

LA EVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LAS POESÍAS DE ALFONSINA STORNI

MUTSUKO KOMAI
Seisen University (Japón)

INTRODUCCIÓN

EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX, cuando en Argentina el movimiento literario alcanzaba su auge, se destacó la participación activa de los poetas. Entre ellos, el nombre de Alfonsina Storni es bien conocido, aun siendo las mujeres poetas minoría en ese momento. A partir de fines del siglo XIX el país había experimentado una modernización rápida, por la cual Buenos Aires acabó siendo foco de una transformación drástica. En la capital, la mujer argentina iba a ocupar paulatinamente un lugar cada vez más importante, pasando de una existencia marginal y objeto de las miradas de los hombres a lograr mayor subjetividad. De manera muy diferente a lo que observamos en la obra poética de otras poetas como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral, Storni selecciona «la ciudad» –frecuentemente Buenos Aires– como el escenario de sus poemas. En este trabajo se aborda la cuestión de cómo las poetas de la época fueron formando su identidad dentro de sus escrituras en el marco de la modernidad, tomando como hilo conductor la poesía de Storni. Por medio de este análisis, se podrá ver el proceso de transformación de sus escrituras según el momento en que fueron creadas.

En el célebre estudio realizado por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (2000), se aclara que tradicionalmente la literatura occidental era sumamente patriarcal, porque solo los hombres se dedicaban a la creación literaria. Como consecuencia, retomando el marco teórico *Anxiety of Influence* de Harold Bloom (1973), las escritoras

enfrentaron desafíos y crearon sus obras bajo la influencia de la ansiedad sobre la creación literaria. Sin embargo, Gilbert y Gubar no toman la teoría de Bloom para aplicarla simplemente a la situación de la escritura femenina: «Thus the ‘anxiety of influence’ that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary ‘anxiety of authorship’ a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her» (Gilbert y Gubar: 2000, pp. 48-49). En las poesías creadas por Storni se encuentra, en efecto, cierta ansiedad –y a veces hasta el terror–, de manera muy parecida a lo que indican las autoras citadas.

Los estudios relacionados con Alfonsina Storni no solo se han centrado en sus obras, sino que también han tratado sobre la propia Storni; por lo tanto, ya se conoce muy bien cómo fueron cambiando sus motivaciones y, con ellas, su mundo poético. La poeta, al igual que los otros jóvenes contemporáneos, empezó a escribir sus primeros poemas bajo la gran influencia del modernismo, sobre todo de Rubén Darío. Luego de ser reconocida como poeta, publicó sus poemas en algunas revistas como *Nosotros*, pero no fue hasta pasada la corriente modernista que Storni consolidó su yo poético femenino. Estas voces poéticas definidas como mujer confesaban sus sentimientos íntimos, los cuales, en algunas ocasiones, traslucían la alegría de estar enamorada y, en otras, dejaban oír una voz de agonía, de sufrimiento por la pérdida del amor o por la cruel realidad de la vida.

Storni, en su último periodo de creación, cambió audazmente su estilo. Se acercó a la tendencia vanguardista, que desde hacía años gozaba de gran vitalidad en los círculos literarios de Buenos Aires. La poeta no solamente dejó de describir el yo poético como mujer, sino que también dejó de componer poemas amorosos o que expresaran sentimientos. En cambio, en versos libres, creó poesías con descripciones de objetos o paisajes, como el mar y la ciudad, es decir, poemas «objetivos».

En este estudio sobre las obras de Storni se analiza precisamente, a través del motivo de la ciudad, la presencia de la inquietud de la mujer escritora representada en forma de terror al encerramiento y el deseo de huir de un espacio cerrado, así como el proceso de superación de esta ansiedad con el transcurso del tiempo⁴.

⁴ La obra de la poeta se encuentra dividida en tres periodos (Phillips: 1975; Oviedo: 2001; Salomone: 2006). El primero comprende de 1916 a 1920, y constituye el momento de iniciación, periodo en el que evoluciona hacia la madurez de su obra poética, y durante el cual Storni publicó cuatro libros de poemas. El segundo periodo es de 1925 a 1926, cuando editó el quinto y el sexto libro de poemas, siendo este último el único libro de poemas escritos en prosa. Después de haber pasado unos años sin publicar ningún libro de poemas –porque la poeta se dedicó a escribir obras de teatro para la educación infantil–, en 1934 y 1938 aparecieron dos nuevos poemarios, y por ello esta etapa ha sido considerada como el tercer periodo de su creación poética.

PRIMER PERIODO DE CREACIÓN (1916-1920)

En *La inquietud del rosal* (1916), Storni no escribió muchos poemas que tuvieran la ciudad como escenario principal de la obra. Más bien, la poeta contempla a la gente humilde, generalmente mujeres que viven en la pobreza con sus niños, en el contexto de la vida urbana. Por ejemplo, en la poesía titulada «Del arrabal» (Storni: 1999a, pp. 100-101), la autora describe a los habitantes de una clase de vivienda para la gente pobre llamada «conventillo», donde la voz poética contempla, con mirada cariñosa y dulce, a un niño y a su abuela en este ambiente «malsano»: «En el cuarto aquel mezuquino / Donde todo es de miseria / Dice un poema la cuna / Que mueve al compás la abuela / El niño duerme tranquilo». En este su primer libro, Storni muestra su simpatía por los seres débiles como las mujeres y niños que viven en una situación económicamente difícil. En el poema «Por los miserables...», como el título mismo sugiere, la voz poética expresa la triste vida de una mujer pobre con sus hijos.

Estos temas sociales, como la pobreza, pronto dejaron de ser abordados en su poesía, si bien la autora pasó a tratarlos en las crónicas que publicaba en diarios y revistas. Desde su segundo libro de poemas, *El dulce daño* (1918), Storni empezó a explorar los sentimientos íntimos de las mujeres a través de voces femeninas. Ello parece alejarse de la temática urbana, excepto en un breve poema de este libro, «Cuadros y ángulos» (p. 155), en el que la poeta nos transmite sus sentimientos negativos hacia el paisaje urbano:

Casas enfiladas, casas enfiladas,
Casas enfiladas.
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.
Casas enfiladas.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila
Y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, cuadrada.

En el penúltimo verso se explicita que el yo poético es femenino, una hablante lírica que ve la ciudad como un lugar lleno de casas en fila. La vista de viviendas similares y ordenadas se percibe como algo inorgánico y sin vida. Esta imagen de la ciudad muestra que todo lo urbano es artificial y que solo consta de líneas rectas y ángulos. Esto contrasta con las curvas de la naturaleza, que evocan la feminidad. Podemos suponer que la poeta ve la ciudad como símbolo de masculinidad, y que la voz poética –mujer– se siente por ello presionada. Hasta aquí se ha notado que la autora aporta una imagen oscura de la urbe y que, en muchos casos, quienes sufren la pobreza o la presión son mujeres.

Sin embargo, en *Langüidez* (1920) se nos muestra la figura de una mujer hablante que tiene más confianza en sí misma y demuestra su fuerza en la vida urbana. Leamos «El obrero» (p. 240):

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.
 [...]

 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.

En el prólogo de este cuarto poemario, la autora había reconocido un cambio en su creación poética: «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» (Storni: 1999a, p. 213).

En realidad, el cambio no fue tan drástico como la poeta había declarado, pero sí hubo una leve transformación. En «El obrero» se ve que la mujer se amedrenta ante unas palabras violentas –¿quizá obscenas?–, pero luego, con su comportamiento amistoso y dulce, consigue que él abandone su hostilidad para convertirse finalmente en un amigo o hermano. Esta mujer que supera con su dulzura una muestra de machismo en la ciudad representa una figura femenina nueva. Así, la ciudad se convierte en el escenario de una mujer moderna y capaz de ser subjetiva. Para fijarnos en esta transformación de la mujer, podríamos indicar que este yo poético femenino camina y se expresa libremente dentro del espacio urbano.

Dentro de las obras de este primer periodo, Storni frecuentemente manifiesta resistencia hacia los espacios cerrados. El sujeto poético –mayoritariamente femenino– reclama la libertad ante el varón que pretende atar a la mujer y encerrarla dentro de cuatro paredes. Por ejemplo, el famoso poema titulado «Tú me quieres blanca» (pp. 143-144), que se incluye en el segundo poemario (1918), expresa un sentimiento de protesta hacia los hombres que desean que las mujeres sean «blancas» y «castas». Es conocido por ser precursor de los «poemas feministas» (Rodríguez Gutiérrez: 2007, p. 97; Pleitez Vela: 2003, p. 126):

Tú me quieres alba,
 Me quieres de espumas,
 Me quieres de nácar.

Que sea azucena
Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.

La hablante del poema expresa el deseo de obtener una posición de igualdad con el hombre dentro de la relación amorosa y le reprocha su pretensión de que ella sea «espuma», «nácar» o «azucena», que con cuya blancura evocan la noción de pureza o castidad. El sujeto poético se resiste a la presión masculina y exige una relación de igual a igual. Según Morello-Frosch, «Storni sugiere así un nuevo tipo de intercambio entre iguales: dos seres completos sin ausencias ni carencias; relacionados al medio, arraigados. Propone así un intercambio equitativo que en el poema da por tierra con modelos obsoletos y con una retórica discursiva opresiva» (1987, p. 149). En este poema, el encerramiento no es concreto, sino metafórico.

Por otro lado, en «Hombre pequeñito» (Storni: 1999a, p. 189), incluido en el tercer poemario, la voz poética sufre dentro de una jaula impuesta:

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.

La jaula podría ser una casa donde la mujer está encerrada —una jaula física—, pero a la vez, es posible considerarla como una atadura psicológica que los hombres ejercen sobre las mujeres —una jaula espiritual—. Storni protestaba diciendo que las mujeres eran forzadas a ser «el ángel del hogar», postura que se evidencia en el siguiente libro, concretamente en «Siglo xx», donde las paredes que rodean a la mujer son más materiales: «Me estoy consumiendo en vida, / Gastando sin hacer nada, / Entre las cuatro paredes / Simétricas de mi casa» (1999a, pp. 256-257). Storni utiliza la imagen de las paredes como un obstáculo social que separa a las mujeres del mundo exterior, aunque esto no corresponde con su experiencia biográfica, pues en realidad ha tenido la suerte de sentirse diferente a la «niña metida en las cuatro paredes de su casa»:

Usted comprenderá que una persona como yo, que se ha puesto en contacto con la vida de un modo tan directo, de un modo varonil, digamos, no podía vivir, pensar, obrar, como una niña metida en las cuatro paredes de su casa; y mi literatura ha tenido que reflejar esto, que es la verdad de mi intimidad; yo he debido vivir como un varón; yo reclamo para mí una moral de varón. [...] no hago más que anticipar a la mujer que vendrá. (Storni: 1999b, p. 1107)

La descripción de los espacios cerrados en las obras creadas por mujeres es un tema que ya había sido tratado por Gilbert y Gubar: «Both in life and in art, we saw, the artists we studied were literally and figuratively confined. Enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society» (2000, pp. 1-2). Bajo la sociedad patriarcal, las mujeres que eligieron crear literatura lo hacían en condiciones difíciles. También Elaine Showalter dice sobre las novelistas inglesas del siglo XIX: «the repression in which the feminine novel was situated also forced women to find innovative and covert ways to dramatize the inner life, and led to a fiction that was intense, compact, symbolic, and profound» (1977, pp. 27-28). A pesar de que Showalter habla sobre novelas, su análisis podría aplicarse también a la poesía. Por lo tanto, podemos decir que en las obras literarias de la época se repetían las imágenes de encerramiento o reclusión. Desde este punto de vista, es importante destacar que en las poesías de Storni empezaban a aparecer mujeres que, por su propia voluntad, salían de un lugar encerrado hacia escenas de la gran ciudad.

SEGUNDO PERIODO DE CREACIÓN (1925-1926)

Sobre su quinto libro de poemas, *Ocre* (1925), en un artículo publicado en un periódico de España la autora comentó que hay en él «exceso de razonamiento y una antipática ironía» (Storni: 1930, p. 331). En efecto, encontramos poemas como «Olvido» o «Encuentro», cuyo escenario es una ciudad donde el sujeto poético femenino tropieza con su exnovio y consigue no perder la calma:

Lo encontré en una esquina de la calle Florida
 Más pálido que nunca, distraído como antes.
 Dos largos años hubo poseído mi vida...
 Lo miré sin sorpresa, jugando con mis guantes.

Y una pregunta mía, estúpida ligera,
 De un reproche tranquilo llenó sus transparentes
 Ojos, ya que le dije de liviana manera:
 —¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?

Me abandonó. De prisa le vi cruzar la calle. (Storni: 1999a, p. 288)

Aquí no solamente se nota la ironía dirigida al hombre, sino que también se ve que la mujer obtiene fuerza y tranquilidad con respecto a un hombre que había tenido «poder» sobre ella; consigue herirlo y desarmarlo de tal modo que acaba huyendo. Como sugiere Moraña (2008), el hombre acaba convertido en «metonimia»⁵. Además, aunque la amarillez de su dentadura connota una vida malsana y

⁵ «El hombre, centro del amor perdido, se transforma y regenera a lo largo del texto como metonimia: es palidez, dientes amarillos» (Moraña: 2008, p. 81).

una salud débil, ella lo mira despreocupada y sin sorpresa. Al igual que en el poema «El obrero», aquí también la mujer se comporta teniendo confianza en sí misma dentro del escenario urbano. Y no podemos olvidar que estos sujetos femeninos que se trasladan libremente por la ciudad, acción que en Argentina no fue permitida a las mujeres de la clase media y alta hasta el siglo xx, ya no sienten temor al encerramiento: «En ese paisaje ya no hay lugar para heroínas llorosas sino para mujeres que conocen el terreno que pisan» (Moraña: 2008, p. 81).

TERCER PERIODO DE CREACIÓN (1934-1938)

En su séptimo poemario, *Mundo de siete pozos* (1934), se manifiestan nuevas transformaciones en la forma de escritura de Storni: no solo la mayor parte de los poemas son en verso libre, estilo que la autora empezó a adoptar en sus obras a partir del año 1927, sino que también cambian los temas. En el libro hay dos secciones tituladas respectivamente «Motivos del mar» y «Motivos de la ciudad». En esta segunda parte, que consta de trece poemas, es posible percibir la perspectiva oscura del yo poético hacia el entorno urbano.

Esta mirada del yo poético que observa la ciudad parece ser triste. Al respecto apunta Alicia Salomone:

En términos generales, puede afirmarse que la ciudad que emerge en los poemas de Alfonsina Storni, a diferencia de esa urbe bulliciosa de las crónicas, que está poblada de personajes con los que la hablante entra en contacto, se dibuja como un espacio mucho menos amigable y risueño. Poblada de una multitud de seres anónimos que deambulan por sus calles, con quienes la hablante parece no poder comunicarse, la ciudad se configura en la escritura como un *locus* donde domina la soledad y el desencuentro, cuando no la injusticia y la miseria sorda; un ámbito donde se abre paso una *deshumanización* que parece echar por tierra las mejores promesas de la modernidad. (2006, p. 330 [la última cursiva es mía])

Aunque en el cuarto y quinto poemarios la autora había logrado crear un sujeto femenino con libertad de salir a las calles de un ambiente urbano, en este periodo la visión del yo poético hacia la ciudad vuelve a ser tan pesimista como la de los poemas de la primera y segunda etapas. En «Momento», incluido en *Mundo de siete pozos*, el yo poético observa la ciudad como si fuera un osario:

Una ciudad hecha de huesos grises
se abandona a mis pies.
Como tajos negros,
las calles
separan el osario, lo cuadriculan,
lo ordenan, lo levantan.
En la ciudad, erizada de dos millones de hombres,
no tengo un ser amado... (Storni: 1999a, p. 373)

En las primeras dos estrofas, la ciudad se asocia no solo con los colores oscuros, negro y gris, sino también con la muerte. Los huesos grises pueden ser vistos como las figuras de los habitantes de la ciudad, que carecen de un ánimo vívido y evocan el hormigón y los edificios inorgánicos de color grisáceo. La perspectiva de la hablante desde la cual ve la ciudad como un osario es pesimista y desesperanzada. La voz agónica del yo poético se percibe en uno de los versos de la tercera estrofa: «En la ciudad, erizada de dos millones de hombres, / no tengo un ser amado...». El contraste que se muestra entre la gran cifra de «dos millones» y la otra mínima, «no tengo un ser amado», enfatiza la soledad y la tristeza del yo poético.

El poema siguiente, titulado «Calle» (pp. 373-374), contiene también una imagen lúgubre:

Un callejón abierto
entre altos paredones grises.
A cada momento
la boca oscura de las puertas,
los tubos de los zaguanes,
trampas conductoras
a las catacumbas humanas.
¿No hay un escalofrío
en los zaguanes?
¿Un poco de terror
en la blancura ascendente
de una escalera?

Se repite la imagen gris de la ciudad y, además, sentimos el terror del yo poético que camina por las calles. Estas son anormales desde el comienzo, no solo por el color, sino también porque se representan los callejones con bocas abiertas, como si fueran «trampas conductoras a las catacumbas humanas». No se siente la existencia humana, y lo que se percibe es solamente una sensación fúnebre. José Miguel Oviedo explica: «aquí el *yo* reaparece, sobrecogido por un sentimiento de amenaza y terror por algo desconocido. La sensación de urgencia, ansiedad y alienación está comunicada con inmediatez; en el tráfigo callejero» (2001, p. 263). Y sus biógrafos Nalé Roxlo y Mármol aclaran el estado de la autora en esa época: «En 1930 el espíritu de la poetisa pasa por uno de esos malos trances. Se siente el centro de una vasta confabulación. En todo ve signos de una especial hostilidad» (1964, p. 129). Sin duda, se refleja en su obra el victimismo que padeció la propia poeta.

La rápida urbanización que experimentó Buenos Aires trajo como consecuencia la concentración demográfica, el aumento de los edificios y las casas, y la difusión de la red telefónica y de los tranvías. Aunque hubo poetas que tratan sobre la nueva infraestructura dentro de sus obras sin tener una visión negativa –por ejemplo, Oliverio Girondo, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), traza el paisaje urbano de la gran ciudad con una visión objetiva y humorística–, los nuevos

medios de transporte impactaron en Storni de otra manera, como se ve en «Un tranvía», poema escrito en 1927:

Sobre dos vías de luna
se mueve
el feo animal
de hierro y madera.
[...]
Monótona y antipática,
su voz metálica
nos invita a aceptar
el destino. (Storni: 1999a, p. 538)

Frente a su apuesta, en su cuarto y quinto libros, por un sujeto poético femenino fuerte, inteligente y a veces irónico, que se movía libre y seguro por la ciudad, en esta tercera y última etapa de su creación, Storni vuelve a ver en el entorno urbano solamente soledad y tristeza. Ahora, salvo algunas excepciones, los sujetos poéticos femeninos casi han desaparecido de los poemas, que el yo poético comunica sin que se defina su sexo. No obstante, es curioso que en estos libros el sujeto ya no expresa ansiedad por el encerramiento⁶.

Como se ha dicho, en esta última etapa Storni transformó su estilo de creación, no solamente en cuanto a la forma, sino también con respecto al contenido, acercándose a la corriente literaria vanguardista, que desde hacía varios años atraía a los jóvenes artistas bonaerenses. En 1924 había empezado a publicarse la revista *Martín Fierro*, en la que se pretendía renovar el arte en América Latina⁷. Storni no participó en ella, más bien se convirtió en un foco de burla y de caricatura por parte de los martinfierristas, tales como Jorge Luis Borges, Oliverio Gironde o Córdova Iturburu⁸. La mayor parte de los miembros de la revista aceptaba la corriente van-

⁶ Su sentimiento de liberación se expresa más claramente en los poemas que tienen el mar como escenario. El sujeto poético considera el mar como un lugar de refugio y, ocasionalmente, un espacio fantástico donde desaparece el límite entre la vida y la muerte. En contraste con el mar, la ciudad nunca toma tal significado.

⁷ Sus objetivos se leen en la manifestación que apareció en el número cuatro de la misma, «*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión». Esta manifestación era anónima, pero en un estudio se indica que el autor fue Oliverio Gironde (Schwartz: 2002, pp. 142-143). También podemos saber el ambiente o el aire que predominaba entre los jóvenes literatos del momento por las palabras de Córdova Iturburu: «La idea del periódico nos entusiasmó. [...] Escribíamos bastante en esa época, andábamos siempre con la memoria y los bolsillos llenos de versos y no contábamos con mayores oportunidades de publicación. Un vago descontento de lo que se hacía en el país y una difusa necesidad de algo nuevo nos animaban» (RMF: 1995, p. X).

⁸ Algunos escritores contemporáneos masculinos de vanguardia detestaron las obras en las que se manifestaba la voz femenina. Borges, por ejemplo, escribe en *Proa*: «¿Acaso no nos basta, en una

guardista literaria del ultraísmo, que Borges había traído de España⁹. Storni cuenta, en una entrevista con Díaz-Plaja (1975, p. 143) que este movimiento «pretende negar el accidente humano; yo no lo estimo en este aspecto. Yo acepto, en cambio, toda la evolución formal de los jóvenes, siempre que bañe su obra un chorro de humanidad». En cambio, el filósofo español Ortega y Gasset explica en su artículo «La deshumanización del arte» que el carácter del arte del momento era «la deshumanización», en comparación con el arte preferido por «la mayoría de la gente»:

Hay, ante todo, una cosa que conviene precisar. ¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? ¿Qué acontece en su ánimo cuando una obra de arte, por ejemplo, una producción teatral, le «gusta»? La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón. (2005, p. 52)

Aunque en algunos estudios precedentes, como el de Rachel Phillips (1975, p. 91), se indica que en las obras posteriores de Storni se encuentran coincidencias con la idea de «La deshumanización del arte», en sus creaciones la escritora se dirige completamente hacia lo humano. Storni observa la ciudad con una perspectiva pesimista, porque, según lo expresado en sus poemas, para la autora el paisaje urbano en plena modernización carecía de humanidad. Especialmente en las obras de su última etapa de creación, la ciudad, representada en muchas ocasiones por el color gris, es el símbolo de la muerte. Aunque adoptó un nuevo estilo utilizando versos libres y temas diferentes a los tratados en sus obras anteriores, resulta evidente que la opinión de Storni no coincidía exactamente con las ideas ultraístas¹⁰. Sus poesías,

muchacha o en una estrofa, la certidumbre de que es linda? Lo demás son cominerías. La sentenciosidad, la metáfora, la sencillez, la complicación, el metafisiqueo, el ritmo y hasta la rima (que no es propiamente más que un retruécano, que una casualidad verbal) son herramientas de belleza [...]. El sujeto es la espera del querer, la víspera segura del corazón, las luces sabatinas encendidas aguardando la fiesta. Es el idéntico sujeto que hay en *La Calle de la Tarde* por Norah Lange, tanto más grato cuanto menos enfatizado. Nydia Lamarque lo maneja con instintiva gracia espiritual, sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni» (Borges: 1925, pp. 50-51).

⁹ Los elementos que declaró Borges son los siguientes: «1.º—Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2.º—Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles. 3.º—Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4.º—Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia» (Borges: 1921, p. 468).

¹⁰ Sin embargo, algunos estudios apuntan que en las obras de Storni que tienen tendencias vanguardistas se pueden observar algunas coincidencias: «En relación con la poesía argentina del siglo xx, la conversión de Alfonsina al vanguardismo mira más hacia atrás que hacia adelante, más hacia el arte que hacia la vida, más hacia el pasado ultraísmo que hacia el neorromanticismo por venir» (Fernández Moreno: 1959, p. 274).

aunque mostraban un cierto acercamiento hacia la vanguardia, surgían de la propia fuente creativa de la autora.

CONCLUSIÓN

La representación de la ciudad en las poesías de Storni es uno de los elementos en los que se refleja la evolución de la autora en cada periodo, aunque a veces también es posible notar la presencia de la misma imagen que había trazado en sus obras anteriores. En algunas, es destacable que el género masculino y la ciudad quedan relacionados. Posiblemente Storni ve, a través del escenario de las grandes ciudades, el reflejo de los hombres amenazantes que dominan la sociedad. Esta idea se expresa como el terror a ser encerrada que aparece reiteradamente en sus poemas. Por ejemplo, en «Tú me quieres blanca», el novio que le pide a la mujer que sea «blanca» y «casta» es un símbolo del sistema social patriarcal del momento. Y en el poema titulado «Hombre pequeñito», el sujeto se resiste a ser encerrado en una jaula por parte del amado.

Sin embargo, la imagen de la ciudad en sus obras, en su primer y segundo estadio de creación, parece ser superada posteriormente por la figura del sujeto poético femenino moderno e ideal. Esto puede verse en los poemas analizados, como «El obrero» y «Encuentro». En este último, tal vez el sujeto sea demasiado irónico, pero igualmente nos muestra el poder de control sobre sí mismo.

Storni se enfrenta a una sociedad dominada por el sistema patriarcal, empresa que también se evidencia en sus artículos para diarios y revistas, en los que escribía insistentemente en contra de la desigualdad de la ley o de la sociedad contemporánea de las primeras décadas del siglo xx. Como mujer, ella tenía que mostrar fuerza en sus poemas y, sabiendo muy bien que cumplía un papel necesario, lo asumió. Beatriz Sarlo, comparándola con Norah Lange —a la que los poetas vanguardistas no ocultaban su elogio—, observa: «Alfonsina escribe lo que Norah Lange borra: escribe, en efecto, lo que se prohíbe y se reprime» (Sarlo: 2003, p. 82)¹¹.

Por el contrario, en sus poemas en versos libres el paisaje urbano se muestra triste y desolado, y la voz poética, cuyo sexo no queda definido, se siente amenazada por la ciudad, a la que describe con la metáfora del osario. Esta tendencia indica que Storni desiste de asignarle un género no solamente al sujeto poético,

¹¹ Norah Lange vivía en la casa de su familia y sus padres no le permitían salir para participar en las reuniones nocturnas de escritores. En el siguiente episodio es posible observar las diferencias que existen entre las dos escritoras: «Cuenta Norah Lange que en una de sus reuniones habituales en la casa de la calle Tronador, adonde iban todos los escritores de la época, jugaron una tarde a las prendas. El juego consistió en que Alfonsina y Horacio [Quiroga] besaran al mismo tiempo las caras de un reloj de cadena, sostenido por Horacio. Éste, en un rápido ademán, escamoteó el reloj precisamente en el momento en que Alfonsina aproxima a él sus labios, y todo terminó en un beso. Norah añade que el episodio disgustó a su madre» (Quiroga: 1942; cit. en Delgado: 2010, p. 111).

sino también al entorno, como había hecho previamente. Al mismo tiempo, desaparece en sus obras el terror al encerramiento, aunque nunca abandonó su oscura visión de la ciudad. Según sus palabras, la sensación de repugnancia que sentía por la ciudad estaba basada en la falta de humanidad, que era también un reflejo de la falta de humanidad presente en el mundo literario, tanto en el movimiento vanguardista como en el de los martinfierristas. Aunque ella nunca dejó de ocultar el sentimiento de incomodidad que sentía con respecto a la ciudad, en su última etapa de creación escribió sobre su terror por ella, y creó obras que enfrentaban este temor y lo expresaban con franqueza. Esta misma postura «humana» es la fuente de sus tan originales creaciones.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación fue realizado bajo el apoyo de JSPS KAKENHI «Grant-in-Aid for Early-Career Scientists» (ref. 19K19344).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOOM, Harold. *Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. «Nydia Lamarque». *Proa*, 1925 (año 2), 15, pp. 50-51.
- BORGES, Jorge Luis. «Ultraísmo». *Nosotros*, 1921 (año 15), 39. 151, pp. 466-471.
- DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. «Charla con Alfonsina Storni». En *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975, pp. 147-150.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. «Situación de Alfonsina Storni, Santa Fé, Librería y Editorial Castellví, 1959». En GARCÍA, Carlos, y Dieter REICHARDT. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 273-278.
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- GIRONDO, Oliverio. *Obra*. Buenos Aires: Losada, 2002.
- MORAÑA, Ana. «Alfonsina Storni: la mujer y la ciudad». *Letras Femeninas*, 2008, 34.2, pp. 67-86.
- MORELLO-FROSCH, Marta. «Tradición y modernidad en Alfonsina Storni». *Río de la Plata: Culturas*, 1987, 4-6, pp. 141-151.
- NALÉ ROXLO, Conrado, y Mabel MÁRMOL. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Universitaria, 1964.
- ORTEGA Y GASSET, José. «La deshumanización del arte». En *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001.
- PHILLIPS, Rachel. *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. London: Tamesis Books, 1975.
- PLEITEZ VELA, Tania. *Alfonsina Storni: Mi casa es el mar*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- QUIROGA, Horacio. *Cartas inéditas*. Montevideo: Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios, 1942.
- Revista Martín Fierro 1924-1927 (RMF)*. Edición Fascimular. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena. *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.
- SALOMONE, Alicia N. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Fondo de cultura económica, México, 2002.
- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- STORNI, Alfonsina. «Autodemolición». *Bolívar*. Tomado por *Repertorio Americano*, 1930 (año II), 21, p. 331.
- STORNI, Alfonsina. *Obras Poesía, Tomo I*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 1999a.
- STORNI, Alfonsina. *Obras Narraciones, periodismo, ensayo, teatro, Tomo II*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 1999b.

