
8. CONCIENCIA DE ALTERACIÓN: <i>MASCARILLA Y TRÉBOL</i>	112
8.1 La vanguardia en furia.....	115
8.2 La vanguardia triste	119
9. CONCIENCIA DE MUERTE: “VOY A DORMIR”	126
10. CONCLUSIÓN	132
BIBLIOGRAFÍA	136
APÉNDICE DE POEMAS CITADOS	139
CURRICULUM VITA	143

EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA EXPRESIÓN DEL SUFRIMIENTO EN LA POESÍA DE ALFONSINA STORNI

1. INTRODUCCIÓN

Abordar la obra de Alfonsina Storni supone de entrada una múltiple problemática. La presente investigación se propone superar dos obstáculos principales que afectan la crítica literaria sobre la autora: el estigma de su poesía como “escritura de (y para) mujeres” y la interpretación de su obra desde su mitificada biografía. La poesía de Storni merece una revalorización que le permita escapar de las lecturas estereotipadas.

El primer obstáculo, la concepción de su obra como “poesía de mujeres”, se alarga hasta nuestros días en pleno siglo XXI, debido a una desinformación prematura iniciada con los juicios severos a los cuales fue sometida Alfonsina por sus contemporáneos. Jorge Luis Borges des de su autoridad, calificó la poesía de Storni como “chillonería de comadrita” (Cit. en Muschietti 12), encerrando en ello un desprecio sarcástico, que según Delfina Muschietti intentaba relegarla al público inocente, o peor, ignorante, de la mujer de clase baja. Borges escribió una crítica sobre el poema de Storni “Bárbara” incluido en el libro *El Dulce Daño* (1918), donde declaró:

La señorita de Storni ... se lamenta de que motejen de eróticas sus composiciones. Yo las encuentro cursilatas más bien. Son cosa pueril, desdibujada, amarillenta, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratamente románticas –flor, ninfa, amor, luna, pasión-, y cuyo accidental erotismo se acendra vergonzante en símbolos espirituales o se diluye en aguachirle retórica. (Borges 137)

No será la última vez en que Borges emitiera opiniones negativas con respecto a la poesía de Storni y esta lectura ganará popularidad entre la comunidad lectora por muchos años, dejando los versos de Storni como promotores de un romanticismo barato.

La cultura popular sonoriza aún más ese errado juicio. Una lista de los enseres que giran comercialmente alrededor de la figura de Storni, nos da una imagen generalizada de su consumo: existen más de 35 versiones de la canción de Ariel Ramírez y Félix Luna “Alfonsina y el Mar”, inmortalizada por Mercedes Sosa, pero también interpretada por artistas célebres de todos los géneros. Encontramos discos y archivos MP3 de venta en línea con poemas de Storni en las más delicadas voces y ternuras musicales de fondo. Hay una variedad de recopilaciones de su obra, la mayoría con flores, playas o pájaros en la portada, y más de una de esas “antologías” –que no dejan de incluir los poemas “tú me quieres blanca” y “hombre pequeñito”– proponen a Storni como una feminista obstinada quien llegara a catalogar al hombre como “el enemigo”.

Todo lo anterior termina por encasillar a Alfonsina en el pabellón de “poesía para mujeres”, una vertiente facilona donde los versos amorosos, enmelados según la declamación, le vienen bien a un nicho económico que por su índole sensiblero, corresponde a las “mujeres”. Una caricatura: las mujeres, esas “románticas” irredentas que buscan líneas empáticas con su ser sensible y sediento de cultura, son aptas para consumir la queja de Alfonsina.

Ante la lectura promocionada por Borges y la concepción popular, se oponen esfuerzos notables como los de Delfina Muschietti o Alicia N. Salomone, quienes proponen una crítica seria de su poesía para localizar su valor literario. Alicia N. Salomone propone el encuentro con un “discurso sexo genérico” que boga por la expresión subjetiva de una intimidad inmersa en las transiciones de una modernidad indefinida, como lo fue el contexto latinoamericano de la época de Alfonsina (13). La tesis resulta reveladora, pues profundiza en la detección del sujeto femenino y analiza las entidades estilísticas como rastros de la búsqueda de autonomía de la mujer americana del siglo XX. Delfina Muschietti, encargada de la recopilación definitiva y completa de Storni publicada por Editorial Losada en 1999, defiende la poesía de Storni como

trascendental y para nada chillona, como sentenciara Borges (“Celebrity Deathmatch” 1-6). Para Muschietti esa quejosa voz de Storni, se ampara contra cualquier ataque desde el momento en que perfecciona el estereotipo de mujer entregada a la pasión y se apropia del poema de amor hasta entonces prohibido a las escritoras: “exigiéndose así una actitud altiva para su diferencia y construyendo al mismo tiempo un emblema, que será hito para la poesía de las mujeres en Argentina” (“prólogo” 15).

Sin embargo el objetivo de Salomone o Muschietti, basado en una perspectiva de género, fracasa en su búsqueda de una revaloración de la obra de la poeta; la postura resulta infructífera ante la enraizada concepción de su poesía como “de mujeres”. El cauce de ambos estudios puede fácilmente desviarse hacia el mismo problema genérico de burdas categorizaciones. Ejemplo de estas interpretaciones radicales y falaces es la realizada por Mónica Berenstein en su libro *Alfonsina Storni: Pequeña, grande, eterna* (2008). Berenstein cae en la tentación de redactar un apartado donde adjudica a Alfonsina un papel feminista militante mediante las letras (76-86). Según Berenstein el establecimiento de la poeta como activista nunca sumisa, se encuentra justificado en los estudios de Salomone. Nada más alejado de la realidad si se observa con mayor detenimiento la postura de Salomone y si recordamos que Alfonsina afirmó con vehemencia no ser feminista, en una entrevista de 1928 ofrecida a la revista *El Hogar* (Delgado 1478). Interpretaciones como las de Berenstein no tienen toda la culpa, el problema se funda desde la médula intencional de la tradición crítica, pues los estudios de Salomone o Muschietti desmienten que la expresividad sea sensiblera pero no la apartan de su vínculo femenino como vía de entendimiento. Esa metodología no consigue opacar afirmaciones como la siguiente de Nathalie Teitler: “Storni produced a style that can be seen to target the woman reader/writer; through the introduction of a female narrative voice, direct address and gender-specific

references a close relationship with a female audience is established” (191). La señalada especificidad de público se cuelga en la crítica como distinción, y por tanto como etiqueta de “otredad” compatible únicamente con la mujer. Finalmente, las lecturas ancladas en la militancia feminista de Alfonsina, fomentan una lectura estereotípica que limita la obra a una lectura: ya no se trata de “poesía chillona de mujeres”, solo de “poesía de mujeres”, justo lo contrario a lo que buscaban las investigaciones inclusivas de género.

Además surge otro inconveniente, el enrarecimiento de la interpretación de su obra por la influencia biográfica. Quizás desde lo anterior podamos explicarnos el hecho de que por lo menos 6 biografías de Alfonsina Storni en ediciones impresas, estén de fácil acceso al comprador, y por irónico que parezca, incluso más a la mano que el tomo de *Poesía Completa* de Editorial Losada.

Storni empieza a recuperar prestigio literario luego de su muerte gracias a su inclusión en la vanguardia literaria latinoamericana, entre poetas como Oliverio Girondo y Juan L. Ortiz. Pero los estudiosos de su obra terminan por zozobrar en la interpretación esencialmente emparentada con su vida, por lo que biografía y poemas son equivalentes, e incluso se le empieza a dar más valor al interés biográfico. Ejemplo de esto es el texto de Nalé Roxlo y Mabel Mármol, referente indiscutido entre los primeros estudios profundos de la obra de Storni, pero que no termina de consolidar una propuesta de análisis estilístico, sino que opera desde una serie de experiencias vivenciales y su relación con la producción literaria de la escritora. Ese hueco valorativo ayuda a la difusión de su poesía, pero no logra entronizarla como un modelo literario de las letras americanas; al final de cuentas no derrumba la ola de prejuicios que incluso continúan en la actualidad.

La mayoría de los prólogos de las tan difundidas “antologías”, o incluso en el abordaje de la obra en artículos de revistas literarias, se cae en frases como esta: “La mañana del 25 de octubre de 1938 las aguas ferruginosas de Mar del Plata devolvieron a la orilla el cadáver de una mujer menuda, de 46 años, con los ojos claros y el rostro sereno” (Bobes XI). La espectacularidad de su muerte parece atraer una perspectiva parcializada de la mujer depresiva. No faltarán las miradas que sospechen en el acto suicida una última prueba de su amor vencido, y por tanto como un ejemplo de la escritora latinoamericana que no consigue superar el romanticismo. Peor aún, se contamina la interpretación poética al intentar descubrir la médula comunicativa de su poesía a partir de –y únicamente a través de– el suicidio. Esta interpretación solo forma otro estigma. Si antes hablábamos de “poesía de mujer”, ahora solo se desviaría hacia la “poesía de la mujer suicida”; con lo cual hallaríamos una explicación sobre por qué se buscan esclarecimientos de su persona y obra mediante la pesquisa biográfica, la cual no aporta mucho a la investigación literaria.

Es esencial aclarar que en este estudio no se pretende descartar la psique sensible de la autora, ya que motiva la repetición temática y la evolución del uso del lenguaje acorde a la concreta expresión de su estado. Se buscará comprender el proceso creativo como evolutivo, complejo y en extremo vinculado al desarrollo de la voz poética en Storni. Este procedimiento, es por su naturaleza progresiva –paso a paso, poemario a poemario–, contrario a la usanza simple de interpretar su poesía a través del suicidio. Se procederá mediante una observación detenida del deterioro personal, simultáneo y recíproco al crecimiento artístico. El análisis de los estados emocionales consecutivos, recalca la tragedia individual y su posterior entrega a la muerte como esencias intrínsecas del ser humano, las cuales pueden ser interpretadas a través de la poesía y no al revés.

La pregunta que surge entonces es ¿Cómo abordar la obra de Storni con una metodología que la revalorice, cuando la perspectiva de género y la exactitud biográfica han agotado ya sus posibilidades? La respuesta se halla en un abordaje de tipo estilístico que dé luz sobre el proceso evolutivo por el cual pasa la elaboración lírica. Sin embargo para la puesta en práctica de tal método, es obligado encontrar un hilo conductor que privilegie la comparación. En la presente investigación se ha optado por elegir al “sufrimiento” como concepto modificable a través de los siete poemarios que Alfonsina Storni elaboró en verso. El “sufrimiento”, alusión que engloba facetas tales como la soledad, el desamor, la desesperación, la angustia pero sobre todo la insatisfacción, no solo es atribuible a una cuestión de tema, sino que moviliza la consecuente elección de los símbolos y el lenguaje aplicados en los versos.

Sin embargo, el análisis estilístico nos presenta un tercer obstáculo. Efectivamente, éste no sería el primer acercamiento estilístico que se haya hecho a la obra de Storni, pero la metodología con criterios selectivos y progresivos del presente, cumpliría con el objetivo de considerar a la poesía de Storni como un proceso evolutivo. Tradicionalmente, los críticos de la obra de Storni apelan a la presencia de dos tiempos en su poesía, según sus influencias y su estilo:

A simple vista cronológica, la obra lírica de Alfonsina Storni se divide en dos partes: la primera corre entre 1916 y 1920, y comprende *La inquietud del rosal*, *El dulce daño*, *Irremediablemente* y *Languidez*. *Ocre*, publicado en 1925, es el guión que vincula aquella primera época con la segunda, que va de 1934 a 1938 y abarca sólo dos libros: *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*...

Considerando estas dos épocas en su relación con la historia de la poesía americana, la primera de ellas es netamente postmodernista, en el sentido temporal que da Federico de

Onis a este marbete: sumisión al modernismo, pero morigerando sus exigencias escolásticas y diversificándolo con los matices que éste había negado o descuidado (que en Alfonsina serían el romántico y el irónico). La segunda época, en cambio, es netamente vanguardista, por su libertad formal, su violación de los límites fijados a la belleza, su complejo uso del lenguaje y su final voluntad de utilizar la poesía como medio de conocer el mundo. (Fernández 27)

Llama la atención la arbitrariedad de la división y el superficial abordaje de las temáticas de los poemarios, y una imperdonable omisión de los criterios que la misma autora sugiriera en la introducción de casi todos sus libros. El presente trabajo indaga con mayor detenimiento la evolución de las cualidades de estilo, brindándole a cada poemario un estado propio, y más cercano a la verdadera intencionalidad creativa bajo la cual la autora siempre deja un atisbo de renovación. Englobar por ejemplo a los cinco primeros libros como partícipes de una misma línea literaria, equivaldría a eliminarles su progreso. Es ahí donde la observación de las sutiles modificaciones temáticas y de estilo, más detectables en el cambio de concepción del sufrimiento como recurso retórico y estilístico, promueve un entendimiento contrario a las interpretaciones esquemáticas, desplazando la historiografía literaria con todo y sus agrupaciones parcas.

De esta manera, el “sufrimiento” como concepto presente a lo largo de la obra de Storni, no solo se establece como un elemento mutable, sino coherente con la motivación expresa del momento de concepción del verso. Por ello, el acercamiento a la disposición de los referentes que nos pueda brindar Alfonsina a través de sus líneas, y que sean relativos a conductas o elocuciones depresivas, estarán ayudando a la comprensión de una voz que se expresa a la par de su desarrollo emocional, y por tanto artístico. La funcionalidad de este premeditado estilo supone una intencionalidad retórica, donde el lector gana importancia e incluso juega un papel creativo

al completar la poesía. Alfonsina Storni hacia el final de su carrera en la nota introductoria de *Mascarilla y trébol*, reclama a su lector una cierta “función social”: “¿acaso la sensibilidad y cultura media del público no están pidiendo eso: colaborar con el escritor...? Los movimientos vanguardistas en arte ... se apoyan en el hecho social de esta colaboración, cada vez más exigida” (*Obras I* 393). La empatía del lector se consigue gracias a una expresión fidedigna, íntima y auténtica del estado anímico del Yo poético.

Ahora bien, si dicha propuesta retórica busca la representación fidedigna de la emoción, y la sensibilidad es alterable según el nivel expresivo que va adquiriendo el empirismo poético, entonces recalcamos la necesidad de incorporar una metodología atenta a la evolución estilística de la autora. Por lo mismo reitero la conveniencia de otorgarle a cada poemario un peldaño en el desarrollo sustancial del estilo de Storni. Según una apreciación secuencial, y comparativa en los siete poemarios, los estados creativos-emocionales que se pueden encontrar en la producción de Alfonsina son los siguientes:

1. Ambigüedad identitaria: *La Inquietud del Rosal*
2. Conciencia de tiempo: *El Dulce Daño*
3. Conciencia de existencia: *Irremediablemente*
4. Conciencia de entorno: *Languidez*
5. Conciencia del “Yo artista”: *Ocre*
6. Conciencia de estilo: *Mundo de Siete Pozos*
7. Conciencia de alteración: *Mascarilla y trébol*
8. Conciencia de muerte: “Voy a dormir”.

Incluyo también el último poema de Alfonsina enviado horas antes de su muerte al periódico *La Nación*, por ser esencial en la consolidación de su estilo, ya que cierra la equivalencia

expresión-forma con la aceptación inalterable de su muerte. Además, el poema “Voy a dormir” es un puntual broche estilístico de su retórica del sufrimiento.

Por supuesto, la anterior lista de estadios lírico-anímicos, no pretende ser una enumeración rígida ni estrecha de la secuencia creativa por la cual la voz poética avanza. Por el contrario, pretende dejar manifiesta la vinculación motivacional de la obra como un sistema interdependiente. Es decir, cada avance es consecuencia del estadio anterior –ganando una mejor comprensión dentro de la cadena evolutiva–, pero a su vez recurrente a elaboraciones de su predecesor y donador de motivos a su subsecuente, construyendo una prolongada influencia difícil de separar en extractos inamovibles.

Podemos asegurar que los ya mencionados estereotipos afectantes de la poesía de Storni, reducen su interpretación de tal modo que le confieren una injusta alienación, donde el supuesto intimismo exacerbado, no permite su valorización como una aportación sustancial a la historia de la poesía. En realidad, la investigación comparativa y la detección de los ocho estadios, demuestran que las temáticas trabajadas por su retórica abarcan un sentido mucho más profundo. El hecho literario y el proceso creativo se yerguen juntos como una manera de interpretar al ser humano más allá de toda distinción, superando por mucho las posturas que quieran ver al Yo de Alfonsina como un egocentrismo literario, tierno pero narcisista.

Lo anterior motiva a esta investigación a fundar una doctrina poética que aporte una traducción esencial del sujeto creador como parecido a cualquiera, y por tanto al lector. El objetivo central de esta tesis, es el de interpretar la poesía de Alfonsina Storni a partir de la similitud del lector con la voz poética –y con la naturaleza humana en general–, y no sus poemas a través de su género o su vida. Para conseguir dicha meta, aplicaremos una metodología observante de su evolución estilística.

2. AMBIGÜEDAD IDENTITARIA: *LA INQUIETUD DEL ROSAL*

Es necesario un abordaje estilístico que explique el proceso evolutivo por el cual pasa la elaboración lírica y con ello argumentar que la poesía de Storni va más allá de un lamento visceral. El problema con la categorización de su poesía se ubica en las lecturas superficiales de su obra temprana, específicamente en *La Inquietud del Rosal* (1916), *El Dulce Daño* (1918) e *Irremediablemente* (1919). De entrada esta selección tan parcial, imposibilita la aceptación de su obra poética como cohesiva y evolutiva; un juicio severo que no da tregua con la búsqueda estilística de una poeta joven cuya entrada a las letras atiende a una búsqueda más que estilística, personal.

Por eso mismo, demostraremos cómo las tendencias estilísticas en *La Inquietud del Rosal* —el primero de sus poemarios—, no se estancan en fallas literarias. Aquellos recursos tildados como sensiblerías artificiosas o meras copias de las estéticas modernistas y románticas, consiguen el objetivo denunciante, y mejor aún expresivo, de una voz que viene auto-descubriéndose. Así, la tan deleznable “chillonería”, es en realidad una queja cuya gravedad autoral tiene que ver con una catarsis explosiva, sensible y de retórica inclusiva para con el lector. Nos proponemos señalar con puntualidad cómo el objetivo lírico expresivo de Storni se cumple, y por tanto, no se puede hablar de cursilería falaz.

La condición de autodescubrimiento que la versión más joven de Alfonsina practica desde su novicia incursión a las letras con su poemario *La Inquietud del Rosal*, no se produce sin obstáculos. Pareciera que el nacimiento de su primer libro atiende a una necesidad de liberación. La ideología creativa se liga estrechamente con los movimientos post-románticos franceses, dentro de los cuales la poesía es disciplina apta para derogar las verdades que el idioma simple no puede emanar. Sobre su propia obra, Alfonsina Storni señala:

“A los diecinueve estoy encerrada en la oficina; me acuna una canción de teclas ... Clavada en mi sillón, al lado de un horrible aparato para imprimir discos, dictando órdenes y correspondencia a la mecanógrafa, escribo mi primer libro de versos, un pésimo libro de versos. ¡Dios te libre, amigo mío de *La inquietud del Rosal*...! Pero lo escribí para no morir.” (*Obras II* 1077-1078)

Sin esconder la inquietud catártica que mueve a la escritora a elaborar su primer poemario, Storni vuelca en *La Inquietud del Rosal*, sus inconformidades más fehacientes, sus dudas personales y su aún turbia concepción del mundo.

La escritora otorga un papel preponderante a la pasión, por lo que la crítica coincide en detectar en este libro claras influencias románticas, pero esto no quiere decir que la médula sentimental se quede en envíos vacíos. Así mismo, el preciosismo y una serie de símbolos popularizados por el modernismo de Darío, hacen festiva presencia entre estructuras que intentan ser clásicas. Sin embargo, es de especial atención para este análisis, cómo la inconformidad y sus consecuencias anímicas se inmiscuyen en la expresión poética, iniciando la representación del Yo como famélico, propenso a la alienación y por tanto indefinido. En esa representación, la mencionada ignorancia del Yo, trata de ser sustituida mediante búsquedas alegóricas. De esta forma, el poemario se desglosa en una técnica principal: los símbolos específicos como metáfora del Yo. Ejemplos de esa técnica son “La inquietud del Rosal”, “El cisne enfermo”, “Campana de cristal”, “Golondrinas”, “La flor del mal”, “Abstiniás” “Llamarada roja”, “Por los miserables”, “Me desprecio” y la “trilogía de la Loba”. Incorporando significantes con fuerte tradición literaria, Alfonsina opta por compararse con una diversidad de entes, entre los cuales destacan: el cisne, la rosa y las golondrinas. La imposibilidad de definición individual la llevan a la

exploración de similitud con las exterioridades compatibles con su psique, en un camino enhiesto hacia el encuentro de su identidad.

Ahora bien, el establecimiento de esa técnica como primicia del corpus secuencial del poemario, atiende a una necesidad de mirar al poemario como un sistema cohesivo. En ese sistema, la lectura de una de sus piezas sin la aceptación de interdependencia con las demás, puede verse amenazada con aquellos juicios que encasillaban sus poemas como gimoteas:

No hay que olvidar que la obra de un gran poeta es siempre profundamente sistemática, orgánica y unitaria. La comprensión cabal del todo exige la comprensión de cada una de las partes y viceversa. El lector debe guardarse del prejuicio corriente según el cual la poesía es cosa de meros sentimientos y arrebatos, de “inspiración” y de efusiones afectivas... (García y Rigol 15)

La comprensión del poemario como un “todo”, nos brinda la perspectiva óptima para su observancia, y por tanto para la reivindicación de la técnica alegórica como estrategia premeditada y cumplidora en su totalidad de una intención retórica. Por lo cual habremos de demostrar esa correspondencia íntegra entre el principio y la conclusión del poemario.

Con puntualidad, este primer paso literario de la autora, es equivalente a un estado personal que bien pudiéramos llamar “ambigüedad identitaria”. Tal concepción explicaría el caso de una poeta que se explaya en el verso con alumbrada elocuencia, pero cuya inexperiencia no solo es detectable en su manejo estilístico, sino en los motivos y temas de su poesía.

2.1 El “yo” que no es del todo mío.

Iniciando con la tradición alegórica que se distribuirá a lo largo de su poemario, Alfonsina Storni ofrece una visión introductoria a sus características de desenvolvimiento en el poema “La inquietud del Rosal”:

El rosal 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. (1-6)

Como introducción, el poema homónimo al libro resulta revelador. Esa aceleración que nos propone en el último verso, así como la mencionada falta de adultez, atinan a describir dos de las características líricas de Storni en este primer poemario. La “vida impaciente”, refleja intranquilidad, contraria a lo pasivo y por ello arrebatada, un ánimo sin detenimiento ante las consecuencias, tal y como la misma inmadurez de Storni imprime en el verso. Al mismo tiempo, su comparación con un rosal que se marchita con presteza, alude a su condición indeseable. La misma avidez de expresarlo todo, de entregarlo todo, tiene resultados intolerables como el pago de flores al por mayor. “Se consume al dar flores precipitadamente”, una entrega que bien puede ser emparentada con los versos salidos del alma, aun precipitados, es decir, sin la compostura propia de algo acabado. Flores inmaduras, versos prematuros. De los tantos brotes, pruebas de una hipersensibilidad que deja de ser degustable para convertirse en tormentosa, surge la preocupación ante la posible extinción. De esta forma, los conceptos de “impaciencia” y “malestar”, se funden en esa espera desagradable que el título nombra como “inquietud”.

En este poema, se inserta el sufrimiento como motor temático principal de la poesía de Alfonsina. Lo cual es de suma importancia, pues el sufrimiento como concepto se engarzará como hilo conductor y promotor de la evolución estilística. Incluso, de maneras similares a “La inquietud del rosal”, el tema del sufrimiento aparece en los demás poemas alegóricos, siempre atendiendo a la inexplicable situación inmediata de un Yo que no encuentra paz y que no se reconoce en los actos.

La encarnación de entidades sometidas al dolor se sucede con mayor fuerza en el poema “El cisne enfermo”, donde la autora propone una ampliación de la sensibilidad con descripciones más punzantes:

El cisne es un enfermo que adora al dios de oro;
el sol, padre de razas, fecunda su agonía.
por eso su tristeza es una sinfonía
de flores que se entreabren en las sombras del lloro.

Tiene el pecho cruzado por un loco puñal,
gota a gota su sangre se diluye en el lago
y las aguas azules se encantarán bajo el mago
poder de los rubíes que destila su mal. (5-12)

Recurriendo de nuevo al dolor, pero con orden lento, “gota a gota”, se prolonga la cuita intencionalmente. El puñal, signo agresivo, provoca la corrupción de un símbolo de lo bello como lo es el cisne. La conjunción lírica pretende trascender una aplicación estética del modernismo, pues el cisne –antes trabajado por el precursor del modernismo Salvador Rueda (García y Rigol 30) y su máximo exponente Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza*)– ya no es una representación de la natura excelsa, sino un organismo macerado. Storni reordena la

semiótica discursiva para hacerla más acorde a su sentir intimista, dotando al personaje armonioso con las concupiscencias propias del humano atormentado. De esta manera el mensaje encierra una trágica verdad dónde incluso lo que se creía incorruptible puede ser sometido a los ardores mundanos.

Sin embargo, el artificio lírico utiliza un par de herramientas también heredadas por aquél modernismo influyente en sus estrofas: las estéticas compositivas del parnaso y del simbolismo. Partiendo de una pormenorizada calidad de la imagen, la plástica coopera con el envío de un instante perceptible mediante los sentidos. El Parnaso se proponía la meta de lograr la belleza mediante una imagen objetivada hasta su máxima esencia, y la búsqueda de un lenguaje que le hiciera justicia a la verdad de su cualidad (Kalimán 19). En el caso del poema “El cisne enfermo”, captar el momento exacto del dolor se consigue mediante la metáfora de engranaje perfecto: “el poder de los rubíes que destila su mal”. También, “Gota a gota su sangre se diluye en el lago”, es un ejemplo de cómo la oración se vocaliza esparciendo su viveza entre nuestras respuestas sensitivas como lectores, consecuencia del estilizado manejo del lenguaje para el dibujo de un instante. Se deja atrás la simpleza enunciativa para proporcionarnos una estampa de mayor crudeza, donde el tiempo mismo es percibido como agente dentro del poema.

El poema no se conforma con introducirnos a los campos de las descripciones sensibles, sino que en las últimas estrofas revela su potencial alegórico:

Y cuentan las leyendas que es un cisne-poeta...
Que la magia del ritmo le ha ungido la garganta
y canta porque sí, como el arroyo canta
la rima cristalina de su corriente inquieta.

Yo he soñado una noche que el viejo palacio

era el cisne cansado de mirar el espacio. (Storni “El cisne enfermo” 21-26)

La comparación final del cisne con el oficio del poeta y la superior equivalencia con el Yo que la voz poética afirma, nos recuerda a los remates de las composiciones del simbolismo. Estructuralmente, el poema se parece en mucho a la célebre composición de “El Albatros”, de Charles Baudelaire (*Las Flores del Mal*), dónde el ave se presentaba como alegoría del poeta mismo. Sin embargo, la comparación entre ambas construcciones, nos arrojaría el diferente manejo de Alfonsina con la plástica del instante, es decir, Storni consigue la cohesión entre las estéticas del Parnaso y el Simbolismo, tal y como los grandes maestros de la lírica modernista latinoamericana lo lograron.

A su vez, la estructuración de la imagen no es confeccionada por los lineamientos puros del Parnaso, pues podemos encontrar en los anteriores versos la innovación latinoamericana de la confección de los elementos físicos-sensibles como una exterioridad apreciable, lo que Ricardo J. Kalimán llamara “autonomía del cuerpo”:

un recurso muy extendido en la poesía modernista es el que podríamos llamar la autonomía del cuerpo, que consiste en presentar el movimiento del cuerpo como partiendo de sí mismo. Al obliterar de este modo la voluntad del cuerpo referido, el poema nos refiere a la perspectiva del poeta espectador. (Kalimán 20)

Con la ejecución de esta planeación estilista, Storni juega con la perspectiva, pues nos acostumbra a una visión extrínseca –el cisne con sus características visuales y de posición–, para luego en los versos finales empujarnos a una intromisión donde el cuerpo descrito del cisne no es más que la realidad entrañable de la voz poética; una manipulación voluntaria del enfoque.

Las influencias juegan un papel preponderante. El camino de definición de Alfonsina apela a la asimilación de las influencias literarias de su época, pero como modelos cuya conjetura no bastan para el entendimiento del Yo. A partir de ello, podríamos comprender el porqué de su violenta intromisión con un símbolo consagrado del modernismo como es el cisne. Los paralelismos con otredades empiezan a brindar una lista de rasgos de los que adolece la voz poética, acercándose al autoconocimiento.

Quizás la más conocida construcción alegórica de *La inquietud del Rosal* nos llega en el poema “La loba”. Los biógrafos de Alfonsina se empeñan en descubrir entre las líneas del poema mensajes sobre la vida que la escritora experimentaba en aquellas épocas, y aunque en sí la idea es peligrosa (no podemos olvidar que el poema es todo perspectiva de la voz poética y nada más), es entendible según el cambio de estilo donde la expresión se aleja de los escondrijos de las metáforas difíciles:

Yo soy como la loba.

Quebré con el rebaño

Y me fui a la montaña

Fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,

que yo no pude ser como las otras, casta de buey

con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!

Yo quiero con mis manos apartar la maleza. (“La loba” 1-8)

Si los mecanismos de representación simbólica ralentizaban el encuentro con una identidad concreta, en “La loba” la exaltación directa de un perfil rudo trata de contestar la pregunta ¿quién soy? Como prueba del nuevo diseño, el poema sitúa al Yo como detonador de la oratoria, sin

esperar a realizar la comparación hasta el cierre. De esta forma, la secuencia ayuda a la concentración de una declamación severa que se da el lujo de definirse con respecto a la diferencia con las demás mujeres de su tiempo. La loba, fiera violenta, se dibuja con silueta dispar al rebaño, la sociedad conservadora en donde por sus particularidades salvajes no cabe. “Quebrar con el rebaño” es actitud relacionada con ese espíritu de grupo que no puede cuajar cuando el autodescubrimiento niega resultados positivos de afinidad. La solidificación de una identidad se consigue mediante dos vías: la integración de una personalidad genuina y la incorporación ideológica a un sistema social compatible a esa personalidad. Alfonsina no cumple ninguno de los dos requisitos, por lo cual la promulgación de su ideal, surge colérica y sarcástica entre sus versos, casi tan afilados como los dientes de la loba. Para refrendar ese sentido de rompimiento con lo “moralmente correcto”, la voz poética suelta la mención del hijo concebido fuera del matrimonio como evidencia de rebeldía. Se acentúa la autoconciencia del Yo como externo, aislado y por tanto impedido a socialización típica:

Yo soy como la loba. Ando sola y me río
del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
donde quiera que sea, que yo tengo una mano
que sabe trabajar y un cerebro que es sano. (“La loba” 33-36)

La consideración de la independencia económica hace eco con la aceptación personal y la pseudo-auto-admiración, misma que de alguna manera busca aprobación en el lector. La soledad mencionada parece indiferente y en cambio se abre un espacio para burlarse de aquellas ovejas esclavas de un sistema que impide la realización personal. La ambiciosa propuesta articula un contenido ideológico progresista, de independencia de género, pero más bien de superación humana. La loba, con su ímpetu formador, siendo la poeta misma, demuestra una proyección que

supera los conformismos convencionales. Una idiosincrasia libertaria muy al estilo de las ideas célebres anti-positivistas de su época¹.

Por otro lado, es predecible el efecto de presión que la incompatibilidad con el mundo circundante puede ejercer sobre el individuo indefinido. Esa insatisfacción explota en Storni con aclamaciones de extracción, especialmente visibles en el uso de la “Golondrina” como símbolo de libertad existencial:

Llebadme, golondrinas! ¡Llebadme! ¡No temáis!

Yo soy una bohemia, una pobre bohemia

¡Llebadme donde vais!

¿No sabéis, golondrinas errantes, no sabéis,
que tengo el alma enferma porque no puedo irme
volando yo también?

¡Golondrinas, llegaos! ¡Golondrinas, venid!

¡Venid primaverales! ¡Con las alas de luto

llegaos hasta mí!

(Storni “Golondrinas” 22-30)

La inaccesible fusión con las entidades libres, en este caso las golondrinas, apela a la aplicación del apóstrofe exclamativo como recurso de composición. Primero, se explica el acercamiento a un estereotipo: “el bohemio”. En esa categorización se tiende un lazo tentativo a la recuperación del temple en un esquema casi parecido al Yo, pero que finalmente se queda en máscara ilusoria. Luego, la admisión de la enfermedad espiritual, “tengo el alma enferma”, y el deseo extremo de partir al vuelo y finalmente aludir a la muerte: el “luto” como única vía de escape verdadero.

¹ Véase José Martí, precursor del modernismo por ejemplo.

Esa insinuación de muerte como síndrome crónico, es en realidad una letanía presente desde el inicio, si recordamos los acercamientos timbrados en la figura de la rosa que perdía energía en “La inquietud del rosal”. Raimundo Lazo al explorar las influencias que el romanticismo pudiera tener sobre la obra de Storni, haya en la línea de la “inquietud” como lapsus estresante, una revelación psicológica de la autora: “la inquietud es el signo constante de su constitución síquica, convertido a veces en síntoma de crisis torturantes de su persona, que lo mismo podían ponerla en la vía de la creación poética que conducirla a perturbaciones sicopatológicas” (185). Es posible reconocer desde la médula cohesiva del poemario, que ya admitíamos era el sufrimiento como concepto, una condición inseparable de la voz poética y que a su vez encierra uno de los más temibles secretos del Yo. El anhelo de desaparición, tratado en esta obra como característica fúnebre, puede definir la identidad, concibiendo al “Yo depresivo” o al “Yo enfermo” y superando los manejos clásicos del tópico como conclusión del ser humano. Es decir, la muerte –hipérbole de la insatisfacción– no es fin, sino particularidad que puede condicionar la personalidad.

La consolidación de este eje temático se presenta en el poema final “Me desprecio...”. Con un título de amargura tangible, la composición nos hace creer en una posible definición del Yo, desde la cual es improbable conseguir una autoestima. Pero la formación definitiva de la identidad no se logrará del todo, e incluso encontraremos una reincidencia en los símbolos como método de descripción personal:

Murieron en mi seno con las alas maltrechas
golondrinas muy más que alguien asesinó...
Se fueron con la entraña traspasada de flechas
y un estilete rojo dentro del corazón.

Su agonía fue lenta; miedosas como un niño

murieron una tarde en que no había sol,

yo les besé las alas y junto a mi corpiño

se quedaron heladas a fuerza de temblor. (Storni “Me desprecio...” 1-8)

Aquellas golondrinas representantes de la libertad más pura, caen a tierra con la elocuencia de una derrota tristísima. Mediante la técnica de captura de los instantes, los cuadros atroces activan sensaciones táctiles, que pueden considerarse como paradojas exponentes de lo trágicamente bello. Sin caer en lo grotesco, la muerte de las gaviotas construye una ficción sinestésica, donde líneas como “estilete rojo dentro del corazón”, provocan una visualización sensible de los hechos.

Como cénit de la expresión alegórica, el último poema asegura la emanación de una especie de “pathos”, donde nuestra atención se fija en las unidades significantes. La segunda parte del poema traslada el encuadre hacia el interior de la voz poética, con una técnica que nos recuerda a “El Cisne enfermo”, pero esta vez perfeccionada:

Tiempo hace que a mi seno no llegan golondrinas

buscando un nido tibio donde poder morir;

alguien les ha contado que se han vuelto mezquinas

mis fibras que hoy recubro con torres de marfil.

Pero suelen rozarme con las alas enfermas

y entonces bajo el hielo que reaniman en mí,

siento que me desprecio por mis corolas yemas

y que odio mis marfiles impregnados de hachís. (“Me desprecio...” 13-20)

Con ritmo ahora inclusivo con la posesión y el espacio personal, las menciones de los acondicionamientos del ambiente sirven de pretexto para realizar una final introspección. El análisis del “yo” no es muy favorable, pues demuestra la existencia de actitudes mezquinas, introvertidas (encerrarse en la torre de marfil) y frías (el hielo que hay en mí). Y por supuesto llama la atención el simbólico uso de la “corola yerma”, elemento floral marchito que no puede dejar de remitirnos al rosal que amenazaba con morir desde el primer poema.

Ahora bien, la poeta emprendió esa búsqueda de identidad mediante el quehacer literario y para ello decidió echar mano de una variedad de entidades para la representación de su individualidad, pero la misma naturaleza de su intento se le confronta. La debilidad del método recae en que la Otredad, es decir los factores externos del Yo, por más parecidos no dejan de ser ajenos. El Yo es una figura que se disuelve entre comparaciones y cuya esencia se desprende de un egocentrismo rígido (otra forma de romper con el romanticismo), pues su reflejo en el mundo la dotan de una universalidad sutil. La tan impostergable catarsis que Alfonsina admitiera en este primer poemario, si bien no le paga con el encuentro definitivo con la mujer que es, sí le otorga una liberación de la simpleza quejosa, pues así como es comparable a la rosa, a la loba o a las golondrinas, también nos habla de nosotros mismos como lectores humanos. Su dolor puede ser similar al nuestro en alguna etapa de nuestras vidas. Ahí queda decantado el Yo que dejó de ser suyo.

2.2 Cohesión alegórica

El cierre del poemario manifiesta la necesidad de continuar con la búsqueda del estilo propio, ese que podemos ir observando gracias a la aplicación de un método de análisis evolutivo que considere al poemario como una célula completa. De tal forma que el primer símbolo utilizado para la representación del Yo, la rosa, es una correspondencia semiótica y temática que enlaza el

primer poema “La inquietud del Rosal” con el último “Me desprecio...”. Un ascendente transcurso que manifiesta las penas acaecidas por la realidad inicua que la poeta enfrenta. Anteriormente la elección de poemas sueltos, sin proponer una comparación entre los mismos, de alguna manera alentaba a la consideración de sus versos como gritos exacerbados. Habiendo demostrado el nexo temático entre varios de los poemas contenidos en *La Inquietud del Rosal*, es imposible seguir asegurando que únicamente promueven una “chillonería”, sino que encierran una complejidad ligada con un estadio personal que jamás deja de ser humano.

Aunque la búsqueda de Alfonsina de su identidad no se completa en este poemario, no podemos olvidar que el establecimiento de una identidad literaria genuina es un proceso delicado. Precisamente lo invaluable de la poesía de Storni es regalarnos una visión de la tormenta interior, a la cual el entorno puede empujarnos y que es identificable en todos como sujetos sensibles. Sería injusto establecer que el desprecio final de su ser, corresponde a un vencimiento mediocre, pues se trata en realidad de un desierto anímico sucedido tras diferentes pérdidas.

Cuando en el proceso creativo, la catarsis casi siempre primera consejera del poeta joven, ayuda con la solvencia del peso interno, lo impreso en el papel no será la última palabra y una autocrítica como la apostada en “Me desprecio...” impulsará al alma dinámica del escritor. Así pues, Storni no deja de lado esa “inquietud” por entender el mundo a través de la conformidad con el propio ser, por el contrario, esos resultados de desprecio impío a los cuales llega, se transformarán en la incógnita a resolver en sus poemarios siguientes. Los juicios superficiales quedarían sepultados, si admitimos el interés de la autora en las peripecias humanas. Esa búsqueda compleja, legítima la lamentación, pues no habla de dolores cobardes. No se le puede restar importancia a ese incómodo diálogo interior sobre el eterno desconcierto del Yo.

3. CONCIENCIA DE TIEMPO: *EL DULCE DAÑO*

Tras los resultados estéticos de los acercamientos alegóricos, la búsqueda de identidad practicada por la voz poética, intentará desprenderse de ese mecanismo para utilizar al recuerdo como influencia del presente. *El dulce daño*, su segundo poemario publicado en 1918, estructura una modificación de la voz poética preocupada por los lapsos vivenciales. Alfonsina Storni escarba con sus versos en las posibilidades del tiempo como tema poético y consigue representarlo como sustancia gradual y determinante de la expresión. A través de las secciones del poemario, la visión del tiempo como tema pasa por tres escalones. Primero la desagradable espera, luego la rebelión contra la pasividad, y finalmente la contemplación como una especie de quietud resignada ante los plazos. Así, la planeada manifestación del tópico, consigue en apariencia una evolución, que en realidad no será otra cosa que un ciclo velado.

La entrada del tiempo como razón poética es consecuencia directa de la búsqueda incompleta de su anterior poemario. Desde el principio en *El dulce daño*, Storni proyecta una relativización de la expresión simbólica y para ello radicalizará su postura en el poema introductorio. El primer poema “Así”, contiene un rechazo a los símbolos manejados en *La Inquietud del Rosal*. De esta manera se inaugura la tradición de manifestar el intento de quiebre en sus introducciones, que nos ayudará a determinar la intención expresiva de cada poemario y a su vez a señalar la diferencia entre cada cual. La pauta siempre resulta reveladora, pues en estas secciones introductorias Storni desea orientar la interpretación de su lector. En el caso de *El Dulce daño* la orientación emerge de la siguiente manera:

Hice el libro así:

Gimiendo, llorando, soñando, ay de mí.

Mariposa triste, leona cruel,
Di luces y sombra todo en una vez.
Cuando fui leona nunca recordé
Cómo pude un día mariposa ser.
Cuando mariposa jamás me pensé
Que pudiera un día zarpar o morder.

.....

Ya probando sales, ya probando miel,
Los ojos lloraron a más no poder.
Da entonces lo mismo, que lo he visto bien,
Ser rosa o espina, ser néctar o hiel.

(“Así” 1-8,15-16)

La últimas dos líneas refuerzan la intención de rompimiento con el simbolismo de la rosa, o cualquier otra representación emparentable con la fragilidad. Al mismo tiempo, el reclamo fehaciente propone la indiferencia ante cualquier otro símbolo, o cualquier otra actitud radical. Ya sea néctar o miel, amable o agresiva, ninguna faceta proporciona bienestar. El poema revela una apreciación del estado personal de la voz poética a la vez que manifiesta su nueva postura estilística. Curiosamente ese deseo de ofrecer algo nuevo en su poesía, se deriva de una degradación de sentires contradictorios, fiereza contra pasividad pero destinadas a un mismo resultado: el sufrimiento. En la comisura entre los estados pasivo y activo, donde surge otra alternativa lírica para la interpretación del ser, la cual incluirá el concepto del “tiempo” como elemento determinante del Yo. El estancamiento en la posición depresiva, insuperable incluso por vías anímicas diversas, provoca un estupor indiferente en el cual cabrá la espera y la añoranza de cambio. De acuerdo con esto, la construcción de una “conciencia de tiempo”, se

consigue mediante el multifacético abordaje que la autora realizó en su segundo poemario sobre temáticas referentes a lo falible de la cronología vivencial; un acercamiento a lo terrible, fascinante y caprichoso que puede ser el tiempo como factor erosivo en el ser humano.

3.1 La funesta espera

La resignación de espera acaecida ante el desencanto, será representada mediante el dibujo de instantes en poemas como: “Primavera”, “Sábado”, “Antes” y “Media noche”. No es casualidad que los títulos remitan a periodos, sino que se trata de una estrategia retórica para corroborar su postura acerca de la impotencia humana ante los cambios funestos:

¿Y vendrás tú? Se cubren

alegres, mis floreros

de madre selvas.

Anda por los largos canteros

la risa azul del no me olvides

y se cargan las vides.

(“Primavera” 9-14)

La composición se encarga de graficar el transcurrir temporal como rareza ambiental, centralizando a la voz poética como detectora de los cambios y no ajena a los mismos. Los versos irrumpen con preguntas retóricas, exclamaciones, pequeños reclamos e intervenciones pasionales siempre añorando un tiempo futuro mejor o un pasado que se escurre. Al preguntar al aire “¿Y vendrás tú?”, se encamina una referencialidad al pasado encuentro con la pareja, pero la conjugación futura lo reordena como un anhelo incierto. El tiempo circula entre la idealización del pasado y la espera del futuro.

El cotejo entre las impresiones de los estados temporales, además de motivar a la voz poética, permite el tratamiento del tema de la fugacidad. Al entender que ni pasado ni futuro responden a la amenaza de un presente desdichado, la reflexión sobre los afectantes del destino indica que la fugacidad es uno de los peores:

Si me sé lo breve de la primavera,
Si me sé los modos de la enredadera
Y aquello que trae consigo el helar,
¿Cómo pedirías que te sepa amar,
Si me sé lo breve de la primavera,
Si me sé los modos de la enredadera?... (“Antes” 43-48)

La fugacidad se establece como una realidad ineludible, cuya capacidad puede incapacitar el acto de amar. Este temor emitido desde las palabras, es comprensible desde la identificación del tiempo problemático para la confianza. La espera prolongada es implacable con el ánimo y genera reservas en la esperanza. La poesía justifica ese ánimo macerado al ejemplificar en la forma de la primavera la inestabilidad de los momentos alegres y su imposible perpetuidad, reflejando la incapacidad humana para fundar una alegría significativa. Si el amor es finito, pierde con su fugacidad su atractivo y peor aún convoca los temores de la voz.

Esta inquietud sucedida por la fugacidad, se prolonga en varios tratamientos en el poemario. En poemas como “Dime”, “Capricho”, “Tu y yo”, “Bajo tus miradas” y “¡Piedad!”, el primoroso trabajo con el cual se construye el instante, nos demuestra cómo la autora opta por expandir el momento en una búsqueda de recuperación. No bastando con ello, la voz poética se enfoca hacia un receptor, una especie de narratario:

No me mires así, no me mires, te ruego;

Se tuerce de tal modo mi sentir en tu fuego

Que yo me desvanezco, como si destapara

Un frasco de perfume bajo la luna clara. (“¡Piedad!” 31-34)

Al agregar a un narratario, el plan literario incluye la figura del lector para con ello conseguir el mejor de los alargues, pues la modalidad narrativa de los poemas triplica el instante. Encontramos una experiencia dolorosa que se reproduce en la impresión literaria y que vuelve a desdoblarse en la lectura.

Esa modalidad estilística de recuperar el pretérito que se remueve extasiado en la memoria de la autora, mediante el uso de la palabra, comprende desde lo primitivo de su intención una de las cualidades intrínsecas de la poesía. Jordi Royo, estudioso de las capacidades de la imagen poética, asegura que el poeta trasciende las estructuras cotidianas del lenguaje, para convertirlo en expresión fidedigna de una actualidad que va más allá de nuestra interpretación comunicativa acostumbrada al pragmatismo del sistema científico-utilitario en el que nos desenvolvemos (12-20). Según Royo, dicha actualidad permite al lenguaje literario desvanecer las realidades de espacio y de tiempo:

La actualidad del lenguaje, vista así, es el resultado del esfuerzo por desvelar un orden primigenio que el poeta intuye y le envuelve en sus ensueños, que le atrapa en sus versos y le conmociona haciéndose reconocible mediante el propio lenguaje, que desbarata sus sentidos más íntimos y le sumerge en la extraña fascinación de un mundo de incertezas lingüísticas que denota un sentir casi olvidado; un impulso revelador e insospechado donde el ritmo y los acentos de la voz del poeta rememoran las latencias de un pasado que se presencia en la fugacidad de su imágenes. (11-12)

El pasado que se manifiesta a través del lenguaje poético, no corresponde únicamente a la experiencia del autor, sino a una situación pre-lingüística, donde la palabra común no basta para la expresión de la idea. En el caso de Storni, la voz poética utiliza la cualidad poética de la veracidad pre-lingüística no solo para representar elementos de su entorno o sentimientos, utiliza al lenguaje para referirse al tiempo mismo como sustancia. De esta manera, la construcción poética efectúa un doble juego de aciertos: renunciar al tiempo estricto y actual, pero a la vez convocar a un tiempo pasado, inmaterial y poético. Siendo la poesía atemporal, convoca en nuestra interpretación una agudeza anti-pragmática y anti-temporal para poder interpretar al tiempo fuera de los convencionalismos materiales. En resumidas cuentas, Storni usa una técnica anti-temporal para interpretar al tiempo. Se trata de un mecanismo de construcción antitético que sirve a los fines expresivos de sensibilizar el instante y prolongarlo en la sensibilidad del lector; pues si se le sometiera al lenguaje cotidiano pragmático, aquél recuerdo solo podría asimilarse como un periodo ido y muerto, en cambio, con el lenguaje poético, el recuerdo prolonga su existencia y se vivifica en la interpretación inmaterial pero sensible.

Desde la sensibilidad, es comprensible la pujanza exclamativa de la voz poética dolida. La espera como leitmotiv se liga con una recuperación del recuerdo, pero también con la dolorosa experimentación de lo trágicamente perdido, ausencia que se remonta a un pasado crudo, pero que por su centro afectivo es capaz de reproducirse en el momento de creación literaria. La espera graficada en los dibujos de instantes, se escenifica y propone un muestreo de lucha entre esperanza contra desesperanza. Un ejemplo de esto se encuentra en el poema “En silencio”:

Cerradas las puertas aguardo en silencio.

Entrará el primero que sepa llamarme,

cerradas las puertas...

¡Abre!

Aguardo dos manos que no maten pájaros.

Si llegan a la puerta se abrirá sin llave.

¿No eres tú quien pasa?

No pierdas la hora,

¡Abre!

.....

¿Conoces la puerta? De rosas azules

la tejó Esperanza

- La esperanza es grave -

Si sabes que importa cegar sus pupilas,

Abre...

Este es el momento.

Yo te daré todo cuanto pueda darte;

mi corazón tiene dos alas sin dueño;

mírame hacia adentro...

Abre...

Hallarás un tibio momento de sueño,

bellamente suave,

tan fino que acaso matarlo pudiera

la puerta que ahora, Dios mío,

se abre.

(Storni “En silencio” 1-9, 16-30)

Con una insistente incorporación de conceptos relativos al tiempo, “aguardo”, “hora” “esperanza”, “momento”, la voz poética se encarga de no dejar estrofa alguna sin la rítmica explicación de su estado, misma que corresponde a un lapso específico y sugerente de un malestar. Así mismo, la espera otra vez se focaliza en un ente externo, dotándolo de importancia sentimental. Más allá de la exclamación fiera, la voz poética con su intranquilo estado, no escapa de su pasividad, constituyendo el estereotipo repetido en toda la primera sección “Los dulces motivos”. Rachel Phillips, en alusión a la clase de poemas que bien pudiéramos englobar bajo la etiqueta de espera, declara:

Most of the poems up to this point in the volume have drawn on imagery of the natural world to present a defenseless, vulnerable woman who awaits the liberating visit of the strong, silent lover. Typically the scene is a garden, the poetic speaker is in a state of suspension ... Woman is shown as passive, receptive and strangely helpless by reason of her very physiology, with its insufficiencies and its needs. The images in which the speaker describes herself reinforce the picture of the weak female huddling in the shadow of the protective male, or seeking such protection if it is lacking. (32)

Efectivamente el encuadre de sumisión, emana obligadamente la separación de los referentes activos y pasivos. Aunque en esta primera sección la vocalización femenina se disfraza con pasividad, su caracterización servirá para la construcción de un tiempo lento y sufrido. La espera como escena, debe ser ineludiblemente coherente con la expectación, por lo cual las descripciones, siempre cantando a un futuro probablemente deleitoso, centralizan a la

protagonista en la descripción del instante. La ambientación sinestésica sirve para no distraernos con anécdotas que pudieran extraer el carácter universal y humano de su poesía. Así con la valoración de lo interior, la experiencia se generaliza para provocar en nosotros una empatía.

Storni detalla la concepción temporal en esa primera técnica de construir a un personaje femenino en espera, para con ello fundamentar la realidad del dolor, ahora reproducido en la poesía. El entendimiento de su realidad inmediata sigue estigmatizada con una pena profunda, pero ahora justificada desde el entendimiento de aquella felicidad que pudo ser suya pero que no lo fue. En ese caso, su práctica expresiva es humana desde el momento en que entendemos que el tiempo es una fuerza incontrolable, que da y quita a placer. Como resultado de esa comprensión, la voz poética puede rebelarse o sucumbir a la derrota anímica. Storni opta por desglosar en la imagen poética ambos caminos. En su poema de cierre de la sección “Los dulces motivos”, la voz poética renuncia a la espera en un mensaje de posible rendición:

Tú como yo, viajero, en un día cualquiera

Llegamos al camino sin elegir la acera.

.....

Y tú y yo conocimos las selvas olorosas...

Y tú y yo no atinamos jamás a cortar rosas (Storni “Si la muerte quisiera I” 1-2, 11-12)

¿Sabés, viajero? Tarde voy haciendo proyectos.

De tentar nuevos rumbos desandando trayectos. (“Si la muerte quisiera II” 1-2)

Oh, viajero, viajero, conversa con la Muerte

Y dile que no impida mi camino, de suerte

.....

Como ella me dejara, lentamente, viajero,

Coronada de mirtos, bajo sol agorero,

Emprendería marchas hacia el nuevo sendero. (“Si la muerte quisiera III” 1-2, 9-11)

El poema anterior sirve de preámbulo a la sección los “Fuentes motivos”, donde la espera es injusta y por ello impracticable. Aunque aquí se alude a la muerte como deseable y se nos muestra otra de las determinantes pistas líricas de la Alfonsina propensa al suicidio, el poema antes que rendición debe de interpretarse como una renuncia a la espera. Desde “Si la muerte quisiera”, la voz poética se despide del hombre, aquel viajero, como destinatario de sus letras. Aquella mujer estática moldeada en los poemas de espera, se borra bajo el credo de la resignación. Ahora, aquella elaboración de la supuesta mujer poeta indefensa, potencializa el quiebre definitivo con esta etapa de la conciencia temporal. Cuando queda superado el escalón de la espera, y la voz poética osa con verse activa, el recuerdo contenido en los poemas de espera nos servirá para notar el cambio estilístico dentro del poemario. El contraste mismo entre las dos posturas sobre el tiempo, nos proporciona una nueva manera de interpretar el tema y nos invita a solucionar el misterio temporal más allá de la convención a la cual empezábamos a acostumbrarnos.

3.2 Renunciar a la espera

Con la única advertencia contenida en el título de la sección del poemario “Los fuertes motivos”, la propuesta literaria cambia agresivamente su vaivén de añoranza. La voz poética se vuelca lacerante y promotora de descripciones con signos agresivos tales como el robo, la persecución, el secuestro, la herida penetrante y la supresión de la libertad. Esto en poemas como: “Ladrona”,

“El viajero”, “Tus dardos”, “El miedo”, “Transfusión”, “Fuerza blanca”; pero quizás por su elección del lenguaje, el más revelador sea “Viaje finido”:

¿Qué hacen tus ojos largos de mirarme?
¿Qué hace tu lengua, de llamarme, larga?
¿Qué hacen tus manos largas de tenderse
Hasta mis llamas?

¿Qué hace tu sombra larga tras mi sombra?
¿Por qué rondas mi casa?
En el beso de ayer hice mi viaje.
Conozco tu alma.

¿Para qué más? He terminado el viaje.
Tus catacumbas inundadas de aguas
muertas, oscuras, cenagosas, fueron
con mis manos palpadas.

.....

Odio tus ojos largos.
Odio tus manos largas.
Odio tus catacumbas

Llenas de agua. (1-12, 17-20)

Esa presencia del desgarré ya insoportable, socava la pasividad de la voz poética hasta convertirla en una renuncia a la espera. El beso de ayer es reconocido como expirado e irrepetible, por lo cual no vale la pena anidar esperanza; aunque sigue apelando al pasado, la

funcionalidad del mismo es del todo diferente a lo antes leído. “¿Para qué más? He terminado el viaje”, es una frase certera que exhibe la nueva personalidad de la voz poética, cuya resignación incorpora otra forma de concebir al tiempo, en la cual la pasividad ha quedado desechada. No bastando con esa afirmación, el estilo lírico lanza el mensaje sombrío, animando la misiva con el uso de lo grotesco: “Tus catacumbas inundadas de aguas muertas, oscuras, cenagosas”, otorgándole al amante por primera vez valores negativos. Además será en los versos finales cuando la rudeza explote en tres apóstrofes cargados de odio, no dejando duda a su emanación iracunda. La anáfora reitera verbalmente ese odio y la liberación sintáctica abre el carácter dinámico. Aun así, la conducta recia de los últimos versos, encuentra su raíz en un pasado cercano y recordable, por lo que tanto el nuevo dinamismo como la vieja pasividad tienen una misma madre: la conciencia cronológica.

La sección “Los fuertes motivos” sigue evolucionando en la consolidación de la voz activa hasta llegar a “Tú me quieres blanca”, el reclamo por excelencia, donde se completa la transmutación de los estatutos de activo y pasivo, y se rompe definitivamente con el estancamiento:

Y cuando las carnes
Te sean tornadas,
Y cuando hayas puesto
En ellas el alma
Que por las alcobas
Se quedó enredada,
Entonces, buen hombre,
Preténdeme blanca,

Preténdeme nívea,

Preténdeme casta. (50-59)

Si la repulsión del hombre recordado se hallaba en “Viaje finido”, en “Tú me quieres blanca” se asienta una inteligencia propia de una mente analítica que no se conforma con acusar sino que exige un reparo. Anteriormente en los poemas de espera, la emisora cotejaba tanto pasado como presente doloroso, pero atisbaba una ilusión con respecto al futuro. En el caso de “Tú me quieres blanca”, la observación del pasado se vuelve tácita y más bien nos inspira a imaginar las repercusiones de tal en el presente: sospechamos un pasado de autoritarismo masculino. Se involucra un tema de postura personal, pero con repercusiones sociales, por lo cual se utiliza la oración condicional como recurso para la exposición de esa problemática. El futuro ya no es visión de anhelada alegría de pareja, sino espacio para el mejoramiento de la convivencia. La ingenuidad cariñosa es sustituida por la severidad crítica:

The poem is unpretentious in tone, and succeeds in creating a strong visual impression not of woman, but of man, who lives in a world of illusion and decadence. The final passage is hopeful of regeneration, however, and Nature here provides Storni with images not of passivity but of active self-purification. (Phillips 34)

Esa revolución estilística que Phillips nombra como “regeneración”, es precisamente la aplicación de un límite al poder del ente activo, hasta entonces el hombre, para ser superado por el femenino antes pasivo. Sin embargo, la relegación del antiguo orden se realiza gracias a la reformatión de los estatutos, pero solo a través de una línea temporal marcada por aquellas oraciones condicionales. En ese caso sería el futuro posible –escenario irreal pero sustancioso según las proyecciones que la imaginación de la voz poética pueda vaticinar– el tiempo que marca cuándo, y únicamente en ese preciso instante, el hombre puede volver a exigir algo a la

mujer. Solo entonces, “cuando las carnes le sean tomadas”, el hombre podrá demandar cualidades equitativas a la fémina. En concordancia con el síndrome de la espera –antes concentrado en el pasado y en el presente–, el quiebre con la estática privilegia el futuro, manifestando ruptura con el miedo al destino y permitiendo a la voz poética apoderarse de las conjugaciones verbales en una prueba de su creciente conciencia de tiempo.

Esta emancipación con respecto a la espera y la asunción a un estado activo, pareciera conseguir un dominio razonado de la fuerza temporal, pero en realidad se trata de un lapsus de agresividad que terminará por apagarse, apoyando la idea del regreso a la quietud y cayendo en una actividad cíclica.

3.3 Contemplación y retorno

En los siguientes apartados, en “Movilidad interior” y “Bajo la noche”, se renovará la observación de los instantes, aunque forjando una nueva forma de “espera”, esta vez emparentada con una añoranza sobria, más parecida a una melancolía tranquila o hasta vencida, que con una erupción pasional. La voz poética se va acercando a ese perfil de la mujer que vaga estrechada al tiempo –degradada por su presencia invisible–, implementando al flujo temporal como hálito indefinido:

Afuera llueve; cae pesadamente el agua
que las gentes esquivan bajo abierto paraguas.
Al verlos enfilados se acaba mi sosiego,
me pesan las paredes y me seduce el riego
sobre la espalda libre. Mi antecesor, el hombre
que habitaba cavernas desprovisto de nombre,

se ha venido esta noche a tentarme sin duda,

porque, casta y desnuda,

me iría por los campos bajo la lluvia fina,

la cabellera alada como una golondrina. (Storni "Tentación" 1-10)

El anterior poema es ejemplo de cómo se introduce un ambiente donde varios elementos extrínsecos se mueven y danzan con lujo de detalle, sin perder la perspectiva y la valorización que la voz poética lanza con parcialidad. Somos partícipes de la observancia detenida de un instante, relacionado con el presente de emisión literaria. La matizada concepción del momento lluvioso responde ahora a una contemplación, donde el hecho fluye con el tiempo. Empero ese mismo hecho es más importante que cualquier viciado sentir, por lo que luego de la observación del presente, las reflexiones sobre el pasado ya no pueden ser viscerales. La contemplación extrínseca en el caso de "Tentación", invitan a pensar sobre un pasado, ya no cercano sino ancestral, que cosifica al humano y lo equivale con la tentación sentimental: "Mi antecesor, el hombre / que habitaba cavernas ... / ha venido esta noche a tentarme". Entonces en esos versos se resumen el sujeto masculino y la historia natural como metáforas de lo instintivo, deseo problemático para una mujer que ya ha superado su cárcel de pasividad. De ahí que el título del poema encierre una disyuntiva que la autora disipa con la aplicación de otra conjugación condicional, sometiendo a la posibilidad a una eterna irresolución. Una vez más el futuro aparece como incertidumbre salvadora; un truco solo alcanzable con el dominio del ánimo y la templanza personal de la conciencia de tiempo.

Aunque los privilegios de la contemplación parecen ser útiles, una trampa irónica se esconde en los versos. La contemplación retarda la inquietud y otorga a la voz cierto dominio en los usos temporales, pero de cualquier forma poco a poco la sumerge en una nueva pasividad,

que aunque es serena, tampoco garantiza el cambio tan deseado. Surge pronto la duda sobre si esa quietud tiene que ver en realidad con una falsa modestia resignada. En consecuencia, la final sección del poemario titulada “Hielo”, presentará poemas cortos principalmente preocupados por la frialdad de la apariencia que nace tras la expectativa trunca de la espera vacía. En ese rumbo encontramos poemas como: “Oveja descarriada”, “Cuadros y ángulos” y “Aspecto”. Es en el poema “El extraño deseo”, en donde se concluye la tesis de la apariencia y su relación con el estrato sentimental:

Ser de oro, de una pieza trabajada al cincel,
con ojos de turquesas y rubíes por boca,
los dientes burilados sobre cristal de roca
y en la frente esmeraldas imitando laurel.

El todo de un aspecto fantástico y cruel,
algo como una estatua con aspecto de loca,
una mujer de oro, cuyo desnudo evoca
al Diablo contemplando telas de Rafael.

Sin corazón, sin alma. Fría como el misterio.
Una muerta que nunca logrará el cementerio.
Una muerta que espera frente a la Eternidad.

Cuyos ojos de piedras, ciegos pero brillantes,
Sean faros extraños fijos y alucinantes
Símbolos de la incógnita de la felicidad.

(“El extraño deseo” 9-14)

Es pues una significación de la autora como materia hermosa y simuladora de felicidad pero doliente en el fondo. La faceta inmóvil, “una estatua”, acuña frialdad, pero esa característica insensible puede ser deseable como agente exterminador del sufrimiento. Sin embargo, ese anhelo solo se deroga en una simulación y aquella indiferencia se convierte en otra terrible jaula. Peor aún, la descubierta evolución en la aceptación, interpretación y adaptación al tiempo, ahora se derrumba de acuerdo con la revelación del acomodo en la apariencia.

Con lo anterior, se puede determinar que el desarrollo de una “conciencia de tiempo” no obedece a un camino ascendente; antes bien se trata de un ciclo cognitivo determinante para creatividad. La ronda de Storni por el aprendizaje cíclico sobre el tiempo la deja en la pasividad en la que empezó, pero con el conocimiento necesario para emprender otras exploraciones estilísticas y epistemológicas.

De esta manera la “conciencia de tiempo”, formada en el manejo diverso de temáticas relacionadas con la fugacidad, acaba por ironizarse, pues las diferentes reacciones (la de añoranza pasional, la de agresividad exigente o la de melancolía taciturna), resbalan a una indiferencia patética. La discrepancia entre pasividad y dinamismo se desmorona mediante la relativización de las consecuencias de cada actitud, lo cual viene a corroborar la introducción de la poeta cuando decía “da lo mismo ser rosa o espina”. La indiferencia es el residuo de las agresiones del indomable tiempo y más allá de una imperfección, Storni prefiere sintetizar su postura y estado anímico en una línea: “incógnita de la felicidad”. La tela de misterio empaña los conceptos de Ser y tiempo hasta dejarlos igual de indefinidos. El transcurrir es indefinido, el Ser es indefinido, por tanto el Yo nunca podrá ser descifrable a partir de las premoniciones del futuro. Si el futuro es incierto, la alegría también. Y todo ese contenido tópico, ingenioso pero terrible, queda condensado en el lenguaje poético, aunque solo para observarlo y no para

solucionarlo. Por supuesto, esas estresantes excitaciones que el tiempo puede provocar en el Ser, a pesar de su suspenso, siguen siendo atractivas para una autora quien paseando por su propia humanidad va develando realidades de todos.

4. CONCIENCIA DE EXISTENCIA: *IRREMEDIABLEMENTE*

Si en *El dulce daño* Storni alcanzó una concepción del tiempo con todo y sus capacidades de fugacidad, será en *Irremediablemente* donde se trasciende dicha aceptación. Si lo fugaz suponía una inquietud severa, ahora esa inquietud se disuelve favoreciendo la mirada a los instantes ya no con el terror de su desaparición, sino como piezas de un pasado que tiende a ser artesano del Yo actual. El poema introductorio contiene un mensaje de quiebre al manifestar una intención innovadora. La voz poética admite la presencia de las memorias en sus versos anteriores y recuerda la acepción de tales como hechos mutables:

Momentos de la vida aprisionó mi pluma,
Momentos de la vida que se fugaron luego,
Momentos que tuvieron la violencia del fuego
O fueron más livianos que los copos de espuma.

En todos los momentos donde mi ser estuvo,
En todo esto que cambia, en todo esto que muda,
En toda la sustancia que el espejo retuvo,

Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda. (“Este libro” 5-12)

Sin embargo resulta más importante el manejo de la instantaneidad como detonante de la presente mujer expresiva, quien no repite tópicos en los cuales ella considera “el alma ha quedado desnuda”.. Procede mejor al establecimiento de los límites de su presencia en los versos:

Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero,
Pero puedes hallarme si por el libro avanzas
Dejando en los umbrales tus fieles y balanzas:

Requieren mis jardines piedad de jardinero. (“Este libro” 13-16)

La voz poética equivale al producto literario. La poesía es dicha voz, aunque no sea la asimilación retórica del hecho poético, cuya médula corresponde al lector. El verso “Yo no estoy y estoy siempre en mis versos” ejecuta una antítesis que juega con nuestra percepción, en una trampa para alejarnos de la técnica estilística y enfrascarnos en la duda sobre la posible presencia empírica de la autora en su literatura. La mocedad poética nos somete a un trabajo de interpretación furtiva, casi tratando de hallar esas huellas cuando se avanza en el libro. Finalmente el discurso que nos desafía en una búsqueda, es irónico al tratarse de una voz testimonial, que nos deja en el papel de receptores directos y que viene a ser un personaje más, quizás parecido a la autora, pero parcial al fin y al cabo. De cualquier forma, la creación de la una voz poética por parte de la escritora, es un proceso de reproducción cognitiva, cuyo muestrero suele ser ficticio y hasta mentiroso, pero ¿qué pasa cuando una voz comprobada mentirosa nos advierte que está mintiendo? ¿Le creemos acaso? La composición irónica consigue una acidez reflexiva sobre el proceso creativo, encerrando su postura sobre la posibilidad de replicar la propia existencia en el verso. El mismo tema se reordena en el poema “Alma desnuda” cuando declara: “Soy un alma desnuda en estos versos” (1); enfatizando ya sin recelo la postura de Storni acerca de la presencia del autor en su texto.

Es necesario aclarar que la presencia del autor en su texto, no tiene nada que ver con la documentación biográfica, ni mucho menos con la documentación de la personalidad cotidiana del sujeto real que es el autor. Aunando más en el concepto de existencia, la poesía representaría en este caso el contenedor fidedigno de una sensibilidad desconocida, que muchas veces no corresponde con el perfil reconocible del Ser contextualizado. La poesía en este caso refleja una interiorización que tiene más que ver con la catarsis perfeccionada, donde la ficción es una modalidad para interpretar otras realidades ocultas, que tienen todo que ver con la

hipersensibilidad del artista decantada en la personificación de una voz poética. La expresión poética, la imagen literaria, en su compromiso con la verdad, soporta la faceta más sentida de la percepción humana del creador:

Los poetas parecen ser lo más lúcidos conocedores de la tan nombrada “condición del ser humano”, las inestabilidades, veleidades, apasionamientos ... autoestima y subestimación, etcétera; todo aquello que propenda a exponer el carácter inestable del ser puede descubrirse sumergido entre metáfora y metáfora ... y en medio de una serie de símbolos ... dentro de la obra creadora del poeta. (Portela 76)

La decantación del ser en la imagen poética es requisito fundamental para la recuperación artística, en la cual cabe el mensaje humano empático con la realidad del lector. Entonces la importancia expresiva del Ser se establece tan medular que no vale la pena establecer diferencia entre el Yo supuestamente ficticio y el real. Ambas caras corresponden a dos elementos constitutivos del Ser completo, el cual no podría ser entendido sin la revelación sustancial escondida en la poesía. La llamada por Portela “Condición humana” es inspiración y materia de la poesía, incubando en la palabra la polifacética condición de existencia que jamás admite una única personalidad, sino antes bien es inclusiva con todos los avatares del ser humano.

La autora dispone su poemario en dos grandes secciones: “Momentos humildes. Momentos amorosos. Momentos pasionales” y “Momentos amargos. Momentos selváticos. Momentos tempestuosos”. Este contraste refiere la intencionalidad de capturar la sensibilidad del Ser en su variedad de temperamentos: humildad, amor, pasión, amargura, salvajismo, tempestad, etc. Todos se disponen con bordes difusos entre sí, enviando un mensaje de equidad y unidad entre los sentires ya en la interioridad del individuo. Todos son partes fundamentales e indivisibles del Ser.

El trabajo en la disposición del poemario, además de posibilitar el contraste entre las categorías anímicas, también demuestra el progreso literario de la autora al conjugar una serie de técnicas diferentes para la expresión de cada emotividad. Un dominio estilístico de esa índole solo puede lograrse con la experimentación consumada de las vicisitudes que forman al Ser. En ese caso, la identidad terminó su gestación y abandona la ambigüedad, aquel estigma que se venía cargando desde *La inquietud del rosal*. Aun así la integración certera de la “condición del ser humano” en la poesía de Storni no es gratuita, sino el resultado de una evolución personal relacionada con el desarrollo de todo poeta:

El poeta no puede sustraerse a su realidad interior. Por mucho que logre intelectualizar el poema, la fuerza de la pasión invade su estilo, su vida, sus impulsos más íntimos, su sed de vida. El poema continúa descifrando toda la contradicción del pensamiento, del alma, de su psique sometida a la experiencia del canto, del poema. (Portela 79)

La naturaleza humana que se destila en la acción artística es más que artificio, es la intención misma que mueve a la creadora a armonizar al lenguaje a su capricho reclamante. Con lo anterior, el fidedigno reflejo de la emoción descarta que la poesía sea simple copia de una idea; al contrario, se trata de la esencia misma, que al ser reproducible en la lectura, comprueba su viveza. La poesía no es imitación del Ser, es el Ser mismo, en un perfil nuevo –innovador para quien ya creía conocer al artista– y completamente válido.

En Alfonsina, esa validez viene con la legitimación de su voz poética. En *Irremediabilmente* esa voz se transforma en un actante explicativo del Yo actual al momento de escritura, que puede y debe contar con detalle las experiencias –ya no sueltas– que repercuten en la formación de la existencia presente y definida. Surge una voz nunca antes tan representativa de la Alfonsina obsequiada en sus versos.

4.1 Formada por el amor

A esa intencionalidad definitoria del Yo, del Ser y de la presente existencia, se liga la consideración de la experiencia consumada como motivo poético, debido a la intrincada influencia que dicha experiencia tiene en el Ser. En la sensibilidad de Storni, es la experiencia amorosa – con todos y sus tragos amargos– la que lleva más peso en la conformación del Yo. La autora muestra en su poesía inconformidad por no haber logrado “ser”, o al menos por no ser como ella desearía. El sufrimiento de la Alfonsina poeta corresponde cabalmente a una derivación de los malestares tras la ausencia de una pareja o, siendo más precisos, a la carencia de afectividad en sus experiencias:

Hombre, yo quiero que mi mal comprendas.

Hombre, yo quiero que me des dulzura.

Hombre, yo marchó por tus mismas sendas.

Hijo de madre: entiende mi locura... (Storni “Hombre” 1-4)

El amor de pareja, es consecuente con la visión objetiva del deseo por “ser alguien” en el Otro. Alfonsina no encontró entonces esa trascendencia: la voz no se siente completa. Admite haber experimentado momentos de alegría indiscutibles, pero aquellos ahora se remiten a recuerdos, traducidos al momento de escribir como evocaciones aun más dolorosas. Obviamente, la intranquilidad de Alfonsina se halla en la necesidad de completarse en otro ser humano, es decir en la necesidad de “ser” como ella anhela.

En un intento por ser, Storni prueba el auto-reconocimiento: escribir su sentir para identificar su virtud; una estrategia defensiva para generar la imagen de aquella Alfonsina que nadie observa. Storni conoce los alcances de la poesía, disciplina dispuesta a la comunicación, y conscientemente se expone al mundo, al auditorio, a su lector. Esta modalidad poética recurre a

la centralización de un receptor, para luego convocar a la realización del Yo a través del diálogo. Por medio del auto-reconocimiento y de su exportación al auditorio, la poesía es un medio para fundamentar su existencia, ya que su realidad inestable no le dispone esa oportunidad.

De acuerdo con lo anterior, el tan conocido poema de Storni “Hombre pequeñito”, puede interpretarse no únicamente bajo su obvia protesta, sino como un argumento cristalizado a partir de su opinión consolidada:

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 (1-12)

La ligereza de interpretación ha llevado al anterior poema a ser uno de los estandartes para colocar a Storni como férrea feminista. Evidentemente en sus líneas encontramos una renuncia a la autoridad masculina, pero con una ilación temática correspondiente a la misión de todo el poemario, y no solamente un reclamo brotado de la ira espontánea. La extracción del poema

como una pieza independiente puede propagar las consabidas interpretaciones, pero su contextualización puede profundizar su entendimiento. La denuncia al orden masculino es un tema ya tratado anteriormente por Storni. La comparación entre “Tú me quieres blanca” y “Hombre pequeñito” por ejemplo, hace del segundo diferente en su composición metafórica y la inclusión de la emisora como personaje, inmiscuyéndose en una técnica estilística más dinámica que el puro reclamo. “Tú me quieres blanca” proponía una imaginación comparativa entre el hombre que puede exigir y el que no debe hacerlo, dejando una pequeña puerta para la redención del hombre prepotente si acaso éste cumpliera las requisiciones. En “Hombre pequeñito” esa posibilidad desaparece y la petición es exigencia de libertad. “Digo pequeñito porque no me entiendes, ni me entenderás”, es la línea donde se apoca al hombre y la voz poética se convence de cómo la situación jamás cambiará. La esperanza muerta confirma la consumada “conciencia de tiempo” y es gracias a esa comprensión del amor inalcanzable que el ser poético puede reaccionar de otra forma:

Passionate love is born in the mind and fed by the imagination. As long as the beloved is unattainable, then, the lover can enjoy the illusion of being in love. But once passion is transplanted to the world of reality it inevitably dies sooner or later, and the lover is bereft not so much of the beloved, as of the feeling of passion itself. (Jones 62)

Pasión es ahora un tema literario antes que una efusividad generadora del poema. La ilustración de la fugacidad cumple otra función: la frase “te amé media hora, no me pidas más” enaltece la capacidad decisiva de la mujer y la instrumenta como nueva autoridad que se puede dar incluso el lujo de usar como objeto al Otro. Dichas metamorfosis se presentan gracias a la autoconciencia, la cual modula el sentimiento y le da cause como descripción de una experiencia importante en el Yo, por su aprendizaje y determinación de la psique actual.

El amor es la experiencia soliviantada por todos esos encuentros exhibidos en poemas como “Date a volar”, “Tanta dulzura...”, “Ay” y “Soy esa flor”, experiencia que apela a la inconformidad de solo existir en la conciencia propia y quedar ausente en la ajena. “Hombre pequeñito” cierra la costumbre de idealización de la pareja, pero su dosis de recelo nos lleva a dudar sobre la paz interior de la emisora. Aun y cuando la concepción del Yo se haya completado, este fundamental paso puede no significar la alegría, pues al definir al Yo es posible definirlo como un Yo en soledad.

4.2 Formada por la tempestad

El gran logro formal de *Irremediabilmente*, sucede en su eficacia en el tratamiento de la experiencia como determinante del estado presente donde se realiza el acto de escritura. Empero, esencias temáticas como la fugacidad no se han superado del todo, sino que se incorporan como auxiliares de los nuevos descubrimientos. Si Storni avanza en su definición personal hasta el grado de expresar todo su Ser sin tapujos, abandonando esa “ambigüedad identitaria” del primer estado, ahora puede interiorizar en aquellas preguntas que lanzaba a su vida como ente externo. Por tanto, la inquietud de fugacidad de *El dulce daño* ahora interpela a su Ser. El concepto de fugacidad llevado a su cabo más extremo difunde su terrible concepto de “fin” y en ese mismo se fundan los nuevos temores de la Alfonsina definida. La misma comprensión del Yo, incluye obligadamente el establecimiento de los límites personales y ¿cuál peor que la muerte? Se encuentra en este poemario un conjunto de alusiones a la muerte como abstracción, que si bien ya había sido tratada en los dos anteriores aquí se le circunscribe a una incidencia inalterable. Esas invocaciones a la muerte, suponen una aplicación renovada de lo finito, donde el amor

perdió su afán redentor y ahora se conjuga como ejecutor del destino mortal que la experiencia dolida clama con vehemencia:

Ah, me parece que una garra blanca

Ha de bajar de pronto a arrebatarme

Y por el cielo en curva ha de llevarme,

La garra blanca.

(Storni "La garra blanca" 5-8)

Y así se repetirá en poemas como: "Un sol", "Amarga", "Lo mismo", "Para siempre suspenso...", "Odio", etc. Mas será en el poema "Frente al mar", perspectiva profética de lo que serán sus últimos pasos, donde se describa el más inexplorable y llamativo de los vuelos: la muerte provocada. Y esa conciencia de final de existencia requiere de la fiera consonancia con el espacio salvaje y libre que significa el mar:

Oh mar, dame tu cólera tremenda,

Yo me pasé la vida perdonando,

Porque entendía, mar, yo me fui dando:

«Piedad, piedad para el que más ofenda».

.....

Mírame aquí, pequeña, miserable,

Todo dolor me vence, todo sueño;

Mar, dame, dame el inefable empeño

De tornarme soberbia, inalcanzable.

.....

Vuele mi empeño, mi esperanza vuele...

La vida mía debió ser horrible,

Debió ser una arteria incontenible

Y apenas es cicatriz que siempre duele. (“Frente al mar” 5-8,25-28,41-44)

En una declaración hastiada, la voz poética establece su pasado como un período consumado, rechazando la repetición del mismo: “La vida mía debió ser horrible”. A pesar de la queja, la experiencia dolorosa forma al Yo presente, quien frente al océano admite su condición como resultado de las vivencias idas. Es interesante como la reflexión existencial se ensombrece comprobando como ni siquiera la definición personal sirve para ganar la paz anhelada.

La premisa fundamental de la escritora pretende sustentar que no vale la pena diferenciar entre las experiencias dolorosas y las afables, pues ambas terminan por repercutir en el Ser. El Ser debe su existencia a la experiencia: “Y apenas es cicatriz que siempre duele”, en alusión directa a lo cerrado –o cicatrizado–, aunque influyente en la presente percepción.

Ahora bien, si la experiencia define al Ser, la misma tesis nos recuerda al concepto de “existencia” que preocupara a muchos autores contemporáneos de Alfonsina Storni. El mismo Rubén Darío desde 1905 abordaba el crudo procedimiento de la autoconciencia en *Cantos de vida y esperanza*:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente. (“Lo fatal” 1-4)

Curiosamente, esa misma ideología de la existencia a partir de una conciencia focalizada, se presenta en autores como Miguel de Unamuno o Pío Baroja, así como en una variedad de obras de los escritores Españoles de la Generación del 98, cuyas propuestas literarias están permeando en América al mismo tiempo que Alfonsina está publicando *Irremediabilmente* en 1919.

Influencias filosóficas y teóricas como las de Kant y Schopenhauer son tema recurrente en la producción literaria hispanoamericana de la época. Así mismo, la ideología de los pensadores de principios del siglo XX, terminará por influir en la doctrina existencialista bajo la cual Jean Paul Sartre declara: “El hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo y después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho” (14). De esta manera, se fundamenta la opción de autodescubrimiento y definición del Yo, luego de la experiencia decisiva del individuo y no antes, tal y como lo padece y declara Alfonsina.

Aludiendo a la renuncia extrema, la voz poética exclama: “Mar, dame, dame el inefable empeño / De tornarme soberbia, inalcanzable” (Storni “Frente al mar” 27-28), en el reconocimiento de haber vivido y experimentado lo suficiente como para confesarse agotada. Tras la imposibilidad de la muerte liberadora, el Ser se solivianta en un escape expresivo que es completo y vital, pero sobre todo que refleja la totalidad de las experiencias. La experiencia –definitiva y definitoria– compone una conciencia de existencia tan severa que el Ser se mira en el espejo y se rechaza.

Habiendo concluido con su tratamiento del Ser y luego de habernos regalado su particular perspectiva estética sobre la aniquilación del Yo definido pero lastimero, la sección “Momentos amargos. Momentos selváticos. Momentos tempestuosos” tiene que terminar, junto con todo el poemario. Storni en un par de poemas en la última sección del poemario “Cerrando el libro” abrevia su poética en relación al ser creativo. La escritura es para la poeta una disciplina pura y libertaria:

Y todo eso mordiente, vencido, mutilado
Todo eso que se hallaba en su alma encerrado,
pienso que sin quererlo lo he libertado yo. (“Bien pudiera ser...” 12-14)

En ese espacio expresivo no caben las realidades mutiladas, ni los mutismos, se trata de una exposición fiel. El mismo acercamiento expone en “Broche”, poema en el cual asegura que los versos le arrancan su verdad, hasta el grado de no poder “darse más”:

A pesar de todo esto donde muero de angustia
Oigo voces que me dicen: date más, date más...
¿Qué más puedo yo darte? A los vientos mi alma,
Para quien la comprenda... a los vientos está.

Algunas voces siguen diciendo todavía:
El alma es poca cosa, date más, date más...
Oh, quisiera yo darte lo que tengo y no tengo,
Pero tú que lo pides, ¿qué es lo que me darás?...

Pequeños somos, hombre, pequeños y menguados;
Ah, por más que yo hable nunca me entenderán.
Vulgares por la calle se me saldrán al paso.
Diciéndome sin tregua: ¡date más, date más!...

Fuera yo inagotable como mina de oro,
Fuera yo inagotable, generoso caudal,
y oyera a cada paso como dicen las voces
Tranquilas y felices: date más, date más...

¿No sabes lo que arrancan las palabras que arrojo?...

La lengua se te caiga si dices al pasar:

Mujer que das el alma de tan fácil manera...

Es poco lo que ofreces: date más, date más. (1-20)

Habiendo agotado el material temático y expresivo, todas las experiencias han quedado plasmadas en lo versos y con ello todo el Ser ahora se encuentra en la poesía. Al referirse al proceso creativo-poético como una entrega, la voz poética avanza a la donación de su esencia fidedigna. La experiencia contribuye a la formación de la esencia del Yo y al quedar contenido en una manifestación pública como lo es la poesía, el Ser ahora se entrega al Otro, al lector. El nivel sincrético de quien se es –el Yo–, se acumula en la expresión libre, nulificando la diferencia entre poesía y existencia. Y al reproducirse esa existencia en la recepción lectora, encontramos la catarsis perfeccionada, esa que se buscaba desde el primer poemario pero que no había logrado cuajar. La definición de su identidad y la armonizada catarsis llevan a Storni a uno de los mejores momentos en su trayectoria, retándola a voltear hacia otros horizontes líricos.

5. CONCIENCIA DE ENTORNO: *LANGUIDEZ*

El cuarto poemario de Alfonsina Storni, *Languidez*, se publicó en 1920 y se colocó rápidamente como uno de sus trabajos mejor logrados y reconocidos por la crítica, a raíz de obtener el Primer Premio Municipal de Poesía y también el Segundo Premio Nacional de Poesía en Argentina. *Languidez* se elabora desde la voz de Alfonsina ya ubicada en su capacidad lírica y sobre todo encarrilada en una búsqueda innovadora, si acaso no formal, sí temática. En la técnica introductoria de la autora en sus dos anteriores poemarios encontrábamos una intencionalidad de renovación en su poética personal, misma que deja manifiesta por tercera vez en la presentación de *Languidez*:

Este libro cierra una modalidad mía.

Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana.

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 por decir, por lo menos en un sentido.

Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor. (Storni *Obras I* 213)

Es necesario ligar las afirmaciones anteriores a la conclusión de *Irremediablemente*, donde se establecía la completa catarsis del Yo. Si en “Broche”, el poema conclusivo de su libro de 1919, Storni aseguraba ya no “poder darse más” (210), en la introducción de *Irremediablemente* se reitera la misma idea al declarar que su alma ha dicho “todo lo que tenía por decir”. La creencia de que la exploración del Yo está agotada es en sí reveladora sobre la evolución de la psique creativa, sin embargo será su repercusión en los cambios de temática y perspectiva en su poesía lo que nos enfrentará con un cambio detectable en su estilo. La conciencia de vivir un perfil

definido en tiempo y existencia, conlleva a la ubicación del Ser en la espacialidad de su entorno. La frase “Desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor” encierra el deseo de ocupar un rol determinante en la exteriorización de ese Yo que supuestamente se ha descubierto. La actividad de observar lo externo, exige la incorporación de un proceso cognitivo natural a todo individuo, donde el entendimiento del hábitat genera conocimientos que cooperan con la terminación de la identidad. De alguna manera, ese volteo hacia lo exterior nos traslada al intento trunco de *La inquietud del rosal* donde Alfonsina elegía específicos símbolos extrínsecos como método para el auto-reconocimiento. Sin embargo en *Irremediablemente* la autora ya cuenta con la herramienta de la conciencia empírica, mediante la cual ha determinado la influencia de su pasado en el presente y gracias a ello su precepción se ha ampliado y ya no necesita de la alegoría meramente imaginaria para definirse. Ahora esos elementos extrínsecos se cuelan en la poesía de Storni como representantes de su realidad inmediata, entidades de su cotidianidad, de su historia, casi siempre marcados por su tangible espacialidad. Así pues, aunque la Otredad sigue circunscribiéndose al muy personal punto de vista de la voz poética, ahora lo externo es más que nunca detectable por los sentidos y apela a las proporciones de distancia, cuerpo y volumen.

El primer poema de este cuarto libro ejemplifica esta nueva técnica estilística donde el espacio adquiere preponderancia. “El león” es el poema que abre la sección “Motivos líricos e íntimos”, dónde el mismo título alude a la relación de ida y vuelta entre lo interno y lo externo. Conforme avanzamos por esta primera sección, casi podemos detectar una paradoja entre ese abordaje a lo “íntimo” mediante lo primordial público, pero ese atisbo irónico se desvanece a través de la paulatina equivalencia que la voz poética va haciendo de los pares antitéticos poema a poema:

Entre barrotes negros, la dorada melena
Paseas lentamente, y te tiendes por fin
Descansando los tristes ojos sobre la arena
Que brilla en los angostos senderos del jardín.

Bajo el sol de la tarde te has quedado sereno
Y ante tus ojos pasa, fresca y primaveral,
La niña de quince años con su esponjado seno:
¿Sueñas echarle garras, oh goloso animal?

.....
Un día, suavemente, con sus corteses modos
Hizo el hombre la jaula para encerrarte allí,
Y ahora te contempla, apoyado en los codos,
Sobre el hierro prudente que los aparta de ti.

.....
Y sobre tu salvaje melena enmarañada
Mi cuello delicado sintió la tentación
De abandonarse al tuyo, yo como tú cansada,

De otra jaula más vasta que la tuya, león (‘‘El león’’ 1-8, 17-20, 45-48)

La primera estrofa ilustra el nuevo método para la construcción de la escena. Encontramos solo dos características de la fisiología del león, contra cuatro correspondientes a la espacialidad. Primero: se nos ubica con la mayor de las sutilezas desde un enfoque que marca el distanciamiento entre la fiera y espectador, al mismo tiempo que se coloca al león en el reducido sector de la jaula, ‘‘entre barrotes negros pasea’’. Segundo: la alusión de su desplazamiento ‘‘el

paseo” y el fin del mismo al postrarse en tierra, evocando la imagen del tamaño de su masa en el suelo. Tercero: la descripción del sitio donde se tiende, “sobre la arena”, tomando a la aridez en plena concordancia con la tristeza de sus ojos. Cuarto: emitir otra descripción del sitio, “angostos senderos del jardín”, para reiterar la posición distintiva entre lo exterior y lo interior desde la jaula, además de suponer la estrechez del sitio.

Además de la detallada construcción espacial, se usa la participación de dos personajes extrínsecos para redondear la perspectiva: la niña de quince años y el hombre dueño entretenido. La primera, además de contrastar la bestialidad del león con su inocente trote, exhibe la libertad de su paseo, movimiento fresco y pomposo, ante la opresión espacial del felino. El segundo, más que aun actante, representa al deseo humano de dominar al Otro y peor aún la ociosidad ante el esclavo; curiosamente la cualidad simbólica de este personaje se funda mediante la posición que ocupa en la escena: “Y ahora te contempla, apoyado en los codos / sobre el hierro prudente que los aparta de ti”.

Las estrofas de remate en el poema “El león” se prestan para la comparación con las primeras construcciones alegóricas de Storni. La comparación del Yo con la fauna representativa nos recuerda a “El cisne enfermo” (*La inquietud del rosal*), donde la seccionada descripción del vívido animal terminaba por enunciar una faceta del Yo. La diferencia entre ambas composiciones estriba, primero como ya hemos demostrado, en la pormenorizada descripción del espacio en el caso de “El león”, contra la detallada descripción de instante sensible –dígase sinestésico– en el caso de “El Cisne enfermo”. Segundo, en el tratamiento del animal como Otro: El Cisne es una invención puramente alegórica cuya funcionalidad solo sirve a la presentación de características iguales a la voz poética, cuestión que impide realmente una comunión con el Otro más allá de su ficticia similitud; el león en cambio, figura una experiencia posiblemente real (no

importa mucho si la observación fue real o no, desde el momento en que la voz poética nos obliga a presenciar la escena verosímil), donde la equivalencia con la opresión ajena despierta la empatía en el Yo tras un proceso de observación y descubrimiento, y ya no a través de un artificio planeado (como lo fuera en la concepción de lo bello según el modernismo aun muy influyente en “El cisne enfermo”).

En “El león” se ejemplifica la búsqueda formal y tópica del tercer poemario de Storni. Este poema introductorio además de canalizar la atención en la búsqueda sobre el tema de la libertad de vida tan importante para la autora, también establece reglas estilísticas completamente coherentes con la advertencia prologal de Storni. Así el poema “El león” consume desde la entrada del libro las dos principales tareas incluidas en lo que podríamos llamar “conciencia de entorno”. Ambas metas literarias son: el interés fidedigno por el Otro y el análisis del ambiente circundante. Las dos directrices son constituyentes medulares de las composiciones mejor logradas en *Languidez* y se analizarán en el presente capítulo.

5.1 Observancia del Otro

Si bien en anteriores propuestas Storni se inclinaba por la autodefinición buscando la diferencia con la Otredad², la ahora practicada actitud de voltear hacia afuera, le guía en una inquietud literaria con rendimientos interesantes. El camino de descubrimiento del prójimo le regala las últimas pistas necesarias para la constitución del Yo. Ya no se trata de aquella necesidad desesperada, inconforme del Yo presente en sus primeros poemarios, cuya prisa atenuaba la misión. En *Languidez* se lleva a cabo un ejercicio puramente lírico que irá incorporando viejas dudas irresueltas, pero con el ritmo que las cuestiones ameritan y conforme a una sutileza

² por Recordemos ejemplo “La loba”: “Quebré con el rebaño” (Storni *Obras I* 86).

natural. Ante todo, el ejercicio de observación le exige a la autora refinar su concepto de perspectiva y sobre todo aplicarlo con pericia.

Los referentes extrínsecos quedan delante de su escrutinio, dispuestos a desdoblarse a su antojo y a revelarles uno que otro secreto sin que –al parecer– lo hubiera previsto. Por eso el punto de vista resulta determinante dentro de su línea poética, acentuando características recabadas por la fijación; una estrategia que aunque respira de aquella predilección por los instantes, más bien los toma como pretextos para declamar su particular opinión de tal o cual entidad exterior. De esta manera, no es casualidad que el subtítulo de una de las secciones del poemario olvide el vocablo “Momentos” de *Irremediablemente*, para sustituirlo por “Motivos”. Se vigila la inspiración materializada en las exterioridades, antes que a la observación de los instantes.

De aquella preocupación aceptada en la introducción de Alfonsina donde prometía “ver lo que está a mi alrededor”, surge ese recabar de información del Ser ajeno, y será en su sección “Motivos íntimos y líricos” donde se dedique repetidamente a esta asimilación. En varios de sus poemas como “El silencio”, “Mi hermana”, “La piedad del ciprés”, “Siesta”, “Domingos” o “En una primavera”, se abordan distintos sujetos e individuos cercanos (pero exteriores). El entrelazado de perspectivas de esta serie de composiciones redondea un juicio común al teorizar la similitud entre el Yo y el Otro antes que la diferencia. Por su claridad de ideas y su valor lírico, los poemas “Carta lírica a otra mujer” y “Van pasando mujeres”, son indudablemente los ejemplos más fiables de este tratamiento:

Vuestro nombre no sé, ni vuestro rostro
conozco yo, y os imagino blanca,
débil como los brotes iniciales,

.....

vos, que tenéis el hombre que adoraba
entre las manos dulces, vos la bella
que habéis matado, sin saberlo acaso,
toda esperanza en mí... Vos su criatura.
Porque él es todo vuestro: Cuerpo y alma
estáis gustando del amor secreto
que guarde silencioso... Dios lo sabe
por qué yo no alcanzo a penetrarlo.
Os lo confieso que una vez estuvo
tan cerca de mi brazo, que al extenderlo
acaso mía aquella dicha vuestra
me fuera ahora... ¡Sí!, acaso mía...
Mas ved, estaba el alma tan gastada
que el brazo mío no alcanzó a extenderse,
¿Comprendéis bien ahora? Ahora, en vuestros brazos
él se adormece y le decís palabras
pequeñas y menudas que semejan
pétalos volanderos y muy blancos.

.....

Luego, dejad que en vuestras manos vaguen
los labios suyos; él me dijo un día
que nada era tan dulce al alma suya

como besar las femeninas manos....

Y acaso alguna vez, yo, la que anduve

vagando por fuera de la vida

.....

Me allegué humildemente a vuestro lado

y con palabras quedas, susurrantes,

os pida vuestras manos un momento

para besarlas yo, como él las besa.....

Y al descubrirlas lenta, lentamente,

vaya pensando, aquí se aposentaron

¿cuánto tiempo, sus labios, cuánto tiempo

en las divinas manos que son las tuyas?

¡Oh, qué amargo deleite, este deleite

de buscar huellas tuyas y seguirlas,

sobre las manos vuestras tan sedosas,

tan finas, con sus venas tan azules!

¡Oh, que nada podría, ni ser tuya,

ni dominarle el alma, ni tenerlo,

rendido aquí a mis pies, recompensarme

este horrible deleite de hacer mío

un inefable, apasionado rastro.

Y allí en vos misma, sí, pues sois barrera,

barrera ardiente, viva, que al tocarla

ya me remueve este cansancio amargo,
este silencio de alma en que me escudo
este dolor mortal en que me abismo,
esta inmovilidad del sentimiento
que sólo salta, bruscamente, cuando
nada es posible! " ("Carta lírica a otra mujer" 1-3, 21-38, 47-52, 56-80)

Como si se trataran de estratos por los tuviera que pasar obligadamente, la voz poética empieza hablando de la Ella –rival quien le ha robado la pareja–, luego del Yo –una mujer quien narra su experiencia pasada con el hombre ido–, después del Él –pareja deseable y descrita a partir de la sensibilidad–, para terminar en una estrofa sintética donde se borronean y fusionan las tres entidades con el objetivo de emparentar toda existencia en una similitud loable.

Se trata de la conjugación más sincera de la nueva intencionalidad poética de la autora en una clara representación de las equivalencias del Yo con el Otro. La misma motivación de titular el poema como "Carta lírica a otra mujer", ordena la composición como una misiva dándole a sus componentes cierta retórica de reconciliación. Los primeros versos declaran la ignorancia de la voz poética respecto a la Otra, pero ese mismo desconocimiento se va rellenando gracias a la reflexión empática que paulatinamente se genera gracias al puente afectivo que ambas mujeres crean en un significante pasional como lo es el hombre anhelado.

Esta construcción detallada del deseo compartido, se acelera hasta su máximo límite al sugerir una atracción hacia la Otra, superando la tibia tolerancia. La equivalencia en pasión y recipiente de afecto, se vuelca en una similitud entre ambas mujeres tan íntima, que no vale la pena marcar la diferencia ni entre ellas, ni entre Ellas y Él. La tesis de compenetración hace gala de ese recreo metamórfico, y la voz poética puede amar a la Otra desde el momento en que esta

última conserva vestigios del Ser amado, disolviendo aún más los lindes entre la triada. La voz poética busca desesperadamente huellas de Él en Ella –los besos en las manos– y una vez encontradas satisface su envidia a la mujer ajena mediante un mimetismo absorbente. Si la Otra arrebatada al Yo los instantes de alegría vívida, no queda sino convertirse en la Otra. Completando la evolutiva apropiación del Otro desde tres métodos: la poesía, la remembranza y la más ínfima empatía.

Quizás el poema donde la perspectiva adquiere el mayor grado de relevancia es “Van pasando mujeres” donde se sistematiza la evolución de los enfoques y otra vez dosifica los pasos desde el Otro hasta la intimidad. El caso de “Van pasando mujeres” es amplio para en análisis pero generalmente oscurecido por la misma celebridad del poema. Es posible que, conforme a las últimas estrofas del poema –donde pareciera se establece una diferenciación recalcitrante de la voz poética conforme a las demás mujeres de su entorno y época– sea mucha la tentación de encontrar en los siguientes versos algunos rasgos de la protestada personalidad de Storni:

Cada día que pasa, más dueña de mí misma,
sobre mí misma cierro mi morada interior;
En medio de los seres la soledad me abisma.
Ya ni domino esclavos, ni tolero señor.

Ahora van pasando mujeres a mi lado
cuyos ojos trascienden la divina ilusión.
El fácil paso llevan de un cuerpo aligerado:
Se ve que poco o nada les pesa el corazón.

.....

Sonríó a su belleza, tiemblo por sus ensueños,

el fino tul de su alma ¿quién la recogerá?
Son pequeñas criaturas, mañana tendrán sueños,
y ella pedirá flores... y él no comprenderá.

.....
Nací yo sin blancura; pequeña todavía
el pequeño cerebro se puso a combinar;
Cuenta mi pobre madre que, como comprendía,
yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar.

.....
Tengo sueño mujeres, tengo un sueño profundo.
Oh humanos, en puntillas el paso deslizado;
Mi corazón susurra: me haga silencio el mundo,
Y mi alma musita fatigada: ¡callad!...

(“Van pasando mujeres” 1-8, 13-16, 21-24, 33-36)

Sería descuido pasar por alto la inocencia de la petición amarga, bajo la cual se reza por la consumación de la vida. Efectivamente existe un contraste marcadísimo entre la voz poética quien se establece muy definitivamente el plano de distanciamiento entre ella como observadora exterior y las mujeres que pasan caminando frente a ella; pero ese distanciamiento no se ejerce para congelar una alienación (como en anteriores propuestas hiciera la misma Storni) sino para legitimar su introducción como ojo crítico de la situación imperante que le rodea. En la última estrofa, la voz en sonora tragedia decae anímicamente, en una expresión que rompe con las templadas reflexiones. Si la voz poética se daba el lujo de banalizar las actitudes de las compañeras vecinadas, el desenlace de su dictamen la sumerge en la melancolía y se emparenta

con aquellas “dominadas”, al menos en la vacuidad de su dicha. Su anhelo se funda en la aspiración imaginaria de otro estado, situación que la hermana con aquél género de mujeres soñadoras que tanto criticara. La similitud queda sorteada al admitir “tengo un sueño profundo”, sazonzando sus versos con otra de sus frecuentes paradojas. En ese asentamiento cabría la interpretación de que la más universal de las características insorteables de todo ser humano sería, antes de su capacidad para sentir la alegría, la de sentir el dolor. Característica que ni la misma Alfonsina puede eludir a pesar de su libertad (“ni tolero señor”). En ese compacto entendimiento del Otro se establece la fraternidad recíproca, y al abandonar ese estigma se procede a una faceta más del Yo.

5.2 Observancia del ambiente

Al conseguir una verdadera aceptación del Otro como espejo del Yo, la agudeza de la observancia exterior se incrementa, ayudando con esto a la validación de una poesía crítica, pero también congruente con su ideal de búsqueda de la esencia de los temas y objetos que le mueven a la autora.

Sumada en esa premisa, Storni dejará fluir a su voz poética hasta configurarla como una mujer curiosa, lo suficientemente detallista como para opinar de su cultura, su sociedad y su ambiente geográfico. Pareciera que no es suficiente involucrarse con los individuos que le son familiares en la cotidianidad, por lo que incurre en una valoración del ambiente ligada con la observancia social. En poemas como “Rosales de suburbio”, “El obrero”, “Han venido...”, “Tristeza”, “Miedo” y “Buenos Aires”, se decanta su singular examen de las situaciones circundantes. El poema “El obrero” constituye uno de los mejores ejemplos sobre cómo Storni aborda un tema social, sobre todo relativo a la economía:

Mujer al fin y de mi pobre siglo,
bien arropada bajo pieles caras
iba por la ciudad, cuando un obrero
me arrojó, como piedras, sus palabras.

Me volví a él; sobre su hombro puse
la mano mía: dulce la mirada,
y la voz dulce, dije lentamente:
-¿Por qué esa frase a mí? Yo soy tu hermana.

Era fuerte el obrero, y por su boca
que se hubo puesto, sin quererlo, blanda,
como una flor que vence las espinas
asomó, dulce y tímida, su alma.

La gente que pasaba por las calles
nos vio a los dos las manos enlazadas
en un solo perdón, en una sola
como infinita comprensión humana. (1-16)

El anterior poema pauta su asimilación. La construcción lírica es proporcionada, fluida y sobre todo planeada en secciones. La voz poética aprovecha la presentación en un primer momento de la supuesta “diferencia” entre ambos actantes, para luego difuminarla, en un claro manejo de la secuencia de cuadros como guía lógica. La incorporación de la temática económica, mediante el muestreo contrastante de las clases sociales, en este caso el proletariado y la burguesía, adecua el discurso de equidad con los ideales de la autora. El poema distribuye un mensaje de empatía

entre la voz poética y el Otro, el obrero, gracias al remate de la anécdota, donde se utiliza un lenguaje claro para dejar manifiesta la postura de igualdad. La equiparación de ambos actantes, el Otro y la voz poética, invita a la comparación sensible de los roles. El dolor mismo de la carencia económica, no es un tema ajeno para Alfonsina quien ha sufrido en carne propia las adversidades financieras. Este proceso de equivalencia en la pobreza, nos lleva a la reflexión sobre el trabajo creador y su casi siempre mala remuneración. Si bien el trabajo de poeta es socialmente indispensable, Storni es un ejemplo de cómo en la Latinoamérica del Siglo XX (si es que esta realidad no se repite hasta nuestros días) es casi imposible vivir de las letras. Alfonsina siempre ejerció, además de su oficio creativo, una variedad de empleos, sumándose a la clase trabajadora. Esta incorporación de la autora en el sistema proficiente, es en sí una motivación detectable en la frase conclusiva y empática “un solo perdón”; pero más allá de esta simpleza interpretativa, el tema económico como representación de un condicionamiento externo que se reproduce en el Yo, encierra una proyección de una realidad: el ser humano sometido a los caprichos utilitarios, o en el peor de los casos a la miseria. Aun más, el eje temático a la hora de relativizar los estatus –superior o inferior del hombre por valores financieros–, alcanza una liberación personal hasta entonces no efectuada:

El escritor auténtico –no el plumífero– ha convertido el afán vocacional por las letras en un refugio donde acude a olvidarse de su miseria, si es un bohemio; a desintoxicarse de burocracia, si es funcionario; o a hacer penitencia purificante, si es profesor o periodista.

(Castagnino 66)

Alfonsina ejerció todos los roles mencionados por Castagnino; se declaró bohemio desde su primer poemario, trabajó como “corresponsal psicológica” de una empresa (labor que a la larga solo incluía tramites y publicidad, un puesto burocrático), fue maestra rural y escribió para varios

periódicos y revistas. De alguna manera, la estrategia discursiva en “El Obrero” encierra todas esas motivaciones: el refugio ante la miseria, la desintoxicación burocrática y mejor aún la purificación. Fácilmente podemos perdernos entre la humildad que propone el poema, pero el descubrimiento sensible obligadamente debe remitirnos a la complejidad de su manejo temático y a la novedad de su acto catártico, ya no solo apoyado en el desalojo del dolor, sino en la compresión del Otro como similar al Yo en esa misma pena. El trasfondo poético nos empuja a la consideración de la necesaria igualdad humana. Esta manera tan particular de concebir al capital desde los versos, gracias al ordenamiento narrativo, logra una fusión perfecta entre experiencia y estructura lírica.

Esta interpelación sobre los ambientes urbanos alcanza su mejor discurso cuando Alfonsina es este poemario se atreve a dilucidar sobre su ciudad: Buenos Aires. Si bien la mirada al urbanismo y a la acelerada modernidad que viene abrasando a la población, ya había sido trabajada desde *El dulce daño* en “Cuadros y ángulos” (Storni *Obras I* 155), será en el poema “Buenos Aires” de *Languidez* dónde se dará mayor cabida a la ambientación sectorial y a la geografía como identidad histórica:

Buenos Aires es un hombre
Que tiene grandes las piernas,
Grandes los pies y las manos
Y pequeña la cabeza.

(Gigante que está sentado
Con un río a su derecha,
Los pies monstruosos movibles
Y la mirada en pereza.)

En sus dos ojos, mosaicos

De colores, se reflejan

Las cúpulas y las luces

De ciudades europeas.

Bajo sus pies, todavía

Están calientes las huellas

De los viejos querandíes

De boleadoras y flechas.

Por eso cuando los nervios

Se le ponen en tormenta

Siente que los muertos indios

Se le suben por las piernas.

Choca este soplo que sube

Por sus pies, desde la tierra,

Con el mosaico europeo

Que en los grandes ojos lleva.

.....

Mira que tiene en la boca

Una sonrisa traviesa,

Y abarca en dos golpes de ojo

Toda la costa de América.

(Storni "Buenos Aires" 1-24, 41-44)

La descripción espacial cede ante la representación metafórica de la ciudad en un intento por graficar la médula problemática de su entorno cultural inmediato. Aunque la observación es extrínseca al Yo, la amplia temática del ámbito urbano exige un mecanismo de síntesis selectiva que en este caso encuentra una explicación de los fenómenos sociales geográficos e históricos, bajo la fórmula de una interiorización simulada. De esta manera, al simbolizar a la ciudad como un hombre, se ejecuta una prosopopeya que a su vez permite el tratamiento de la urbe bajo una psicología única y rastreable. La caracterización de la capital argentina con metáforas de partes del cuerpo humano (los pies, los ojos, la sonrisa), revela la capacidad creativa de Storni para reordenar su hábitat mediante la poesía, en una directa alusión a cómo la perspectiva es medio y fin para recrear literariamente la realidad: “Lo geográfico no es más que un excitante y que tanto como la tierra influye en el hombre, éste, con su actividad, modificándole el perfil, la configuración geográfica, influye en la tierra” (Castagnino 80). La influencia geográfica en el proceso creativo queda relegada a un simple pretexto motivacional. Efectivamente se trata de un tributo al espacio de desenvolvimiento, pero que pierde su referencialidad en aras de ganar la particular interpretación de la voz poética. Al participar en la conformación de un mundo ahora alterado por la perspectiva, la voz poética se introduce de tal modo en ese nuevo espacio surgido que se lo apropia. La tierra motivó a la poeta, pero la poesía ha influido en la tierra.

5.3 Espacios de mortandad.

La observancia del Otro y del ambiente, amplían sin duda los temas poéticos de Alfonsina Storni y consolidan su poesía como la expresión que conoce, entiende y verifica las problemáticas humanas más corrosivas. La búsqueda exteriorizada comprueba en sus poemas la necesidad de añadir las fobias comunales a la lista de las propias. Sin embargo esta incursión nunca fue

programada para el encuentro de alegrías circunstanciales, por lo que no se le puede reprochar lo sombrío que puedan parecer sus cotejos. Debemos recordar cómo la definición personal acaecida en *Irremediablemente* se regía en su mayoría bajo el principio del dolor universal; *Languidez* es por así decirlo, la comprobación de dicho principio. Al analizar los métodos de observación y la predilección por el encuadre enfocado, comprobamos el humano acercamiento a los temas de la insatisfacción ajena, pero tampoco se trata de entenebrar el trabajo de la autora como una pesimista irredenta. Si bien el tratamiento del prójimo se concluyó en el mimetismo doliente de las dos partes (el Yo y el Otro), la operación nunca se tiñó de una oscuridad enfermiza. Es obligado reconocer cómo este procedimiento de empatía es eficiente desde el momento en que la voz poética echa mano de su propia experiencia en un acto de entregada sinceridad, que nada tendría que ver con un artificio de densa sombra artificial, que sin duda chocaría con nuestro agrado. La honestidad lírica es indispensable para lograr el tercer escalón de empatía: el lector. De nada serviría exhibir poéticamente las propias posturas sobre la Otredad, si se descuida al principal vecino juicioso que es el lector. El sumergimiento de la poeta en su entorno, es sin duda una invitación a su lector, parte indispensable de su realidad inmediata.

En sus tres anteriores libros Storni guardaba sus poemas de mayor carga aciaga para los remates, en una obvia disposición de ritmo ascendente y en todos aludía a la muerte como concepto indispensable para el entendimiento del Ser³. Aquella insistencia en la muerte como noción accesible por varias vías, se conceptualiza en *Languidez* con un hálito de frenetismo. En el poema “Un cementerio que mira al mar”, se grafica el imaginario paisaje estático del panteón para luego revolucionarlo en un contoneo caótico, que termina por asimilar al océano como el sepulcro más enervado de todos:

³Por ejemplo: “Morir sobre los campos” (Storni *Obras I* 81) y “La muerte de la loba” (87), en *La Inquietud del rosal*. “Tempestad” (146) y “Triste convoy” (151) en *El dulce daño*. “Frente al mar” (208) en *Irremediablemente*.

Decid, oh muertos, ¿quién os puso un día

Así acostados junto al mar sonoro?

.....

Pero en noches tremendas, cuando aúlla

El viento sobre el mar y allá a lo lejos

Los hombres vivos que navegan tiemblan

Sobre los cascos débiles, y el cielo

Se vuelca sobre el mar en aluviones,

Vosotros, los eternos contenidos,

No podéis más, y con esfuerzo enorme

Levantáis las cabezas de la tierra.

Y en un lenguaje que ninguno entiende

Gritáis:

.....

¡Echadnos fuera del sepulcro a golpes!

Y acaso el mar escuche, innumerable,

Vuestro llamado, monte por la playa,

¡Y os cubra al fin terriblemente hinchado!

Entonces, como obreros que comprenden,

Se detendrán las olas y leyendo

Las lápidas inscriptas, poco a poco

Las moverán a suaves golpes, hasta

Que las desplacen, lentas, y os liberten. (1-2, 20-29, 38-46)

La técnica de emparentar al mar con la muerte ya se había aplicado en “Frente al mar” de *Irremediabilmente*, pero en esta nueva propuesta el dinamismo es fundamental para el llamamiento estético. Se disfraza a los muertos con una participación activa –el habla, el grito y luego el desplazamiento fortuito de las olas– convocando a una construcción de una antítesis entre la actividad vivaz y el estatismo del cadáver. Sobre todo la determinada y explícita trayectoria que siguen los cuerpos desde la tumba hasta las aguas, sugiere a la muerte como un acto de liberación donde cabe el movimiento sin tapujos. Toda esta técnica responde al objetivo estético de zigzaguear entre lo grotesco y lo libertario, tal y como pudiera ser una muerte explosiva, trágica, hermosa, misteriosa y locuaz, todo al mismo tiempo. Por eso el mar –ebullición que conserva las mismas características– sirve como espacio para la representación de la muerte. Es la muerte esa incógnita que incluso suma a todos los vivos con los fallecidos y que según la voz poética puede tener una ubicación concreta en el mar.

Ahora bien, retomando el procedimiento de expresión fidedigna basado en la propia experiencia, la conjunción del Otro y el Yo mediante la compartición de las atmósferas inicuas para el desarrollo del Ser, puede ampliarse hasta una composición global. Si en “Un cementerio...” la exclamación trágica incluía al mundo de los muertos, la autora ahora se atreverá a universalizar ese sentimiento de incertidumbre mortuoria. Gabriele von Munk Benton admite una visión pormenorizada en la voz de Storni, cuya conciencia de espacialidad va más allá de un cerrado círculo:

In her important poems Storni is the contemporary Cosmopolitan; she sees nature, the city, the sea, human relationship, not from the standpoint of any particular country or continent but as the land of reality seen through a poet's imagination and

vision, anywhere on this planet. No special knowledge of any particular country with its traditions is necessary to understand her poetry. (151)

El ojo crítico que manejara a lo largo de la sección “Motivos líricos e íntimos” se expandirá en esa cualidad cosmopolita que admite Munk Beton, siempre encaminado a emanar un mensaje universal. Llama la atención como esa expansión también potencializa las alusiones trágicas. En *Languidez* la predisposición humana hacia la muerte se generaliza para con ello representar las terribles erratas mundiales y su fatal alcance. La sección “Poemas finales”, contiene dos composiciones cuyo tratamiento se centrará en la mortandad comunal: “La copa” y “Letanías de la tierra muerta”:

Llegará un día en que la raza humana
se habrá secado como planta vana,
y el viejo sol en el espacio sea
carbón inútil de apagada tea.

.....

Ni una ciudad de pie... Ruinas y escombros
soportará sobre los muertos hombros.

Desde allí arriba, negra, la montaña
la mirará con expresión huraña.

Acaso el mar no será más que un duro
bloque de hielo, como todo, oscuro.

.....

Y allá, donde la tierra se le aduna,

ensoñará la playa con la luna,
y ya nada tendrá más que el deseo,
pues la luna será otro mausoleo.

.....

Ya nada quedará; de polo a polo
lo habrá barrido todo un viento solo:
voluptuosas moradas de latinos
y míseros refugios de beduinos;
oscuras cuevas de los esquimales
y finas y lujosas catedrales;
y negros, y amarillos y cobrizos,
y blancos, y malayos y mestizos
se mirarán entonces bajo tierra
pidiéndose perdón por tanta guerra.

(Storni “Letanías de la tierra muerta” 1-4, 17-22, 27-30, 35-44)

El anterior poema recurre a la detallada descripción del escenario desolado, priorizando una vez más la construcción espacial. La ambientación acapara toda la dotación sensible del poema hasta el momento en que la voz poética decide señalar a los culpables y agruparlos bajo el mismo castigo de extinción. Coherente con la estrategia retórica que ha tejido en el poemario, todas las razas son mencionadas para destruir de una vez la barrera de la Otredad y fusionarnos en la fatalidad. Algo muy parecido sucede en las líneas de “La copa”, último poema de este libro:

Allá detrás del mar, un gran sepulcro,
Francia, los hombres guarda que murieron.
Desde los cuatro puntos de la tierra
Sintieron los clarines de la muerte. (Storni “La copa I” 1-4)

Urnas de oro tus museos guardan
Francia, la esencia de las razas todas:

Y urnas de tierra, tus sepulcros guardan
La carne triste de las razas todas.

Unida estás al mundo por sus muertos,
Como una planta al suelo por raíces.

.....
Allí los hijos de la tierra nuestra,
Los argentinos dulces, voluptuosos,

Pues amaban tu París con una blanda
Pereza de llanura que se duerme.

Allí nuestros hermanos, los del Norte,
Que fueron a jugar como en sus parques

Olímpicos, el juego de la muerte,
Los pies enormes y la risa sana.

Allí los ojos claros, cristalinos,

de los rubios ingleses familiares.

.....

Allí los italianos, con el fuego
de Roma ardiendo en las pupilas fijas,

Allí los rusos, con sus grandes libros
de tapas negras y la espalda corva.

Allí los belgas con las manos duras
sobre el cuello del águila potente.

Y allí, guardado en los cerebros mudos,
Las montañas del Asia, los desiertos

Del África, la nieve de los polos,
Los trópicos ardientes de la América.

Todo eso envuelto bajo tierra en una

Sombra, oh sepulcro de los hombres todos! (“La copa II” 3-8, 13-22, 25-36)

Comenzando a partir de un punto espacial específico –Francia–, la cadencia solemne emulando un himno de rendición pasará a una lista de derrotados, pobladores de ese sepulcro gigante que puede incluir a todas las razas del mundo. Lo terrible de lo que pareciera una batalla perdida se aumenta gracias a la imposibilidad mundial de salvación, pero este mensaje de hecatombe solo se concede a partir de una mezcla de espacios. Se mencionan los continentes y algunas de sus características geográficas más identificables, provocando un choque de sonoridades y de conceptos grandilocuentes. Además de su letanía lingüística, ese impacto es similar a un

cataclismo donde las tierras se devoran, se empalman, quedan unas sobre otras, hasta fundirse en esa mezcla uniforme. Presenciamos la unificación espacial de las razas, mediante la palabra y gracias a la más cruel similitud en la derrota y el dolor. Todo queda envuelto bajo tierra y poesía: digna premisa para concluir un poemario.

La conciencia de su entorno obliga a Storni a trascender las estructuras conclusivas que le son predilectas. Se sigue aquí la tradición de incluir en el último poema a ese sufrimiento ostensible, para con ello lograr la última de las reflexiones con respecto al estado psicológico por el que se atraviesa. En este caso, la hermandad última entre el género humano, según la hipótesis de la autora, se sitúa en esa orfandad masiva en la cual todos claudicamos. Por otro lado, el planteamiento es tan inclusivo que quizás no se trate de de cómo la escritora nos incluye en su tratamiento del mundo, sino de cómo nosotros por voluntad propia nos sumamos en el suyo, a partir de una compenetración sugestiva.

La estrategia es rotunda. Nos enfrentamos a un artífice poético que en sí mismo ya requiere de una alta virtud literaria que muy probablemente a estas alturas ya se auto-reconozca y que por tanto se haya exigido un lirismo cuya complejidad formal incluya mecanismos innovadores para ganar la atención del lector. Storni en *Languidez* llevó al límite el aprendizaje extraído de su conciencia de entorno, misma que administra la recién adquirida visión panorámica, sobre todo a la hora de expandir el tratamiento –de fondo y forma– de las problemáticas del ser humano universal ya no ensimismado.

6. CONCIENCIA DEL “YO ARTISTA”: *OCRE*

En sus primeros cuatro libros Alfonsina Storni emprendió una constante búsqueda de la expresión fidedigna de su realidad, entendiendo que tal debería incluir a la par de su situación íntima, una valorización de su circunstancia temporal y espacial. *Ocre* en 1925 instaura una producción literaria ya consciente de su labor artística, alejada de los deslices estilísticos meramente pasionales. A partir de éste, su quinto poemario, Storni se concentra con sumo cuidado en la construcción lírica, demostrando su máximo potencial. El auge de su carrera creativa abarca *Ocre* y sus dos entregas siguientes: *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*. Aunque el crecimiento sustancial responde a una incorporación de virtudes estilísticas ganadas en su pausado desarrollo, su apreciable dominio del lenguaje y de los temas en *Ocre* es el resultado de la suma de aquél auto-reconocimiento adquirido luego de establecer su identidad en *Languidez* y de reafirmarla a través de la observancia de su ambiente en *Irremediablemente*.

El oficio expresivo de la escritura es exigente con el poeta y requiere de la articulación de un motivo preciso aunado con una habilidad crítica, sugerente del deseo de cambio que todo artista sueña con relación a su mundo. La poesía promueve de alguna manera la subjetividad, pero obligadamente debe evitar la ambigüedad. Uno de los retos más recios en la creación literaria se anida en esa obligación hacia lo concreto. La consagración de un autor, por lo menos en su pericia creativa, consigue el valor de la precisión la mayoría de las veces mediante esa conciencia artística solo atribuible al equilibrio entre su visión de un tema y los mecanismos literarios adecuados para la manifestación de éste. Hablamos de una elección consciente, donde todo el espíritu de misión que el mismo poeta debe aceptar para sí, se asienta en un fidedigno acto de responsabilidad artística. *Ocre* es para Storni esa confirmación de su compostura como artista:

Habrá que esperar a Ocre (1925) que muchos críticos, y hasta ella misma, consideran su mejor libro, para verla adoptar una postura más libre. En este cuaderno se reconoce, se autodefine, se instaura en su propia imagen sin importarle demasiado parecerse a las otras mujeres, pasa de una posición pasiva a una activa, reconoce la importancia de la palabra... (Bobes XX)

Esa libertad mencionada por Marilyn Bobes se basa en el rompimiento con la pasividad melancólica para dar paso a una agresividad particular de otra de las facetas de la insatisfacción; pero también la autoridad que ella misma se va permitiendo, es una prueba de cómo el reconocimiento de su propia obra actúa como catalizador de sus licencias como autora. En palabras de Bobes, Alfonsina “parece haber saldado cuentas con su propio yo” (XXI), permitiendo enfocar su atención en el manejo de un lenguaje potenciado, nunca más contenedor de una exclusiva concepción de la realidad.

En ese caso, encontraríamos cómo la aceptación de la labor personal, y el defenderse como una voz que legítimamente puede decir cuanto desee, son una vía a la formación de un Yo superior, una versión mejorada de la identidad que se creía inamovible. Sería erróneo concebir que esta nueva recapitulación del Yo est  peleada con la establecida. Concebir el propio Ser sobrellevó el descubrimiento de la variedad de temperamentos y la afección de tales en la identidad, pero antes no se estableció el vínculo entre el oficio de poeta –afectante de la vida diaria– y el Yo. Básicamente esta nueva actitud frente al trabajo creativo coopera con la evolución identitaria y mejor aún sitúa al Yo en una empresa ordenada y consciente de la misión expresiva.

Consecuente con la anterior premisa, es común encontrar poemas que trabajen en su contenido la concepción que la voz poética tiene de sí misma ya no solo como mujer sino como

escritora. El primer poema de *Ocre* establece –muy a la manera de Alfonsina quien gusta de enmarcar su objetivo literario en sus introducciones– su concepción sobre el Yo artista:

Yo he sido aquélla que paseó orgullosa

El oro falso de unas cuantas rimas

Sobre su espalda, y creyó gloriosa,

De cosechas opimas.

Ten paciencia, mujer que eres oscura:

Algún día, la Forma Destructora

Que todo lo devora,

Borraré mi figura.

Se bajará a mis libros, ya amarillos,

Y alzándola en sus dedos, los carrillos

Ligeramente inflados, con un modo

De gran señor a quien lo aburre todo,

De un cansado soplido

Me aventará al olvido.

(Storni “Humildad” 1-14)

Resulta interesante cómo la alusión a los productos creativos, ya para entonces generados (los libros), no contrarresta el peso del concepto de finitud tan insistente en la tesis de la autora. Desde un principio se alude a la personalidad de la escritora orgullosa, cuyo trabajo fértil ha ganado prestigio, sólo para derrumbar esta edificación glamurosa con la solicitud de desaparición. El auto-reconocimiento, por más que enerva la complejidad del Ser, no asegura de ningún modo la dicha, ni mucho menos la terminación afable de la existencia.

Storni asume el trabajo del artista, conoce sus alcances y llega a un estado de conciencia que le permite regresar a interpretar su propia obra. Su estilo se nutre de esa retroalimentación y el cambio se materializa en las letras. A la hora de aceptar su posición de artista, el compromiso con la representación de la realidad se amplía y late con eco en cada verso. Se busca un puesto de eficiencia expresiva y se lo apropia; por lo cual cabría regresar a la reflexión sobre las tareas que el poeta necesariamente debe cumplir. Según Benjamín Prado en su libro *Siete maneras de decir manzana*, donde dilucida sobre la naturaleza de la poesía como disciplina, la primera condición que sostiene al poeta tiene que ver con su nivel perceptivo: “El único territorio lógico del poeta es el de la disidencia, un lugar fronterizo entre lo visible y lo invisible desde el que pueda inventar algunas cosas y desenterrar otras...” (94). La invención y el descubrimiento vienen como alternativas para el poeta, como herramientas para develar la más pura esencia de los objetos y situaciones que se le presentan.

La práctica constante del ejercicio poético entrena la percepción curiosa y descubridora, provocando con ello que la admisión del Yo como artista avance significativamente. Coherente con esto, en los poemas cuyo tema central sea la descripción del Yo, hay una periódica enumeración de las cualidades receptivas del artista. El poema “Soy”, encadena el tratamiento del Ser a partir de características procedentes de la trayectoria creativa; un claro ejemplo de cuán influyentes resultan estas cuestiones en la definición del Yo:

Soy suave y triste si idolatro, puedo
bajar el cielo hasta mi mano cuando
el alma de otro al alma mía enredo.
Plumón alguno no hallarás más blando.
.....

Sé la frase que encanta y que comprende
y sé callar cuando la luna asciende
enorme y roja sobre los barrancos. (Storni “Soy” 1-4, 12-14)

En los versos iniciales queda resaltada la capacidad de la voz poética para sentir empatía con el prójimo: la voz se admite capaz de hablar por todos. Así mismo, declara saber tejer las frases, dominar el lenguaje y a su vez callar cuando es necesario. El Yo ha asentado sus aforos y en el conocimiento de sus logros puede vislumbrar su futura utilidad. Esa personalidad decantada en el verso está lista para reclamar su trascendencia.

6.1 El recuerdo concreto

Al construir su concepción de existencia a través de la poesía, Storni trabajó la capacidad que tiene el recuerdo en la afectación del presente. En *El Dulce Daño* se manejaba la importancia de los instantes como pasajes que valían la pena reordenar en el plano de la memoria, pues su misma sustancia empírica lo ameritaba. En *Irremediablemente* la importancia de la experiencia se ampliaba, ya que el Ser se definía a partir de sus acciones y vivencias del pasado, y con ello se relativizaba la diferencia de tiempos desde el entendido de que todas las fracciones repercutían en el Yo de actualidad a la hora del momento de escritura. Ambos abordajes se materializan en *Ocre* en la praxis de un estilo sobrio cuyo objetivo no es solo la presentación de lapsos o experiencias, sino la asimilación de tales como motivos poéticos de una calidad estética indiscutible. El “Yo poético”, al haber asumido la responsabilidad creativa, es diferente del antes manejado Yo, en su tan interesada labor estética y su pacto con lo concreto.

Storni ya no divagará en la construcción de escenarios meramente ficticios y se atreverá a filtrar algunos atisbos biográficos, que aunque lejos de ser documentales, llevan a otro grado el

sentido del recuerdo como afectante del presente. Si bien la memoria ya había sido aceptada como formadora del Ser, la memoria biográfica sublima esa hipótesis. Además, la afiliación de estas señas de identidad tiene que ver con su legitimación como artista, debido a que esto demuestra una seguridad promotora de su propia vida como digna de ser contada.

Por otro lado, no podemos olvidar que la aparición de pasajes velados de su biografía persigue la funcionalidad de la expresión parcial de los hechos. Esta estrategia lírica es precisamente la que aleja a los poemas de la veracidad documental –cómo muchos críticos insisten en verlos–, al mismo tiempo que provocan una reconstrucción del recuerdo al enfocarlo específicamente en un detalle significativo que la expresión quiera resaltar. Este estilo ejerce la responsabilidad de lo concreto desde dos puntos: primero la especificidad que la remembranza gana a la hora de aludir a un evento –más o menos– biográfico, y segundo al reducir su tratamiento solo a la parte que estéticamente sea valiosa. Así, en *Ocre* hay poemas como “Palabras a mi madre”:

No las grandes verdades yo te pregunto, que

No las contestarías; solamente investigo

Si, cuando me gestaste, fue la luna testigo,

Por los oscuros patios en flor, paseándose. (1-4)

Se caracteriza el momento de la concepción y la gestación haciendo uso de la lenificación del instante, otorgándole al hecho el adorno de los símbolos naturales, que se prevé sean determinantes en el desarrollo de una personalidad futura. De esta manera, lo que podría ser un hecho biográfico se delimita a partir de valores meramente poéticos, en un ejercicio de plena modificación al capricho de la autora.

El recuerdo familiar se sustenta a partir de otra aplicación poética: la construcción de personajes sensiblemente verosímiles. Esta elaboración responde según la teoría de Benjamín Prado, a la siguiente responsabilidad del poeta al afianzar su estilo:

Un buen poema se puede escribir desde dentro de cualquier personaje, pero siempre es necesario interpretar uno, sea el que sea, solemne o cínico, distante o arrebatado, porque a fin de cuentas un texto es un escenario, un lugar al que los lectores acuden a ver una representación y de la que disfrutarán más o menos según la credibilidad y la solvencia de sus protagonistas. (98)

En el caso de esta etapa de la producción de Storni, el establecimiento de los perfiles de los actantes familiares que se van presentando en sus poemas es fundamental para la consecuencia de una unidad compacta y coherente con la modificación consciente de la memoria. La voz poética se proyecta como observante del sujeto extrínseco –ese don de perspectiva obtenido de la consciencia de entorno–, pero se sume en su representación metafórica y psicológica hasta que por momentos desaparece el distanciamiento. Es entonces cuando la objetividad protagoniza con vehemencia al individuo descrito. Esta habilidad creativa, detectable en el dibujo de la madre en el pasado poema, se repite ahora centrando al padre en medio de la acción literaria:

De mi padre se cuenta que de caza partía

.....

Que por días enteros, vagabundo y huraño,

No volvía a casa, y como un ermitaño,

Se alimentaba de aves, dormía sobre el suelo. (Storni “De mi padre se cuenta” 1, 9-11)

La caracterización del personaje del padre se basa en la hipérbole, sobre todo cuando traza una feroz estampa patrocinada por adjetivos como “vagabundo” y “huraño”, y luego se refuerza con

la actividad silvestre, extraña a la modernidad. El cuadro demuestra la pericia de la autora en la generación de personajes que juegan con los prototipos literarios, en una escena contraria a la tradicional incorporación de los elementos biográficos. Se trata de la libertad creativa: la búsqueda del recuerdo reconstruido a partir de la impresión.

Aunque este proceso de reordenamiento del recuerdo se deriva hacia una ficción, su cualidad inventiva no lo aleja de lo concreto, sino por el contrario es la vía para la centralización de lo sensible. La representación de la remembranza biográfica adquiere su mejor funcionalidad a la hora de precisar solo lo que vale la pena de dicho recuerdo. Este sistema de producción artística termina siendo selectivo con la información declamada en el verso:

En exiguas porciones te mezclas a mi escrito.

(Mi encono, a tu aspecto, no es por cierto gratuito,

Que hasta de sus defectos los hombres son celosos):

Te desprecio como esos mancebos musculosos

Que celando una fácil, musculosa doncella,

No pudieron lograrla para servirse de ella. (“Versos a la memoria” 9-14)

No quiere decir por tanto que el mismo proceso de selección tenga que ser un camino degustable, ya que en el oficio poético esa reducción de la memoria puede equivaler al olvido. La creatividad de la artista reclama en “Versos a la memoria”, lo inconstante del material reminiscente, a veces volátil en la mente del poeta. El reto sigue siendo en el proceso creativo, domar a la experiencia consumada hasta obligarla a su resurrección en la palabra. Habiéndolo logrado, seguirán las aceptaciones comunales.

6.2 Partícipe de la comunidad artística

La temática del recuerdo concreto es una muestra del trabajo ahora exponencial de Storni en su nueva etapa artística. Avanzar hacia la libertad creativa, supone también una soltura que permite la aparición de textos con diversas intencionalidades. Alfonsina aprovecha el espacio de *Ocre* para dejar manifiestas sus influencias literarias más directas. Se tributan tres principales: Rubén Darío, Delmira Agustini y Charles Baudelaire. Es importante determinar que la iniciativa de incluir estos homenajes a artistas renombrados, responde también a un afán de incluirse en esas tradiciones poéticas. La promoción de sus raíces invita a ser interpretada bajo los mismos estatutos que sus influencias.

En el poema “Palabras a Rubén Darío”, se convoca al principal exponente del modernismo latinoamericano, no únicamente como un afecto al “ancestro”, sino como un cuadro donde se revela la propia renuncia a los modelos establecidos:

Bajo sus lomos rojos, en la oscura caoba,

Tus libros duermen. Sigo los últimos autores:

Otras formas me atraen, otros nuevos colores

Y a tus fiestas paganas la corriente me roba.

.....

Ya te había olvidado y al azar te retomo,

Y a los primeros versos se levanta del tomo

Tu fresco y fino aliento de mieles olorosas.

Amante al que se vuelve como la vez primera:

Eres la boca dulce que allá, en la primavera,

Nos licuara en las venas todo un bosque de rosas. (1-4, 9 -14)

En *La Inquietud del rosal* Storni demostraba una gran influencia del modernismo que ahora ella establece como superado. El distanciamiento de dicho movimiento literario le da la oportunidad de referenciarlo con todo y sus características. El señalado retorno a los efectos de lo bello como primicia se realiza con la explotación de Rubén Darío más que como persona como símbolo de su hechura como artista. Así, Darío es una sinécdoque completa de todas estas composiciones que utilizan a la natura y al preciosísimos sentimental como fundadores de una escuela estética, siempre presente –aunque matizada y dosificada– en toda la obra de Alfonsina. Aunado a lo anterior, el auto-reconocimiento como escritora dicta la licencia –o más aun la obligación– de explicar sus orígenes literarios como una forma de establecer su normatividad creativa; ahí se engloba parte de su filosofía poética. Es decir, la alusión a sus grandes modelos de escritura sirve para fundamentar su inducción creativa.

La distribución de las composiciones de homenaje siempre conlleva otra misión sensible, respondiendo al reto de consumir la complejidad exigida de este estado de conciencia creativa. Los poemas dedicados a Baudelaire y a Agustini, fundamentan su historia literaria en la comparación del dolor, accediéndolo ya sea por la soledad o la muerte:

Baudelaire: yo me acuerdo de tus Flores del mal

En que hablas de una horrible y perversa judía

Acaso como el cuerpo de las serpientes fría,

En lágrimas indocta, y en el daño genial.

Pero a su lado no eras tan pobre, Baudelaire:

De sus formas vendidas, y de su cabellera

Y de sus ondulantes caricias de pantera,

Hombre al cabo, lograbas un poco de placer.

Pero yo, femenina, Baudelaire, ¿qué me hago
De este hombre calmo y prieto como un gélido lago,
Oscuro de ambiciones y ebrio de vanidad,
En cuyo enjuto pecho salino no han podido
Ni mi cálido aliento, ni mi beso rendido,
Hacer brotar un poco de generosidad? (“Femenina” 1-14)

Resulta impresionante como se condensa en tan solo la primera estrofa mucho de la búsqueda estética del simbolismo: la preponderancia que este movimiento concedía a los referentes como significantes de algo más y de paso la concentración de elementos que rayan en lo grotesco. Se sitúa al objeto referencial de la “horrible judía”,⁴ en un plano que por su esencia tendría que ser rechazable, pero a través de la argumentación antitética –declamada en los versos consecutivos– Storni lo revaloriza como deseable. La vuelta apreciativa se produce gracias a la médula temática (anhelo de compañía) que nos convence de su soledad. Por tanto la táctica tributaria se nutre con las propias experiencias de la autora, mezclando en el poema las apropiaciones de sujeto (Baudelaire) y escuela (simbolismo). La mixtura activa la reacción personal y por ende el ejercicio creativo.

En el poema a Delmira Agustini, el tema enlazado al homenaje funciona de manera parecida al de Baudelaire, aunque la asimilación del trabajo del artista se establece con mayor obviedad. Esta identificación de la personalidad predeterminada del artista a la desmesurada pasión, encierra un temor que ya se ha venido gestando en la obra de Storni desde diversos enfoques:

⁴ Storni se refiere al poema de Charles Baudelaire “Una noche...”. En el cual se transluce un juego entre lo desagradable a la vista y lo grato a la sensibilidad interpretativa.

Estás muerta y tu cuerpo, bajo uruguayo manto,

Descansa de su fuego, se limpia de su llama.

Sólo desde tus libros tu roja lengua llama

Como cuando vivías, al amor y al encanto. (“Palabras a Delmira Agustini” 1-4)

El tono de admiración detectable en las anteriores líneas hace suponer la aprobación del método pasional como cause a la poesía. Más allá de esto, la recuperación de los conceptos del fuego y la “flama que se limpia” entendidos como ímpetus que pueden estabilizarse con la muerte, sugiere un regreso a la tesis de Storni de concebir al fin de la vida como inquietante y a veces hasta atractivo. En la línea “Sólo desde tus libros tu roja lengua llama”, se resume la ideología de la autora sobre el alcance de trascendencia que un artista puede lograr a través de su obra. Se trata de un planteamiento con motivo defensivo, donde el creador pretende preservarse a través del producto emanado de su Ser. Sus grandes ejemplos resurgen en la convocatoria de sus letras, por tanto la aspiración de la autora debe ser a la larga la misma.

Ya habíamos admitido cómo se fugaba la intención inocente y la autora procuraba inmiscuirse en las tradiciones literarias aprobadas, y si a esto sumamos el tratamiento de la “poesía” como conservadora del Ser, podemos deducir que la conciencia del “Yo artista” incluye forzosamente una pretensión de trascendencia.

6.3 Muerte y conservación lírica del Yo

Habiendo concretado su conciencia como artista, las motivaciones de su poesía se ven afectadas por la disposición de conceptos que aunque ya han sido manejados por Alfonsina anteriormente, se truecan más lacerados pero también coherentes con su estado emocional y creativo. *Ocre* se divide en dos secciones y la austeridad de sus títulos nos sugiere sobriedad: “I PARTE” y “II

PARTE”. La segunda sección agrupa –como ya es tradición en los poemarios de Storni– las composiciones más punzantes, las más oscuras y las que contienen una mayor carga tónica referente a la muerte. En este caso, es de suma importancia observar cómo se tiende el puente entre el proceso creativo y el concepto de la expiración:

Naturaleza: gracias por este don supremo
del verso, que me diste;
yo soy la mujer triste
a quien Caronte ya mostró su remo. (“La palabra” 1-4)

Se establece una conexión de interdependencia tácita entre el poeta y la incansable muerte que lo asecha. El “don supremo del verso” es agradecido a una fuerza superior, pero es imposible evitar escucharlo bajo un tono sarcástico, ya que la tristeza inmediatamente mencionada, nos hace pensar que esa hipersensibilidad necesaria para la complejidad del verso es la causante del eterno dolor. Si la escritura es la causante de la tristeza, la muerte es consecuencia de la tristeza, por lo que atestiguamos una estetización de la secuencia decadente.

La relación entre el proceso artístico y la muerte se vuelca con efusividad e ironía en “Epitafio para mi tumba”. El manejo de la insolencia hace al poema paradójico entre lo fresco y lo sombrío, pero sobre todo llama la atención la relevancia que se le da al lenguaje como tema:

Aquí descanso yo: dice "Alfonsina"
El epitafio claro al que se inclina.

Aquí descanso yo, y en este pozo,
Pues que no siento, me solazo y gozo.
.....

”La mujer que en el suelo está dormida

”Y en su epitafio ríe de la vida,

”Como es mujer grabó en su sepultura

”Una mentira aún: la de su hartura”. (“Epitafio para mi tumba” 1-4, 27-30)

La insensibilidad –rasgo contrario a la hipersensibilidad del artista– se equipara con el gozo pues resulta el único nicho posible para el descanso. Para dejar de ser, hay que primero dejar de ser artista. El epitafio, una condensación en palabras acerca de la vida del finado, posee una cierta capacidad de provocar un recuerdo en quien lo lee, o por lo menos una idea, sobre quién se era. El mecanismo es parecido a la intencionalidad de preservar el Yo en la esencia de los poemas, por lo que se justifica el manejo de esta sombría broma sobre el futuro. En un principio se nos regala el personaje y es la misma Alfonsina, quien en su epitafio “ríe de la vida” y se atreve a heredar una “mentira”: hartarse de la vida. Mentira o no, la alusión genera una duda, sumergiéndonos en acertijos irreverentes al burlarse de la partida final. Sin embargo, el epitafio conserva las dos cualidades más definitorias del Yo de Alfonsina, la risa y el hastío, intentando con ello condensar el Ser en las palabras.

Los poemas de la segunda parte de *Ocre* consiguen esa dificultad formal y temática que caracteriza al auto-reconocimiento del “Yo artista”. La formación de una vía lírica para la conservación de la esencia personal requiere de la conexión más estrecha entre poeta y su realidad, un grado avanzado de visión y creatividad. Este gran paso hacia el logro del artista trascendental, coincide con la tercera exigencia de Benjamín Prado al poeta: “La poesía es un modo de encarnación, un puente que lleva de lo perceptible a lo desconocido, una manera de alzar otro mundo dentro del mundo real” (96). La invención o el desentierro de lo invisible para el Yo, la construcción de un personaje sensiblemente apreciable y el puente hacia lo desconocido

para el Otro, son las tres características que Prado atañe a la poesía de calidad, y las tres se hallan en el poema “Naturaleza mía”; estos versos asientan la propuesta catártica en la más radiante de todas las confesiones:

Naturaleza mía, la que fuera
Como pesada abeja en primavera,
Ociosa y hecha para siestas de oro,
Voraz, aletargable, mudadera.

Bajo las tardes cálidas, dormida
De amor, ya el nuevo amor te daba brida,
Y tú arrastrabas un pesado cuerpo,
Pesado por el zumo de la vida.

¿Qué hice de ti? Para enfrentar tus males
Sobre tus formas apreté sayales,
Y en flagelarte puse empeño tanto
Que hoy filosofas junto a los rosales.

Disminuida, atáxica, robada,
En tu pura pureza violada,
Miras te baten palmas los sensatos

Con tu ya blanca y última mirada. (“Naturaleza mía” 1-16)

Evocando al pasado la voz poética utiliza las herramientas de la natura –diríase casi modernista– para representarse, pedir perdón por los fallos y finalmente aceptarse enferma casi a punto de la muerte. Centrarse en medio de tan sincero dolor, nos conduce a la comprensión de ese personaje

femenino sufrido y que cada vez es menos ficticio. Este procedimiento, al establecer un diálogo como si se encarara frente a un espejo, le trae preguntas “¿Qué hice de ti?” y el descubrimiento de reproches secretos, cumpliendo así el requisito de develar lo invisible. Alfonsina se regala un tributo a su Ser, a su obra, a su paso por las letras y el mundo, pero lamentablemente no le es suficiente. El auto-reconocimiento como artista la ha llevado a perfeccionar su estilo, pero no la ha acercado al tan soñado sosiego. Precisamente esta amplitud visionaria, pero aún insatisfecha, será la que la empuje en su siguiente poemario a centrarse en la utilización de las posibilidades expresivas de las vanguardias artísticas.

7. CONCIENCIA DE ESTILO: *MUNDO DE SIETE POZOS*

Luego de *Ocre* en 1925 Alfonsina Storni dejó pasar diez años⁵ antes de volver a publicar poesía en verso en su penúltimo libro *Mundo de siete pozos* (1935). Valioso por su osadía formal y la incorporación de algunos atisbos de las vanguardias artísticas, *Mundo de siete pozos* nos lleva a una exploración del lenguaje como nunca antes se había atrevido la autora. Habiendo completado su búsqueda identitaria, y mejor aún auto-reconociéndose como una arista de validez, Storni se enfoca en la innovación de la expresión lírica. La prueba más meritoria de su avance –este poemario es sin duda el apogeo de su carrera profesional–, la hallamos en la renuncia a la métrica, la rima y los ritmos tradicionales para explorar el verso libre como nueva vía a la fidelidad expresiva de lo sensible. Esta emancipación de los formulismos ya casi caducos –o al menos insuficientes a una autora cuya poesía ya requiere de otros medios para su trascendencia–, nos dice mucho sobre su actitud creativa. Si la conciencia del “Yo artista” sumaba al Ser en una plena identificación de sus capacidades creativas, la reorganización de las aspiraciones de innovación lo fuerza al quebrantamiento de paradigmas. Siendo el lenguaje la materia prima para la poesía, se le exige a la escritora un pormenorizado dominio del mismo a la hora de emitir un mensaje que cumpla también con una dosis de originalidad.

El concepto de estilo establece una equivalencia con el sello personal que todo autor debe imprimir en su obra, de manera que ésta sea inconfundible con otras. La máxima distinción de esta índole se obtiene con una eminente experiencia creativa. Sin embargo el concepto de “Estilo” en el caso de la literatura abarca la aplicación del lenguaje, determinado bajo una elección consciente que es parte fundamental del proceso cognitivo de la invención. Una de las definiciones más relevantes y aceptadas sobre “Estilo” es la del lingüista Jules Marouzeau:

⁵ En 1926 Storni publicó su libro *Poemas de amor*, pero éste fue elaborado en prosa y no en verso. No se ha incluido en este estudio debido a que requiere un abordaje estilístico diferente. En el prólogo de este libro Storni declara refiriéndose a su propia obra “No es pues tan pequeño volumen obra literaria ni lo pretende” (*Obras I* 605).

“Cualidad del enunciado que resulta de la elección que se hace entre los elementos constitutivos de una lengua dada, del que se emplea en una circunstancia determinada” (Cít. en Garrido 91-92). En ese sentido podemos deducir que la “situación determinada” que menciona Marouzeau es modificable según la circunstancia por la que ocurre el Yo y el grado de su necesidad expresiva. De esa convergencia resultaría el nivel de originalidad de una composición.

En la obra de Storni –constante en la renovación del género– no es difícil encontrar las cualidades que vuelven a su poesía original. Atendiendo a la definición de Marouzeau, quien se inclina por una elección consciente del lenguaje, podríamos citar como ejemplo la investigación de Fredo Arias de la Canal, recopilador y prologuista del libro *El Protoidioma en la Poesía de Alfonsina Storni*. Arias de la Canal, sostiene que en el proceso creativo efectuado en la mente del poeta, las imágenes, la memoria o la inspiración influyen tanto en el entendimiento del creador, que a la hora de hacerlos manifiestos en las palabras, estas últimas son símbolos tan exactos de aquellos temas, que no existe diferencia significativa entre ellos (XIX-XXIX). A ese proceso memorial-creativo el recopilador lo bautiza como “protoidioma”, una serie de símbolos tan inequívocos y universales, que pueden ser células significativas y sistematizadas de un “lenguaje”, pero sin llegar a serlo; un idioma precario pero entendible. Arias de la Canal, sin embargo, solo ha aceptado tal concepción en las palabras que simbolizan arquetipos cósmicos⁶, pero bien podríamos aplicarlo a otro tipo de palabras cuya referencia sea explícita hacia una condición anímica. Ampliando dicha teoría, encontraríamos que así como la esencia de Alfonsina es equivalente a su lenguaje, entonces forma y fondo son idénticos también, al menos a partir de *Mundo de siete pozos*.

Habiendo admitido la participación del tema en esa elección consciente del lenguaje al momento de elaborar el poema, es necesario asentar el tópico más constante a lo largo de la obra

⁶ Significantes de naturaleza, fuego y origen, tales como: “candela”, “astro”, “llama” (Arias de la Canal 1-7).

de Storni: el sufrimiento en su variedad de facetas. La repetición de un tema constituye un aspecto estilístico, y es innegable que el sufrimiento es una isotopía indivisible de los poemas de Storni. Es a partir de las preocupaciones temáticas de un autor, más aun si son recurrentes, que se nos dejan los vestigios útiles para nuestro encuentro con el sello personal de su obra. Ahí, en las ansiedades, o peor aún en las manías o patologías de esa voz poética, que puede ser parecida o no a la autora, se hayan las pistas para el entendimiento de la colocación absolutamente planeada de cada palabra. El espectro de concepción estilística se ensancha, acercándose a las afirmaciones que sobre estilo emitiera George-Louis Leclerc, el Conde de Buffon: “El Estilo no es sino el orden y el movimiento que se pone en los pensamientos. Si se los enlaza estrechamente, si se los ajusta, el estilo resultará firme, vigoroso y conciso” (19). En el caso específico de Alfonsina Storni, sus significados están tan ligados a sus significantes, que de hecho no solo podemos certificar al manejo del “sufrimiento” como un recurso estilístico, sino también podemos afirmar que gracias al lazo tan íntimo, su estilo alcanza ese grado vigoroso. Buffon agrega: “El estilo presupone la reunión y el ejercicio de todas las facultades intelectuales. Solo las ideas forman el fondo del estilo, la armonía de las palabras es sólo lo accesorio y no depende sino de la sensibilidad de los sentidos” (28). Buffon reafirma al tema como determinante del estilo, y por ende como parte medular del mismo. El estilo deja de ser meramente estructural, para incluir lo semántico.

Sin embargo, si el “sufrimiento” es el tema, entonces la introducción de las vivencias amargas, empezó desde un nivel inconsciente (la catarsis indefinida de *La Inquietud del rosal*), hasta llegar a un método creativo consciente y electivo (su estilo afianzado en *Mundo de siete pozos*). El apogeo de la escritora corresponde a una planeación exquisita de su poesía, en donde sin perder la temática del dolor, se atreve a abordarla desde otra estructura:

Con la colección poética, *Mundo de siete pozos*, Alfonsina Storni efectúa un cambio en forma y en contenido de su obra anterior. Se nota una modificación en el estilo y en el vocabulario y la expresión poética se desarrolla hacia una tendencia más abstracta y personal. Tras símbolos e imágenes que son frecuentemente cerebrales, Storni comunica un hondo dolor y una actitud vital que se muestran progresivamente más amargos. (Margarita Díaz 50)

El análisis detallado sobre esta nueva tipología estilística –cambiante y fascinante–, resulta fundamental para los estudios semánticos y hermenéuticos de la poesía, pues son pocos los casos donde el tema domina con tanta autoridad y llega a determinar toda la obra. La conformación del estilo en Storni consolida su obra como un modelo literario.

Prueba de lo anterior es el poema introductorio homónimo al libro. “Mundo de siete pozos” exige la preparación de los sentidos del lector. El poema entero es un entero estímulo que se da el lujo de tributar a la sinestesia modernista, pero ejecutando un ritmo aleatorio ideado para la sorpresa lingüística. Cada estrofa centraliza el objetivo de lograr la perfección sensible, que el verso libre podrá alcanzar ya sin los límites de una escuela específica y determinada:

Se balancea,
arriba, sobre el cuello,
el mundo de las siete puertas:
la humana cabeza...

Redonda, como dos planetas:
arde en su centro
el núcleo primero.

.....

Desde el núcleo
en mareas
absolutas y azules,
asciende el agua de la mirada
y abre las suaves puertas
de los ojos como mares en la tierra.

.....

Y las otras dos puertas:
las antenas acurrucadas
en las catacumbas que inician las orejas;

.....

Y la montaña alzada
sobre la línea ecuatorial de la cabeza:
la nariz de batientes de cera
por donde comienza
a callarse el color de vida;

.....

Y el cráter de la boca
de bordes ardidos
y paredes calcinadas y reseca;

(Storni “Mundo de siete pozos” 1-7, 11-16, 22-24, 33-37, 42-44)

Al dotar a cada sentido corpóreo con una dimensión diferenciada, cada cual cumple cabalmente con un nicho específico, enriquecido con una descripción alejada de cualquier convencionalismo.

La boca es acaso el patrón lírico más coherente con este modelo vanguardista, pues afectado por la sombra del tema de la angustia, se pinta con otros colores. La boca ya no es el jugoso ósculo deseable ni del simbolismo, ni del parnaso, ni mucho menos del romanticismo o el modernismo. Así pues el poema “Mundo de siete pozos”, traduce la rebelión estilística de la autora, al mismo tiempo que pauta las condiciones de recepción, las cuales exigen con más vehemencia que nunca la participación de los sentidos del lector, a partir de un poema y ya no de unas líneas prologales. A Storni en *Mundo de siete pozos* ya no le sobra palabra alguna.

7.1 Desautomatización del mar

La peculiaridad del estilo parte a su vez en una premisa básica: la diferenciación del lenguaje literario del común o cotidiano. Por supuesto esta característica debe gozarse en cualquier obra literaria que se jacte de serlo, pero en el caso de Storni vale la pena detectar cómo se sucede la modificación lingüística y bajo qué objetivos se pronuncia. Helena Beristáin partiendo de la larga tradición teórico-literaria europea y conjugando la más aceptada de las posturas de las escuelas estilísticas, se pronuncia a favor de equiparar al “estilo” con una desautomatización del lenguaje, es decir una modificación funcional de éste en aras de lograr otro tipo de impacto:

La estrategia para efectuar la desautomatización consiste, por una parte, en lograr la singularización de los objetos al asociarlos con otros de manera inhabitual y, por otra parte, en oscurecer la forma, haciéndola una forma obstruyente que opera sobre el receptor prolongando el tiempo de la percepción del mensaje y, con ello, dilatando también el tiempo del goce artístico ... los procesos de desautomatización frecuentados por un artista (en poesía o en relatos) señalarían al lector, por una parte, las marcas constantes de su *estilo* personal. (134-135)

Entonces el procedimiento de traslado de sentido recae en el manejo de las palabras y el enrarecimiento de tal fuera de sus aplicaciones comunes. El lenguaje en la poesía se olvida de su referencialidad habitual y Storni aprovecha su condicional mecanismo alterado no solo para reordenar la significación del mundo, sino para dar un giro a sus propios significantes recurrentes. En *Mundo de siete pozos* se afianza la traslación conceptual del mar y se le cimenta como el más adecuado símbolo del binomio temor-anhelo que le provoca la muerte. El mar es su alegoría perfeccionada y el elemento lírico que demuestra su maestría en la disposición creativa de la retórica del sufrimiento, evolucionada en los cinco poemarios anteriores y ahora entronizada en su cenit artístico.

Señalamos anteriormente cómo la instauración de una isotopía o tema recurrente es fundamental en la consolidación del estilo personal; pues bien el mar como signo y a veces como personaje ha aparecido en cada uno de los libros de Storni, demostrando cómo el consecutivo manejo de un referente, añade la interpretación del mismo como tema (motor de la poesía) y ya no únicamente como ingrediente. En *Mundo de siete pozos* la presencia del mar como motivo lírico conserva aun el hálito de inquietud antes trabajado por Storni, pero con una certidumbre de desencanto cada vez más emparentada con la extinción:

Agrio está el mundo,
inmaduro,
detenido;
sus bosques
florecen puntas de acero;
suben las viejas tumbas
a la superficie;

el agua de los mares

acuna

casas de espanto.

(Storni “Agrio está el mundo” 1-10)

Haciendo una reconstrucción de los escenarios apocalípticos que Storni nos presentó en *Languidez*⁷, el poema “Agrio está el mundo” prefiere centrarse en la ambientación de la tierra marchita, antes que examinar las causas. La presentación de los afectantes es directa, sin pasar por mayor rigor que los hechos. El mar invocado inmediatamente después que las “tumbas” reitera su comisión de sepulcro y se le asocia con el claustro, lo abismal y por tanto con lo temible.

Pasando de lo general a lo particular, las menciones al océano como contenedor de un misterio mortal serán pretexto para luego enfocar esta fobia en las aspiraciones personales. El mar es ambivalente y así como almacena agresividad también puede ser un actante indomable pero deseable:

Sobre tu esmeralda fría

mi carne no quería quemar

mi corazón se volvía

verde como la carne del mar.

Le decía a mi cuerpo: ¡renace!

A mi corazón: ¡no te quieras parar!

Mi cuerpo quería echar raíces,

raíces verdes en la carne del mar. (“Círculos sin centro” 15-22)

⁷ “Un cementerio que mira al mar” (Storni *Obras I* 259) y “Letanías de la tierra muerta” (263).

El símil entre ambos cuerpos, el del Yo y el del mar como factor extrínseco, posibilita la compresión de la movilidad existencial de la voz poética. El mar, sustantivo con volumen palpable, se ajusta a las cualidades carnales del humano doliente e inquieto y posibilita el doble juego de apropiación. Mientras la voz poética clama por mimetizarse con la masa oceánica, el mar ha adquirido de entrada ese brío propio del Ser perfecto. No es necesario justificar la humanización del mar pues la articulación retórica nos convence; creemos la idea de un mar vivo desde el inicio gracias a un mero –aunque complejo– muestreo de la animación. Este ímpetu ayuda al relacionar los exabruptos exclamativos como “¡no te quieras parar!”, con la idea de dinamismo establecida en la imagen del mar.

Casualmente la más exacerbada recuperación del mar como espacio predilecto para la consagración del dolor, llega en el soneto “Una vez en el mar”. El regreso a los formulismos clásicos atiende a una versión de la autora segura de su capacidad. Habiendo dominado la técnica libre, Storni retorna al soneto en una libre elección y con ello la autora cumple sin demora, en su estrategia discursiva, el requisito electivo de la conciencia de estilo. Su intermitente paso por las técnicas literarias demuestra su plena conciencia del uso del lenguaje. Ahora bien, las huellas de su estilo siguen siendo detectables, pues insistiendo en la temática de la cuita y el mar como su representante, Storni revela cómo para ella la estructura se desprende del tema y no a la inversa. Las inquietudes de Alfonsina se mantienen, y pueden ser abordadas con diferentes conveniencias, dependiendo de la circunstancia expresiva, como aseguraba Marouzeau. Al usar un soneto, Storni no nos permite acostumbrarnos a recetas premeditadas, consiguiendo con ello otro nivel de desautomatización:

Piel azul que recubres las espaldas del mundo,
y atas pies con cabeza de la endiablada esfera;
huidiza y multiforme culebra mudadera,
puñal alguno puede clavársete profundo.

.....

A tu influjo terrible, mi más terrible vida
llovió sobre tus brazos su lluvia estremecida;

te lloró en pleno rostro sus lágrimas y quejas. (“Una vez en el mar” 1-4, 10-11)

El mar se transforma en refugio, sin por ello dejar de lado su similitud con la tristeza, sino antes bien la refuerza. La fusión líquida entre las aguas del océano y la de las lágrimas sugiere una tensión muy íntima, indivisible entre el Yo y lo que representa la abisal presencia del mar, ya no local sino mundial. Por eso, aunque se matice y aceptemos que no hay un solo mar en la poesía de Storni, todos esos “mares” siguen hermanados por la sombra de la melancolía.

El mar es desautomatizado porque se le priva de su asimilación natural, y también gracias a que Alfonsina opera una reordenación del mismo, ahora del todo mayestática, incluso diferente a como se manejó en sus anteriores poemarios. En las alusiones al mar, se han dejado las “marcas” que centraba Beristáin como fundadoras de la originalidad autoral. El requisito se cumple por doble vía, ya que al integrar muchas de las aristas del sufrimiento (melancolía, finitud, muerte, descontrol y tumba) como sinónimos metaforizados del mar, se está lentificando la apropiación del sentido y se nos está empujando a los lectores a un ejercicio de interpretación empática con el sentimiento. El estilo de Alfonsina dilata (pausa y expande) la recuperación del mensaje anímico sincero y simultáneamente recalca su particular e inimitable manejo del lenguaje.

7.2 Estilos de creación, amor y muerte

Este sexto poemario sirve para la consolidación de la marca personal de Storni mediante la repetición temática del sufrimiento, permitiendo con esta reproducción el perfeccionamiento de los instrumentos retóricos que puedan servir a este fin. Así como el mar se cimentó en una compacta equivalencia con la más recia de las melancolías, así también se permite en *Mundo de siete pozos* una explicación detallada de la angustia:

A lo largo de *Mundo de siete pozos* domina una pesadumbre intensa que se manifiesta primariamente por un profundo sentido de enajenamiento y de soledad. Alfonsina Storni presenta una visión sombría del mundo en su poesía-visión que refleja la angustia interior de su espíritu. (Margarita Díaz 61)

La dosificación del contenido relativo al sufrimiento vuelve a ordenarse ascendente, de manera que la estructura entera del libro atiende a un ritmo amenazante, implantando otro de los rasgos formales estilísticos de Alfonsina dentro del cual las secciones últimas gustan de cerrar con arias tan impetuosas como oscuras.

En la línea de tratamiento que se decanta al final del poemario, se dilucida sobre las causas del sufrimiento y se labran mediante la palabra hasta que quedan del todo exploradas. Tres afectantes principales orbitan en torno al concepto del dolor: la vida (un conjunto de experiencias maltrechas), la creación (una catarsis insoluta) y el amor (una necesidad insatisfecha). En consecuencia, los poemas finales se internarán en comparaciones agresivas que terminan derogándose en una recuperación estética de la muerte. Sin embargo la obstinación con este tema en *Mundo de siete pozos*, consigue una síntesis de los anteriores abordajes y engaña a nuestros sentidos al mostrar a la muerte como una entidad amarga pero bella. Ejemplo de esto es el poema “Haz de tus pies”, donde Storni concentra en los catorce versos de un soneto su

concepción sobre la muerte y la relación de ésta con el proceso creativo, muchas veces insano, que puede atacar al poeta:

Haz de tus pies al fin la raíz fuerte
que cierra el paso; de tu lengua, nudo;
de tus dos ojos lápida y escudo;
migaja el cuerpo, que alzaré la muerte.

Prensa tu boca sobre el labio triste
que pozos tiene de plumones blandos;
quita ya el filo a los porqués y cuándoos,
y entrega, romo, cuanto aquí trajiste.

Romo tu verso, suéltalo, menguada;
tu amor romado, entrégalo, romada;
y cese aquel tu dar, que era mendigo.

Que todo a medias se te dio en la vida
menos este dormir que te convida:

Ronca, y el Padre roncará contigo. (Storni “Haz de tus pies” 1-14)

La conjugación de los verbos en imperativo sonoriza esta serie de mandatos, que son exigencias al Yo antes que órdenes a una segunda persona. Emitiendo oraciones puntuales y fuertes, la voz poética se erige como un personaje experimentado, capaz de sancionar y pronunciar juicios que al parecer a ella le fueron negados. El deterioro corporal, la lengua muda, los ojos de tumba, las migajas del Ser, son todas condiciones introductorias al poema que nos sitúan en una lectura que paulatinamente nos llevará a la aniquilación de un Yo del que ya somos parte. Se nos incluye en

el acto al anunciar los versos a manera de precepto, pues requiere de nuestra participación como receptores, testigos de este testamento crudo. El reclamo se enardece al mencionar a la escritura como una actividad incompleta, “Romo tu verso, suéltalo, menguada” en franco ánimo insatisfecho y resentido con el proceso creativo.

Es en el último poema del libro donde se funden la ubicación del amor, la experiencia de vida y la impostergable muerte, en un trabajo lírico pautado en tres fases. El poema se titula “Razones y paisajes de amor”, advirtiéndonos un posible viaje entre condiciones espaciales, sensibles y epistemológicas que ya sumadas representen la diversidad experimental de una vida. La primera parte “I Amor” se encarga de metaforizar a tal grado al amor –ya no intangible– que su caracterización es prácticamente igual a la de una fuerza de extinción:

Baja del cielo la endiablada punta

Con que carne mortal hieres y engañas.

Untada viene de divinas mañas

y cielo y tierra su veneno junta.

.....

Vientos negros, detrás de los cristales

de las estrellas, mueven grandes masas

de mundos muertos, por sus arrabales. (1-4, 12-14)

Confundiéndose con la muerte misma, el amor es una oleada violenta que arrasa sin miramientos y que subordina la cara más temible de los elementos naturales como el cielo, la tierra y el viento, para su arranque mortal. No se malgasta ocasión alguna para reiterar los ambientes de perdición individual y comunal. El reclamo severo se encadena con la siguiente parte “II Obra de amor”, donde la focalización cambia y se interpela directamente al amor agresor:

Miras el horizonte y tu mirada
hace nacer en noche la alborada;
sueñas y crean hueso tus ficciones.

Muda la mano que te alzaba en vuelo,
y a tus pies cae, cristal roto, el cielo,
y polvo y sombra levan sus talones. (9-14)

La comunión de las partes se afianza en la disposición de módulos sensibles: primero construir un escenario adverso y luego poblarlo con un personaje: ese amor ahora ya bien perfilado y potencializado hasta niveles hiperbólicos. Ese amor vigoroso puede transformar todo en polvo a voluntad.

Por supuesto la organización de las ideas y su división en un tríptico se debe a la búsqueda de una conclusión inflexible –según la cadencia practicada no podría ser de otro modo–, donde quede asentada con grandilocuencia la exterminación del Yo, y donde se concreten en el más alto grado de puntualidad poética, los abordajes dolientes de las insatisfacciones del Ser. Por ello, en la última sección y cierre del poemario “III Paisaje de amor muerto”, el soneto hace gala de la descripción pausada del instante, aquella característica heredada del parnaso y ejecutada por Storni desde sus primeras composiciones, pero ahora fusionada con la apreciación del lugar ficticio y sus dimensiones, esa cualidad obtenida de la “conciencia de espacio”:

Ya te hundes, sol; mis aguas se coloran
de llamaradas por morir; ya cae
mi corazón desenhebrado, y trae,
la noche, filos que en el viento lloran.

Ya en opacas orillas se avizoran
manadas negras; ya mi lengua atrae
betún de muerte; y ya no se distrae
de mí, la espina; y sombras me devoran.

Pellejo muerto, el sol, se tumba al cabo
Como un perro girando sobre el rabo,
la tierra se echa a descansar, cansada.

Mano huesosa apaga los luceros:
Chirrían, pedregosos sus senderos,
con la pupila negra y descarnada. (1-14)

El poema anterior es un ejemplo de cómo la incorporación de mecanismos retóricos diversos, resultados de una evolución detectable en el estilo de Storni, la han llevado a consolidar sus productos creativos en una solución de calidad poética. Si en *Languidez* se cerraba el poemario profetizando la aniquilación del orbe y en *Ocre* se rogaba por la desaparición del Yo atáxico, en *Mundo de siete pozos* Storni ya posee la habilidad lírica suficiente para resumir sendos gestos en la implosión de un soneto. “III Paisaje de amor muerto” es un poema histérico, agitado, desbordado de una rabia triste, pero alejado de los dolores circunstanciales de las anécdotas de amoríos.

Este síndrome, positivo para la creación original en la poesía de la autora, se acerca mucho a las pulsiones alteradas que desencadenarán sus últimos estados: la turbación y el suicidio (más como sustancias poéticas que como temperamentos psicológicos). Y es que la visión lírico-sensible de la poeta se ha expandido de tal forma, que sus descripciones del dolor

han alcanzado la universalidad y con ello toda nuestra empatía. No se trata de una representación del dolor, se trata de un manifiesto tan desautomatizado del común –incluso de las prácticas líricas de sus contemporáneos– que se ha transformado en el dolor mismo. El verso es el sufrimiento y la palabra también.

8. CONCIENCIA DE ALTERACIÓN: *MASCARILLA Y TRÉBOL*.

El último poemario de Alfonsina Storni publicado en 1938, mismo año de la muerte de la autora, continúa con las inquietudes, ahora más exacerbadas, de su anterior libro. En *Mundo de siete pozos* la búsqueda de un nuevo estilo cada vez más alejado del romanticismo y el modernismo, se consolidaba con una propuesta estética significativa y firme, pero sobre todo exploradora de otros artifices. *Mascarilla y trébol* llevará esa búsqueda al extremo, al no únicamente renunciar a las estructuras clásicas, sino al burlarse de las mismas en un experimento poético. Storni fundamenta una estructura que aunque no es del todo nueva, su ejercicio de ironía constante y su trabajo en la sensibilidad concreta lo redondean en un innovador sistema: el antisoneto. Esta radical incursión estilística se fundamenta en las para entonces ya pujantes vanguardias en el mundo del arte. Storni bautiza este nuevo tipo de composiciones desde su prólogo, explicando a su vez algo sobre el procedimiento de su creación:

Distracción sería señalar el temperamento de estos antisonetos de postura literaria: me han brotado vitalmente en contenido y forma, casi en estado de trance (el empuje inicial de la idea creó de por sí la manera suelta), ya que escribí la mayoría en pocos minutos, a lápiz en un lugar público, un vehículo en movimiento, o en mi lecho despertando a deshora; aunque cepillarlos me haya demandado meses. (*Obras I* 394)

Las anteriores palabras de Alfonsina desglosan su proceder en la disciplina de la escritura a la vez que justifica su poética. Queda claro su gusto por la espontaneidad (escribir cuando la idea surja sin importar el lugar), pero también la aprobación al trabajo de tallero de la propia obra. Estos pasos fundamentales serán detectables en los poemas de su último libro.

Por otro lado, la nueva intencionalidad estilística en *Mascarilla y trébol* es también consecuencia de una modificación en el ánimo de la autora. En plena concordancia con aquél

espíritu atormentado que dejó ver Alfonsina en el cierre de *Mundo de siete pozos*, se retoma en la explicación prologal: “En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera” (394). Para 1937, año de escritura y edición de este libro, a Alfonsina Storni ya le habían diagnosticado cáncer de mama e incluso intervenido quirúrgicamente por la agresividad del mismo. Este mismo año, Horacio Quiroga el escritor uruguayo con quien hubiera entablado una relación sentimental en la época entre 1919 y 1922, se suicida en Buenos Aires. Sus biógrafos y algunos críticos afirman que aquellos mencionados “cambios psíquicos fundamentales”, tienen origen principalmente en estas dos desdichas. La relación entre la capacidad de interpretación de su realidad, se vincula obviamente con el proceso creativo y no podemos dejarlo de lado en la valoración de este último estado personal y su influencia en la producción literaria. Sin embargo, más allá de detectar los rasgos distintivos del poemario con respecto a la decadencia emocional de la autora, el presente acercamiento pretende centrarse en la transformación de la voz poética como personaje.

En las misivas introductorias de *Mascarilla y trébol* condensadas bajo el título “Breve explicación”, la autora agrega una advertencia a las ya citadas, donde se augura la continuación del tono amargo en su poesía: “Por el juicio general –no de minoría– recogido a raíz de la publicación de algún poema de este libro en diarios y revistas, preveo que va a ser tildado de oscuro” (393). El adjetivo “oscuro” previene dos posibilidades, la de la inclusión de temas lóbregos y tristes, o la de la interpretación difícil, pero el poemario cumplirá con eficacia ambas expectativas. La aflicción motiva los temas, mientras que la dificultad interpretativa exige un nuevo lector, desde el momento en que se trasgreden las estructuras literarias convencionales. De

cualquier forma, una interpretación de calidad de algún hecho artístico de vanguardia requiere de una formación cultural previa.

El último poemario de Alfonsina Storni *Mascarilla y trébol* corresponde entonces al séptimo estadio personal al que hemos denominado “Consciencia de alteración”. Con “alteración” nos referimos a la misión de violentar la institución estilística literaria al grado de trastornarla; pero también con “alteración” acentuamos la psique empujada a un comportamiento patológico, único escalón previo al suicidio, reconocible en los cambios de estilo de la voz poética en este poemario. Dos alteraciones, una estilística y otra anímica, que sosteniendo una relación tan íntima entre ambas, son casi imposibles de separar en el campo poético.

La alteración de la voz poética en *Mascarilla y trébol* permite la entrada de la expresión vanguardista, un salto exigente tanto para emisor como para receptor. El avance también significa el logro de esa libertad expresiva: la elaboración de una poesía que consiga la más fiel representación de las realidades internas y externas de Yo. Y también la fusión perfecta entre la forma y el fondo, en este caso entre ambas alteraciones:

En el antisoneto la forma participa en la comunicación del contenido pues, dado que demanda poca atención sobre sí misma, genera escasa interferencia y no implica demandas mayores para el/la lector/a. Por otra parte, la ausencia de rima final otorga espontaneidad a la expresión, aún bajo un patrón preestablecido, lo que da lugar a numerosos juegos rítmicos en los poemas que de forma sutil concretizan la tensión implícita en el tema. (Salomone 79)

La anterior afirmación de Alicia Salomone señala la principal ventaja de la soltura estructural, pero al hablar de una “forma que demanda poco al lector”, se coloca un tanto contradictoria con la postura de la autora quien en sus notas prologales reclamaba:

Yo pediría al dialogante amigo una lectura detenida de él: todo aquí tiene un sentido, una lógica ... Pero ¿acaso la sensibilidad y cultura medias del público no están pidiendo eso: colaborar con el escritor, el plástico, el músico, etcétera? (Los movimientos vanguardistas en el arte y política se apoyan en el hecho social de esta colaboración, cada vez más exigida). (Storni *Obras I* 393)

La figura del antisoneto, descerraja la disposición de los elementos formales, pero es imposible entender este rompimiento sin la alineación de construcciones literarias cada vez más complejas. En este ordenamiento, Storni asegura con razón haber colocado cada ingrediente con extrema planeación, sin sobrantes. Para la recapitulación de cada poema como un sistema de interdependencias, es necesario un lector activo y cómplice quien esté alerta a los dispositivos creativos y su funcionalidad. Aunque no nos centraremos en la meticulosa textura de cada poema, ahora ya admitida como casi maniática, la presentación de ejemplos ampara la observación de este cuidado discursivo.

El Yo alterado alza la voz en una de sus finales protestas.

8.1 La vanguardia en furia

La alteración anímica acelera la producción de poemas de ritmo excitado, su estructura es prueba de ello. Todas las composiciones en *Mascarilla y trébol* cumplen con la distribución de su contenido en catorce versos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos, pero sin la consumación de la rima o el conteo de sílabas. Esta regla fundamental, hace mínima la variedad gráfica, pero opta por ahorrarse este esfuerzo y regalárselo a las médulas temáticas; un nuevo modo de escribir que también queda apreciable en la desaparición de subtítulos y secciones dentro del poemario.

Ahora bien, si el brío creativo queda inclinado en su totalidad al manejo del lenguaje y a la representación del tema como prioridad, y siendo el tema más recurrente la alteración del Ser, es obligado el análisis del tratamiento de este tema. En un primer momento dentro del poemario, la alteración del Ser se expresa bajo los estatutos de una rabia desbocada. El primer poema del libro afila sus versos en una reprobación furiosa contra el amor:

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

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

Sobre la playa, ya un guiñapo triste,
te mostré al sol, buscón de tus hazañas,
ante un coro asustado de sirenas.

Iba subiendo por la cuesta albina
tu madrina de engaños, Doña Luna,
y te arrojé a la boca de las olas.

(“A Eros” 1-14)

Sin mostrar temor alguno por el establecimiento de la violencia como método defensivo contra las trampas del amor, Storni compone un pasaje ficticio donde se reviste con los atributos de una mujer cruda. El destino de la crítica ya no es el prójimo, ni el hombre, sino el amor mismo

encarnado en el afiche mitológico de Eros. El asesinato del personaje recapitula toda la insatisfacción acumulada desde sus primeros libros. Aquella ideología del sufrimiento amoroso como camino al conocimiento ha fracasado y ahora cae por tierra en una venganza cruel. Eros aniquilado se “arroja” (un verbo fuerte que refiere a la distancia física como otra forma de desapego) al cementerio por excelencia para Alfonsina: el mar. Lo peor, el cadáver del amor no se va solo, sino escoltado con el insulto contra la luna, antes icono de lo bello. “A eros” es un antisoneto ejemplar de cómo podemos ir recolectando pequeños vestigios –pero pruebas al fin y al cabo– de las muchas renunciadas de la voz poética.

La fórmula iracunda, halla cabida principalmente en la conclusión de cada antisoneto. Apelando a la concentración de un último golpe fulminante, la voz poética recurre a la elaboración de autorretratos ríspidos donde caben descripciones a la destrucción del Yo. Como si se tratara de relatos con desenlace trágico, el dinamismo de los versos sugiere lo imparable de su coraje:

Un día de su seno huyóse el río
y su isla verde florecida de hombres
quedó desierta y vio crecer el viento. (“Tiempo de esterilidad” 12-14)

No es pues un estado inesperado, sino antes bien una consecuencia lógica de su prolongada insatisfacción. El cuerpo en repetidas menciones cae lacerado por una metafórica entidad de la natura. Se ejecutan combinaciones entre referentes nunca asociados, con lo que se insiste la permanente búsqueda del lenguaje certero, pero siempre bajo la condición de significar una sustancia dolorosamente agresiva:

Henchida estaba mi garganta de aire
reverdecido y exultantes ojos
me modelaban por que bien muriese. (“Juventudes” 12-14)

Esta reiteración del tema de la tensión personal, provoca una sospecha acerca de su deseo de extinción. Será en el poema “Regreso a la cordura”, cuyo título nos recuerda a la advertencia inicial de la autora cuando admitía sus “cambios psíquicos”, donde se transpongan los extremos “cordura” y “rabia”, para sofocarse en una resignación que aunque es tranquila no es dichosa:

Al regresar, ya de tu amor cortada,
me senté al borde de la Sombra y sola
lo estoy juntando al sol con gran cordura.

Ya se fija en su sitio; ya se caen
las olas de mi falda y avisado
reajusta el mar sañado a su rebaño. (“Regreso a la cordura” 9-14)

La voz poética regresa al mar para deshacerse de ese temperamento furioso. Es paradójico que una estampa, alejada del frenetismo de las aplicaciones voraces vanguardistas, se base en un elemento tan móvil –antes así caracterizado en el trabajo lírico de Storni– como es el mar. Este rastro de la hiperactiva tendencia de la vanguardia, solo se oculta por instantes, queda apresada en el mar, en una clara promesa de volver, si bien ya no tamizada con el fulgor arrebatado, sí con la presión de la amargura aun no disuelta.

8.2 La vanguardia triste

Storni auguraba que a los poemas de este su último libro se les tildaría de “oscuros”. Su contenido, como hemos visto, opta por encerrar las facetas del dolor, mascarlas, dejarlas al rojo vivo y luego lanzarlas al lector. Algo parecido a una estrategia discursiva que primero se comprime y luego explota. La cadencia corresponde a una revolución interior, donde el ánimo en ebullición necesita obligadamente de un lenguaje igual de sublevado:

Mascarilla y trébol ... es la culminación consciente del trabajo de la poeta y a la vez el reflejo de una experiencia particularmente trágica. La creación del antisoneto en tanto forma, da la impresión de ser un objetivo alcanzado y, a pesar de que el contenido de los poemas manifiesta una subjetividad en elevado estado de angustia, el control y el oficio que adquiere la poeta en la expresión de los contenidos son evidencia de una madurez artística que no parecía alcanzable a la luz de sus primeros libros. (Salomone 79)

En la postura de Salomone encontramos la clave para la interpretación del estado creativo alcanzado en *Mascarilla y trébol*, ya que se descubre que la madurez artística de Storni es motivada por esa llamada “experiencia trágica”. Lo anterior corresponde a una premisa reveladora, pues admite a la angustia como vía al conocimiento, ese objetivo que no pudo cumplir el amor.

Es precisamente ese estado de ensimismamiento, de alteraciones psico-cognitivas, el que empuja a la creación de versos cargados de intranquilidad promisoria. Dejando atrás la “búsqueda”, la voz poética se sume en recapitulaciones del pasado, ya sin encontrar respuestas para vincularlas a un presente, sino para reafirmar sus predicciones acerca de la finitud próxima del Yo. El caso más claro de este temor, ahora forrado de una pena tan transparente como un fantasma, es el poema “Ultrateléfono”, donde la muerte se asoma contaminando los recuerdos:

¿Con Horacio? –Ya sé que en la vejiga
tienes ahora un nido de palomas
y tu motocicleta de cristales
vuela sin hacer ruido por el cielo.

¿Papá? – He soñado que tu damajuana
está crecida como el Tupungato:
aún contiene tu cólera y mis versos.
Echa una gota. Gracias. Ya estoy buena.

Iré a veros muy pronto; recibidme
con aquel sapo que maté en la quinta
de San Juan ¡pobre sapo! y a pedradas.

Miraba como un buey y mis dos primos
lo remataron; luego con sartenes
funeral tuvo; y rosas lo seguían. (1-14)

Figurando una llamada telefónica la voz poética se dirige a dos receptores ficticios, dos personalidades masculinas que han sido determinantes en su vida y que entonces se encuentran alejados tras su fallecimiento. La misiva proyecta el incipiente límite entre la existencia y la finitud, desdibujándolo a partir de un diálogo sustentado en anhelos y promesas sin cumplir. Primero se dirige a Horacio, trayendo a Quiroga y maquillándolo con esa alma silvestre que lo caracterizara en vida. Horacio es volátil, libre, emparentado con las palomas y el vuelo celestial; una rebeldía inspiradora, sonora, como de cristales y motocicletas. El amor y respeto emanados

desde la declamación, se concentran en el olvido de la cursilería para replantear el anhelo desde la concupiscencia. Se desea ser tan etérea, en este caso sinónimo de la autonomía perfecta, como Horacio. Su padre es similar en lo bárbaro, en lo salvaje enlazado con la atmósfera geográfica natural: ese volcán Tupungato que en su potencia acumulada sigue incluyendo a los versos propios. Y en medio de esas clarividencias de las potencias naturales, se llega la hora de mencionar a la enfermedad, aunque sea curable con una pizca de interacción: la gota donada por el padre que cura a la voz, “Ya estoy buena”. Los dos partícipes en la ejemplificación carnal de la muerte se funden en una única exclamación: “Iré a veros muy pronto”. Todos son relativos, finitos, poeta, amante y padre, maldecidos pero resignados a la partida. Nadie es mejor que ese sapo lapidado, todos sufren el estigma de la extinción.

Encontramos un manejo de la Otredad cuya estimación radical, en pleno pretexto para el entendimiento del Yo, se vuelve más egoísta. No se trata ya de entender a los demás, por más que éstos influyan en el presente estado. La consumación de la personalidad ya no necesita de estas escaramuzas, la identidad fue completada desde hace varios pasos por la evolución creativa. Entonces ¿cómo se justifica la adición del prójimo en los versos? La razón es clara: El Yo reacciona en una manifestación de agotamiento. Solo los muertos entienden al Yo enfermo y lacerado. Porque el actual estado doliente ha venido a quebrar más de una “mascarilla” del Ser, le ha confinado un conocimiento donde cabe cuestionarse si vale la pena o no seguir viviendo:

El dolor es el camino de la conciencia, y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción solo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite ... Cuando se goza

olvidase uno de sí mismo, de que existe, pasa a otro, a lo ajeno, se en-ajena. Y solo se ensimisma, se vuelve a sí mismo, a ser él en el dolor. (Unamuno 100)

Antes habíamos admitido la influencia que las corrientes filosóficas contemporáneas a la literatura de Alfonsina pudieran haber tenido en su obra. La incesante búsqueda existencial de Storni corresponde siempre a su interés en el contraste entre finitud y trascendencia. Cabe la duda, sobre si la autora se ha infectado por la indiferencia ante su presencia en el mundo, que si bien no es comprobable en la entidad biográfica, sí lo es en el personaje inventado y cambiante de la voz poética. El dolor le ha mostrado, como establece Miguel de Unamuno, su límite de existencia.

La simiente anti-existencia se engendra en su ánimo, le altera y repercute en su estilo poético. Desde este estadio la autora tiene dos posibilidades: emprender una lacónica estocada literaria, lo suficientemente cualitativa como para imprimir toda su esencia en el verso, y con ello alcanzar su máxima trascendencia (morir al cuerpo pero no a la historia); o sumergirse en la peor de las depresiones hasta que las adversidades coman todo su Ser y le socaven tanto el ánimo como el físico, y por tanto el instinto de supervivencia. Siendo Storni atrevida desde el principio, una mujer que no se conforma con decisiones a medias tintas, revolucionaria en más de un sentido, la escritora practicará ambas opciones, pero una después de la otra.

Mascarilla y trébol es esa última estocada que desde el ahogo Storni exterioriza para quedarse en las letras antes que en el mundo, y teniendo una misión tan compleja, su estructuración debe superar el mismo estilo hasta entonces seguido. Encontramos otra de las razones para la utilización de la vanguardia expresiva que puede cumplir con un patrón subconsciente que sabe se acerca el final:

¿Será necesario insinuar que poesía como “Una lágrima”, “Una oreja”, “Un diente”, que contempla el detalle como si fuera un organismo independiente que toma personería por su cuenta, podrían equivaler a esas novelas, pongo por caso, que se desarrollan en unas cuantas horas en la imaginación del protagonista? Pero la exaltación de aquel micromundo tampoco ha sido deliberadamente pretendido. (Storni *Obras I* 394)

Las palabras prologales de Storni reglamentan el trabajo creativo y nos acercan a la identificación de sus pautas vanguardistas. Siendo ella dominadora de técnicas estéticas para la observación detenida de los instantes en sus versos, solo le queda mejorar esa pericia, renovarla y entregarnos el siguiente paso evolutivo en esa destreza. El ejemplo más prometedor llega en “Una lágrima”, poema que además de articular el manejo del estatismo desde una nueva manera lírica, también enmarca una oda a la tristeza:

No mía, que madrastra fue de Edipo
Y Hércules lo forjó sobre su pira;
porque mis ojos. Cráteres antiguos,
por otros ojos conocieron lava.

No mía, que en mi mano la descubro
de los trasmundos áridos caída:
luna de agosto flácida y musgosa;
emparedado a cal, sol de febrero.

Ya el cobijo traspásame su brasa
pero no lloro llantos a llorado
que copia el mundo y centuplica su iris.

Y orbes lacustres, tálamos de oro,
lianas de acero fúlgidas a estrellas
en bosque azul levanta de cristales. (1-14)

Se universaliza el sentido de la tristeza y se le erige como acompañante del ser humano aplastado por la soledad. Miramos desde una perspectiva a una lágrima, que aunque debiera ser única se multiplica en sus afecciones diversas. Por eso mismo Storni hablaba de un “detalle” que puede durar horas, ya no por la contemplación sino por su infinita reproducción en numerosos planos, que aunque difieren en la ambientación son en su núcleo iguales. La lágrima, objeto cosificado, se empalma en capas (en Edipo, en Hércules, en el ojo, en la mano, etc.) sin perder su centralidad tanto espacial como temática. Esta edificación larga de la “cosa” –la lágrima–, pierde su estática y aprovecha los alcances de la cinemática (técnica vanguardista) para nutrirse de vértigo. Acorde con la concepción de la amargura como una erupción interna, la rapidez en el cambio de ópticas –ese balanceo entre los ambientes que flanquean al objeto– embona a la perfección con las imágenes innovadoras como “lianas de acero”, símbolos osados para referirse a los caudales lagrimales. El instante es elástico y la vanguardia artística se supedita a esa elasticidad, como también lo hace a la expresión triste.

La alteración se expande, pre-configura cada verso. El poemario lleva al paroxismo aquella continua estrategia discursiva de Storni de dejar en las conclusiones sus composiciones más férreas. En *Mascarilla y trébol* esa modalidad tributa al sentimiento apesadumbrado y lo corona con un desenlace entrañable. La autora renunció a la vida meses después de la publicación de su último libro, y antes que despedirse de sus seres queridos, de sus lectores, del mundo entero, antes se despide de la poesía. El poema “A Madona poesía” termina el poemario y cuelga el adiós definitivo que la autora recita a la disciplina lírica:

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

No me atrevo a mirar tus ojos puros
ni a tocarte la mano milagrosa;
miro hacia atrás y un río de lujurias
me ladra contra ti, sin Culpa Alzada.

Una pequeña rama verdecida
en tu orla pongo con humilde intento
de pecar menos, por tu fina gracia,

ya que vivir cortada de tu sombra
posible no me fue, que me cegaste
cuando nacida con tus hierros bravos. (1-14)

Predestinada desde su origen, la voz poética ha vivido siempre tocada por la visión superior de la poesía, aunque a veces esto supuso más dolor. Ahí queda la mujer ficticia, en simultáneo agradecimiento y reproche a la poesía, esa poesía que parece otra mujer caprichosa y endiosada. Poesía es esa divinidad a la que no se le puede tocar o mirar a los ojos, pero la cual solo la personaje hablante ha sabido incluir en sus empresas. La rama, signo del homenaje, se queda como señal de respeto pero también de la separación. Storni, a través de esa voz actante, ha dicho adiós a la escritura. Quedará poco si su esencia alterada ha perdido incluso su voz.

9. CONCIENCIA DE MUERTE: “VOY A DORMIR”.

Existe en el ser humano un anhelo vital de inmortalidad, ante el cual la razón evolutiva dentro de su pensamiento, no logra satisfacer. Este estado de absoluto desconcierto, no puede ser sino producto de una serie de otros previos estados consecutivos. En el caso de Alfonsina Storni, y más concretamente del personaje creado en su voz poética, el avance por estos grados del descubrimiento personal han sido, como hemos comprobado, una cadena de donaciones a la identidad, pero desafortunadamente nunca puertos para el reposo. El razonamiento es evolutivo y dota de identidad al Yo, pero no le brinda siquiera el bienestar de saberse perpetuo, antes bien lo relega a su cualidad finita y lo sumerge en la desesperación:

Ni el sentimiento logra hacer del consuelo verdad, ni la razón logra hacer de la verdad consuelo; pero esta segunda, la razón, procediendo sobre la verdad misma, sobre el concepto mismo de la realidad, logra hundirse en un profundo escepticismo. Y en este abismo encuéntrase el escepticismo racional con la desesperación sentimental...

(Unamuno 75)

Pero también, en palabras del mismo Unamuno habíamos señalado que el dolor acaecido de la desesperación sentimental puede prender otra forma de conocimiento. La aceptación de la propia finitud, es precisamente la que obliga al Yo al encuentro de otras posibilidades de trascendencia. Esto puede implicar sin embargo, la aceleración de procesos mentales contrarios a la supervivencia mundana.

El 25 de octubre de 1938 Alfonsina Storni puso fin a su vida y se arrojó al mar, ese espacio temerario que su personaje desde los versos ya hubiera decretado como la mejor de las tumbas. En este paralelo despliegue, donde es difícil separar al personaje de la creadora, se asientan la mayoría de los mitos que la envuelven. Más allá de aceptar la fusión entre ambas

personalidades, es necesario determinar la consolidación de tema –el más recurrente es el sufrimiento– con el trabajo artístico. La confusión puede devenir de que autora y tema, siendo este último un producto del empirismo, son similares en muchos aspectos; pero no se puede dejar de lado el proceso de reorganización, de ficcionalización si se quiere, de los hechos. A su vez, el ordenamiento después se recubrirá del manejo de la palabra desautomatizada, anticipándose otro recubrimiento poético, otra modificación.

Antes de su muerte⁸, Storni envía una carta al periódico argentino *La nación* incluyendo el que fue su último poema, titulado “Voy a dormir” (Delgado 2727, 76). Críticos y biógrafos han encontrado en este poema, las pautas premonitorias del seguido suicidio de la autora. Aunque, como he mencionado, es mucha la tentación de sumar la voz poética al ánimo macerado de la rendida autora, antes que entender el porqué Alfonsina se suicidó, es obligatorio descubrir por qué la voz poética se despide para siempre. Porque no es que ambas mueran al mismo tiempo, sino una primera que otra, y la voz se apaga desde el momento en que la mano escriba la deja con el final de sus trabajos. La voz se despide y lo hace con plena conciencia de que son sus últimos versos. En “Voy a dormir” no se hayan todas las respuestas de esta muerte expresiva, sino en el camino que hemos pautado; estas concluyentes estrofas solo desfogan las consecuencias lógicas de todos los otros siete estadios de identidad creativa. “Voy a dormir” es inentendible en toda su magnitud sin el proceso de análisis evolutivo de su obra:

Dientes de flores, cofia de rocío,
manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos escardados.

⁸ Algunos biógrafos aseguran que fue solo un día antes, otros que tres días antes. La versión más segura es que este poema fue enviado al diario en la tarde del sábado 22 de octubre. Alfonsina se suicida en la madrugada del martes 25, por lo que el envío fue hecho poco más de 48 horas antes de su muerte.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.

Ponme una lámpara a la cabecera;

una constelación; la que te guste;

todas son buenas; bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes...

te acuna un pie celeste desde arriba

y un pájaro te traza unos compases

para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:

si él llama nuevamente por teléfono

le dices que no insista, que he salido... (1-14)

Revestida con una serenidad que conmueve, la voz poética compara la muerte con el sueño perpetuo. La cama está dotada de los elementos naturales que siempre le acompañaron a lo largo de su obra. Las sábanas terrosas y el edredón de musgos, además de tejer un decorado tan silvestre como elegante, también generan la imagen simbólica de la tumba. La constelación es su lámpara en la cabecera, reafirmando el concepto de la mujer que parte y se suma con un orden universal. Al estar rodeada en su lecho de muerte de entidades representativas de un ambiente que mana abundancia, la voz que se acuesta en su virtud panteísta. Todo elemento se sujeta a la armonía del momento, todo canta y ambienta. Parecería que son ahora las exterioridades y sus respectivos vocablos rítmicos, quienes reverencian a la voz cansada. El personaje central sintetiza su movimiento, habla y se recuesta, pero las demás palabras, los significados y significantes, se quedan ahí observándola. Si en “A Madona poesía”, último poema de *Mascarilla y trébol*, la voz se despedía de la poesía, es ahora la poesía quien se despide de la voz,

regresándole el favor. Este cuadro alcanza por su construcción ambiental y por el círculo dialógico de la voz que solo suelta una que otra frase acogedora, un grado de belleza gris y luminosa al mismo tiempo:

Sobrecoge la belleza de este soneto cuando se piensa que lo escribió tres días antes de morir, ya tomada la irrevocable decisión. El don poético, como una fatalidad irrenunciable, se impuso a los dolores lacerantes, a la exacerbada angustia, al miedo, poderoso siempre de ella, al misterioso abismo de la muerte. (Roxlo y Mármol 167)

Efectivamente cualquier concepción negativa que la muerte pueda tener, queda sepultada tras el logro irrefutable de la subordinación del lenguaje para la expresión de un todo; ese todo que germina en el momento de muerte y de alguna manera condensa toda la experiencia en un recuento. No se trata solamente de un instante, o un escenario, es una realidad tremendamente sensible, donde el Yo se rinde, se entrega, pero también queda cobijado por la poesía, ya no como arte, sino como cualidad inseparable de la voz que se marcha.

La voz crea un nuevo personaje, a la nodriza, para que ésta certifique su noble partida; para que nosotros sus lectores nos añadamos a esa presencia testigo y que nos apropiemos del diálogo que parece echado a cualquier receptor. La nodriza (y en ella nosotros) es quien recibe un lenguaje imperativo pero lerdo, y en ella recae la tarea póstuma que la cuarta estrofa hace parecer sencilla, pero no es así: “Si él llama, le dices que no insista, que he salido”, le ordena a la nodriza e incluye a un tercero, a un “él” misterioso. Y ese “él”, más que una persona específica, puede ser cualquier sujeto representativo de aquello que nunca llegó. “Él” puede ser el amor, puede ser el destino dichoso, pueden ser tantas cosas incompletas, pero finalmente ausentes. Ya será tarde, porque la voz poética ya ha salido, ya se va.

Entonces surge la duda sobre dónde se asienta esa tranquilidad resignada, esa disposición de la voz de recostarse, de cerrar los ojos y la percepción, de matarse en el silencio. Sin embargo, no es una renuncia mediocre, no se trata de morir porque sí, aunque de primera mano parezca contraria al natural afán de auto-conservación: “El hombre no se resigna a estar, como conciencia, solo en el universo, ni a ser un fenómeno objetivo más. Quiere salvar su objetividad vital o pasional, haciendo vivo, personal, animado al Universo todo” (Unamuno 104). Pero el alma lírica ya no es mesurada, ya ha encontrado otra vía para la inmortalidad, ya no se conforma con las modalidades naturales, ya su proceso evolutivo le empuja a la consideración de la cultura como conservadora del Ser.

La trascendencia es el más voraz de los instintos del hombre. Arthur Schopenhauer derogaba al amor como sustancia vital para la conservación de la especie, una fuerza mal interpretada cuya verdadera esencia incluía el deseo del Ser por reproducirse más allá de la muerte en las futuras generaciones (10-13). Por eso mismo el amor araña con tanto celo el razonamiento del Ser cuyo proceso mental siempre busca la fundación de su identidad. Ahí cabe Storni, siempre insistiendo en sus primeros pasos en el desdoblamiento del Yo en el Otro, tratando de ser alguien en el sujeto amado, tratando de quedarse en la memoria del prójimo para así subsistir. El amor fue por ello tan importante en las protestas de la voz poética. Pero en “Voy a dormir” ya no lo es tanto, el amor quedó fuera: “que ya no insista por teléfono”. Y es que el amor ha sido para ella un falso y tramposo camino a la trascendencia. El amor le falló y en esa mala pasada desenterramos otra clave: “La certidumbre de ser amado no podría consolar de la privación de aquella a quien se ama; y, en semejante caso, más de un amante se ha saltado la tapa de los sesos” (Schopenhauer 14). Es pues la carencia, otro de los motores recónditos de esta despedida.

El adiós es definitivo y entendible, pero ¿de dónde surge pues esa tranquilidad desmedida ante la muerte? Del entendimiento mismo de que la trascendencia poética no se basa jamás en las costumbres del hombre: se basa en la misma poesía. Si el amor era estrategia para la conservación del Ser en el hijo, la literatura es maniobra para la conservación del Ser en el lenguaje. Amor es un visitante desechable, no así la poesía, quien acompañó a la voz hasta su último aliento. Storni configuró su partida desde el momento en que consolidó su estilo y gracias a él, ya no tendrá necesidad de un cuerpo para seguir viva. La aceptación de la propia partida no es otra que la de un Yo que está satisfecho de su obra. Ya no se necesitan aprobaciones externas, ya no se necesitan llamadas telefónicas. Duerme.

10. CONCLUSIÓN

Quedaría poco por asentar luego de haber observado la evolución estilística de Alfonsina Storni, pero bien cabría la mención sobre cómo este pautado desarrollo se vincula con el establecimiento de un modelo literario trascendental.

La creación de un sujeto lírico particular quien habla desde la voz poética, y además se perfila con una psique de alta complejidad, se convierte en el principal acierto de la autora. La voz poética lucha por la auto-definición, por una autonomía certera que exige una comprensión única para su Ser. Las interpretaciones biográficas contaminaban ese procedimiento restándole a la voz su presencia al emparentarla con la autora. El Yo lírico surge desde los versos retroalimentándose, cumpliendo su línea de vida desde la búsqueda de identidad hasta su muerte. Este tratamiento permite concentrarse en ese Yo cuya existencia no es azarosa ni mimética con la autora, sino planeada para la recuperación de la esencia humana que verdaderamente sufre la naturaleza de los cambios inocuos que la vida presenta. La voz poética es otra vida, otro Ser, con etapas tan complejas como un individuo vivo.

Observada desde su progreso poético, Storni nos regala una alegoría completa y sincrética del ser humano como fenómeno, así como la relación de éste con las peripecias del sufrimiento espiritual y mundano. Esa cualidad del dolor como condición inseparable del ser, adjudica a la poesía de Storni, una trascendencia que supera las subjetividades feministas y míticas-biográficas, y además quiebra su anclaje dentro de la rigidez historiográfica, los tres cajones donde la crítica había abandonado a su obra poética. Es imposible pensar que la médula perceptiva que el personaje de la voz poética ha ido modulando a través de los ocho estadios, corresponde a una minoría de población, sino antes bien defiende y expone nuestra identidad

comunal de todos como seres sensibles; una donación que vale la pena admirar por su generosidad humanista.

Por eso era indispensable analizar la obra como una serie de escalones que se concatenan e influyen entre sí, porque el ascenso empírico –además de representar un avance en la pericia creativa– simula el ordenamiento de la evolución personal que todo ser humano tiende a experimentar en su paso por el mundo. Contrario a las posturas que analizan al ser humano como un valor en términos económicos y que le estigmatizan con la obligación de progreso, Storni indaga más allá y cuestiona esas estructuras de mero materialismo, para exponernos cómo la carencia –dígase afectiva o de otra índole– determina al Ser moderno. El dolor deja su revestimiento lastimero para activar la empatía del lector. El sufrimiento es otra faceta del Ser, disponible como camino al conocimiento, pues es la insatisfacción la que inspira al Yo a otras búsquedas.

Proceso creativo y confirmación identitaria se alían en un paseo de descubrimientos. El Yo poético se demanda una serie de aprendizajes emparentados con el entendimiento de los factores internos y externos. El Yo empieza desde una ambigüedad tímida, explorando sus alcances como un neófito y buscando respuestas en imaginarios colectivos: suenan las rosas, las golondrinas y los cisnes como metáforas de la personalidad interna. Las estrofas recuerdan el modernismo latinoamericano. Luego aparecen tres células informativas para responder la pregunta de ¿quién soy yo?: el tiempo, el espacio y la autoconciencia. Las tres disposiciones reorganizan el sistema de pensamiento y la identidad, pero también se engranan en el trabajo poético, se estetizan y ayudan como elementos retóricos. Cada vez se vuelve más difícil separar el tema –el cual puede incluir todas las baterías sensibles y cognitivas que ha ido recolectando el Yo– y la forma, lenguaje alterado por el estilo. La voz poética entonces se camufla tanto con su

misión expresiva que se vuelve su tema. El sufrimiento ya no es fondo ni telón, es el amo omnisciente que socava a la voz. Surgen los tres últimos poemarios, cada uno con su propia herida. Se ha dicho que desde *Ocre*, Storni entra en su apogeo, pero faltaría decir que esta cumbre marca la discrepancia entre el uso del lenguaje y sus temas. Mientras su maestría poética se consagra, sus temas se vuelven más oscuros, su voz se torna más amarga y más desesperada. Aparece un oasis ilusorio y el Yo se descansa en una confianza del auto-reconocimiento, el Yo domina las artes y antes de domarlas bajo fines utilitarios las moldea para hablar una vez más de sus tristeza. No llega la dicha y la poesía parece ser más un espejo de lo marchito del Yo, antes que un escape.

Para *Mascarilla y trébol* la alteración, la peor de las inquietudes, arriba en medio de la problemática de encuentros inversos entre su salud emocional y su madurez como escritora. Se reflexiona sobre la muerte y lo finito, se intuye la próxima partida. Entonces el Yo se interesa en un fidedigno trabajo de auto-conservación, en buscar otras alternativas fuera de la extinción. Surge la poesía como salvadora del Yo. Aquella fusión de fondo y forma entonces se nutre de la intencionalidad como tercer ingrediente de la aleación. El Yo consigue sumarse, ya no en la descripción suya sino en la de sus motivos, por completo al lenguaje. Entonces la existencia se resigna y se manifiesta la consecuente despedida lógica. Por eso no puede haber más conclusión analítica para la poesía de Alfonsina que el poema “Voy a dormir”.

El análisis evolutivo de Storni no solo sirve a su valoración, sino a la consideración de los procedimientos creativos del poeta en general. Porque en la obligación del poeta de desenterrar la verdadera esencia de las cosas, cabe también entregarse y su soltura que él cree descompuesta, nosotros le rellenamos los huecos con nuestras propias experiencias. Es pues la poesía de Alfonsina una poesía que dejó de ser suya junto con el Yo que desde la entrada le robamos. Sin

embargo, hay que decir que esa apropiación no podría ser posible sin la planeación de sus versos bajo la cualidad humanista que ahora hemos reconocido.

Cabe aclarar que estos ocho estados no se pretenden estratificados para su comprensión en teoremas cerrados. Si en el presente estudio se descubrieron los estados dentro de los vestigios que la poesía de Storni dota, sostenemos la idea de que los mismo sigan interpretándose como eso, como vestigios, que pueden hablar ya no sobre la autora, sino sobre el lector en medida que éste le conceda el diálogo con donaciones mutuas. La apropiación del Yo poético, que ya no es Alfonsina, se sucede gracias a la revolución sensible que los poemas hacen solo mediante esos “vestigios” desenterrados, no a partir de la ubicación que proponen los avances epistemológicos; pero precisamente la detección de los estratos psico-creativos son de vasta ayuda a la hora de encontrar los “vestigios”. Este ha sido el principal objetivo cumplido del presente estudio, pues la apropiación de la poesía, más allá del autor, su género o su vida, se basa en la participación de un lector que llega a ser similar a la voz poética desde el momento en que ella admite una vulnerabilidad universal hermanada con el sufrimiento humano.

Si antes Storni se perdía en los símbolos ajenos, ahora en una inmortalidad cumplida gracias a su voz poética –la creatura–, se ha de perder en nosotros y en nuestros análogos pasos por diversos estados de conciencia. Revaloramos su poesía al momento que admitimos esa empatía. Todos lectores, todos humanos, todos finitos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias de la Canal, Fredo. *El protoidioma en la poesía de Alfonsina Storni*. México D.F.: Frente de Afirmación Hispánica, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. México D.F.: Perymat Libros, 2007.
- Bobes, Marilyn. «Prólogo.» Storni, Alfonsina. *Entre el largo desierto y la mar*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007. XI-XXIII.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de poética y retórica*. D.F.: Porrúa, 2006.
- Beristein, Mónica. *Alfonsina Storni. Pequeña, grande, eterna*. Buenos Aires: Ed. Capital Intelectual, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados, 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Castagnino, Raul H. *El análisis literario*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1961.
- Darío, Ruben. *Selección poética de ruben Darío*. México D.F.: Editores Mexicanos Unidos S.A., 1978.
- Delgado, Josefina. *Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Random House Mondadori S.A., 2011. Digital
- Díaz, Margarita. «Enajenación en "Mundo de siete pozos" de Alfonsina Storni.» *Letras Femeninas* 4.1 (1978): 50-62.
- Fernández Moreno, César. «Dos épocas en la poesía de Alfonsina Storni.» *Revista hispánica moderna* Año 24.No. 1 (1958): 27-35.
- García Montoro, Adrián y Sergio A. Rigol. *En torno al poema: De Béquer a Miguel Hernández*. New York: Harcourt, Brace and World, inc., 1969.
- Garrido, Miguel Angel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. 3era. Madrid: Ed. Síntesis, 2006.

- Jones, Sonia. *Alfonsina Storni*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Kaliman, Ricardo J. «La carne y el mármol: Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana.» *Revista Iberoamericana* LV.146-147 (1989): 17-32.
- Lazo, Raimundo. *El Romanticismo: Lo romántico en la lírica Hispano-Americana del siglo XVI a 1970*. Vol. 184. México D.F.: Porrúa "Sepan Cuantos...", 1992.
- Leclerc de Buffon, Georges-Louis. *Discurso sobre el estilo*. México D.F.: Fomento Editorial: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Muschietti, Delfina. «Celebrity Deathmatch.» 06 de Agosto de 2000. *Página 12: Radar Libros*. 01 de Noviembre de 2012.
- <<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-08/00-08-06/nota1.htm>>.
- . «Prologo.» Storni, Alfonsina. *Obras: Poesía*. Barcelona: Ed. Losada, 1999.
- Phillips, Rachel. *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. Londres: Tamesis Books, 1975.
- Portela, Iván. «Poesía y condición humana, percepción de la angustia y la esperanza.» Becerra, Luzma. *Poesía y condición humana: habitar la palabra poética*. México D.F.: Universidad Iberoamericana A.C., 2008. 73-83.
- Prado, Benjamín. *Siete maneras de decir manzana*. Madrid: Grupo Anaya S.A., 2000.
- Roxlo, Conrado Nalé y Mabel Marmol. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Royo, Jordi. *La imagen poética*. Zarautz: Ediciones Bassari, 2004.
- Salomone, Alicia N. *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.
- Schopenhauer, Arthur. *Metafísica del amor, metafísica de la Muerte*. Barcelona: Ed. Folio, 2006.

- Storni, Alfonsina. *Obras I. Poesía*. Ed. Delfina Muschietti. Tomo 2. Buenos Aires: Ed. Losada, 1999.
- . *Obras II. Narraciones, periodismo, ensayo, teatro*. Ed. Delfina Muschietti. Tomo 1. Buenos Aires: Ed. Losada, 2002.
- Talamantes, Florence Williams. *Alfonsina Storni: Argentina's Feminist Poet*. Los Cerrillos NM: San Marcos Press, 1975.
- Teitler, Nathalie. «Redefining the Female Body: Alfonsina Storni and the Modernista Tradition.» *Bulletin of Spanish Studies* (2002): 171-192.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la Vida*. Vol. 402. México D.F.: Ed. Porrúa "Sepan Cuantos...", 2003.
- von Munk Benton, Gabriele. «Recurring Themes in Alfonsina Storni's Poetry.» *Hispania* 33.2 (1950): 151-153.

APÉNDICE DE POEMAS CITADOS

Darío, Ruben. «Lo fatal.» *Selección poética de ruben Darío*. México D.F.: Editores Mexicanos Unidos S.A., 1978. 95-96.

Storni, Alfonsina. « Antes » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 119-121. Print.

—. « Así » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 109. Print.

—. « Bien pudiera ser... » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 209-210. Print.

—. « Broche » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 210. Print.

—. « Buenos Aires » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 261-263. Print.

—. « Carta lírica a otra mujer » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 232-234. Print.

—. « De mi padre se cuenta » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 282. Print.

—. « El extraño deseo » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 157. Print.

—. « El león » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 215-217. Print.

—. « El obrero » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 240. Print.

—. « En silencio » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 116-117. Print.

—. « Este libro » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 163-164. Print.

—. « Femenina » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 294. Print.

—. « Frente al mar » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 208-209. Print.

—. « Golondrinas » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 54-56. Print.

—. « Hombre » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 164. Print.

—. « Hombre pequeñito » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 189. Print.

- . « Humildad » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 277. Print.
- . « La copa » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 268-272. Print.
- . « La garra blanca » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 201. Print.
- . « La loba » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 86-87. Print.
- . « Letanías de la tierra muerta » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 263-267. Print.
- . « Me desprecio... » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 103-104. Print.
- . « Me desprecio... » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 103-104. Print.
- . « Palabras a Delmira Agustini » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 295. Print.
- . « Palabras a mi madre » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 278-279. Print.
- . « Palabras a Rubén Darío » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 288-289. Print.
- . « ¡Piedad! » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 128-129. Print.
- . « Primavera » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 111-112. Print.
- . « Si la muerte quisiera » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 134-135. Print.
- . « Soy » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 278. Print.
- . « Tentación » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 151. Print.
- . « Tú me quieres blanca » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 143-144. Print.

- « Un cementerio que mira al mar » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 259-261. Print.
- « Van pasando mujeres » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 242-243. Print.
- « Versos a la memoria » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 302. Print.
- « Viaje finido » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 142. Print.
- « El cisne enfermó » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 46-47. Print.
- « A Eros » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 395. Print.
- « A Madona poesía » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 426. Print.
- « Agrio está el mundo » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 340-341. Print.
- « Círculos sin centro » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 361-362. Print.
- « Epitafio para mi tumba » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 308-309. Print.
- « Haz de tus pies » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 383-384. Print.
- « Juventudes » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 406-407. Print.
- « La inquietud del rosal » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 45. Print.
- « La palabra » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 306-307. Print.
- « Mundo de siete pozos » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 321-323. Print.
- « Naturaleza mía » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 317-318. Print.

- . « Razones y paisajes de amor » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 388-389. Print.
- . « Razones y paisajes de amor » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 388-389. Print.
- . « Razones y paisajes de amor » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 388-389. Print.
- . « Regreso a la cordura » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 408. Print.
- . « Tiempo de esterilidad » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 405-406. Print.
- . « Ultrateléfono » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 411-412. Print.
- . « Una lágrima » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 425. Print.
- . « Una vez en el mar » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 385-386. Print.
- . « Voy a dormir » *Obras I. Poesía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999. 600. Print.

CURRICULUM VITA

Jesús Eduardo Morales Hernández was born in Ciudad Juárez Chihuahua on July 18th 1987. He received a bachelor degree in Spanish Literature from Universidad Autónoma de Chihuahua where he graduated as the best student of the class of 2009. He entered The University of Texas at El Paso with a Teaching Assistantship position. While pursuing a Master's degree in Spanish, he worked at *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* in UTEP, as a member of the editorial team. He has been honored as a beneficiary of the "Alien and Paul" Scholarship. He is the vice-president and founder member of the official "UTEP Spanish Club", an association organized to promote the Latin-American culture.

He has presented research papers on diverse topics at international conferences. Some examples are: "El poder fabulador de Jesús Gardea" (UACH, 2007), "Bosquejos del fracaso humano en *El Reposo de Fuego* de José Emilio Pacheco" (University of California, Santa Barbara, May 2012) "Discurso agresivo y métodos comunicativos de control en el *Poema de Mio Cid*" (University of Nebraska, October 2012), "Puño y barrio: Traslación del mito en *El gran preténder*, de Luis Humberto Crosthwaite" (Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, UTEP March, 2012), "Reconstrucción del villano en *Un Asesino Solitario*, de Élmer Mendoza" (CLMC UTEP, March 2013). He has published articles and specialized essays on literary Works, such as, "Traslado analítico y pérdida en el Cine del fin del Mundo" (*Rio Grande Review*, November 2011); "La degradación de la Otredad y su relación con el fenómeno literario: desde el esencialismo hasta las actuales visiones de frontera" (*Divergencias*: The University of Arizona, August 2012); "*Idos de la mente*: Balanza vivencial y soledad." (*BorderSenses*, September 2012). He has also published the short-story "Marioto" in RLMC, UTEP Febrero 2012).