

*IRREMEDIABLEMENTE* (1919) DE ALFONSINA STORNI.  
RECORRIDOS EN BUSCA DE UNA VOZ

ALICIA SALOMONE  
Universidad de Chile

I. INTRODUCCIÓN

Alfonsina Storni (Sala Capriasca, cantón del Tesino, Suiza italiana, 1892-Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina, 1938), muy probablemente, fue la escritora que con más consistencia instaló un discurso feminista enunciado desde una subjetividad femenina crítica en la poesía hispanoamericana de las primeras décadas del siglo xx. De esta forma, ella interpretaba literariamente las transformaciones y conflictos que, por esos años, las mujeres estaban viviendo en el Cono Sur de América, un territorio donde la modernidad cultural se afirmaba con más consistencia que en otras regiones del continente. Junto a la de Alfonsina Storni, las voces poéticas de Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral, entre varias otras, integraron una cohorte poética que destacó en el tránsito del modernismo al postmodernismo, alcanzando lo que Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), denominó como “la afirmación plena de su individualidad lírica” (Onís, 1934: XVIII). Sobre las mismas poetas, en un ensayo de 1955, agregaba Onís:

(...) cuando el modernismo se acalló y los hombres hablaron en voz baja, las mujeres lanzaron su grito (...) que resonó con panteísmo sexual en Delmira Agustini, con maternidad trascendental en Gabriela Mistral, con feminismo bonaerense en Alfonsina Storni y con vitalidad satisfecha en Juana de Ibarbourou (Onís, 1955: 165).

Como bien observaba Onís, la presencia del feminismo en el discurso poético de Storni es un rasgo que distingue su escritura y así fue reconocido por la crítica y el público, aunque no puede afirmarse que esa discursividad sea homogénea ni siempre consistente. Por otra parte, un aspecto menos analizado, sobre el cual me centraré en este ensayo, es la voz que hace posible y audible ese discurso y cómo se modula en el poemario *Irremediablemente* (1919). Me interesa, en particular, indagar en las búsquedas y tensiones implicadas en la construcción de esa voz poética y cómo se transforma desde la primera edición del libro hasta 1938. Este año es significativo: por un lado, porque fue el de la muerte de la poeta; por otro, debido a que, un par de meses antes de su trágico deceso, ella había publicado su *Antología poética*, a través de Espasa Calpe, donde seleccionó y fijó los textos que consideraba más valiosos en su producción lírica. Entre ellos, se contaba una muestra significativa de poemas del libro que nos ocupa y, en particular, el poema “Pudiera ser”, que evidencia un cambio significativo respecto de su primera formulación.

La pregunta que guiará mi análisis es cómo se conforma la voz lírica en *Irremediablemente* y cuál es el proceso autorreflexivo que sus poemas ponen de manifiesto. No obstante, dado que el poemario mismo presenta cierta inestabilidad en su configuración, junto con caracterizar su posición dentro del corpus poético storniano, agregaré algunos elementos sobre las diferencias y variantes que he encontrado en la confrontación de sus distintas ediciones.

## 2. IRREMIEDIABLEMENTE EN LA OBRA POÉTICA DE ALFONSINA STORNI

*Irremediablemente* se publicó en Buenos Aires en 1919 y fue anticipado con la publicación de siete poemas en el n.º 119 de la revista *Nosotros* (año XIII, tomo XXXI, marzo de 1919, pp. 357-363)<sup>1</sup>. El libro se enmarca en la primera época de la poesía de Storni, cuya estética ha sido interpretada como propia de la transición entre un modernismo epigonal y el postmodernismo previo a la eclosión de las vanguardias. Este momento, donde se ubican sus primeros cuatro libros, se inicia con *La inquietud del rosal* (1916), prosigue

---

<sup>1</sup> Los poemas son: “Soy esa flor”, “Peso ancestral”, “Silencio”, “Esa estrella”, “Vieja luna”, “Tanta dulzura” y “Me atreveré a besarte”. Véase <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/78998346X/363/#topDocAnchor> [consultado el 10-10-2024].

con *El dulce daño* (1918) e *Irremediablemente* (1919) y se cierra con *Languidez* (1920), libro con el que Storni obtuvo el Primer Premio Municipal y el Segundo Premio Nacional de Poesía. Todos estos poemarios utilizan una variedad de formas versales y estróficas, con rima consonante y asonante, y eluden el verso libre. Para Rachel Phillips (1975: 29), la estructura tradicional de estos poemas, junto con la preponderancia que en ellos tiene el discurso amoroso, aseguraron el reconocimiento temprano y la rápida difusión de la poesía de Storni en un público amplio que confirmaba el horizonte de expectativas sobre la escritura de mujeres.

A mediados de la década de 1920, Alfonsina sacó a luz otros dos poemarios, los que comienzan a evidenciar su interés por las nuevas estéticas que empezaban a circular en el espacio de la creación poética. A su vez, en *Ocre*, de 1925, la poeta saldaba cuentas con el legado modernista a través de sendos sonetos: “Palabras a Rubén Darío” y “Palabras a Delmira Agustini”, dedicados a sus dos grandes referentes. En el primero, junto con agradecer al maestro modernista el haber guiado sus pasos iniciales, le confiesa que su deseo ya se encaminaba hacia nuevos estilos y rumbos poéticos. Dice el poema:

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.

Gozo de estilos fieros —anchos dientes de loba.  
De otros sobrios, prolijos —cipreses veladores.  
De otros blancos y finos —columnas bajo flores.  
De otros ácidos y ocre —tempestades de alcoba.

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 primera vez:  
Eres la boca dulce que, allá, en la primavera,  
Nos licuara en las venas todo un bosque de rosas  
(Storni, 1999: 289).

En el poema referido a Delmira Agustini, por su parte, la hablante lírica se dirige a la poeta uruguaya para expresarle su solidaridad por las tragedias que la habían atravesado y la incomprensión de que había sido objeto. Sin embargo, al mismo tiempo, pone distancia frente a la palabra erotizada de Agustini, entendiéndola que no puede disociarla de la pulsión de muerte que recurre una y otra vez en el poema, y de la cual la propia hablante quiere apartarse:

Estás muerta y tu cuerpo, bajo uruguayo manto,  
Descansa de su fuego, se limpia de su llama.  
Solo desde tus libros tu roja lengua llama  
Como cuando vivías, al amor y al encanto.

Hoy, si un alma de tantas, sentenciosa y oscura,  
con palabras pesadas va a sangrarte el oído,  
encogida en tu pobre cajoncito roído  
no puedes contestarle desde tu sepultura.

Pero sobre tu pecho, para siempre deshecho,  
comprensivo vigila, todavía, mi pecho,  
y, si ofendida lloras por tus cuencas abiertas

tus lágrimas heladas, con mano tan liviana  
que más que mano amiga parece mano hermana,  
te enjugo dulcemente las tristes cuencas muertas  
(Storni, 1999: 295).

En *Poemas de amor*, de 1926, Storni da nuevos pasos en la revisión de su poética, sustituyendo la rima y el propio verso por la prosa poética, con lo que se aproximaba a las formas que ponía en circulación la emergente vanguardia argentina. Así, desde una escritura fragmentada en escenas, la hablante rememora, en tono introspectivo y desde una cierta distancia temporal y afectiva, los distintos estados emocionales por los que transitó en el curso de una pasión amorosa.

Hay que decir, sin embargo, que la aproximación de Storni a las nuevas estéticas fue siempre compleja y nunca definitiva, y la tensión latente entre

una sensibilidad postmodernista y el deseo de ensayar poéticas renovadas se expresaría incluso en sus dos últimos poemarios. Así, en *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938), la poeta se mueve desde el verso libre y el experimentalismo versal, en el primero, a la creación del antisoneto, en el segundo, haciendo manifiesta una oscilación entre la búsqueda de una mayor libertad formal y los límites a los que debía ajustarse cuando utilizaba formas poéticas preexistentes (Geasler Titiev, 1976: 185 y ss.). Por esa vía, Storni arribaría a la creación del antisoneto, un tipo de composición con la que pareció sentirse cómoda y que combinaba la estructura básica del soneto con la innovación que implicaba la eliminación de la rima, logrando que el poema permaneciera abierto al evitar un cierre conclusivo.

El recorrido de Storni en pos de formas que expresaran más ajustadamente sus inquietudes poéticas así como sus visiones estético-políticas estuvo acompañado, además, por una serie de transformaciones en la subjetividad lírica, en la identidad de esta y en los asuntos que eran objeto de su tratamiento. De esta forma, si en el primer momento de la obra storniana el tema amoroso es predominante, en su etapa tardía es solo una problemática que retorna de tiempo en tiempo y que coexiste con otras. Del mismo modo, si la identidad inicial de la hablante se articulaba desde la mirada y la voz de un Otro, del cual dependía su identidad y su palabra, lo que emerge progresivamente es una subjetividad lírica crecientemente autónoma, que pone en juego una dicción ya liberada de muchas de las ataduras que aún pesaban sobre las mujeres y sobre su expresión literaria.

A partir de lo dicho, la pregunta que surge es cómo articula Storni esa voz crecientemente autoconsciente y crítica, aunque oscilante, en el libro *Irremediablemente*; un poemario en el que, a través de sucesivos ensayos, va encontrando su propio cauce expresivo y afirmando una voz que resonaría de manera inconfundible.

### 3. AVATARES DE UN LIBRO: LA PRIMERA EDICIÓN, SUS REEDICIONES Y VERSIONES

*Irremediablemente* se publicó por primera vez en un momento indeterminado de 1919, a través de la Cooperativa Editorial Limitada, de Buenos

Aires, que se había fundado dos años antes. En la contratapa, se indica que la empresa estaba constituida “por cerca de sesenta escritores argentinos” (Storni, 1919: s/n) que querían difundir sus obras por este nuevo medio. También se informa que la editorial ya contaba con veintiocho volúmenes publicados, algunos de ellos agotados, y que otros estaban en proceso de reedición. Se añade, además, que la distribución se gestionaría regionalmente, a través de librerías radicadas en Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay y Uruguay.

En estas páginas publicitarias también se reproducen reseñas de los libros de la casa editorial —entre ellos, *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga y el poemario *La Nouvelle Moisson* de Delfina Bunge de Gálvez, que sería posteriormente traducido al castellano por Storni— que habían aparecido en diarios y revistas de Argentina, Chile, Uruguay y Francia. Entre los autores que formaban parte del catálogo se contaban figuras reconocidas en el campo literario rioplatense, como Manuel Gálvez, Benito Lynch, Rafael Alberto Arrieta, Ricardo Jaimes Freyre, Alberto Gerchunoff y Arturo Capdevila, entre varios otros. Junto con ellos, también figuraban los nombres de algunas escritoras, como la propia Storni y Juana de Ibarbourou, quien en 1919 publicaría en Montevideo *Las lenguas de diamante*, su libro consagratorio.

La edición de 1919 de *Irremediablemente* es la única que se realizó en vida de su autora. Si bien el poemario fue incluido *in extenso* en diversas ediciones póstumas de sus obras completas, la primera de las cuales parece haber sido la que publicó Roggero y Ronal en Buenos Aires en 1946, solo consta una reedición argentina de *Irremediablemente* como texto independiente, que editó Ramón J. Roggero para la Sociedad Editora Latino Americana (SELA) en Buenos Aires en 1964. Hasta tanto sabemos, la segunda publicación autónoma del poemario debió esperar hasta octubre de 2005, cuando, bajo la curaduría de la crítica uruguaya Sylvia Puentes de Oyenard, se republicó en Madrid a través de Torremozas, siguiendo casi sin variaciones la versión de la primera edición de 1919<sup>2</sup>. Este libro tuvo, asimismo, una segunda edición,

---

<sup>2</sup> La primera edición de *Irremediablemente*, hasta hace muy poco, era de muy difícil acceso. No estaba disponible en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires y yo misma solo pude consultarla en 2023 en la British Library de Londres y, en 2024, en la Biblioteca Nacional de España. Hoy circula también por internet. Por mi parte, hipotetizo que la versión original de Torremozas (2005) siguió casi sin variaciones la primera edición debido al hecho de que estaba disponible en Madrid.

en mayo de 2023, confirmando el interés que sigue despertando la obra de Storni en un período de reactivación de los movimientos y debates feministas a nivel global.

Un aspecto destacado en *Irremediablemente* es la variación que muestran algunos poemas en las distintas ediciones del volumen, sean estas las dos independientes que hemos comentado o las incluidas en las distintas obras completas. También hay diferencias en sus paratextos y en el orden de los poemas en el libro y a ello hay que sumar que, en las ediciones más modernas, se han actualizado elementos de ortografía y puntuación, aunque ello no parece tener relevancia en la significación. Lamentablemente, hasta el momento no se dispone de archivos que permitan confrontar las versiones editadas y los manuscritos del poemario, lo que ha dificultado constituir un legajo genético que dé certeras sobre el proceso de producción del libro y sus variaciones<sup>3</sup>.

Una referencia de importancia es la *Antología poética* de 1938, cuyos textos fueron seleccionados, revisados y corregidos por la propia autora. Otro antecedente relevante se encuentra en la “Breve explicación de la primera edición” (sin autor), que introduce la *Obra poética* de Alfonsina Storni publicada por Roggero-Ronal en 1946. Allí se indica que este volumen había sido producido “en base a los libros originales y de propiedad de la autora en donde constan, de su puño y letra, las correcciones efectuadas a mediados de 1938” (Roggero-Ronal, 1952: s/n). La misma nota advierte sobre la necesidad de cotejar versiones, debido a las diferencias entre los textos, sobre todo las de carácter formal, en tanto obedecían a una intencionalidad estética acorde a la evolución de la poética storniana: “Ellas responden, sin duda, a una nueva manera de expresión de su pensamiento, siempre en digna y constante superación” (*ibid.*).

Respecto del poemario *Irremediablemente*, las principales variantes que se observan en el cotejo de la primera edición con las dos ediciones indepen-

---

<sup>3</sup> Hasta el momento, solo se ha hecho público un manuscrito de Alfonsina Storni, que consta en la División Tesoro n.º 744 de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en la ciudad de Buenos Aires. Se trata de un cuaderno de hojas cuadrículadas, con membrete del Consejo Nacional de Educación, escrito en tinta y en lápiz y que carece de datación. Contiene una veintena de poemas, varios de los cuales se publicaron en *Languidez* (1920), incluyendo una versión de “Van pasando mujeres” titulado como “Y dolor, dolor, dolor” y que tiene una dedicatoria —“a mis amigos, desconocidos...” — que se pierde en el poema publicado.

dientes y las versiones incluidas en las obras completas que son referencia en los estudios stornianos, son las siguientes:

1. Título. Con posterioridad a la primera edición se pierden los puntos suspensivos: *Irremediablemente...*
2. Dedicatoria a Hildo Storni. Se incluye en las obras completas publicadas por Ramón Roggero para SELA (1964 y ss.) y por Delfina Muschietti para Losada (1999), pero se pierde en otras. Dado que el paratexto tiene forma poemática y conlleva una autorrepresentación autorial, las ediciones modernas parecen haber considerado importante su reincorporación:

Hildo, hermano mío...  
mi piel, quemando, tiene  
olor a tu piel...  
(Storni, 1919, s/n).

3. Colofón. Se elimina en las ediciones posteriores a 1919, aunque aporta información significativa sobre contexto de producción de la obra. Este paratexto final contiene un elemento gráfico adicionado (dos triángulos invertidos: uno negro, que apunta hacia abajo y otro blanco, que apunta hacia arriba), y además ofrece referencias sobre el contexto de producción del libro en 1919:

Este libro es hijo de un momento  
de suma desazón y fue es-  
crito en dos meses:  
Enero y Febrero  
de 1919.

El período aludido, que la poeta nombra como vertiginoso y desasosegado, coincide con el inicio de las labores de Storni como redactora de la columna “Bocetos femeninos” para la revista *La Nota* y con el estallido de luchas obreras y feministas de las que se ocuparía en sus crónicas<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En marzo de 1919 tuvo lugar la huelga de telefonistas, de la que Storni se ocupa en su primera crónica; entre enero y febrero de ese año, se habían desarrollado las huelgas obreras que culminarían con la gran represión que pasó a llamarse como la llamada Semana Trágica de 1919.

4. Organización del poemario. La primera edición se organiza en dos partes centrales, acompañadas de una introducción sin título y una conclusión. En ediciones posteriores, varía la composición de la sección inicial y se elimina la última; las secciones centrales suelen mantener los subtítulos: “Momentos humildes, momentos amorosos, momentos pasionales” (en adelante, Momentos I) y “Momentos amargos, momentos selváticos, momentos tempestuosos” (Momentos II), pero no aparecen en todas las ediciones.
5. Apertura y cierre. La primera edición se abre con dos poemas en cursiva: “Este libro” y “Alma desnuda”, y se cierra con otros dos, también en cursiva: “Bien pudiera ser...” y “Broche”, lo que otorga al poemario la estructura de un relato o historia enmarcada. Sin embargo, esa característica se revierte en ediciones posteriores —salvo en las recientes ediciones españolas—, despojando al libro de su condición de relato poético conclusivo.
6. Ordenamiento de los poemas. En las ediciones posteriores a 1919, varios poemas se relocalizan: “Alma desnuda” suele relocalizarse en la sección Momentos I, pasando a formar parte de la historia narrada y perdiendo así el carácter independiente y metapoético que tenía inicialmente. Hacia el final de esta misma sección también se altera el orden de tres o cuatro poemas en la mayor parte de las ediciones y, en menor medida, sucede lo mismo con tres poemas de la sección Momentos II, aunque estas diferencias no parecen alterar significativamente el sentido del libro.
7. Contenido. El poema “Eterna”, de Momentos II, muta a “Mujer” en la *Antología poética* de 1938, aunque esta denominación cae en ediciones posteriores. Otra alteración de importancia aparece en el poema “Bien pudiera ser...”, que en la antología de 1938 pasa a llamarse “Pudiera ser...”. Respecto del primer verso, en la formulación original se consigna:

Pudiera ser que *todo lo que aquí he recogido*  
No fuera más que aquello que nunca pudo ser  
(mi énfasis).

En ediciones posteriores y, en particular, en la antología revisada por la poeta en 1938, en cambio, dice:

Pudiera ser que *todo lo que en verso he sentido*  
 No fuera más que aquello que nunca pudo ser  
 (mi énfasis).

Aunque se mantiene la rima y la medida del verso se ajusta a la formulación original, evitando problemas con el ritmo, su sentido se altera. En el primer caso, alude a la experiencia particular que se narra en este relato poético: “Pudiera ser que *todo lo que aquí he recogido*” (mi énfasis). En el segundo, en cambio, la significación se expande para nombrar la labor poética como el medio a través del cual la hablante logra poner en lenguaje el conjunto de su experiencia vital: “Pudiera ser que *todo lo que en verso he sentido*” (mi énfasis).

#### 4. IRREMEDIABLEMENTE: OSCILACIONES Y PLIEGUES DE UNA VOZ FEMENINA

Descontando los paratextos, la materia propiamente poética de *Irremediablemente* se organiza en cuatro secciones: una introducción, dos secciones centrales y un cierre final: una estructura que Storni pareció juzgar satisfactoria, dado que volvería a utilizarla en su siguiente poemario: *Languidez* (Phillips, 1975).

En los dos poemas introductorios —“Este libro” y “Alma desnuda”— la subjetividad lírica se autodefine y declara sus propósitos. En el primero, pone en cuestión el horizonte de expectativas respecto de la poesía femenina, desarmando su asociación con una escritura autobiográfica poco elaborada (“Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero”). Este cuestionamiento toma forma desde una discursividad metapoética que se procesa de distintas maneras. En primer término, se manifiesta en el título (“Este libro”), que interroga al poemario en su condición de tal y a quien lo enuncia. En segundo término, el poema se inscribe con cursivas, diferenciándose del resto del libro, donde se narrará una historia particular. En tercer término destaca el uso de verbos en pasado (“En todos los momentos donde mi ser estuvo”), que deja en claro la distancia entre el tiempo de la experiencia y el de la enunciación, transparentando que el poema es resultado de una elaboración estética y moral. Finalmente, la última estrofa, ironiza sobre la pretendida identificación entre hablante y autora (sujeto empírico), exponiendo la con-

dición mediatizada, no directa, desde la cual las vivencias se trasponen a la escritura:

*Me vienen estas cosas del fondo de la vida:  
Acumulado estaba, yo me vuelvo reflejo...  
Agua continuamente cambiada y removida;  
Así como las cosas, es mudable el espejo.*

(...)

*En todos los momentos donde mi ser estuvo,  
En todo eso que cambia, en todo esto que muda,  
En toda la sustancia que el espejo retuvo,  
Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda.*

*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  
(Storni, 1919: 7-8).*

En “Alma desnuda”, por su parte, la hablante lírica se autorrepresenta como una subjetividad en permanente cambio, cuyas variadas evoluciones, incluyendo las amorosas, constituyen los materiales con los que construye su poesía. La hablante se dibuja como un ser complejo, plagado de contradicciones, pero que a la vez aspira a la trascendencia: es un alma sola y angustiada, pero que aun así suelta mariposas; es un alma que no logra paz consigo misma, que deambula y sangra, pero que al mismo tiempo se desvive “por el oro precioso de una estrella”.

*Soy un alma desnuda en estos versos  
Alma desnuda que angustiada y sola  
Va dejando sus pétalos dispersos.*

*Alma que puede ser una amapola,  
Que puede ser un lirio, una violeta,  
Un peñasco, una selva y una ola.*

(...)

*Alma que siempre desconforme de ella  
Como los vientos vaga, corre y gira;*

*Alma que sangra y sin cesar delira*  
*Por el oro precioso de una estrella*<sup>5</sup>  
(Storni, 1919: 9).

Las experiencias vividas por la hablante es el tema nodal en las secciones centrales del poemario, compuestas por treintaicuatro y veinticuatro poemas, respectivamente, en los cuales ella se refiere una serie de avatares al tiempo que reflexiona sobre ellos. Esta disposición autoevaluativa es especialmente notoria hacia el final del libro, donde la hablante revisa críticamente su trayecto, proyectando una mirada de conjunto que le otorga un sentido a lo vivido.

Según Rachel Phillips (1975: 35), *Irremediablemente* pone en escena el tránsito de la subjetividad lírica desde una identidad de mujer tradicional a otra que busca expandir sus opciones vitales. En línea con las visiones ginocríticas sobre la presencia de una “doble voz” en la poesía de mujeres (Showalter, 1981: 201)<sup>6</sup>, Phillips afirma que mientras algunos poemas manifiestan una discursividad docilizada, en otros resuena, con más claridad y frecuencia que en poemarios anteriores, una voz crítica y original. Milena Rodríguez Gutiérrez (2007: 54 y ss.), por su parte, interpreta de otro modo esas ambivalencias discursivas, sosteniendo que responden al vaivén entre un discurso feminista “negativo” y otro “de la igualdad”, que incluso pueden interferirse. El primero se expresaría en los poemas donde hegemoniza el modelo femenino normativo, aunque se lo cuestione como una imposición o se lo acepte porque no se hallan salidas viables. Según Rodríguez Gutiérrez (2007: 54), es una discursividad que suele plasmarse mediante la ironía, la resignación, la angustia o la queja. El feminismo de la igualdad, en cambio, se concentra en la figura masculina y en los vínculos entre varones y mujeres, apuntando a una transformación social radical desde la convicción de que un modelo más igualitario de relaciones intergenéricas es posible.

---

<sup>5</sup> En ediciones posteriores del poemario, este verso muta por otro que enfatiza la agencia de la hablante: “Por ser el buque en marcha de la estrella” (Storni, 1996: 129).

<sup>6</sup> Para Showalter (1981: 201), la crítica feminista sobre escritura de mujeres debe basarse en el concepto de la doble voz (“double-voiced discourse”), dado que esta discursividad contiene tanto la voz silenciada, rebelde, de la mujer, como el discurso dominante, que arrastra las herencias sociales, literarias y culturales.

El elemento común en las propuestas de Phillips y Rodríguez Gutiérrez, y en mi propia lectura (Salomone, 2006), es la presencia de un conflicto latente y/o explícito, en la primera etapa de la poesía de Storni, donde se contraponen distintas identidades y posiciones subjetivas. Por un lado, se manifiesta una identidad femenina que se pliega a la norma patriarcal que rige la cultura, modelando las subjetividades y comportamientos de las y los sujetos. Por otro lado, emerge una voz disidente que analiza y cuestiona esos mandatos, proponiendo idearios y cursos de acción alternativos; se trata de una tensión nunca resuelta, que tiende a asumir modulaciones diversas en cada poemario e incluso en cada poema, dependiendo del tipo de discursividad que predomine en uno u otro.

En *Irremediablemente*, el discurso femenino tradicional puede percibirse, por ejemplo, en el poema “¡Ay...!” (Momentos I), donde, mediante un repertorio de imágenes, léxico y sonoridades de resabios modernistas, se escucha una voz femenina sumisa, cuya afirmación depende de un Otro cuyo deseo la define, estableciendo los límites de lo que ella ha de ser:

Seré en tus manos una copa fina  
Pronta a sonar cuando vibrarla quieras...  
Destilarán en ella primaveras,  
Reflejará la luz que te ilumina.  
Seré en tus manos una copa fina.

Habrás en ella una bebida suave,  
Nunca más dulce, pues piedad la dona;  
Licor que no hace mal y el mal perdona,  
Dulce licor que de las cosas sabe...  
Habrás en ella una bebida suave  
(Storni, 1919: 29).

Sin embargo, en esa misma escena del poema irrumpe pronto la tensión al advertir la hablante que la placidez que experimenta es solo efímera, dado que su alma, como el cristal de la copa, está destinada a quebrarse un día entre los dedos dulcemente tiránicos de su amante. Dice el poema:

Un día oscuro, entre tus dedos largos  
Será oprimido su cristal fulgente

Y caerá en pedazos buenamente  
 La fina copa que te dio letargos;  
 Un día oscuro, entre tus dedos largos!  
 (Storni, 1919: 30).

Frente a esta situación opresiva, en otros poemas es la naturaleza la que le ofrece a la hablante una vía de salida o un refugio, incluso al punto de convertirse en un territorio potencialmente utópico, donde ve posible idear caminos emancipatorios. En “Tarde Fresca” (Momentos I), por ejemplo, con una emoción alegre, una actitud dinámica y un lenguaje despojados de esteticismos, la hablante refiere un sueño en el que deambula por un lugar selvático, acompañada de otro ser con quien ha entablado un vínculo desinhibido y gozoso, que solo parece realizable más allá de las restricciones que impone la cultura. En un ambiente saturado de estímulos que activan los sentidos, estas figuras, libres e iguales como pájaros, realizan actos que asemejan ritos paganos, logrando una comunión espiritual que habilita en ellos rumbos inéditos.

Andamos por las selvas compactas y olorosas,  
 Nos acosan deseos de volar a las ramas,  
 De tirarnos al agua, de morder las retamas  
 Y colgarnos del cuerpo de rubias mariposas.

De los árboles caen madurados racimos,  
 Anestesian las flores de la selva profunda  
 Nuestras almas se abren y la luz las inunda  
 Entran pájaros, ramas, abejorros... reímos  
 (Storni, 1919: 67).

El mismo tono recurre en “Date a volar” (Momentos I), un poema donde una subjetividad más empoderada toma la palabra para dirigirse al amado, instándolo a animarse a seguir sus deseos desde una libertad que ella avizora pero que él parece no poder asumir por sí mismo. De esta forma, si antes la hablante le demandaba dolorosamente al Otro una comprensión que percibía inalcanzable, ahora, asumiendo un lugar de enunciación activo, es ella quien le ofrece a él el reconocimiento que quería para sí misma, impulsán-

dolo a perseguir sus sueños, aun cuando ello suponga la condena a la propia soledad:

Anda, date a volar, hazte una abeja.  
En el jardín florecen amapolas  
Y el néctar fino colma las corolas;  
Mañana el alma tuya estará vieja.  
(...)  
Echa a volar... mi amor no te detiene,  
Cómo te entiendo, Bien, cómo te entiendo!  
Llore mi vida... el corazón se apene  
Date a volar, Amor, yo te comprendo  
(Storni, 1919: 69-70).

##### 5. LA PROGRESIVA AFIRMACIÓN DE UNA VOZ CRÍTICA

Junto a una feminidad predominantemente dócil, aunque por momentos intente una protesta, en el poemario también se afirma una subjetividad progresivamente autoconsciente que, desde una doble voz o contracanto (Genovese, 1998), erosiona las visiones patriarcales acerca de lo femenino y atisba nuevas posibilidades para las mujeres. Esta posición es la que se explicita en poemas como “Peso ancestral” (Momentos I), “Moderna” (Momentos I), “Hombre pequeñito” (Momentos I) y “Veinte siglos” (Momentos II).

“Peso ancestral”, traspasado por un tono sombrío, presenta a una hablante que interpela insistentemente a un otro silente y no identificado, quien podría ser su padre o un amante. Este hombre, quien dice poseer una fortaleza moldeada en un dilatado linaje masculino, oculta, sin embargo, una enorme debilidad que ella descubre. Esta consiste en no escuchar sus dolores ni saber expresarlos con palabras, a pesar de que el cuerpo los pone en evidencia con las lágrimas amargas que escapan de sus ojos. Ese dolor que resulta inexpresable para ese varón, sin embargo, es traspasado a esa hija o mujer que lo comprende, porque lo ha vivido, y que, a diferencia de aquél, logra reconocer esa pesada herencia y elaborarla a través de la palabra poética:

Tú me dijiste: no lloró mi padre;  
 Tú me dijiste: no lloró mi abuelo;  
 No han llorado los hombres de mi raza,  
 Eran de acero.

Así diciendo te brotó una lágrima  
 Y me cayó en la boca... más veneno  
 Yo no he bebido nunca en otro vaso  
 Así pequeño  
 (Storni, 1919: 63).

Por su parte, en “Moderna”, esa mujer que ha visto el revés de la pretendida fortaleza masculina observa y juzga a su amante desde una distancia prudente, mientras acepta hacerse parte del juego embriagador que él le propone. De esta forma, se ofrece como el bálsamo temporal que él necesita para aliviar su dolor, pero sin que eso implique atar su vida a una emoción que ella sabe pasajera. Es más, sin mostrarse a cara descubierta, representa el rol que su amante le demanda, mientras resguarda su intimidad tras tupidos velos protectores:

Yo danzaré para que todo lo olvides,  
 Yo habré de darte la embriaguez que pides  
 Hasta que Venus pase por los cielos.

Mas algo acaso te será escondido,  
 Que pagana de un siglo empobrecido  
 No dejaré caer todos los velos  
 (Storni, 1919: 82).

En “Hombre pequeñito”, apelando a un tono ligero, la hablante vuelve a detenerse en la figura masculina, ironizando sobre sus contradicciones, pero con el fin mayor de evidenciar la desigualdad que marca las diferencias de poder entre los géneros. De esta forma, si al comienzo del poema se escucha la voz de una mujer que ruega a la figura masculina dominante por una libertad que solo él puede otorgarle, en el curso de la historia ella toma la palabra para cuestionar con ironía los estereotipos que la subordinan y escl-

vizan. Frente al tono apesadumbrado con que el tema era abordado en otros textos, en este poema la tensión genérica se despoja de toda solemnidad y se tematiza de modo jocoso mediante la utilización de un juego rítmico, basado en la repetición anafórica de la frase “hombre pequeñito”, y de un lenguaje coloquial que, desde la risa, apela a la complicidad de sus lectoras y lectores.

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
Suelta a tu canario que quiere volar...  
Yo soy el canario, hombre pequeñito  
Déjame saltar  
(Storni, 1919: 93).

Finalmente, en “Veinte siglos”, la hablante deja atrás tanto la pena como la ironía para adoptar un tono serenamente reflexivo. Desde esa instalación subjetiva, revisa sus vivencias personales y las conecta con la experiencia colectiva, que ella ve ligada a la historia de la cultura occidental y el cristianismo. Así, localizada en su presente y dirigiendo la mirada hacia el pasado, la hablante descubre en esa trayectoria milenaria las raíces del sometimiento femenino. La clave está en la culpa que las mujeres arrastran y que obtura la expresión de su deseo: en tanto este es visto como pecaminoso e impertinente, las condena al sufrimiento y la abnegación como única alternativa redentora. Desde su disposición crítica, en cambio, la hablante impugna esos constructos ideológicos, declarando, no sin temor, su decisión de traspasar los límites impuestos y buscar nuevas opciones subjetivas. Y así lo hace porque entiende que en ello se juega el drama de su vida y de su muerte:

Para decirte, amor, que te deseo,  
Sin los rubores falsos del instinto,  
Estuve atada como Prometeo,  
Pero una tarde me salí del cinto.

Son veinte siglos que movió mi mano  
Para poder decirte sin rubores:  
“Que la luz edifique mis amores”.  
Son veinte siglos los que alzó mi mano!

Pasan las flechas sobre mis cabellos,  
 Pasan las flechas, aguzados dardos...  
 Son veinte siglos de terribles fardos!  
 Sentí su peso al libertarme de ellos.

Y no creas que tenga el brazo fuerte,  
 Mi brazo tiembla debilucho y magro,  
 Pero he llegado entera hasta el milagro:  
 Estoy acompañada por la muerte  
 (Storni, 1919: 109-110).

La tensión entre una voz que quiere moverse hacia adelante y un mundo que frena ese deseo, deteniendo el impulso de la hablante, es una dinámica constante a lo largo del poemario. En “Hombre”, el poema que abre Momentos I, esperando una comprensión y plenitud amorosa nunca lograda, la subjetividad lírica deja escapar un ruego quejumbroso, anafóricamente reforzado, frente a una figura masculina que no responde a su dolida demanda de reconocimiento:

Hombre, yo quiero que mi mal comprendas,  
 Hombre, yo quiero que me des dulzura,  
 Hombre, yo marcho por tus mismas sendas,  
 Hijo de madre: entiende mi locura...  
 (Storni, 1919: 15).

## 6. CONCLUSIONES: EN BUSCA DE UNA VOZ POÉTICA

Como comentamos al inicio, el recorrido poético de la subjetividad lírica en *Irremediablemente* (1919) de Alfonsina Storni adopta la forma de un relato enmarcado que se inicia con reflexión metapoética, prosigue con un conjunto de poemas que refieren una historia y se cierra con una evaluación crítica por parte de la hablante sobre el camino realizado y las alternativas de superación que esa reflexión le promueve.

En este trayecto la hablante pone en juego distintas posiciones subjetivas, comenta distintas experiencias vitales y ensaya modulaciones de una voz que

oscila pendularmente entre la sumisión típicamente femenina y la ruptura que intenta desde una subjetividad rebelde. En ese campo de fuerzas en conflicto, la hablante también se aproxima a la figura masculina, buscando comprender a ese otro ser y ser comprendida por él, un objetivo que rara vez logra satisfacción en el poemario. Sin embargo, ella no asume una actitud desesperanzada o claudicante; por el contrario, moderna al fin, según ella misma se define, apuesta por el mutuo reconocimiento entre los géneros, lo que podría abrir paso a un tiempo diferente. En este nuevo cronotopos, ciertamente utópico, las relaciones entre varones y mujeres no se sustentan ya en injustas jerarquías heredadas, sino que se basarían en el encuentro paritario entre seres que poseen aspiraciones equivalentes y cuyos deseos, por ende, deberían ser igualmente respetados.

El resultado de esta reflexión queda plasmado de manera paradigmática en el cierre del libro a través del poema “Bien pudiera ser”, con el que ella concluye su trayecto y en el que evalúa el conocimiento que ha adquirido en el proceso. Allí expone su comprensión de la dominación masculina y la subordinación de que las mujeres son objeto, asumiendo que se trata de un fenómeno transindividual con profundas raíces históricas. Es un fenómeno que se ha sostenido en base a atavismos pasados de generación en generación, que solo en la modernidad se han podido cuestionar. De esta forma, junto con denunciar aquel *statu quo*, entiende su época como una oportunidad abierta y, asumiendo el poder de la palabra que ese mismo tiempo le ha otorgado, decide hacerse parte activa en su transformación. Así, hablando por sí y por el linaje del que es heredera, decide hacerse portavoz de las demandas liberacionista que representaba el feminismo de esos años y que este poema traduce de forma estéticamente elaborada y con clara convicción política y moral:

Pudiera ser que todo lo que aquí he recogido  
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,  
No fuera más que algo vedado y reprimido,  
De familia en familia, de mujer en mujer.  
(...)  
A veces en mi madre apuntaron antojos  
de liberarse, pero, se le subió a los ojos  
Una honda amargura, y en la sombra lloró.

Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,  
 Todo eso que se hallaba en su alma encerrado  
 Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- “Breve explicación a la primera edición” ([1946] 1952), Alfonsina Storni, *Obra poética*. Buenos Aires: Roggero-Ronal, 3.<sup>a</sup> ed.
- GEASLER TITIEV, Janice (1976). “Alfonsina Storni’s *Mundo de 7 pozos*: Form, Freedom, and Fantasy”. *Kentucky Romance Quarterly*, n.º 23: 185-197.
- ONÍS, Federico de (1934). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas/Centro de Estudios Históricos.
- (1955). “La poesía iberoamericana”, *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 153-174.
- PHILLIPS, Rachel (1975). *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*. London: Tamesis Books.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2007). *Lo que en verso he sentido: la poesía feminista de Alfonsina Storni*. Granada: Universidad de Granada.
- SALOMONE, Alicia (2006). *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- SHOWALTER, Elaine (1981). “Feminist Criticism in the Wilderness”. *Critical Inquiry*, n.º 8(2): 179-205, <https://www.jstor.org/stable/1343159> [Consultado el 10-11-2024].
- STORNI, Alfonsina (1919). *Irremediabilmente...* Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.
- (1938). *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- ([1946] 1952). *Obra poética*. Buenos Aires: Roggero-Ronal, 3.<sup>a</sup> ed.
- (1964). *Irremediabilmente*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana.
- (1996). *Poesías completas*. Prólogo de Ramón J. Roggero. Buenos Aires: SELA.
- (1999). *Obras completas. Poesía*. Edición de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada.
- (2023). *Irremediabilmente*. Introducción de Sylvia Puentes de Oyanard. Madrid: Torremozas.