
Ando sola y me río del rebaño. Una aproximación a la poesía de Alfonsina Storni a través de las imágenes de la risa



María Belén Rizzo

Universidad Nacional de Tres de Febrero– Instituto de Investigación en Arte y Cultura
Dr. Norberto Griffa, Argentina.
Belen.rizzo@gmail.com

Fecha de recepción: 01/06/2021 Fecha de aceptación: 02/05/2022

Resumen

El presente trabajo se propone realizar un recorrido por las imágenes de la risa en la poesía de Alfonsina Storni y el modo en que estas se vinculan con la construcción de una voz poética en el contexto del sistema literario nacional de comienzos del siglo XX y de los idearios dominantes de la feminidad que imperaban en la época. Para ello, nos centraremos en el poema “La loba”, publicado en 1916, y en una serie de poemas posteriores en los cuales se repiten diferentes figuras de la risa.¹ Asimismo, para vincular la producción poética de Storni con su época, especialmente con la “ideología de la domesticidad”, recorreremos también algunas de sus crónicas, reunidas en *Un libro quemado*.

■ **Palabras clave:** poesía, domesticidad, feminismo, risa

I walk alone and laugh at the herd. An approach to the poetry of Alfonsina Storni through the images of laughter

Abstract

The goal of this paper is to explore the images of laughter in the poetic works of Alfonsina Storni and the way they relate both to the construction of a poetic voice in the context of the Argentinian literary system at the beginning of the twentieth century and to the dominant ideas about femininity in that period. In order to do that, we are going to focus on her poem “La loba”, published in 1916 and on a series

¹ No todos los poemas de Storni donde se hace mención o referencia a la risa se incluyen en nuestra selección. Poemas como “El poema de la risa” o “Vida” —por citar solo algunos de su primer poemario— que hacen alusión a la risa, pero en los cuales la misma cumple una función distinta a la que vamos a analizar aquí, fueron obviados.

of later poems which feature different images of laughter. We are also going to focus on her chronicles, which were collected in the book *Un libro Quemado*, in order to link Storni's literary production to her time and, specifically, to what is called "the ideology of domesticity".

■ **Keywords:** poetry; domesticity, feminism, laughter

I

Mujer al fin, y de su pobre siglo, como reza uno de sus poemas, Alfonsina Storni habitó una época signada por una rápida transformación del tejido social y de las normas que lo regulaban. De un ya decadente discurso positivista que se dedicó a asociar lo femenino al peligro de la irracionalidad y desde el desborde de los fenómenos masivos hasta el floreciente higienismo, que pretendió clasificar los cuerpos y las conductas femeninos, o los discursos de corte religioso que se erigían en estandartes de la moral y las buenas costumbres, se encuentra en esta época un sinfín de discursos que apuntan a regular, censurar, modular y definir el sentido de "ser mujer". Como apunta Tania Diz en *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina* (2006), al relevar una encuesta de la revista *Nosotros* en la que se le había preguntado a un grupo de varones acerca de su creencia en la inferioridad o superioridad de la inteligencia de la mujer con respecto a la del hombre, las justificaciones de los que habían indicado una u otra respuesta apuntaban fundamentalmente a la misma conclusión:

En las conclusiones de la revista se trasluce cierta inclinación, por parte de los directores de *Nosotros*, a afirmar que ella es más culta que el hombre. Sin embargo el ser superior, en una mujer, no tiene las mismas implicancias que en el hombre: podía ser superior si ocupaba el lugar que ya se le había asignado. Otro aspecto clave de la encuesta es que el ser culto o culta no es una simple diferencia de género gramatical: un hombre culto es aquel que se forma en el plano intelectual y desarrolla una vida pública. Una mujer es culta porque posee un saber innato: la maternidad a la que se le suma la belleza y la moral. (Diz, 2006: 45)

En palabras de Diz, la inclusión de la mujer como producto de la modernización en ámbitos que le habían sido vedados hasta entonces (la política, ciertos tipos de literatura) era vista como una "contaminación" que había que evitar, redirigiendo a niñas y señoras a su hábitat natural en razón de su supuesta superioridad moral en cuestiones sentimentales y de su también supuesta mayor capacidad para el cuidado de los demás: el hogar. En este contexto, entonces, Storni aparece como doblemente extranjera: primero porque, si bien se ha criado en la Argentina, es inmigrante en una época en que la inmigración era vista todavía como un fenómeno que amenazaba con disolver el lenguaje y las costumbres nacionales² y, por otro lado, porque el campo literario de la época era un espacio eminentemente masculino, en el cual Storni tuvo que negociar continuamente su lugar, lo que afectó tanto el tono como los temas abordados por su prosa y su poesía.³ Como indica Claudia Cabello-Hutt, es también el hecho de ser una mujer trabajadora lo que acentúa su desajuste con la sociedad de su época: "desfasada, se sitúa en un tiempo 'entre' como lo identifica Ludmer, pues vive el presente a partir de normas y parámetros futuros. Lo que posibilita este avance,

² Recordemos, por ejemplo, la insistencia de la revista *Martín Fierro* en un "nacionalismo lingüístico", como apuntan Altamirano y Sarlo, en el cual "la proximidad con la lengua oral, su adquisición 'natural', funcionaría como condición y garantía de una escritura argentina." (Altamirano y Sarlo, 2016: 226).

³ La inserción de Storni en el campo literario de la época y el modo en que afectó la escritura de sus artículos periodísticos, crónicas y poemas fue motivo de análisis de diferentes investigadoras como Diz, Muschietti, Vicens y Méndez, Queirolo y Salomone que, en la introducción a *Un libro quemado* sostienen, por ejemplo, que "Storni utilizó el espacio de las columnas femeninas, pero al mismo tiempo lo cuestionó desde diversas estrategias de discurso" (Méndez, Queirolo y Salomone, 2014: 10).

según Storni, es su independencia económica, que la libera en gran parte de la moral femenina que recae sobre el resto”. (Cabello Hutt, 2016: 114).

Las imágenes de la risa que analizaremos en los poemas y las crónicas de Storni dan cuenta de las modulaciones de esta tensión entre inclusión y exclusión en el contexto social de la época que aparecen en los textos de la autora. La noción de juegos de inclusión y exclusión fue acuñada por Dora Barrancos (2002) en *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. A través de un examen de los recorridos biográficos de figuras como Julieta Lanteri y Cecilia Grierson y de las principales discusiones que orientaron los primeros Congresos feministas, Barrancos sostiene que el período que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, se caracterizó por la aparición de la mujer como nueva jugadora en la escena pública, lo que trajo aparejada una serie de conflictos que redundaron, por un lado, en conquistas de derechos civiles y, por otro, en el florecimiento de una serie de discursos y tácticas orientados a evitar el avance de las mujeres como sujeto social y político. En el caso de Storni, podemos pensar que las narrativas dominantes sobre su biografía reflejan este juego: aparece como una escritora que se abre camino en los círculos intelectuales de su época aun cuando la figura de la autora estaba lejos de consolidarse en el imaginario social —la mujer accedía a la figuración literaria como musa del escritor o, como mucho, como una “mujer que escribe”—, mientras que también ha perdurado la figura prejuiciosa de la maestra desechada y suicida que escribe poemas sentimentales para conjurar sus fracasos en el campo amoroso. Estas diferentes líneas de fuerza del mito Storni dan cuenta del modo en que los imaginarios dominantes sobre la femineidad de principios del siglo XX —que incluso en el caso de las feministas más radicales estaban en gran medida atados al ideal de la maternidad y la familia, como consigna Barrancos— moldearon la figura de la autora, aun después de que las condiciones sociales que les habían dado origen se modificaran.⁴

Como adelantamos, lo que nos interesa aquí es establecer, a través de la exploración de las imágenes de la risa en la producción poética y periodística de la autora, el modo en que los textos de Storni dialogan críticamente con los discursos dominantes de su época sobre la femineidad y sobre la autoría. No haremos, por lo tanto, una periodización estricta de su obra ni tomaremos sus poemas o crónicas como bloques separados, ya que lo que nos interesa es hacerlos dialogar productivamente para caracterizar las estrategias enunciativas utilizadas por Storni.

Comenzaremos nuestro análisis con un abordaje de “La loba”. El poema, publicado en 1916 en *La inquietud del rosal*, está enunciado en primera persona. De hecho, el primer verso, que se repetirá en el final, comienza con la afirmación de un “yo”: “Yo soy como la loba./ Quebré con el rebaño/ y me fui a la montaña/ Fatigada del llano”. (“La loba” en *La inquietud del rosal*). El primer verso nos introduce inmediatamente en la tensión que se articula a lo largo del poema: el enfrentamiento entre la loba y las ovejas, y el ostracismo al que está condenada la primera por no poder adaptarse a las normas que impone la pertenencia al rebaño. Como veremos, este es un tema recurrente en la obra de Storni, donde el sujeto femenino aparece escindido de otras voces colectivas que acusan, señalan o se burlan del yo lírico. Volveremos sobre esto. En “La loba” el ostracismo no es entendido solamente como una condena, sino que es reivindicado por la voz lírica. Veamos el segundo verso: “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” en *La inquietud del rosal*).

⁴ Debemos a las diversas corrientes de la crítica literaria feminista la revalorización de los anteriormente llamados “géneros menores” como espacios abiertos ora a la negociación ora a la insurrección contra los mandatos de época y las formas estéticas dominantes de la “alta cultura”.

Delfina Muschietti plantea que la voz abiertamente confrontativa de “La loba” se opone a la voz “mendicante” que ella encuentra en muchos de los primeros poemarios de Storni. Esta voz mendicante puede asociarse a los poemas en que se dirige a un hombre, o a otra mujer a la que considera más afortunada en el amor, y en ellos la protagonista de los poemas asume un lugar de aparente sumisión a través del cual confirma las expectativas sociales sobre su modo de sentir y pensar en tanto mujer. Retomaremos la cuestión de la voz mendicante más adelante para plantear una alternativa a esta división entre dos tipos de discurso al interior de la obra de Storni. Por ahora seguiremos la línea de Muschietti, ya que nos interesa su afirmación de que en “La loba” encontramos una “resistencia frente al discurso oficial” (Muschietti, 1990: 87). ¿Cómo se configura este discurso oficial al que refiere Muschietti?

Creemos que para elucidar esta cuestión es importante historizar brevemente el modo en que se ha construido la asociación de la domesticidad con la feminidad. En *El patriarcado del salario* (2018), Silvia Federici explora la oposición entre trabajo productivo y reproductivo en el capitalismo y critica el modo en que el marxismo ha privilegiado el análisis de la producción por sobre el de la reproducción. En su desarrollo, argumenta Federici, el capitalismo ha feminizado el trabajo reproductivo y lo ha confinado al espacio del hogar,⁵ quitándole en apariencia toda significación política y económica. La aparición de la familia nuclear es un emergente de este movimiento de separación entre producción y reproducción que asocia al hombre al espacio de la fábrica y a la mujer al ámbito doméstico. Sin embargo, dice Federici, es precisamente porque el trabajo reproductivo es fundamental para el sostenimiento del sistema capitalista —y porque es fundamental también que no sea asalariado— que se lo ha invisibilizado como trabajo y mantenido estratégicamente separado de la esfera pública. Para entender las implicancias de esta cuestión en el ámbito local retomaremos entonces lo que Graciela Queirolo caracteriza como “ideología de la domesticidad” (2007: 103). Queirolo explica que esta “ideología de la domesticidad” es una ideología de la sumisión que se caracteriza por la creencia en que el ámbito natural de las mujeres —y enfatizamos el término natural, ya que es un presupuesto incuestionable al interior de esta configuración ideológica— es el hogar y que esto deriva de sus características propias, que la diferencian del hombre, cuyos rasgos lo vuelven afín a la vida social, política, cultural y, por lo tanto, le otorgan autoridad por sobre las mujeres. Tania Diz, que también ha trabajado la cuestión de la domesticidad en profundidad, explica que esta, si bien construye un ideal, funciona como un dispositivo de verdad con respecto a lo femenino y lo masculino, ya que “es funcional al contrato sexual, que está implícito en el contrato social (Pateman, 1995), es decir, en la esfera pública; es un producto claro del dispositivo de la sexualidad que produce discursos sobre el sexo, o sea, es una máquina discursiva, *scientia sexualis*” (Diz, 2020: 338).

Nos parece importante detenernos en esta demarcación fronteriza en la cual la puerta de la casa se convierte en el confín de lo femenino.⁶ En sus crónicas, Storni realiza una suerte de invasión del espacio público cuando se dedica a caracterizar a diferentes personajes femeninos que encuentra en la calle o en el transporte público; muchas son mujeres trabajadoras, algunas de ámbitos tradicionalmente reservados para el gé-

⁵ Para un análisis de la construcción literaria de la asociación entre feminidad y domesticidad, ver Armstrong (1987).

⁶ No queremos, con esto, ser reduccionistas y pensar el espacio doméstico como un espacio de opresión únicamente. Como afirma Diz, retomando a Nari, “no puede afirmarse que la domesticidad haya sido solamente una estrategia de disciplinamiento de las mujeres, por parte de diversos dispositivos de poder vinculados con el Estado, sino que, también, fue un espacio desde donde se dotó de poder a la mujer, probablemente por eso las feministas no se opusieron radicalmente a esta” (Diz, 2020: 340). Hoy en día hay lecturas que buscan rescatar la agencia de las mujeres al interior del ámbito de la domesticidad. Podemos proponer como ejemplo el poema de Neil Gaiman, “The mushroom hunters”, que sostiene que la ciencia fue inventada por las mujeres que experimentaban en la cocina, intentando separar los ingredientes venenosos o peligrosos de los que no lo eran.

nero (como la docencia, la costura, la pintura comercial de acuarelas) y otras ocupantes de espacios antes reservados solo a los hombres (obreras, médicas). La mirada de

Storni en estos textos ilumina zonas de la modernidad y del espacio urbano que hasta entonces habían quedado opacadas o eran, al menos, poco visibles.⁷ En las crónicas de Storni opera una reversión irónica de la tipificación ejercida sobre los cuerpos y las conductas femeninas, al volver grotescos los comportamientos de las mujeres que representan el ideal de domesticidad (las compradoras de ropa intoxicadas por el encanto de los maniqués, las “niñas” que pasan la jornada desgastando el asiento junto al ventanal a la espera del marido, la madre que ofrece orgullosa a su hija, pintarrajeada como una adulta, a la mirada de los demás pasajeros del tranvía) y tratar con normalidad conductas que se desvían de ese ideal, como por ejemplo la inserción de las mujeres en la medicina o la política. Así, los tipos desviados son aquellos a los que el *statu quo* normaliza y los descentrados pasan de los márgenes al centro de la escena ciudadana. “La loba” también propone una clara división de espacios que determinan quiénes pueden habitarlos y cómo deben ser habitados, para proponer luego una contaminación: el llano y la montaña, el corral y el matorral o el corral y el bosque. La montaña, el matorral y el bosque son invocados como espacios de peligro (“No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños/ por la montaña abrupta”), violencia (“Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos, y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!”) o salvajismo (“Las ovejitas balan/ Porque ven que una loba ha entrado en el corral/ Y saben que las lobas vienen del matorral”), mientras que el corral es el espacio cuasidoméstico en el cual las ovejitas están seguras, ya que es donde las ha confinado el pastor. En ese espacio, la loba es una invasora, ya que hace ingresar con ella al corral las leyes salvajes de los márgenes. Esa posición la replica, para Muschietti, Storni misma en sus artículos para *La nota*, ya que su firma y su auto-definición como sujeto enunciador “la muestran como una doble *invasora*: ocupa el terreno del adversario en el marco de las leyes de un género discursivo (la polémica); y ocupa el lugar de un hombre al colocarse en el espacio de enunciación de ese género *público*, del que la mujer se hallaba tradicionalmente excluida (Muschietti, 1990: 90).

Muschietti rescata en ese mismo texto el uso del diminutivo “ovejitas” para remitir a las otras que son “sometidas a la voz del poder” (Muschietti, 1990: 97). Es interesante notar aquí que esas otras que acatan los mandatos del poder son objeto de burla o análisis para la Storni cronista que mencionábamos más arriba. Como indica Diz, para la autora la “imitación se recorta como una de las condiciones necesarias para llegar a ser una mujer en la vida pública. La exposición de las mujeres en el espacio público, suponía una amenaza a la moral y a la virtud (...) La conducta imitativa no sólo produce el efecto del vacío de personalidad, sino que, también, para Storni, puede provocar que la mujer se transforme en un ornitorrinco” (Diz, 2020: 362). Es decir, Storni no busca solamente denunciar las conductas opresivas de los varones, sino que también indica la aceptación de esta coerción por parte de las mujeres.

Podemos encontrar rastros de esta mirada también en sus crónicas periodísticas: dos ejemplos ilustrativos son las columnas “¿Quién es el enemigo del divorcio?”, donde llega a la conclusión de que las propias mujeres, especialmente las más conservadoras, son las que suelen obstaculizar el acceso de sus pares al derecho al divorcio, y “La mujer enemiga de la mujer”, donde se lamenta de la falta de solidaridad que exhiben muchas mujeres ante otras de su misma condición y achaca esta falta a las falencias educativas que limitan su desarrollo. Debemos resaltar que este señalamiento de la 7 Como resalta Diz (2020), otro escritor que prestó atención a estos personajes modernos fue Roberto Arlt en sus *Aguafuertes porteñas*, aunque desde una óptica distinta que, a diferencia de Storni, no mira con sorna a la muchacha cuyo objetivo único es casarse y ascender socialmente, sino que reproduce una mirada sexista al culpable —junto con su madre— por las miserias del novio, que no parece tener alternativa o escapatoria.

complicidad femenina en su propia opresión no es una particularidad de Storni sino que responde a un rasgo que, como señala Dora Barrancos, caracterizó al feminismo de comienzos del siglo XX en la Argentina: “fue muy propio de los albores del

feminismo y, sobre todo, desde fines del XIX, en que arreciaron las protestas y las exigencias, denunciar la coautoría y subrayar la eficacia de la conducta voluntaria de las sometidas” (Barrancos, 2002: 89).

Si recuperamos la figura de la loba desde esta lógica de la adaptación a las exigencias del sistema patriarcal y podemos entender que lo que la diferencia de las ovejas no es su pertenencia a otra especie sino el hecho de que ella se niega a la renuncia que se encuentra implícita en los mecanismos de adaptación, su caracterización es entonces la de la “loba sin piel de cordero”. Esta lectura es coherente con el inicio del poema, en cuyo primer verso la voz poética alude a haber “quebrado” con el rebaño; es decir, la loba es aquella que fue parte del rebaño, pero se separó de él por su condición marginal, producto de un “amor sin ley” que extiende su marca tanto sobre ella como sobre su hijo. Siguiendo esta línea, todas las ovejas son potencialmente lobas, la piel de cordero es lo que las vuelve inofensivas, adaptadas, complacientes con su propia opresión.

En este marco, la risa opera como aquello que señala la distancia inicial entre la loba y las ovejas, dado que ilustra la sanción social de las ovejas hacia quien enarbola un modo de vida diferente: “Mirad cómo se ríen y cómo me señalan/ Porque lo digo así: (Las ovejitas balan/ Porque saben que una loba ha entrado en el corral/ Y saben que las lobas vienen del matorral)” (“La loba” en *La inquietud del rosal*). Ahora, en la siguiente estrofa se opera una transformación importante: a la imagen de los dientes de las ovejas que ríen se superpone cuasi fotográficamente la de los dientes afilados de la loba: “¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!/ No temáis a la loba, ella no les hará daño./ Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos/ ¡Y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!” (“La loba” en *La inquietud del rosal*) La loba, entonces, lee y expone los motivos de la risa de las ovejas, desenmascarándolas con una enunciación desafiante: “Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta/ De ver cómo al llegar el rebaño se asusta,/ Y cómo disimula con risas su temor/ Bosquejando en el gesto un extraño escozor.” (“La loba” en *La inquietud del rosal*). Y, a partir de allí, ya descubiertas las ovejas en su debilidad, comienza una exhortación que va en una suerte de *crescendo* hasta el final. Las estrofas de la segunda mitad del poema le dan el tono de “manifiesto” que identifica Muschietti: “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 que pueda seguirme que se venga conmigo./ Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo./ La vida, y no temo su arrebato fatal/ Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.” (“La loba” en *La inquietud del rosal*).

En este último tramo, la risa se transforma: “el yo entabla una relación de distanciamiento (la risa se erige en barrera y fractura a la vez) y se coloca como modelo a seguir, en un claro juego político: dividir el hipotético público de mujeres y ofrecerles una alternativa diferente” (Muschietti, 1990: 97). Se reelabora aquí el sentido de la primera estrofa, transformando el quiebre con el rebaño, que en principio es leído en forma de estigma (ostracismo, destierro, un cuerpo por fuera de la ley), en emblema (aquello que separa a la loba de las ovejas es el no depender del pastor, ya que tiene la capacidad de sustentarse sola).

Aquí, y sin pretensión de realizar una lectura nietzscheana de Storni, queremos recuperar dos elementos del desarrollo que Mónica Cragolini hace sobre la función de la risa en la destrucción de las verdades establecidas según Nietzsche. Por un lado,

la investigadora nota el desprecio que Nietzsche profesaba por la “moral del rebaño”, que “dictamina la igualdad que olvida que los hombres difieren en virtud de su voluntad de poder” (Cragolini, 1996: 7), a la que oponía una moral aristocrática, una moral de la fuerza. Su filosofía se proponía derribar los absolutos y, para ello, la risa era un elemento central: “la risa es la muestra última del poder de la crítica, el punto final a la que la misma puede y debe arribar, la risa es lo que termina por matar finalmente los grandes ideales, mediante la disolución de los mismos.” (Cragolini, 1996: 3). Sostendremos entonces que en “La loba” la reapropiación de la risa por parte del yo poético apunta no a la degradación del otro/las otras (como sí lo hace la risa nerviosa de las ovejas) sino a realizar una operación crítica que exponga la red de complicidades que inciden en la conformación del rebaño y colaboren en su disolución al desenmascarar a las ovejas ante ellas mismas que, como dijimos más arriba, son siempre potencialmente lobas. En el próximo apartado vamos a desgranar con mayor detalle las características del vínculo con los otros y las otras que proponen algunos de los poemas y las crónicas de Storni a través de las figuras de la risa.

II

Cuando Muschiatti enumera las condiciones de vida de las mujeres a comienzos del siglo XX en la Argentina, dice que la mujer “no puede caminar por la calle junto a un hombre que no sea su padre, marido o hermano, *no puede reírse en público* ni darse vuelta para mirar a nadie, no puede sino escribir “versos de amor.” (Muschiatti, 1990: 91). Josefina Delgado, en su biografía de Storni, la retrata como “una mujer distinta de las otras, se nota en sus ademanes, en su risa que no se disimula ni contiene, en las malas palabras con las que salpica desenfadadamente su conversación” (Delgado, 2011) y cita ejemplos de Conrado Nalé Roxlo y Roberto Giusti que, en diferentes caracterizaciones de Storni, hacen referencia a su “risa demasiado estridente”. ¿Qué nos ayudan a pensar estos retratos de la autora? En principio, nos introducen en la cuestión de la risa femenina en la época como un gesto que, también, debía ser controlado y modulado. En segundo lugar, nos permite ver las transgresiones de Storni en este ámbito, lo que llevó a sus contemporáneos a calificar su temperamento de varonil, como indica Muschiatti, o fijarla en el lugar de la “resentida ridícula” (Molloy, 2006: 77). El más claro ejemplo de esto en relación a la apreciación de su literatura lo encontramos en una famosa crítica hecha a uno de los primeros poemarios de Storni, en la que Luis M. Jordán afirma que la poesía de “este poeta” debe ser leída por “hombres que han mordido la vida” (Jordán en Muschiatti 1990: 92). En *Borges y Storni: la vanguardia en disputa*, Muschiatti recupera la crítica que Borges realiza de Storni como una “comadrita” que aturde con sus chillidos; el término, dice, ‘hace fusión con “comadre”: voz popular, el nombre que se dan madre y madrina, o madrina y padrino de un niño, nombre que se dan las mujeres de un pueblo, amigas o vecinas, mujeres en reunión, charlando y murmurando, alcahueta.’ (Muschiatti, 2003: 39). El chillido aparece aquí como una variante de la risotada: un sonido discordante que desborda el ámbito de lo apropiado para la mujer que sería el susurro, la sonrisa discreta y complaciente o incluso, en visión más trágica de lo femenino, el llanto. En esta línea nos parece interesante rescatar la figura de la medusa tal como la caracteriza Hélène Cixous en su famoso libro *La risa de la medusa*, donde al paradigma monstruoso de la feminidad mortal y amenazante que se cifró históricamente en la figura de la Gorgona asesinada por Perseo se opone la figura de la medusa que ríe: “Es hermosa y ríe” (Cixous, 1995: 21).

Nos interesa particularmente detenernos aquí ya que esta tensión en torno a la risa se escenifica de modo recurrente en la poesía de Storni para aludir a la división entre una visión patriarcal y normativa de lo femenino y la vivencia subjetiva tal como es

8 El resaltado es nuestro.

planteada por la voz poética. Como apunta Sylvia Molloy en *Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración* (2006), es recurrente la referencia en la poética de Storni a un grupo de terceros que “llamados ya ‘la gente’, ya ‘ellos’, son al comienzo jueces o testigos que cuestionan la representación del sujeto femenino mientras que al

final, en los últimos poemas, son espectadores prescindibles de ella.” (Molloy, 2006: 77). Podemos encontrar dos ejemplos claros de esto en poemas como “¿Sabéis algo?” o “El clamor”. En ambos, la belleza de la acción (la entrega desinteresada del propio corazón, la ocupación de trenzar estrellas) es ridiculizada e incomprendida por las voces de otros, que llegan incluso a herir físicamente a las protagonistas de los poemas: “Y tan pronto lo dije, como un eco/ ya se corrió la voz:/ —Ved la mala mujer esa que pasa:/ Ha dado el corazón./ De boca en boca, sobre los tejados,/ rodaba este clamor:/ —¡Echadle piedras, eh, sobre la cara; ha dado el corazón!” (“El clamor” en *Langüidez*). “Subí, subí, subí. Ya estaba bien arriba/ Cuando sentí un murmullo. ¿Era reto, diatriba?/ Escuché: carcajadas, ironías, insultos./ ¿Qué os parezco una simia? Oh mis buenos estultos:/ ¿Sabéis de cosas bellas?/ Yo hace siglos que vivo trenza que trenza estrellas”. (“¿Sabéis algo?” en *El dulce daño*).

Henri Bergson, en su texto *Laughter: an essay on the meaning of the comic*, deriva la existencia de la risa del efecto de comicidad —no es este el espacio para ello, pero creemos que la asociación risa-comicidad puede ser discutida y, de hecho, la noción de risa que trabajamos en este texto se preocupa más bien por el gesto subjetivo y no por una exploración de lo cómico y sus principios generales—, y sostiene que para comprender la risa “hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad; y sobre todo hay que determinar su función útil, que es una función social”. (Bergson, 2011 [1911]: 12). A lo largo del texto, Bergson desarrolla la idea de que la risa funciona como una sanción social, un castigo del grupo ante el desajuste —por torpeza o automatismo— de un individuo a las normas comunes. Su teoría de la risa es generalmente clasificada, junto con la de autores como Roger Scruton, como una teoría de la superioridad o la humillación, que asume que la risa disminuye al objeto ante el sujeto o los sujetos que ríen.

Esta noción de la risa como sanción nos permite abordar en los poemas de Storni la risa de los otros. La escena que leímos en “¿Sabéis algo?” se repite en el poema “¿Qué diría?” de *El dulce daño*. En él, la preocupación de la protagonista del poema es lo que de ella diría “la gente”, a la que califica de “recortada y vacía”, si ella se animara un día a vivir de acuerdo con su deseo y romper con los cánones impuestos sobre la imagen femenina (“me tiñera el cabello de plateado y violeta”) o sobre el comportamiento decoroso de una mujer (“cantara por las calles al compás de violines/ o dijera mis versos recorriendo las plazas/ libertado mi gusto de mortales mordazas”). El último verso recupera la pregunta planteada en el verso anterior para suponer la actitud que tomarían los otros ante semejante desacato: “¿Irían a mirarme temblando en las aceras?/ ¿Me quemarían como quemaron hechiceras?/ ¿Rogarían en coro, escuchando la misa?/ En verdad que pensarlos me da un poco de risa”. (“¿Qué diría?” en *El dulce daño*). Es notable cómo las actitudes de los otros previstas por la voz enunciativa evocan imágenes históricamente ligadas a la represalia contra las mujeres que resistieron a adaptarse a las normas de sus respectivas épocas: el rezo para exorcizar el pecado de la transgresión y la quema de brujas. En este caso, la risa final de la protagonista del poema funciona como aquello que neutraliza la amenaza, ya sea porque intuye que los tiempos están cambiando y el placer de la fantasía es mayor que el temor al castigo, ya porque la penetración de esas voces ajenas incluso en la propia imaginación les da un tinte ridículo.

En un capítulo titulado “Sobre las dos risas” de *El libro de la risa y el olvido*, Milan Kundera afirma que “las cosas, repentinamente privadas del sentido que se les supone, del lugar que tienen asignado en el pretendido orden del mundo (...) provocan nuestra risa. La risa pertenece pues, originalmente, al diablo” (Kundera, 2013: 62). La risa, agrega Kundera, conjuga la malicia de la constatación de un cierto deslizamiento o desmascaramiento con el alivio de descubrir que “las cosas son más ligeras de lo que parecen” (Kundera, 2013: 62). En su columna “Feminidades”, publicada en *La Nota* en 1919, podemos ver un ejemplo del modo en que la risa encarna esta discordancia. Ante la histórica novedad de la candidatura de Julieta Lanteri, Storni tropieza con un “hombrecillo perfumado” al que inquiere acerca de su opinión sobre la candidata. Lanteri, responde desdeñosamente el hombre, es fea, y la risa de la cronista es tan potente que consigna que aún mientras escribe la anécdota sigue riendo. La risa, en este texto, impugna el mundo tal cual es en el momento en que se ciernen sobre él las transformaciones que lo volverán otro. Como dice Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* en relación al humor carnavalesco, al reír “el mundo se convierte en algo exterior, terrible e injustificado, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor” (Bajtín, 2003: 36). Aunque individual en el caso de la anécdota narrada por Storni en su columna, la risa, de modo similar a la risa popular, es ambivalente: alegre y sarcástica a la vez. Constata y rechaza las jerarquías establecidas a los participantes de la escena como parte fundamental de un cierto modo de funcionamiento del mundo y de la política.

Como vimos en los ejemplos previos y veremos en algunos más que trabajaremos a continuación, el chisme y las risas ajenas aparecen en Storni como elementos que dan cuenta del enfrentamiento de la subjetividad construida en los poemas y la subjetividad-otra que desglosamos en el apartado anterior, adaptada a los mandatos sociales de la época. Claudia Cabello-Hutt hace un señalamiento similar en la prosa de Storni:

En un texto de 1921, en que trata el tema de la mujer moderna y Buenos Aires a través de un diálogo entre dos jóvenes elegantes y profesionales, pone en boca de una de ellas la siguiente advertencia: “No diga esas cosas [todo artista es en el fondo algo anarquista]. Se reirán de usted, la despreciarán, le negarán el derecho a vivir” (*Obras*: 995). Las “cosas” que una mujer joven y moderna piensa no se pueden expresar abiertamente. (Cabello Hutt, 2016: 120)

Expresar abiertamente sentires u opiniones contrarias a las de la mayoría, no participar de los sentidos socialmente construidos sobre los que se basa el chisme (y en los cuales se apoya la sanción del otro en el chisme malicioso) es un modo de enfatizar el ostracismo de aquellos que no adhieren a esos sentidos ni al modo de habitar el mundo que suponen. Creemos que no es casual que Storni haga referencia a estos discursos, tradicionalmente considerados “menores”. Como indica Andreas Huyssen en *Después de la gran división*, se produce entre fines del siglo XIX y comienzos del XX una enorme producción discursiva desde diferentes ámbitos que cifra lo femenino “en la cultura de masas, y en las masas en general, mientras que la cultura elevada, ya sea tradicional o moderna, permanece claramente en el campo privilegiado de las actividades masculinas” (Huyssen, 2006: 95). Los pocos ámbitos abiertos a la escritura femenina quedan, entonces, desvalorizados como emocionales, triviales y asociados a la pasividad del consumo en oposición a la “verdadera” cultura que se supone ligada al ámbito de la producción y la racionalidad. Si bien esto implica una exclusión en el sentido que le da Barrancos y atenta contra las posibilidades expresivas y laborales de las mujeres, también abre la oportunidad para la artimaña, como vemos en la utilización que hizo Storni de las crónicas femeninas como un espacio de crítica social. ¿En qué sentido? Este aporte de Tania Diz ayuda a clarificar aquello a lo que aquí nos referimos:

¿Por qué en una época en la que se trata de que la mujer obedezca a su rol tradicional, las crónicas de Storni no son censuradas o, al menos, no hay registro de que le haya llegado algún tipo de comentario? Quizá, a diferencia de Martí, porque ella se ubica en un lugar desprestigiado: las columnas femeninas, con lo cual el ojo de la censura no está tan atento y permite (sin saberlo) ciertas transgresiones. (Diz, 2004: 85)

Es decir, el trabajo con géneros o escenas consideradas “menores” permite una libertad enunciativa que otro tipo de textos obtura. Lo que queremos enfatizar aquí es que lo que aún a al chisme como material de exploración degradado con las columnas femeninas en tanto lugar de enunciación menor es el hecho mismo de su asociación con lo femenino. Edgardo Cozarinsky, en su texto *El relato indefendible*, subraya que “en inglés, la palabra *gossip*, chisme, designa en una acepción arcaica a cualquier mujer, y también, más precisamente, a la charlatana y transmisora de novedades” (Cozarinsky, 2005: 23). El autor agrega que el chisme queda asociado al mundo femenino ya que es objeto de burla y temor para el hombre, que lo necesita aunque lo niegue: “En el fondo, constantes, se agitan dos rasgos recurrentes: la transmisión del relato, la actividad que se agota en el placer que procura. El relato es el vehículo temible del conocimiento profano. El placer es esa alquimia peligrosa que la mujer administra en cuanto Bruja, que ignora en cuanto Virgen”. (ibídem: 25). Como veíamos en el poema, es el placer, en la mirada proyectada del otro, lo que pone a la enunciativa del lado de la Bruja. La risa, entonces, aparece como respuesta a la sanción que implica el murmullo ajeno, el chisme: “Anduve en la vida preguntas haciendo./ Muriendo de tedio, de tedio muriendo./ Rieron los hombres de mi desvarío.../ ¡Es grande la tierra! Se rien... yo río...” (“Luz” en *Irremediablemente*).

Tal como veíamos en el poema anterior aparecer la figura de la bruja, podemos apreciar en este la alusión a la loca (“rieron los hombres de mi desvarío...”), otro mote utilizado para degradar a la mujer inadaptada o poco convencional. La primera persona que enuncia el poema carece de respuestas, las palabras no le alcanzan, su búsqueda de algo que apague el aburrimiento y le permita trascender hacia otro tipo de lenguaje y de experiencia del mundo no encuentra aliados, sino que le gana la sorna de sus contemporáneos. Es el encuentro con el amor lo que apaga la sed de saber y asegura una renuncia sin sobresaltos (“Segura de todo me tiro a tus plantas:/ Descanso y olvido”).

Mencionamos más arriba un primer abordaje de la risa en Bergson en el marco de la teoría de la superioridad. Sin embargo, hay otra corriente, encarnada por filósofos como Kierkegaard, Kant, Goethe o Sartre, denominada globalmente como teoría de la incongruencia. Esto implica que la risa surge cuando entre la subjetividad y el mundo exterior, o entre las expectativas sobre el mundo y la realización de las mismas hay un desajuste que genera en el sujeto una sensación de incongruencia y, por lo tanto, la risa. Esta teoría nos permite dilucidar un aspecto clave de la risa en los poemas que hemos analizado: lo que hace emerger la risa es la incongruencia entre el mundo real y el imaginado, entre las conductas que asumen los “yo” poéticos y el modo en que son leídas por los demás. Esa disyunción es evidente en el poema “Aspecto”: “Vivo dentro de cuatro paredes matemáticas/ Alineadas a metro. Me rodean apáticas/ Almillas que no saben ni un ápice siquiera/ De esta fiebre azulada que nutre mi quimera./ Uso una piel postiza que me la rayo en gris./ Cuervo que bajo el ala guarda una flor de lis./ Me causa cierta risa mi pico fiero y torvo/ Que yo misma me creo para farsa y estorbo”. (“Aspecto” en *El dulce daño*).

Así como en “¿Qué diría?” encontrábamos a la gente “recortada y vacía”, vemos en “Aspecto” a las “apáticas/almillas” que son capaces de imaginar la profundidad del sentir de la protagonista. Henry Campos Vargas, en su análisis de diferentes

abordajes filosóficos de la risa, cita a Sartre cuando expresa que lo cómico “consiste en el ‘contraste infinito’ entre la razón y el mundo dado” (citado por Stern, 1950: 24) (Campos Vargas, 2013: 390). En este poema y en otros —un ejemplo claro es “Cuadros y ángulos”—, Storni utiliza imágenes que refieren a la geometría y la matemática para transmitir la rigidez de un mundo adverso a la diversidad y al cambio. Ante esta rigidez, la opción de la enunciativa es el disfraz, la piel postiza. En el texto anteriormente citado, Sylvia Molloy observa que el recurso al disfraz y la máscara es una estrategia de figuración recurrente en las escritoras de comienzos de siglo XXI, que apunta a desarmar la asociación modernista de lo femenino con una serie de figuras míticas —Salomé, Dalila, entre otras—: “tan imaginativa como la reescritura de esas figuras míticas con el fin de, literalmente, construirse un rostro, resulta la creación de máscaras.” (Molly, 2006: 76). Este tema también es abordado en “Retrato barroco”, que crea una atmósfera de frialdad y rigidez con elementos como la referencia a las catacumbas, el moho y el mármol, que contrasta a su vez con la ternura “tropical” que no puede alcanzar a la protagonista porque la máscara “carcajeante” que se impuso sobre su rostro se lo impide.

En “Aspecto” el disfraz nuevamente se vuelve contra ella: el “pico” le molesta, quizás la obstinación de aquello que no puede callar y que, tarde o temprano, la dejará al descubierto con su fiebre azulada ante quienes no podrán comprenderla. La cuestión del ocultamiento se repite en otros poemas para referir específicamente a la actuación del género: “Así somos ¿no es cierto? Ya lo dijo el poeta:/ movilidad absurda de inconsciente coqueta,/ deseamos y gustamos la miel de cada copa/ y en el cerebro habemos un poquito de estopa./ Bien; no, no me preguntes. Torpeza de mujer./ Capricho amado mío, capricho debe ser./ Oh déjame que ría... ¿no ves que tarde hermosa?/ Espínate las manos y córtame esa rosa.” (“Capricho” en *El dulce daño*) y “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” en *Ocre*).

En el segundo poema, “Epitafio para mi tumba”, la risa y la hartura son los rasgos que caracterizan al yo, que solo después de la muerte puede abandonar el disfraz y las buenas costumbres y “dormir a pierna suelta” o negarse a responder cuando lo llaman. En “Capricho” podemos encontrar una alusión a la eficacia del discurso poético masculino en la construcción de los imaginarios sobre la feminidad (“ya lo dijo el poeta”). La voz poética femenina se hace cargo irónicamente de esos predicados, y es el capricho mismo del título el que funciona como disfraz: se citan los lugares comunes del discurso poético/médico/psicoanalítico dominante sobre las mujeres (fragilidad, volubilidad, emotividad), pero no para desmentirlos sino para dar un reaseguro al amante de que eso explica el sentir de la protagonista. Sin embargo, la risa del final quiebra esa armonía entre el interior de la voz poética y su discurso hacia el amado, y nos permite entrever, de nuevo, la incongruencia entre lo enunciado y lo sentido, entre el exterior y el interior. Este movimiento se enmarca en lo que Josefina Ludmer llamó, en referencia a Sor Juana Inés de la Cruz, “las tretas del débil”:

En este doble gesto se combinan la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico las mujeres), y su treta: no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe. Esta treta del débil, que aquí separa el campo del decir (la ley del otro) del campo del saber (mi ley) combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración. (Ludmer, 1985: 5)

En “La complejidad femenina”, columna firmada por Tao Lao y publicada en *La Nación* en 1920, Storni anticipa esta lectura de Ludmer al analizar críticamente los factores que hacen a la supuesto complejidad de lo femenino. Subraya la feminización de la posición de servidumbre más allá del contexto y del género de quien efectivamente

se encuentre en ella, e infiere que la complejidad que se achaca a lo femenino es producto de esa condición subalterna que obliga a las mujeres a aguzar su imaginación, concluyendo que “el sometido (...) necesita de esta imaginación para estar en equilibrio con la fuerza del sometedor. A la autoridad de este, se opone el ardid de aquel” (Storni, 2014: 44).

Es notorio que el ardid y el disfraz surgen como elementos necesarios para posibilitar la escritura femenina: como puntualizamos anteriormente, el imaginario dominante del modernismo sobre la mujer es el de la musa, que implica imposibilidad —o al menos, la enorme dificultad— para las mujeres de participar como productoras en el campo literario y artístico en general. Incluso cuando, como nota Huyssen aludiendo al caso de Flaubert y su “*Madame Bovary c’est moi*”, circula en la época un discurso que hace referencia a la feminización como parte de la sensibilidad artística, esta posibilidad de una escritura feminizada es prerrogativa exclusiva de los escritores hombres. La escritora latinoamericana, dice Molloy, resuelve esa situación por medio de la dislocación: “dislocación del ser —o más bien de una *dislocación para ser*— que acaso sea el principal impulso de su escritura. Se es (y se escribe) *en otro lado*, en un lugar diferente, donde el sujeto femenino elige reubicarse para llevar a cabo su auto-representación.” (Molloy, 2006: 68). De ahí los juegos de mimesis y distancia con la propia máscara que encontramos en los poemas de Storni. Desde el anonimato femenino que rescata Woolf hasta los seudónimos y la autofiguración desplazada o grotesca, el disfraz es condición de la escritura y de la socialización en sentido más amplio, y por eso no establece un juego de mentira-verdad sino de verdad-verdad, donde tanto la posición subalterna como el escamoteo y la treta forman parte del juego de representarse en el discurso público.

Para cerrar, y en base a lo analizado, podemos volver sobre la dicotomía planteada por Muschietti para proponer que el discurso mendicante y el discurso confrontativo que la autora identifica no son dos instancias opuestas y contradictorias sino que son parte de una modulación de la voz poética o autorial que elige, de forma estratégica, modos de enunciación de lo mismo: la imposibilidad de habitar las formas socialmente dominantes del ser mujer —la exigencia de ser bella, amada, discreta, de no desear más que el hogar y el matrimonio— y la búsqueda de nuevas formas de representación que se rebelen contra las establecidas y abran un espacio donde se puedan enunciar otras feminidades.

Bibliografía

- » Altamirano, C. y Sarlo, B. (2016). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Armstrong, N. (1987). *Desire and domestic fiction. A political history of the novel*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- » Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial.
- » Barrancos, D. (2002). *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires, Godot.
- » Cabello-Hutt, C. (2016). Las mal ubicadas: intervenciones en la modernidad en la prosa de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, N° 7: 105-130, octubre.
- » Campos Vargas, H. (2013). *La risa. Revista de Lenguas Modernas*, N° 18: 389-398.
- » Cixous, H. (1995) *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- » Cozarinsky, E. (2005). El relato indefendible. En *Museo del chisme*. Buenos Aires, Emecé.
- » Cragolini, M. (1996). De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana. En *Nietzsche actual e inactual*, vol. II. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.
- » Delgado, J. (2011). *Alfonsina Storni. Una biografía Esencial*. Debolsillo (Contemporánea), e-book. Disponible en: www.megustaleer.com.ar
- » Diz, T. (2004). Sobre cuerpos, ironías y otros decires: “Feminidades” de Alfonsina Storni. En *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago, LOM.
- » Diz, T. (2006). *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina 1915-1925*. Buenos Aires, Eudeba-Rojas.
- » Diz, T. (2020). Extraña pareja. Asedios al binarismo en los relatos periodísticos de Alfonsina Storni y Roberto Arlt. *Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género*, N° 28: 337-364.
- » Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- » Huysen, A. (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Kundera, M. (2013). *El libro de la risa y el olvido*. Buenos Aires, Tusquets.
- » Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. En *La sartén por el mango*, Puerto Rico, El Huracán.
- » Méndez, M.; Salomone, A. y Queirolo, G. (2014). Prólogo en *Un libro quemado/ Alfonsina Storni*. Buenos Aires, Excursiones.

- » Molloy, S. (2006). Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración. *Mora* N° 12: 68-86.
- » Muschietti, D. (1990). Las estrategias de un discurso travesti (Género periodístico y género poético en Alfonsina Storni). *Dispositio*, vol. XV, N° 39: 85-105.
- » Muschietti, D. (2003). Borges y Storni, la vanguardia en disputa. *Hispanamérica*, año 32, N° 95: 21-44, agosto.
- » Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona/México, Anthropos/UAM.
- » Queirolo, G. (2007). Una modernidad femenina: las crónicas de Alfonsina Storni. *Feminaria Literaria*, año XII, N° 19: 103-109, abril.
- » Stern, A. (1950). *Filosofía de la risa y del llanto. Panorama de la Filosofía y de la Cultura IV*. Buenos Aires, Imán.
- » Storni, A. (2014). *Un libro quemado/Alfonsina Storni*. Buenos Aires, Excursiones.