



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura  
Española y Latinoamericana

**Más allá del corazón: voz andrógina en  
*Mundo de siete pozos* de Alfonsina Storni**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Valentina Pisano
Tipo de trabajo:	Trabajo de investigación
Director/a:	Dra. Janneth Español Casallas
Fecha:	20/09/2023

## Resumen

El presente trabajo, cuyo análisis se basa en un enfoque metodológico cualitativo, se centra en las estrategias de construcción textual de la voz lírica en el poemario *Mundo de siete pozos* de la escritora Alfonsina Storni. La poeta suizo-argentina, alcanzada la madurez estilística, traduce en versos su cosmovisión híbrida y fragmentada. Al centro de sus composiciones, la fusión entre un yo corpóreo y un espacio-mundo crea una nueva entidad en constante interacción con los elementos naturales. Sus estados y polaridades se entrelazan en un juego simbólico que se extiende a la figura poética y al entorno que la rodea. Al final, de este proceso de osmosis aflora una nueva subjetividad, neutra y sin género por ser síntesis de todos los contrastes confluídos en ella: es la voz andrógina. Quintaesencia del paisaje visionario brotado de la fantasía de la poeta, su ambivalencia conecta con la totalidad de la condición humana fuera de toda categoría. En la medida en que se difumina, se universaliza, hasta reapropiarse de un espacio y de un discurso poético hasta entonces negados. La trayectoria vital del sujeto agente que se (auto)representa en el microcosmos storniano se convierte, de esta manera, en un proceso de empoderamiento.

**Palabras clave:** Alfonsina Storni, microcosmos storniano, yo lírico, voz andrógina, empoderamiento

## Abstract

This paper, based on a qualitative method analysis, focuses on the textual construction of the lyrical subject in Alfonsina Storni's collection of poems *Mundo de siete pozos*. After reaching her stylistic maturity, the Swiss-Argentinian poet translates her hybrid and fragmented world view into verses. Inside her rhymes, the fusion between a bodily self and a cosmic space creates a new entity interacting with basic elements. Their states and polarities intertwine in a symbolic system that spreads throughout the poetic self and the surrounding scenery. From this osmotic process a new, neutral and agender subjectivity emerges as synthesis of all the opposites converging into one: it is the androgynous voice. The quintessence of the visionary landscape arises from the poet's fantasy and its ambivalence reaches the whole human condition, out of possible categories. The more it blurs, the more it universalises itself, reclaiming the poetic space and discourse denied before. Thus, the life path of the subject-agent who represents itself in Storni's microcosm turns into an empowerment process.

**Keywords:** Alfonsina Storni, Storni's microcosm, lyrical subject, androgynous voice, empowerment

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	6
1.1. Justificación.....	8
1.2. Objetivos de la investigación .....	9
2. Metodología .....	10
2.1.1. Enfoque y alcance.....	10
2.2. Desarrollo y aplicación .....	10
2.2.1. El poema como microcosmos lírico: entre proceso creativo e interpretación ..	11
2.2.1.1. Reconstruir la trama isotópica .....	11
2.2.1.2. Significación de unos procesos metafóricos renovados .....	12
2.2.2. Desde una voz poética hacia una voz cósmica .....	13
2.2.2.1. El sujeto lírico y sus máscaras .....	13
2.2.2.2. Lo simbólico que universaliza el yo .....	15
3. Marco teórico y estado de la cuestión .....	17
3.1. Alfonsina: una poeta urbana y moderna .....	17
3.1.1. Una feminista <i>ante litteram</i> .....	18
3.1.1.1. La escritura como rescate .....	18
3.1.1.2. La agencia femenina entre rebeldía y voz empoderada .....	21
3.1.2. La obsesión biografista y la intención poética tergiversada .....	23
3.2. Un estilo propio: nuevos recursos expresivos para una voz inédita .....	25
3.2.1. Innovación temático-estética en el umbral de la etapa final.....	26
3.2.1.1. Evolución de un sentir enajenado.....	28
3.2.1.2. Un estilo conciente: ¿poética de la transición? .....	29
3.2.2. El yo debajo, detrás y al centro del texto .....	32
3.2.2.1. Identidad femenina y yo colectivo en la voz poética.....	35

3.2.2.2.	De sujeto femenino a voz universal .....	38
4.	La voz poética andrógina en <i>Mundo de siete pozos</i> .....	41
4.1.	Mundo observado, espacio habitado: el yo detrás de su mirilla .....	43
4.1.1.	Fotogramas de un paisaje corporeizado .....	48
4.1.1.1.	Cuerpo y espacio en un juego osmótico disonante .....	49
4.1.1.2.	El yo-mundo y su unidad desmembrada .....	52
4.1.2.	Configuración de un entorno simbólico: los cinco elementos .....	56
4.1.2.1.	Tierra, agua, aire y fuego .....	58
4.1.2.2.	Corazón, quinto elemento .....	64
4.2.	Tejer para descomponer, negar para afirmar: retrato del yo ambivalente .....	69
4.2.1.	Procedimientos y técnicas de disolución de la voz poética .....	72
4.2.2.	Representación polimórfica de una agencia asexual .....	76
4.2.2.1.	Génesis y evolución de la voz andrógina .....	77
4.2.2.2.	Referente universal: femenino empoderado.....	79
5.	Conclusiones.....	83
6.	Limitaciones y prospectiva .....	87
	Referencias bibliográficas.....	89

## 1. Introducción

El de Alfonsina Storni es un nombre altamente evocativo, ya que nos remite a todo un imaginario cuyos elementos compositivos oscilan entre motivos acuáticos, versos cargados de erotismo, intentos de reivindicación profeminista y un final trágico cual síntesis y pretexto de un proceso de mitificación que sigue alimentándose hasta el día de hoy. Tal mito, entendiendo el término en su tríplice connotación que roza las cumbres de lo maravilloso o de lo divino/heróico a la vez que comprende la falacia, en muchos casos ha sido – y, quizás, todavía siga siendo – el filtro deformador y, de alguna manera, caleidoscópico a través del cual la obra de la poeta se ha ido interpretando a lo largo de un siglo. Lo cual no deja de tener repercusiones positivas, en la medida en que ha contribuido a la resonancia internacional de su figura, al perdurar de su estela cual símbolo de liberación y empoderamiento del sujeto femenino, a la transmisión de una parte de su obra a la posteridad.

Y sin embargo, la labor de recuperación de las obras literarias escritas por mujeres que han quedado ocultas, ignoradas u olvidadas durante siglos – actividad de investigación que hoy en día se está llevando a cabo a través de interesantes e imprescindibles proyectos – nos exige una relectura de su ingente producción<sup>1</sup> bajo una nueva luz que la despoje, en la medida de lo posible, de todo exceso biografista y de aquel aura legendaria que tanto ha impregnado los procesos de recepción de sus escritos, desviándolos, a menudo, de interpretaciones más puntuales, fundadas y objetivas. De hecho, parte de la reciente investigación sobre la poeta argentina ha propuesto un cambio de enfoque, con el objetivo de rehuir la tendencia a la lectura estereotipada bajo el lema, de naturaleza tripartita, amor–feminidad–muerte. Alfonsina Storni supo crear, a lo largo de su recorrido artístico, un microcosmos literario – en palabras de Kirkpatrick (1984), un «micromundo poético» – mucho más complejo, articulado,

---

<sup>1</sup> Al referirnos a la producción literaria de Alfonsina Storni, consideramos no solamente su obra poética, la cual consta de siete poemarios, a saber, *La inquietud del rosal* (1915), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938), sino también a su colección de poemas en prosa *Poemas de amor* (1926), a sus obras de teatro, entre las que destacan *El amo del mundo* (1927) y *Dos farsas pirotécnicas* (1932), a su nutrida obra ensayística y periodística, recopilada en los años en varias colecciones por editoras como Delfina Muschietti (2002) o Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone (2019). En esta última edición, a las crónicas periodísticas que la autora publicó entre 1919 y 1921, se integraron los textos «Autodemolición», escrito en 1930, y «Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj», que la autora redactó para leerlo durante una conferencia en la Universidad de la República en Montevideo, a la que fue invitada junto a Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral, en 1938.

subversivo y profundo, trascendiendo lo biográfico, lo genérico, lo individual para representar un sentir común, colectivo, a partir de un cierto momento ya no femenino sino andrógino, y por esto universal.

En línea con estos estudios, el presente trabajo pretende investigar sobre la evolución de la voz poética en el penúltimo poemario de la autora, *Mundo de siete pozos*, publicado en 1934 tras un silencio de nueve años. Se propone, en concreto, ahondar en la construcción textual del sujeto lírico y en la manera en que este difiere de aquel yo femenino, voz y agencia declarada y marcadamente sexuada, que solía emerger de las composiciones stornianas anteriores. El estilo de *Mundo de siete pozos* marca un antes y un después en la lírica de la escritora rioplatense, no solo desde un punto de vista formal, por adherir al proceso contemporáneo de experimentación e innovación vanguardista, sino también desde una perspectiva temática o, mejor dicho, semántico-pragmático-estructural, aspectos, los tres, en cuya yuxtaposición, a la vez que interdependencia, reside la originalidad tanto de los significados vehiculados, como de los recursos empleados para su transmisión al lector por parte de la voz poética. Esta es el sujeto a menudo enmascarado cual observador silente de un paisaje repleto de símbolos cuya significación remite al sujeto mismo, con procedimientos metafóricos ardidados e inéditos, señas de madurez y, al mismo tiempo, de identidad.

En un marco tan novedoso y desconocido, destaca un hecho: la fragmentación, el enmascaramiento, la (aparente) desaparición de un sujeto lírico que antes acostumbrábamos llamar con su propio nombre e identificar con determinados rasgos y con un género (femenino, no importa si singular o plural), respondiendo a un horizonte de expectativas bien definido y, de alguna forma, apaciguador. Una obra tan nueva y compleja, que rompe con lo anterior en arquitectura textual, signos y fórmulas – aun guardando cierta continuidad con algunos motivos recurrentes – necesita ser examinada desde un enfoque analítico cualitativo, que sustente las hipótesis interpretativas sobre sus contenidos simbólicos y su imaginería aparentemente ilógica que, sin embargo, es densa de significados y perfectamente construida. El cambio estilístico en el recién estrenado quehacer poético de Alfonsina representa, en su trayectoria artística, un hecho sorpresivo sobre el cual hay que hacerse preguntas, y ahí reside, precisamente, la justificación de este trabajo.

## 1.1. Justificación

La elección del objeto de investigación al que acabamos de referirnos en la introducción se funda en la individuación de un vacío informativo en el estado de la cuestión. Si bien el tema de la voz lírica en la poética de Alfonsina Storni ha sido tratado desde varios enfoques en estudios anteriores, el aspecto en el que la crítica no se ha detenido suficientemente es el progresivo pasaje, a lo largo de su producción, desde un yo femenino – ahora individual, ahora colectivo – hasta un sujeto sin género cuyas instancias son igualmente agenéricas y que, por lo tanto, podríamos definir como voz poética que «admite una vulnerabilidad universal hermanada con el sufrimiento humano» (Morales, 2013, p. 135).

En este sentido, el poemario *Mundo de siete pozos* representa el punto de inflexión de esta evolución, por la paulatina introducción, en la trama textual de sus composiciones, de marcas y signos neutros, cuya naturaleza trasciende la tradicional oposición binaria masculino/femenino. Tal proceso de androginización de un yo que hasta entonces había sido exquisitamente femenino (y marcadamente yo, sin desdoblamiento o enmascaramientos), bien lejos de restarle dignidad a la causa femenina o feminista *ante litteram*, eleva este sujeto lírico colectivo a la categoría de yo universal, reflejo de unas vivencias y un sentir desvinculados de posibles connotaciones genéricas, y por ende representativos, ya no de lo femenino, sino de lo humano, cual evolución más amplia, alta y completa del interlocutor/referente objeto de identificación/representación por parte de la poeta.

La misma poeta, por su parte, sale de su papel esperado (debido al hecho de ser mujer, o *poetisa*, con todo lo que en el imaginario de entonces esto significaba, como veremos) y, por primera vez, subvierte las expectativas. El tratamiento de un sujeto lírico que pierde su identidad de género para universalizarse representa un punto de inflexión en el discurso sobre la escritura de y sobre las mujeres, esta es la razón prioritaria en la que se rige la voluntad de llevar a cabo este trabajo de investigación: seguir alimentando el discurso contemporáneo de la crítica literaria feminista con el punto de vista y la labor simbólica de la mujer que del feminismo fue una precursora, tal como lo fue en su reivindicación de una igualdad de género en ámbito intelectual y literario. Alfonsina Storni influyó y sigue influyendo en un proceso de emancipación nunca acabado por completo, y que, en palabras de Berta García Faet, en su tiempo «llamó a la acción. Y sigue llamándonos a la acción» (2019, p. 11). De hecho, ella hizo



con su vida, con su ejemplo, algo que marcó una nueva modernidad, cuya estela revolucionaria sigue hasta el día de hoy.

## 1.2. Objetivos de la investigación

Como se ha anticipado en el apartado anterior, el objetivo general de este trabajo es demostrar que la paulatina fragmentación y androginización de la voz poética en el poemario *Mundo de siete pozos* de Alfonsina Storni no es sino una ulterior y eficaz herramienta de empoderamiento del yo colectivo o, en palabras de Alicia Salomone, del «yosotras/os» (2001, p. 49). Para lograr este propósito se definen los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar los elementos recurrentes y su significación en relación con la construcción del sujeto lírico.
2. Examinar los procedimientos metafóricos y simbólicos a través de cuyo empleo se alcanza la gradual difuminación del yo y de su identidad de género.
3. Interpretar lo andrógino como seña de universalidad y expresión más alta de lo humano.
4. Identificar a Alfonsina Storni cual pionera del proceso de empoderamiento de la mujer en virtud de su evolución «de poetisa a poeta»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Nos referimos explícitamente al título del libro *Alfonsina Storni. From poetess to poet*, de Rachel Phillips (1974), en el que la autora trata el tema de la evolución de la escritora rioplatense reflejada en su recorrido poético y define dicha trayectoria como una transición de poetisa a poeta, es decir de creadora de versos sentimentales a autora conciente de su estilo y su madurez estética. (Gullón, 1977, pp.224-225).

## 2. Metodología

Los objetivos que se acaban de definir necesitan de una propuesta metodológica poliédrica, cuya multiplicidad de facetas permita diseccionar los poemas en busca de los elementos estructurales, semánticos y retóricos que corroboren nuestra interpretación de su significado a partir de lo textual, sin olvidar de considerar la naturaleza de la línea investigativa en la que este trabajo se inserta: el discurso poético femenino en la contemporaneidad. Por lo tanto, no podemos prescindir de abarcar el tema valiéndonos de unos acercamientos múltiples que nos permitan, por un lado, ahondar en la sustancia de dicho discurso y, por otro, colocarlo en su contexto.

### 2.1.1. Enfoque y alcance

Ya que el análisis literario de toda obra poética es un proceso de observación, descripción e interpretación, lo más adecuado será ubicar nuestra investigación en un enfoque cualitativo de alcance exploratorio e interpretativo. A la hora de profundizar en la creación lírica de Alfonsina Storni como cauce y materia misma de su discurso, un primer paso consistirá en anclar este último en un marco que comprenda diferentes aspectos: lo que la crítica literaria feminista ha destacado sobre la figura y la obra de la poeta argentina y de las artistas, narradoras y poetas que fueron sus contemporáneas; el contexto cultural, intelectual y literario en el que se situó la autora; las circunstancias biográficas que fueron, nos guste o no, telón de fondo de su actividad poética, teatral y periodística.

Una vez trazadas estas coordenadas, nuestra labor será la de centrarnos en el objeto real de nuestro análisis: los textos. En esta segunda fase será imprescindible detectar, a lo largo de las composiciones (y por entre los versos), las marcas textuales, los recursos y los símbolos que nos introducen a este cambio de signo en el tratamiento de la voz poética, interpretando su significado y valor en relación a esta metamorfosis.

### 2.2. Desarrollo y aplicación

Textualidad, arquitectura simbólica y voz lírica son los pilares sobre los que se rige este trabajo. Al fin de cumplir con los objetivos establecidos, cabe ahora preguntarse de qué

instrumentos metodológicos disponemos y elegir los que más se presten a nuestra investigación.

### 2.2.1. El poema como microcosmos lírico: entre proceso creativo e interpretación

¿Podríamos ver el poemario *Mundo de siete pozos*, con su estilo innovador y su imaginaria inconsueta, como representación de una cosmogonía ubicada, estilísticamente hablando, en un espacio de transición? Según esta interpretación, cada uno de sus sesenta y dos poemas sería un microcosmos surgido del proceso creativo de la autora y transmutado en una nueva forma versal: código lingüístico desautomatizado y, a la vez, universo imaginífico, ambos síntesis de un renovado sentir poético. Desde esta perspectiva, que es básicamente la que nos proponemos adoptar, el análisis y la interpretación de lo textual cobran una importancia absoluta, con lo cual resulta imprescindible dotarse de las herramientas adecuadas para llevarlos a cabo. Por lo tanto, el primer instrumento metodológico del que se valdrá esta investigación es el método para el comentario de textos literarios elaborado por los autores Lázaro Carreter y Correa Calderón (2006), específicamente en lo que concierne el análisis de la estructura interna y de los rasgos formales, junto a las pautas para comentar un poema contenidas en el libro omónimo de Luján Atienza (1999).

A esta preciosa herramienta se habrá de asociar una base metodológica que sustente la interpretación de los aspectos simbólicos ínsitos en los motivos recurrentes y en los procesos metafóricos, fundamento que el enfoque holístico del *Diccionario de Símbolos* (2022) de Juan Eduardo Cirlot puede ofrecernos ampliamente. A continuación, se pretende presentar más detalladamente la aplicación de dichos recursos.

#### 2.2.1.1. Reconstruir la trama isotópica

Uno de los principios fundantes del análisis de un texto literario, según Lázaro Carreter y Correa Calderón (2006), es la relación intrínseca entre fondo y forma: el empleo de cada elemento formal está directamente vinculado con el tema o, más específicamente, es determinado por la «exigencia» del mismo (p. 40). La noción de rasgo formal se extiende a los aspectos estructurales de un texto, en nuestro caso la disposición del contenido semántico a lo largo del poema, la cual puede coincidir o menos con la división estrófica o con la

distribución de los versos. De ahí la necesidad de aplicar algunos conceptos clave, entre los cuales destacamos la noción de isotopía discursiva acuñada por Greimas en su estudio *Semantica estructural* (1966).

La identificación de los haces isotópicos en un poema es la práctica a la cual es sometida la determinación del tema: las correspondencias, los vínculos semánticos y las jerarquías entre elementos recurrentes, más allá de dar cuenta del contenido temático, le confieren homogeneidad al mismo y, de ahí, en un nivel superior, al discurso. (Luján Atienza, 1999, p. 49). Es así como, a través de este recurso, propio de la fase de análisis de la estructura interna, podremos ir tejiendo los hilos temáticos que resaltan por su redundancia y que, entrelazados – cuando no organizados en niveles – nos remiten a cierta uniformidad: esencia y, al mismo tiempo, arquitectura temática de las composiciones y del temario.

#### 2.2.1.2. Significación de unos procesos metafóricos renovados

Cabe subrayar, a este propósito, la voluntad de considerar el séptimo libro de la autora, *Mundo de siete pozos*, como un conjunto indivisible, es decir, a partir del comentario crítico literario de los poemas, extender el análisis al diseño de los mismos dentro de la colección cual proyecto lírico y creativo esencialmente homogéneo. Al análisis de la recurrencia de temas y motivos, pues, se habrá de asociar el de la construcción de peculiares y arditos procesos metafóricos o, en general, de un uso renovado de los tropos. Dichos aspectos formales colocan la obra en aquel espacio de transición al que ya nos referimos en los apartados anteriores. Examinarlos, justificando su uso con la función que desempeñan de cara a la unidad temática, nos dará cuenta del cambio de rumbo en el estilo de la poeta, nueva estética que la sitúa en el contexto de la experimentación vanguardista sin que ella esté directamente vinculada con ningún movimiento o manifiesto.

Este poemario de Storni destaca por una innovación intimista que se encamina en un recorrido lírico exquisitamente personal, cuya función es responder a exigencias expresivas que hasta entonces habían permanecido latentes. Los procedimientos metafóricos, los juegos sinestéticos, la abundancia de figuras de pensamiento son los rasgos formales a través de los cuales detectar aquel pasaje a lo cerebral que algunos autores han identificado en su producción a partir de *Mundo de siete pozos*. Merece la pena recordar que, en este poemario,

la representación paisajística del microcosmo storniano se articula en el tratamiento inédito de una multiplicidad de elementos: recursos retóricos, yo poético y andamiaje de contenidos simbólicos de naturaleza iterativa, estructurados en una serie jerarquizada de mallas isotópicas.

### 2.2.2. Desde una voz poética hacia una voz cósmica

Desde el principio, hemos identificado la voz lírica como uno de los principales ejes de interpretación de nuestro trabajo. Su análisis se inserta en una línea investigativa de tipo pragmático, bajo cuyo enfoque la comunicación y los actos de habla son reducidos a un estatus innatural determinado por la circunstancia (ficticia) en que se produce el poema mismo, es decir, su enunciación. La identificación del yo lírico es otro criterio de análisis de la estructura interna de un poema, pues nos permite aislar la perspectiva y, de esta manera, dar forma e intencionalidad a su discurso. La peculiaridad de la voz poética en *Mundo de siete pozos* reside en una nueva representación del sujeto, que de explícito se vuelve, según los casos, ajeno, enmascarado, desdoblado. Una de las formas en que se alcanza esta inconsistencia, esta difuminación de las marcas de reconocibilidad del yo es el uso prevalente de una imagería cargada de referencialidad, detrás de la cual este se esconde, convirtiéndose en observador.

Es preciso destacar que el tono descriptivo de muchas composiciones delinea unos paisajes esencial y profundamente simbólicos, calidad que se extiende al sujeto, quien, contemplándolos, los retrata. Es así como acaba formando parte del paisaje mismo y, por consecuencia, se impregna de la misma sustancia simbólica que compone el micromundo representado. Tal materia y esencia heredada por osmosis de su entorno textual, terminará elevando aquel yo que al principio era explícitamente femenino a una categoría que trasciende la diferencia de género. En los siguientes apartados, las líneas metodológicas que nos ayudarán a corroborar la interpretación que se acaba de introducir.

#### 2.2.2.1. El sujeto lírico y sus máscaras

Desde un punto de vista metodológico, como nos recuerda Luján Atienza (1991), el estudio del yo poético se basa en la correspondencia, en términos miméticos y ficcionales, entre poema y acto comunicativo (p. 224). La voz, por lo tanto, es entendida como sujeto hablante

que se dirige a un interlocutor en un plano interaccional ficticio. Nos será de gran utilidad, a efectos de nuestro análisis, la síntesis que este mismo autor hace de la clasificación de las «tipos poemáticos» basados en las actitudes líricas propuesta por Levin, que nos da muestra del repertorio de personajes líricos y de la forma en que estos se declinan a través de los deícticos de persona, de tiempo y de lugar (pp. 224-248).

Además, la construcción del sujeto en la poética de Alfonsina Storni tiene, como ya se ha anticipado, un valor de (auto)representación de lo femenino singular o colectivo que el presente trabajo pretende resaltar. Es fundamental, a este propósito, el discurso que Patrizia Violi (1987/1991) entabla acerca de la representación de la diferencia sexual<sup>3</sup> en la lengua, especialmente cuando se centra en el repertorio de sistemas simbólicos a los que un sujeto femenino puede recorrer a la hora de expresar su individualidad (p. 12). Refiriéndose a la «experiencia de la diferencia», la autora afirma que

ha sido a partir del descubrimiento de la especificidad de la propia experiencia cuando las mujeres han comenzado a tomar la palabra para hablar de ellas en primera persona. La autoconsciencia, como fase inicial de un recorrido que después se ha andado tomando muchas y diversas direcciones, ha representado históricamente para las mujeres un momento unificador que ante todo hacía posible *hablar* de sus propias diferentes realidades para compararlas y descubrir, al margen de lo vivido individualmente, una trama reconocida como común. (p. 156)

Por último, a la hora de analizar los recursos y procedimientos utilizados por nuestra autora para construir nuevas representaciones de la voz poética, será imprescindible referirnos a los niveles, teorizados por Walter D. Mignolo (1982), a través de los cuales se intuye la progresiva evaporación de la figura del poeta en la estética vanguardista: «los procedimientos» empleados en la composición y que se refieren al sujeto (descripción y ubicación espacial del cuerpo, «disonancia en las categorías de la persona», correferencialidad entre sujeto y objeto) y los elementos metatextuales que proponen una reflexión sobre el mismo y su fin poético (p. 137) dentro de un marco que da prioridad a las formas lingüísticas respecto a la centralidad

---

<sup>3</sup> Según la autora, el concepto de «diferencia sexual» es, en cierta medida, producto de una elaboración socio cultural, por ser sometido a «un proceso de ‘semiotización’, desde el momento en que está inscrita en un complejo sistema de representaciones que transforman al macho y a la hembra en ‘el hombre’ y en la ‘mujer’». Este proceso culmina en (y es sintetizado por) el pasaje del sexo al género (p. 12).

del ser humano tan típica de la lírica tradicional (p. 148), sobre todo la de las corrientes tardorromántica y modernista.

Esta herramienta metodológica nos permitirá dar cuenta del particular tratamiento de la voz poética en *Mundo de siete pozos*, y de la función que su difuminación y enmascaramiento han ido cobrando a lo largo de la que, como veremos, se ha identificado como etapa de tránsito en el estilo, el lenguaje, los motivos creados por la autora. Es precisamente a partir de estas teorías que elaboraremos nuestro discurso sobre el sujeto lírico en el poemario storniano, enfocándonos en sus formas de representación dentro (y a través) de aquella trama hilvanada con recurrencias semánticas, procedimientos metafóricos y motivos simbólicos a la que ya se ha hecho referencia.

#### 2.2.2.2. Lo simbólico que universaliza el yo

En el prólogo a la edición de 1958 de su *Diccionario de símbolos* (2022), Juan Eduardo Cirlot individúa, entre las principales razones de su interés por lo simbólico, el deseo de ahondar en la imagen metafórica con el fin de interpretar la significación que esta puede adquirir, más allá de su función «ornamental», en una composición poética (p. 13). Para él el símbolo es una realidad en movimiento, polifacética y cargada de matices, y al mismo tiempo es dotado de un significado unívoco que rehuye toda interpretación subjetiva. Entender este sentido auténtico en toda su complejidad puede contribuir a aquel proceso de universalización que, a lo largo de este trabajo, pretendemos emprender. De ahí que la consultación de este precioso texto, con su enfoque holístico y comparado que abarca un repertorio amplio y variado, sea herramienta irrenunciable para nuestro análisis.

Por un lado, pues, en nuestra investigación nos proponemos basarnos en tal instrumento para centrarnos en los cuatro elementos, motivos recurrentes y cargados de simbología, destacando sus renovadas figuraciones alegóricas. Por otro lado, pretendemos analizar, reflexionando sobre ella, la referencia casi obsesiva al corazón cual surrogato del yo sexuado, alma sin género, identidad fluctuante, núcleo del sentir, en fin, elemento esencial (quinto elemento y quintaesencia) que se vuelve, en este poemario, constante y punto en común de todas las representaciones metafóricas e imaginíficas del yo universal y del humano sentir. De hecho, esta nueva cosmovisión storniana que es fusión entre paisaje y facciones humanas, su

representación de una corporeidad fragmentada y su tratamiento de lo simbólico en relación a los cuatro elementos son los tres hilos con los cuales se va tejiendo la trama isotópica que remite a la voz lírica, estructura en cuyo interior el único elemento no fragmentado es el propio corazón cual espíritu habitado por un sujeto agente.



### 3. Marco teórico y estado de la cuestión

Tras colocar a Alfonsina Storni en su entorno que es a la vez escenario socio-histórico, ambientación y atmósfera, disponiendo de todos los elementos necesarios a la comprensión e interpretación de lo que fue un fenómeno único y revolucionario en su tiempo, tendremos que integrar lo que resulte de este primer acercamiento con los numerosos estudios sobre la figura de nuestra autora, sobre su escritura y sobre la significación de su obra en el ámbito de la crítica feminista. Una vez determinado este marco más genérico, del cual apenas si daremos cuenta, ya que solo nos sirve de base contextual, encauzaremos nuestro interés en estudios más específicos de cara al tipo de análisis que nos proponemos llevar a cabo: por un lado, los trabajos que se focalizan en la nueva estética y en el discurso que caracterizan los últimos poemarios, los que ella escribió, con una nueva conciencia y madurez, en los años que preceden su trágica desaparición; secundariamente, la labor de investigación sobre la voz poética en la lírica escrita por mujeres, deteniéndonos con especial atención en lo relacionado con la época y con el área geográfica en las que vivió y escribió Alfonsina. Es aquí donde se inserta nuestro trabajo, con el cual nos proponemos seguir la estela de las investigaciones anteriores relacionadas con los procesos de auto-representación y de construcción del sujeto lírico en las composiciones, entre otras, de Storni. Sus teorías nos servirán de fondo para el desarrollo de nuestro discurso.

#### 3.1. Alfonsina: una poeta urbana y moderna

¿Fue Alfonsina Storni una mujer de su tiempo? Lo fue en cierto sentido, por vivir en el pleno – y colocarse al margen – de una época de cambios políticos, sociales y culturales. Por representar, con su conducta y cierta parte de su escritura, aquella modernidad recién nacida que ella, con firmeza y tenacidad, supo habitar y a la que fue capaz de sobrevivir en aquel entorno urbano tan inhóspito que, cual transposición espacial, la resumía. No es casual la resonancia que tuvo su figura en el panorama intelectual de su tiempo, ni su trascendencia a lo largo de casi un siglo, hasta el día de hoy. Los críticos que se han enfrentado a la complejidad y a la valentía de un ser tan descomunal han abordado el estudio de su obra básicamente desde dos perspectivas: el discurso de género y la interpretación de su producción poética en

estrecha relación con su biografía. Como trataremos de exponer a continuación, ambos acercamientos, pese a su importancia en el proceso de reconstrucción de un estado de la cuestión sobre la autora, se han revelado parciales a la luz de estudios más recientes (y más vinculados con el análisis de lo textual).

### 3.1.1. Una feminista *ante litteram*

Son numerosas las investigaciones y publicaciones que asocian el nombre de Alfonsina Storni al concepto de feminismo. Vassallo y Calle, en su libro *Alfonsina Storni: literatura y feminismo en la Argentina de los años 20* (2014), delínean un marco socio histórico y político que da cuenta de los movimientos y cambios que involucraron la sociedad bonaerense de los años de mayor producción de la poeta: los primeros congresos de mujeres en la ciudad, los núcleos profeministas herederos de la tradición del siglo XIX, sus reclamos que «fijaron la agenda feminista que fue sostenida a lo largo del siglo XX» (p. 16), instancias que acabaron siendo asumidas por los representantes del Congreso Nacional más radicales y socialistas y que, en parte, lograron ser convertidas en ley (p. 25).

Dentro de este panorama de voces múltiples y variadas formas de reivindicación, nuestra autora se colocaba en una postura intermedia, en cuanto, incierta si fuese o no conveniente extender a las mujeres el derecho al voto, abogaba por la prioridad de los derechos civiles sobre los jurídicos (p. 22). Sea cual sea su pensamiento con respecto al sufragio femenino, cabe destacar que una parte de la crítica identifica en su escritura, sobre todo en sus crónicas periodísticas, los elementos más explícitamente subversivos de su lucha por la igualdad y los derechos de la mujer, reivindicación que, bien lejos de permanecer en el limbo teórico y lírico de su producción literaria, ella aplicó a su vida, abriendo caminos de resolutivo inconformismo.

#### 3.1.1.1. La escritura como rescate

Cuando, con diecinueve años y un embarazo de algunos meses, Alfonsina llegó por primera vez a Buenos Aires, nunca hubiera podido imaginar que, al cabo de unos años, se convertiría en una de las escritoras más celebradas de la nación. Tras publicar sus primeros poemarios, fue acogida en los círculos de intelectuales más activos de la ciudad, formando parte del fermento cultural tan dinámico que en aquel entonces la caracterizaba. En palabras de

Vassallo y Calle (2014), «abriéndose paso desde su desamparada historia personal ... logra establecerse en el ámbito cultural y tener un reconocimiento público» (p. 43). Su biógrafa Josefina Delgado (2011) describe en detalle esta fase de la vida de Alfonsina, deteniéndose en la red de relaciones que ella tejió y que contribuyeron a situarla, mujer en un mundo de varones, en un entorno literario bien definido, dentro del cual ella nunca renunciaría a su individualidad ni a su estilo.

Esta red pronto se extendió a los países limítrofes, por el desarrollarse simultáneo de sensibilidades parecidas, de una forma inédita de dar voz a la feminidad a través de la lírica que acomunó a algunas poetisas de la región rioplatense. En la primera parte de su antología crítica sobre las poetisas hispanoamericanas, Carmiña Navia Velasco (2009) examina el discurso, la estética, las influencias y la voz de un conjunto de escritoras argentinas y uruguayas, quienes, a principios del siglo XX, además de compartir unas vivencias y experiencias literarias semejantes, fueron pioneras en la construcción de una poética femenina en el Cono Sur<sup>4</sup> (p. 15). Estas mujeres nunca constituyeron formalmente un grupo, y sin embargo, según la lectura que propone la antóloga, los fenómenos de creación lírica a los que dieron vida, cada una de manera aislada, se han de mirar bajo una misma lente: el contexto de cambios y avances que la modernidad supuso y la manera en que este afectó (e influyó en) el nacimiento de una voz poética común<sup>5</sup>.

Al citar a Márgara Russotto, Navia Velasco hace hincapié en dos cuestiones esenciales para la interpretación del significado que esa voz fue cobrando a lo largo de las primeras décadas del siglo: primero, la escritura fue, para cada una de esas autoras, medio de apropiación de un espacio negado; segundo, a partir de la reinterpretación y subversión de aquel espacio, ellas

---

<sup>4</sup> La misma Alfonsina Storni, en su artículo «Las poetisas americanas», publicado en *La Nota* el 18 de julio de 1919, hace un listado y declama las virtudes líricas de ocho poetisas hispanoamericanas, a saber: las uruguayas Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Luisa Luisi y Juana de Ibarbourou; las chilenas Gabriela Mistral, Sara Hubner y Aída Moreno Lagos; las argentinas Delfina Bunge de Gálvez, Rosa García Costa y Amanda Zucchi (Méndez et. al., 2019, pp. 154-158).

<sup>5</sup> Se entiendan como culminación de este diseño poético común entre poetisas hispanoamericanas las conferencias que Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral pronunciaron en la Universidad de Montevideo en ocasión del «Curso sudamericano de vacaciones», organizado por el Ministerio de Educación de Uruguay en el verano de 1938. Alfonsina participó leyendo una intervención sobre la creación poética que había escrito el día anterior, mientras viajaba en tren, y cuyo título era «Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj»: un texto representativo de su fuerte conciencia lírica y de su madurez expresiva y estilística. Las tres conferencias han sido recientemente recogidas en la recopilación *Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni & Gabriela Mistral. La misteriosa maternidad del verso: 3 conferencias* (Garrido y Arbeleche, 2017).

encontraron la manera de visibilizar su identidad, conjugándola con la profunda conciencia de la razón, significación y complejidad de su quehacer poético (p. 18-19). En línea con este segundo aspecto, Milena Rodríguez Gutiérrez (2021), a partir de la definición de «poética» de Walter Binni, pone de relieve los conceptos de «pensamiento poético» y «conciencia crítica» atribuyéndolos a la escritura femenina de las poetisas contemporáneas de América latina. La estudiosa afirma que tal forma expresiva destaca en cuanto espacio elegido para la reflexión y la actitud metapoética propia de estas escritoras, cuya reivindicación es objetivo principal de su trabajo (p. 19).

La subversión de este discurso concienciado, presentado en correlación con su metadiscurso, coincide con (y explica) la modernidad misma, entendida, según la perspectiva de Daniela Campos (2018), cual proceso explicable a través de la evolución, dentro de su marco, del papel de las mujeres, el cual, al hacerse público por medio de la escritura, las convierte por primera vez en «sujetos de enunciación» autorizados a auto-representarse, agencias que empuñan su protagonismo tras negar la tradicional reducción a «objetos enunciados» de sus identidades femeninas (p. 21). Estas formas recién estrenadas de auto-enunciación esconden, en las mallas de su discurso, el retrato de la modernidad misma, ofrecido en su desnudez desde la mirada subalterna de quien siempre se quedó en los márgenes y que, por lo tanto, tiene el derecho de dar voz a aquella misma marginalidad que, por habitarla, representa. Campos insiste en la relación intrínseca entre modernidad y resignificación del espacio de la escritura femenina, ya que la inserción de sus propuestas en un canon que nunca las había contemplado fue debida, según ella, a una precisa demanda cultural que el cambio de siglo conllevó, entre otras instancias y reclamaciones de una misma naturaleza periférica (p. 23).

A la luz de estas consideraciones, podemos afirmar que la escritura de Alfonsina Storni se sitúa en las aristas mismas de la modernidad, en la hibridez entre tradición e innovación, en la rebeldía osada de la apropiación de lugares de y para las mujeres, espacios públicos, dignos – dignificados – y cultos. En sus poemas dialoga con Sor Juana y Darío, con los modernistas y las vanguardias históricas, y de esta interacción sublime brota su lengua personal. En sus crónicas periodísticas, en cambio, hurga en los escombros de la ciudad, teoriza sobre la sociedad, la justicia, los derechos, la misma creación literaria, la pobreza, la política; sobre la mujer y su papel (el viejo y el nuevo), modelo, este último, de rebeldía y afirmación en un espacio-tiempo que no la reconoce, que la aniquila. Poemas y crónicas son, de hecho, dos caras de un mismo

proceso creador cual intento de rescate de una mujer que da voz a un femenino plural en vía de emancipación, tipos de creación en los que, como afirma Berta García Faet (2019), pensadora y poeta se funden (p. 14). Quizás sea en esta intertextualidad entre lírica y periodismo donde reside el verdadero potencial reivindicativo y a la vez disidente de su escritura: una estética de los versos corroborada por la elocuencia de una conciencia ética de mujer urbana y moderna.

### 3.1.1.2. La agencia femenina entre rebeldía y voz empoderada

En su conferencia *Las humanidades desde un enfoque de género* (2017), María Ángeles Hermosilla Álvarez ofrece un andamiaje teórico a sustento de la idea de lo femenino como «construcción cultural»: este existiría solo desde la perspectiva de la diferencia, según defiende la teoría feminista francesa, sin tener una real esencia en cuanto femenino, exepcto por su «carácter de transgresión respecto al orden establecido», relación, esta, subrayada por Julia Kristeva, y que la investigadora ve reflejada en la postura que «han adoptado las poetisas a la hora de emprender la construcción de un sujeto poético» (p. 5). Merece la pena, a este propósito, ahondar en lo que la autora entiende por sujeto, concepto que ella explica citando, a su vez, diferentes estudios y perspectivas, y basándose en ejemplos textuales en los que aparecen unas voces femeninas que se auto construyen y afirman por medio de diferentes estrategias.

A partir de la definición jurídica del término, cuyo reconocimiento se repercute, según Judith Butler, en la noción misma de identidad cual «efecto de las prácticas discursivas», Hermosilla Álvarez ofrece un recorrido de las varias instancias atribuidas al sujeto femenino por el orden patriarcal y de la forma en que, por medio de la escritura, las mujeres han conseguido activar procesos de deconstrucción y denuncia de la ley paterna, finalizados a la creación de nuevas subjetividades identitariamente connotadas (pp. 8-12). De cara a nuestro análisis, es importante destacar de su discurso que la escritura, «creadora de lo simbólico», representó «una de las vías para socavar el influjo del patriarcado», en cuya trayectoria el lenguaje, herramienta primaria de su lírica, se volvió «instrumento de contestación del orden establecido» y «espacio de resistencia» (p. 9).

A este propósito, al referirse al discurso en los espacios de la subjetividad, Patrizia Violi (1987/1991) afirma que no se trata de un único lenguaje, sino de múltiples formas de articular la discursividad, cada una correspondiente con una voz, la cual, a su vez, coincide con un sujeto y refleja su individualidad. Sin embargo, este archipiélago de entidades discursivas aisladas tiene, según la autora, una matriz común, que se vuelve *trait d'union* de cada una de las subjetividades en la medida en que estas interactúan (en una relación sujeto-objeto) con el contexto referencial que representan, universalizándolo a través de su propia experiencia: «lo general vive así en la forma de lo individual, lo universal se personaliza en el interior de la propia dimensión subjetiva» (p. 157). Volviendo a Daniela Campos (2018), es en este pasaje de lo individual a lo colectivo de la lírica y la crónica periodística de Storni donde la autora detecta el germen de la denuncia y de la politización de su discurso: desde la periferia, ella da voz a aquellas masas minoritarias con las que se identifica por pertenecer al mismo proletariado, a la misma clase obrera y al mismo género; así su mensaje va tomando resonancia conforme se vayan apropiando de él esos grupos no integrados, que, por este medio, se conciencian, se empoderan (pp. 35-39).

Es así como, a nuestro parecer, la escritura de Alfonsina Storni asume un cariz fuertemente político tras convertir, a través de la resignificación de su subjetividad femenina en un determinado espacio igualmente femenino (o como tal percibido y construido por la “ley del padre”) su identidad como sujeto individual y supuestamente pasivo en una agencia que, en cuanto tal, es activa, trascendental, influyente. Esta agencia, según Esther P. Mocega-González (1981), es impregnada de una rebeldía que ella aplica como filtro ante su mirada hacia el mundo, la cual se configura, en el recorrido literario de la poeta, como una trayectoria paralela al mismo, marcada por puntos de inflexión de diferente intensidad – un principio disidente, una etapa intermedia desafiante y un final resignado – que simboliza y representa las fases de un proceso de aceptación (p. 191). La autora afirma que su resignación reside en la lucidez de la poeta argentina, calidad que siempre le permitió discernir entre el afán de libertad desbordada y los cauces en los que todo proyecto de resistencia, hasta el más extremo, ha de fluir (p. 196).

### 3.1.2. La obsesión biografista y la intención poética tergiversada

A lo largo de casi un siglo, muchos autores se han acercado a la obra poética de la escritora argentina analizándola en comparación con los acontecimientos que marcaron su vida y, sobre todo, su fin. Las circunstancias de su trágico suicidio en Mar del Plata fueron el *leitmotiv* alrededor del cual se constituyó un aparato crítico de enfoque biografista resumido por el binomio mar y muerte. La muerte como presagio, como siniestra presencia que asoma desde el motivo acuático en composiciones a menudo interpretadas como epitafios, manifestaciones de intentos, lúcidas premeditaciones. No cabe duda de que el simbolismo del mar remite a ciertas atmósferas abismales que, mundos somergidos, pueden evocar el sueño eterno o la sepultura, y en el imaginario colectivo el agua es elemento transitorio y mediador entre la vida y la muerte, en un sentido bidireccional (Cirlot, 2022, pp.69-70).

Sin embargo, en muchas composiciones de Alfonsina Storni se aprecia la asociación de este elemento – en sus declinaciones y formas distintas – a esferas de significado que se alejan de la imagen fúnebre. En el binomio mar-muerte se puede observar, además, cierta tendencia a negar, en la producción de la poeta, la presencia de aquel ímpetu vital que, de hecho, la caracteriza, en favor de una interpretación melancólica, cuando no desesperada, de la misma. Desde luego, el sufrimiento y la muerte son motivos recurrentes en su lírica, a los que hay que dar espacio en relación con las vivencias, a veces duras y doloridas, de nuestra autora. Con todo y con esto, lo que no podemos dejar de hacer es prevenir el riesgo de interpretaciones engañosas de su discurso poético que sean guiadas por un horizonte de expectativas en el que influya, *a priori*, el que fue el destino de la mujer y su voluntad deliberada de ir en su busca, precipitándose hacia él para anticipar un final prenunciado.

En los párrafos siguientes daremos cuenta de las investigaciones que se han centrado prevalentemente en la figura de la poeta, anteponiéndola a la crítica de sus textos, o usándola como filtro para llevarla a cabo bajo su perspectiva. Lo haremos con una doble finalidad: citarlas en cuanto fuentes de nuestro trabajo y dar muestra de su enfoque parcial y de la interpretación falaz a la que pueden llevar si se las utiliza como único acercamiento al análisis de su obra.

En la introducción a su biografía *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar* (2003), Tania Pleitez Vela traza las coordenadas personales y estilísticas de la poeta, insertándola en el contexto en que surgió su escritura. Ella considera vida y estilo como elementos complementarios que nos

ayudan a ahondar en el conocimiento de un escritor, razón por la cual destaca la peculiaridad del caso Storni, sobre todo en cuanto concierne su poética hasta la publicación de *Ocre* (1925): la fuerza y determinación de la mujer que fue no parecen corresponder con la fragilidad del yo lírico, lo cual la lleva a detectar una falta de integración entre las dos instancias de mujer y poeta (p. 14). Nuestra lectura se aparta de esta afirmación, no por querer delatar la que los *New Critics* definirían como «falacia biografista» (Viñas Piquer, 2002, p. 404), sino por no coincidir con la identificación que la autora hace de los dos conceptos: como ya introducido en las premisas metodológicas, uno de los presupuestos de nuestro análisis será diferenciar entre los niveles pragmáticos de los que consta la composición poética (Luján Atienza, 1999, p. 223), de manera especial respecto a la distinción entre autor y yo (sujeto) lírico o voz (agencia) poética, expresiones que, indistintamente, hemos utilizado hasta ahora para referirnos a tal instancia.

Josefina Delgado (2011), en cambio, en su biografía «esencial» se refiere explícitamente a la poeta y a las instancias de su subjetividad lírica mostrando haber asumido su diferencia, por ejemplo, al definir la técnica del desdoblamiento del yo poético en sus últimos poemarios como un recurso de éxito en el diálogo ahora consigo misma, ahora con otras mujeres (p. 153). Por su parte, en su ensayo *Lo que en verso he sentido: la poesía feminista de Alfonsina Storni* (2007), Milena Rodríguez Gutiérrez detecta ciertos «síntomas» que delatan la presencia de un «personaje poético» construido en los poemas de Alfonsina, el cual encarnaría lo femenino en la modernidad en un movimiento constante de lo individual a lo general (p. 122).

Sobre el riesgo de confundir el yo lírico con la identidad autorial, es interesante la postura de Benton en su artículo «Recurring themes in Alfonsina Storni's poetry» (1950), sobre todo considerando que este fue escrito a mitad del siglo pasado. El autor afirma, refiriéndose a los poemarios a partir de *Ocre*, que, aunque a primera vista el uso frecuente de la primera persona a lo largo de la obra de Storni asimila su poética a un estilo confesional de corte romántico, el lector pronto cae en la cuenta de que el yo que sigue recurriendo no es solamente Alfonsina y su experiencia personal (p. 151).

A modo de información, y a propósito de temas recurrentes, cabe citar los títulos de algunos trabajos que enfocan la presencia de motivos reiterados en la poesía de la autora, relacionándolos con su experiencia vital. En el artículo «The poetry of dying in Alfonsina Storni's last book» (1985), de Janice Geasler Titiev, la autora hace un análisis de cómo aparece



el tema de la muerte en su último libro *Mascarilla y trébol*. Giuseppe Bellini, en su artículo «La poesia di Alfonsina Storni e l'attrazione della morte» (1996), hace lo mismo, vinculando la obsesión por la muerte con algunas etapas determinantes de la vida de Alfonsina a través de la presentación de fragmentos de algunos de sus poemas: son interesantes su lectura a partir de los textos y las consideraciones de naturaleza estilística que asocia al tratamiento del tema fúnebre, casi siempre relacionado con el símbolo marino. En otro artículo, «Vicenda umana e creazione poetica in Alfonsina Storni» (Bellini, 2009), el autor retoma y amplía su análisis, otra vez haciendo hincapié en la imagen del mar y dando cuenta del por qué decidió investigar sobre la poeta, es decir, por el interés que su final trágico le suscitó.

El autor Nicolás Alberto Amoroso Boelcke (2013), en cambio, se propone investigar la relación entre la poeta y el mar que tanto cantó, dando una interpretación personal del elemento acuático en algunos de sus poemas: sustancia compositiva de la feminidad, sentir que desborda de la interioridad de su cantora y símbolo de erotismo, según la lectura del autor el mar se vincula con Alfonsina desde el principio de su vida (se narra que ella nació en un barco) hasta el último día, en un movimiento circular cuyo cierre se vuelve a juntar con el inicio (pp. 174-183). Por su parte, Ane Skledar Zagreb, en «El motivo de la muerte en la poesía de Alfonsina Storni» (2004), propone una lectura del tema a través de un rápido recorrido diacrónico por algunas composiciones de los siete poemarios, introduciendo su discurso con la tesis de una presunta correspondencia entre elementos de la naturaleza y estados anímicos de la poeta (p. 33). Lo que acomuna su análisis a la de Amoroso Boelcke es la arbitrariedad de ambos trabajos en la asociación de símbolos y significados a través del filtro biografista.

Bien lejos de querer criticar de forma apriorística su perspectiva, la hemos presentado a lo largo de este apartado para demostrar, como ya se ha anticipado, su insuficiencia respecto a la complejidad de la obra de la argentina, la cual merece de una metodología sólida que permita dar cuenta de la belleza, de la densidad semántica, de la carga simbólica de unos poemas de cuya interpretación depende la valoración de la que fue una grande poeta.

### 3.2. Un estilo propio: nuevos recursos expresivos para una voz inédita

La publicación de *Mundo de siete pozos* llega, en 1934, después de nueve años de silencio. En plena vanguardia, el espacio literario que rodea los poetas y artistas hispanoamericanos se ha

vuelto aún más cosmopolita y ardito: el afán de novedad que empujó a la experimentación los movimientos vanguardistas ha supuesto un paso adelante del que es casi imposible retroceder. Alfonsina es poeta afirmada, goza de un entorno que la reconoce cual sujeto activo. Su proceso de madurez personal, intelectual y creativa ha llegado a un punto de equilibrio desde el cual ella puede elegir el espacio en el que situarse con un nuevo lenguaje y con temas renovados: es un lugar de transición. Este carácter transicional, «de interregno», es subrayado por el ya citado Fernández Moreno (2004), quien describe en estos términos la poesía argentina en la primera mitad de los años 30, debido a las propuestas innovadoras de poetas como Francisco Luis Fernández, Leopoldo Marechal y la misma Alfonsina Storni, presentadas de forma aislada y anárquica «en un ambiente sin movimientos literarios colectivos» (p. 274). Su mirada en este espacio simbólico de cambios y revoluciones, paisaje entre asombroso y desolado que luego representará, ulteriormente fragmentado, en su poemario, es la de la «*flanêuse*» cuyo paseo sin rumbo «nos revela una cartografía donde la presencia femenina autoconstruye su visibilidad» (Salomone, 2001, p.49).

Desde este lugar de firme autoconciencia nace el poemario objeto de nuestro análisis, inaugurando un nuevo rumbo: encaminada en el sendero en donde estrenar su unicidad expresiva y su peculiar imaginería, en donde reelaborar la construcción de un nuevo yo lírico, la poeta estipula con sus lectores un pacto de mutua interpretación y lo sella con la promesa de la inadmisibilidad, bajo ningún concepto, de una vuelta atrás.

### 3.2.1. Innovación temático-estética en el umbral de la etapa final

En su introducción a la *Antología mayor* de la obra poética de Storni (Munárriz, 1994), Jorge Rodríguez Padrón ve en *Mundo de siete pozos* una respuesta a aquellos nueve años sin publicaciones: la singularidad y la «excentricidad» de la poeta son ahora acentuadas por su escritura recién estrenada, hija de una «indagación poética» que se ancla en un panorama novedoso sin perder su identidad mientras encuentra su propia ruta evolutiva. Aquel sentir lírico cargado de emoción de sus primeros poemarios deja paso a una actitud desconfiada, indiferente, que se traduce en una búsqueda lingüística de lo concreto, del detalle objetual analizado desde la obsesión por el fragmento.

Es llamativa la inversión que el autor aplica a la tradicional relación entre el mundo-paisaje y la interioridad de quien escribe – el primero normalmente influído por la segunda – afirmando que, en los versos del penúltimo poemario de Storni, «el mundo exterior ... le devuelve la imagen hidrópica de sus propias obsesiones» (p. 19). De tal manera, el orden habitual con el que los elementos sujeto y referente solían entrelazarse se subvierte: el entorno (sea este mundo, paisaje, naturaleza o ciudad) ya no es espejo del sentir de la poeta, sino que la fragmentariedad con la que este es representado se refleja en su nuevo código expresivo, vaciado de lo patético y emocional, pulido de lo sentimental y reducido a un (aparentemente) aséptico sistema de disección de lo real.

No es casual que Gwen Kirkpatrick (1984) señale la etapa en la que se sitúa la composición y publicación de *Mundo de siete pozos* por su distancia de su primera poesía de influencia modernista. Estos cambios no conciernen solo el contenido, sino que se reflejan sobre todo a nivel estilístico, y son, según la autora, fruto de un largo proceso de adaptación del lenguaje poético para adecuarlo a nuevos propósitos. Más que en los aspectos métricos, cuya evolución es evidente, la autora se centra en la resignificación, en un marco paisajístico inédito, de la figura humana. Paisaje y espacio ya no son espejo de la interioridad, sino objeto de observación por parte de un yo que, tras el que la estudiosa define como «*decentering process*», de observado pasa a ser observador y frío fabricante de un cuerpo fragmentado, disperso en pedazos (pp.385-392). Cabe preguntarse si es que este proceso determina unas nuevas formas de agencia con el intento deliberado de comunicar un cambio en la percepción y conceptualización de una nueva subjetividad lírica.

A continuación se abordarán los estudios que, al centrarse en el análisis del estilo y del tratamiento de la voz poética a partir de *Mundo de siete pozos*, corroboran la hipótesis del cambio de rumbo en la trayectoria lírica de la escritora, virada que supone un redireccionamiento hacia la universalización de temas y motivos, un proceso a través del cual la misma voz lírica, y con ella el conjunto de subjetividades por la poeta representadas (dichas, cantadas), se universalizan cual experiencia cósmica compartida calada en un desnudo, indistinto y agenérico caldo primigenio.

### 3.2.1.1. Evolución de un sentir enajenado

Por alguna razón, este poemario escrito desde un espacio y tiempo de tránsito nunca ha sido objeto de crítica literaria tal como lo fueron (y siguen siéndolo) las demás obras de la autora: las primeras, por pertenecer a la lírica y al estilo que hicieron de Storni la «poetisa» símbolo de una nación; la última, *Mascarilla y trébol* (1938), por representar el verdadero hito de su producción, cumbre de una trayectoria poética *in crescendo*. Entre los trabajos en los que se propone un análisis de la obra o de algunas de sus composiciones, cabe destacar el artículo «Enajenación en *Mundo de siete pozos*» de Margarita Díaz (1978), una propuesta de estudio sobre las modalidades expresivas elegidas por Alfonsina para dar forma «a su angustioso aislamiento moral, físico y social» (p. 50). Volvemos a encontrar una perspectiva de análisis que sigue anclada a la concepción de sujeto lírico anterior a aquella «evaporación» del yo que bien sintetizó Mignolo (1982) y a la que ya nos hemos referido: según la autora, este todavía se coloca en el centro, al proyectar su angustia en el espacio cósmico que lo rodea (Díaz, 1982, p. 53). Además, cabe subrayar el hecho de que, según la interpretación de la estudiosa, hay una identificación de la voz lírica con la poeta, lo cual nos despista una vez más de nuestra trayectoria analítica, según la cual, en los dos últimos poemarios, hay una distancia bien marcada entre el sujeto textual y su creadora, ya sea en el plano pragmático de la enunciación, ya sea a nivel semántico (sujeto creador, subjetividad representada y sujeto lírico son conceptos que, aun complementándose, no coinciden).

Lo que sí es cierto es que las composiciones de *Mundo de siete pozos* son impregnadas de una «pesadumbre intensa que se manifiesta primariamente por un profundo sentido de enajenamiento y de soledad» (p. 61), y que la cognición de este dolor irradia desde el núcleo del detalle más fragmentado hasta el fondo desértico del paisaje desolador, creando una atmósfera de íntimo sufrimiento en la que fluctúan, aislados y extraviados, los vestigios de un ser desfigurado, hecho añicos. Esta renovación – por disección – de la voz poética es la seña de evolución más manifiesta en el estilo de la escritora suizo-argentina, ya que implica (y conlleva) la subversión de las consuetas formas lingüísticas al servicio de la figuración de una subjetividad derrumbada, nueva agencia fundida con la escena que acecha, con sigilo, para apropiarse de su disfraz y poder, luego, desaparecer en su semblante.

Esta evolución estilística y expresiva, que tardó nueve años en brotar, madura y perfecta en su nueva fisionomía, es la que hace del poemario objeto de nuestro análisis un terreno

fecundo y próspero para situar la investigación que nos proponemos abordar. Preguntarse qué es lo que cambió en este limbo transitorio y cómo nos introduce a otra etapa de nuestro viaje en busca de los signos y símbolos que transfiguraron la escritura de la poeta rioplatense en el camino hacia la inmortalidad de sus versos.

### 3.2.1.2. Un estilo conciente: ¿poética de la transición?

En los apartados precedentes ya se ha presentado la propuesta, por parte de algunos autores, de enmarcar la escritura y publicación de *Mundo de siete pozos* en una época-puente, cuya función fue la de conectar dos estéticas, dos cosmovisiones, dos estilos autoriales que, tras un significativo proceso de evolución, llegarían a distanciarse enormemente, pese a pertenecer a la pluma de una misma poeta. En su introducción al estudio arquetípico de los poemas de Alfonsina publicado por Fredo Arias de la Canal (2001), Alejandro Alfonso Storni, hijo de la poeta, define el poemario como una «obra de marcada transición entre la antigua forma de expresión y la moderna de *Mascarilla y Trébol*» y representa metafóricamente el conflicto interior que, para su madre, supuso su escritura: cuenta el hijo que ella se vio obligada a desprenderse de las viejas formas expresivas que la retenían, al ser empujada por una «corriente» hacia nuevas modalidades, más adecuadas para dar voz al que él llama «mensaje desesperado, pero antilírico» (p. XVII).

Juan Eduardo Morales (2013), en su investigación sobre la evolución de la temática del sufrimiento en el estilo de la poeta, identifica este espacio de tránsito con el desarrollo de una «conciencia de estilo», etapa que el autor sitúa como peldaño sucesivo a la plena adquisición de una identidad literaria por parte de Alfonsina, cuya ascensión permitió a la escritora enfocarse en la renovación experimental de las formas lingüísticas (p. 96). Morales detecta en el estilo de la poeta unas marcas personales que lo distinguen, lo hacen singular y reconocible, aún más en su metamorfosis evolutiva: el afán de innovación y originalidad, el «quebrantamiento de paradigmas», la tan característica recurrencia de temas cual ulterior motivo estilístico, la relación entre significantes y significados que llegan casi a coincidir al convertirse la forma en sustancia semántica (pp. 96-98).

El autor dialoga, a lo largo de su trabajo, con los ya citados estudiosos de la obra storniana Margarita Díaz y Fredo Arias de la Canal: del análisis de la primera, Morales destaca la

evolución de temas y lenguaje orientada hacia un simbolismo y una imaginería más abstractos y cerebrales (Díaz, 1978, p. 50), lo cual implicaría, más allá de la evidencia del cambio estilístico, la adopción de nuevas estructuras poéticas desde las cuales enfocar el tema del dolor (Morales, 2013, p. 98); en cambio, a partir del concepto de «protoidioma<sup>6</sup>» acuñado por el segundo autor, el investigador hace hincapié en la coincidencia entre fondo y forma en el nuevo estilo que caracteriza el poemario, correspondencia, esta, que se debería al particular estado de inspiración creativa de la poeta, quien, al convertir sus imágenes mentales en versos, las traduciría en un código de una tal exactitud que nos sería imposible distinguir este último de los significados de los cuales es significante, tal como sería difícil escindir «la esencia de Alfonsina» de las formas lingüísticas por ella elegidas (Morales, 2013, p. 97).

Imaginería ilógica, experimentación métrica y procedimientos descriptivos inusuales no pueden sino remitir al afán de novedad vanguardista<sup>7</sup>; sin embargo, Morales ve en estos recursos principalmente una forma personal de «rebelión estilística de la autora<sup>8</sup>», cuya función es, por un lado, la de trazar las coordenadas de su propio proceso de desautomatización (elemento fundante, según Helena Beristáin, de la noción de estilo), por otro, apelarse a una participación más activa del lector, con el cual parece negociar, a partir del primer poema de la colección<sup>9</sup>, el concurso de ambas partes a la dinámica producción-recepción (p. 101).

---

<sup>6</sup> En el prólogo a su recopilación *El protoidioma en la poesía de Alfonsina Storni* (2001), Arias de la Canal analiza la vinculación de los procesos creativos e imaginíficos de los poetas con los que él define «arquetipos del protoidioma», modelos simbólicos reconocibles no solo en cuanto congénitos, sino también por pertenecer a una «memoria cósmica» reconducible al paleocórtex cerebral, y por lo tanto universal a la vez que «perteneciente a la experiencia traumática de la especie humana» (p. XXIII). Esta teoría es interesante, de cara a nuestro análisis, en cuanto corrobora la tesis de una universalidad en los símbolos que recurren en los versos de *Mundo de siete pozos*, valor que los connota tanto en la fase de creación como en la de recepción convirtiéndolos, en ambos términos de intencionalidad autorial y de lectura, en única representación compartida de la experiencia y del sentir humanos.

<sup>7</sup> Según Tania Pleitez Vela (2009), la última fase de la producción poética de Storni se configura como un «espacio poético donde coinciden diversas tendencias vanguardistas» (p. 344-345).

<sup>8</sup> En línea con esta opinión, en su análisis de los poemas «Voz» y «Contra voz», extraídos de *Mundo de siete pozos*, Nancy della Barca (1994) considera que «en la renovación de los temas, procedimientos y motivos, emerge la hostilidad hacia las pautas estético-discursivas admitidas; la voz ... desconoce la ley de la palabra autorizada violentando al mismo tiempo los sistemas de representación modernistas y románticos» (p. 148).

<sup>9</sup> Se trata del poema «Mundo de siete pozos», el que da el nombre a la colección. Según Morales, este desempeñaría la que suele ser una de las funciones del prólogo, es decir establecer las modalidades de fruición de la obra cuando sea necesaria la colaboración del receptor (p. 101).

Tania Pleitez Vela (2009) es otra autora que reconoce la presencia de un nuevo estilo y una imaginación inusual a partir de *Mundo de siete pozos*, obra cuyas recurrencias semántico visuales distorsionadas y mutiladas pertenecerían a una «perspectiva mucho más siniestra y esperpéntica de la realidad» (p. 338). Según la autora, la experimentación estilística característica de la producción de los años treinta fue influida, más que por el clima literario novedoso con el que nuestra poeta entró en contacto, por una «evolución poética personal<sup>10</sup>», transformación íntima de su sentir y de su lenguaje que ella supo traducir en un referente icónico cuya fragmentación reflejara la inconsistencia e inestabilidad de su psique (p. 343). En cuanto concierne tal evolución en el estilo, ya se ha destacado su función de cara al objetivo pragmático de la nueva lírica storniana: vehicular un mensaje cuya densidad ya no tenía cabida en las formas estéticas del pasado y cuya fragmentariedad – pese a que la asociación de los dos sustantivos pueda parecer paradójica – necesitaba encontrar su espacio semántico en un significante que resultase, a su vez, desmembrado. Afirma Morales que dicha fusión entre fondo y forma pasa a ser de mera expresión del sufrimiento a «manifiesto tan desautomatizado del común – incluso de las prácticas líricas de sus contemporáneos – que se ha transformado en el dolor mismo. El verso es el sufrimiento y la palabra también» (p. 111). Es interesante, a este propósito, referirnos a la ya mencionada definición de «poética» de Walter Binni, que parece ajustarse como un guante a la estética de Storni en la etapa de los treinta, ya que con el término se indica «la conciencia crítica que el poeta tiene de su propia naturaleza artística, su ideal estético, su programa, los métodos de construcción. La palabra tiene su valor verdadero en la ... intención que se convierte en modo de construcción» (Binni, 1972, como se citó en Rodríguez Gutiérrez, 2001, p. 1). Tal definición justifica la intuición que acomuna, poniéndolas en un mismo plano de intencionalidad conciente, la voluntad de transmitir un mensaje y las estrategias de construcción del mismo, ambas elevadas a categoría metapoética, en un proceso de escritura que destaca por la capacidad reflexiva y por el pensamiento crítico de su autora, rasgos que la misma Rodríguez Gutiérrez reivindica como propios de las poetisas hispanoamericanas contemporáneas (p. 19).

---

<sup>10</sup> Otros autores coinciden con esta teoría, corroborada por lo que la poeta escribió en sus breve explicación al poemario *Mascarilla y trébol* (1938): «en el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera» (p. 2).

A la luz de lo que se acaba de exponer, ¿es correcto hablar de un estilo transicional? Quizás sea más apropiado enfocar el concepto de tránsito desde la perspectiva de la recepción: lo que supuso una verdadera sacudida para un público acostumbrado a una lírica lineal y transparente, tal vez no haya sido tan repentino y desconcertante para nuestra autora a la hora de dar a su nuevo poemario el perfil resuelto e inesperado con el que lectores y crítica se han enfrentado hasta hoy. De hecho, todos los elementos compositivos de la obra delatan un nivel de concienciación artística tan alto que nos parece reductivo calificarla de experimental, o verla solo cual pasaje de una identidad estilística a otra. Lo que es indudable es su papel trascendental en la construcción de un discurso poético capaz, por primera vez, de asomarse a la contemporaneidad. Por esto, su evolución estilística y conceptual no ha de ser interpretada solamente en relación a su trayectoria, sino, en palabras de Salomone (2001), «en términos de su significación actual», cual inauguración de una poética moderna que se ha atrevido a cuestionar viejos paradigmas formales y de género, discursos, más tarde rescatados, que hasta hoy en día «constituyen un tronco de nuestra propia genealogía» (p. 53).

En los apartados siguientes nos centraremos en el elemento que con más fuerza y autonomía emerge de la trama constitutiva de este discurso: la voz poética cual entidad nuclear alrededor de la cual se ha ido conformando el inédito paisaje lírico – cosmovisión arquetípica – del universo storniano de los siete pozos.

### 3.2.2. El yo debajo, detrás y al centro del texto

La renovación del estilo en la poética storniana de los años treinta no consiste solo en la exploración de nuevos recursos y procedimientos formales, sino también en el cambio de enfoque en la construcción del yo dentro de la trama textual. Ambos procesos de transformación se influyen mutuamente: de hecho, si es verdad que la perspectiva de la voz lírica le da un nuevo aspecto al discurso – lo cual se traduce en la representación de un contenido referencial cuya forma es volcada a través de la subversión lingüística – no es sino en las mallas del mismo donde dicha voz se halla, en forma ahora manifiesta, ahora latente, ahora enmascarada o, como ya hemos visto, fragmentada, desdoblada, difuminada.



Esta subjetividad de semblante inconstante y mudadizo, bien lejos de encarnar una ausencia, lo permea todo y se vuelve presencia perpetua que determina la necesidad de cambio en los procedimientos poéticos, dictada por las exigencias figurativas de su mirada distorsionada. Tal mirada es el hilo que une el contexto referencial observado a su observador(a), o el objeto al sujeto<sup>11</sup>, y los funde en una sola entidad: el poema<sup>12</sup> cual espacio cósmico del yo lírico – o espacio lírico del yo cósmico. Si volvemos al análisis que Della Barca (1994) hace de los poemas «Voz» y «Contra voz», nos será útil considerar cómo la autora se detiene en las técnicas que renovan la representación de la subjetividad en el texto: ella observa que hay un «desplazamiento de la posición enunciativa autorial por la instancia de la voz» y que esta última refleja su correspondiente referencial, es decir la «imagen o figura social» (p. 149). Es importante que los conceptos de correspondencia y reflejo difieran de la idea de fusión entre el uno y el otro elemento (respectivamente la voz y la figura social), y que ambos se distancien de una posible identificación con el sujeto autorial.

Morales (2013) hace hincapié en la distinción de las tres instancias y reivindica la autonomía de la voz, la cual, con su nueva forma de manifestarse, clama su derecho a auto-definirse como único ser franqueado de la huella biografista que lo emparentaba forzosamente con su creadora. Para apelar a las palabras del mismo autor, «el Yo lírico surge de los versos retroalimentándose, cumpliendo su línea de vida desde la búsqueda de identidad hasta su muerte ... es otra vida, otro Ser, con etapas tan complejas como un individuo vivo»; su función, según él, es la de rescatar la médula del sufrimiento humano frente a las asperezas de la existencia (p. 132).

A la luz de cuanto afirmado por ambos autores con respecto a la voz lírica, cabe destacar el carácter social de tal instancia, ya que, como veremos, esta es capaz de refractar subjetividades y sentires ajenos y de volverse, así, grito colectivo (cuando no susurro, y

---

<sup>11</sup> Esta interrelación entre voz lírica y contexto referencial es definida por Mignolo (1982) como «fusión del polo de sujeto y del polo de objeto» (p. 141): a partir de este concepto del autor, pues, el paisaje cósmico que aparece en *Mundo de siete pozos* no sería «un objeto frente al sujeto, sino un objeto que el sujeto construye y al hacerlo, se construye él mismo» (p. 142).

<sup>12</sup> El concepto implícito, de naturaleza pragmática, que subyace a nuestra concepción del poema cual unidad de espacio referencial, subjetividad lírica y voluntad de representación (intención poética que supone la formulación de un mensaje destinado a un receptor) se resume en la siguiente oración de Levin (1987): «Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que (yo digo que) (yo te pregunto)» (pp. 69-70).

viceversa). La autora que más se ha detenido en analizar el elemento social que emerge de la construcción del sujeto poético en la obra de Alfonsina Storni es Tania Pleitez Vela (2009). Este trabajo pretende situarse, ampliándolo, en el marco del discurso que ella desarrolla en su tesis doctoral titulada «*Debajo estoy yo*»: formas de (auto)representación en la poesía hispanoamericana (1894-1954).

En el capítulo de su trabajo dedicado a Alfonsina Storni<sup>13</sup>, ella propone una lectura de los contenidos y de la significación de su obra a partir de dos posturas: por un lado, considera la recepción de su producción literaria en el espacio-tiempo en que fue redactada, incluyendo, entre las obras críticas a las que se refiere, lo que ella define «flujo intelectual intersubjetivo», o sea los textos autobiográficos y metaliterarios de la misma Alfonsina; por el otro, se centra en la inmanencia textual de sus poemas para analizar el tratamiento del sujeto lírico en relación con el autoconstrucción de una identidad individual y con la representación de lo femenino colectivo (p. 247).

En los siguientes apartados nos proponemos dialogar con esta y con otras fuentes de las que la presente investigación pretende beber, con el fin de poner las bases teóricas de una cuestión cuyo estado es, en nuestra opinión, todavía en desarrollo y que merece de un análisis más detallado y profundo. Por lo tanto, nos enfocaremos en dos aspectos: las formas de representación de lo femenino y colectivo que los estudiosos han detectado tras analizar las marcas del yo debajo, detrás y al centro del texto, y sus consideraciones acerca de la progresiva desaparición del vestigio de género en las representaciones del sujeto lírico de la última etapa, el cual, en su evolución hacia una universalización del correlato referencial, de femenino va asumiendo la neutralidad de lo humano.

---

<sup>13</sup> Se trata del tercer capítulo de la tesis, titulado «Alfonsina Storni: 'son veinte siglos que alzó mi mano'», en el que, tras trazar un contexto biográfico esencial y presentar los rasgos generales y las etapas del recorrido poético de nuestra escritora, la autora se dedica a examinar las formas de construcción de la voz lírica como correlato, ahora de su identidad individual, ahora de una feminidad colectiva, y lo hace a partir de tres ejes temáticos: el (des)encuentro entre hombre y mujer, la subjetividad femenina en su entorno socio-cultural y la soledad del yo lírico (pp. 245-396).

### 3.2.2.1. Identidad femenina y yo colectivo en la voz poética

La mayoría de los críticos coinciden en que la identidad femenina, en su transposición textual en los primeros poemarios de Alfonsina Storni y en su producción poética de los años veinte, a menudo es construida a partir de la contraposición entre el yo (que suele coincidir con el sujeto lírico) y el tú (contraparte masculina). Son ejemplos de esta teoría los análisis del yo poético y del discurso binario de género en dos de sus poemas más conocidos: «Tú me quieres blanca» y «Hombre pequeñito», contenidos respectivamente en *El dulce daño* (1918) y en *Irremediablemente* (1919). Una interesante y útil introducción a dichos estudios y, en general, a la construcción de una subjetividad de género a partir de la constatación de la diferencia, es lo que Patrizia Violi (1987/1991) escribe sobre las formas de representación del sujeto femenino no vinculadas a su correlato masculino – del que supuestamente, según el discurso patriarcal, serían reflejo – sino independientes en su esencia única y opuesta a la del otro género. Esta opina que es necesario que tal binarismo se haga patente y reconocible en cuanto espacio de contraste y de innegable asimetría esencial y experiencial, lo cual no puede sino anclarse en la constitución, en la conciencia colectiva femenina, de una «identidad sexuada» que sea traducible en un discurso de género (p. 155).

Ahora bien, según afirma Victoria Mallorga Hernández (s. f.), basándose en un estudio de Marta Morello-Frosch de 1990 sobre Alfonsina Storni y la tradición del sujeto femenino, la representación de la especificidad de la mujer, encarnada por el yo lírico en las composiciones de la poeta rioplatense, se situaría en el alegato tradicional sobre lo femenino perteneciente al modernismo – aunque de herencia patriarcal – con el fin de subvertirlo desde el interior (p. 2). En su ponencia sobre la propuesta de reformulación de la individualidad femenina en los poemas que Alfonsina escribió en su etapa modernista, Mallorga comenta el ya citado “Tú me quieres blanca” tras dividirlo en tres núcleos temáticos: en el primero detecta las marcas textuales que delatan la hétero-construcción del sujeto femenino bajo los patrones del patriarcado; en el segundo identifica los elementos textuales de la denuncia, por parte del yo lírico, de la doble moral del tú-hombre en la definición-estigmatización de tal sujeto; en la tercera, destaca los ejes temáticos y los recursos lingüístico-simbólicos que sustentan el que la autora define como «reclamo de igualdad en términos neutros» (p. 5).

A través de este viaje intratextual en la composición storniana, la investigadora llega a la conclusión que este proceso de reformulación de la identidad de mujer se articula en tres

pasajes fundamentales: la transgresión del tradicional «discurso binario de género», la redefinición del concepto de «masculinidad» y la capacidad de la voz lírica de pautar nuevas modalidades de la relación intergenérica según «sus propias condiciones» (p. 9). La que podríamos interpretar como trayectoria evolutiva recorrida en el espacio de unos versos no es sino un camino de empoderamiento tras el cual el que al principio era un sujeto-mujer *marcado* por la mirada del hombre, al final se convierte en agencia femenina que dicta las condiciones de su auto construcción.

La tradicional oposición binaria hombre/mujer concebida desde una perspectiva de la diferencia a veces suele desplazarse del concepto de género para abarcar el de espacio. Para volver una vez más a la siempre sugerente Della Barca (1994), vemos que en su trabajo se refiere a los textos de nuestra poeta como a lugares de construcción de la identidad femenina que son «otros» con respecto no solo a los espacios masculinos, sino, y sobre todo, a los que hasta entonces habían sido asignados, por los hombres, al rol de mujer (p. 145). Este rechazo, a través de la resignificación de estos lugares y roles, es prerrogativa de la voz lírica en el omónimo poema que ya hemos citado: esta se coloca «en otro lado» para construir «un propio espacio de poder desde la negatividad<sup>14</sup>» (p. 147).

Para seguir tirando del mismo hilo, cuyos dos extremos serían, respectivamente, la metáfora del espacio y la elaboración de una identidad sexuada en contraposición a la del género opuesto, es oportuno referirnos a aquellos estudiosos que interpretan los poemas de Storni como espacio de la voz femenina, y a aquellos otros que, tal como acabamos de ver en los casos de Della Barca y Salomone, ven en su escritura un cuestionamiento del discurso androcéntrico por medio de la deconstrucción de sus postulados en favor de una subjetividad cuya especificidad consiste básicamente en la negación de aquel discurso. Lorena Garrido (2017), en su introducción a la ya citada recopilación de las conferencias que Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral dictaron en Montevideo en el verano de 1938, reconoce a la primera de las tres la capacidad de transformar, «con su oficio de poeta, ... su voz en la

---

<sup>14</sup> La metáfora espacial es usada por otra estudiosa que ya hemos nombrado, Alicia Salomone (2001), que en su estudio sincrónico sobre las voces femeninas y feministas de Alfonsina Storni y Victoria Ocampo se propone «dar cuenta del territorio textual en el cual las mujeres producen y reproducen sus saberes, desafiando códigos excluyentes con apropiaciones y rearticulaciones del lenguaje del otro» (p. 47), a confirmar la idea de una feminidad que nace a partir de la diferencia.

voz de otras mujeres» fungiendo de puente (y, por ende, representando un lugar de tránsito, de unión) entre dos mundos: lo real y lo imaginario (p. 7).

Llegados a este punto, merece la pena detenernos en la interpretación de Garrido, ya que nos introduce a otra dimensión fundamental, que va de la mano con la noción de feminidad: el pasaje a lo colectivo. Si es verdad que Alfonsina, en palabras de Pleitez Vela (2009), al «desentrañar y comprender la imagen preconcebida de la Mujer que subyace en el discurso intelectual androcéntrico occidental» (p. 247), pone las bases de la construcción de un sujeto lírico que dé cuenta de la dimensión femenina en su complejidad, es asimismo indudable que ese yo no se limita a ser representativo de su individualidad, sino que reúne, bajo su marca pronominal, una identidad plural, «que la contenga a sí misma y a las mujeres en general» (pp. 245-246). Según Rodríguez Gutiérrez (2007, p. 35), este «*femenino plural*» en la obra poética storniana se manifiesta no solo en la referencia a temas y sentires propios de las mujeres, sino también en la construcción de un «personaje femenino colectivo» capaz de afirmar su existencia más allá del prejuicio patriarcal que siempre ha pretendido negarla.

De tal forma, nuestra poeta le da una vuelta de tuerca al espacio que contiene las tres instancias en las que se articula la subjetividad de la voz lírica que habita sus versos<sup>15</sup> (a saber: yo autorial, yo lírico y yo femenino plural que en esta última se refleja) y, al reducir la distancia entre ellas, acaba abarcándolas en una sola. Esto significa, pues, que esa voz de naturaleza tripartita se vuelve síntesis simbólica de aquellas articulaciones del Ser que, aun separadas, conviven en ella: el yo individual de la poeta y mujer Alfonsina y el yo colectivo de las subjetividades femeninas a las que sus versos quieren dar la palabra. Quizá sea pertinente aplicar a este doble movimiento que, tras disgregar las entidades del Ser, vuelve a juntarlas en el unísono sincrético de una sola voz, la misma descripción que Alicia Salomone (2001) dio de la función social del periodismo de Storni: la perspectiva con la que relata la modernidad de ambientación urbana acorta la distancia entre su mirada y el espacio retratado hasta

---

<sup>15</sup> Tales instancias corresponden, en cierta medida, a las que representan respectivamente cada uno de los tres niveles comunicativos en los que se estratifica la lírica, tal como nos los presenta Luján Atienza (1991): el nivel de la comunicación interna, representado por la instancia de la voz poética (o del yo o sujeto lírico) y de los personajes textuales con los que dialoga; el de la comunicación externa, en el que interactúan autor y lector real; y el tercer nivel, que se coloca en un espacio intermedio entre los precedentes, dentro del cual los conceptos de autor y lector adquieren una connotación implícita asumiendo rasgos genéricos, en cuanto entidades potenciales cuya universalidad los distancia de una identidad determinada (p. 223).

«quebrar la dicotomía sujeto-objeto. ... Más que un Yo, en estos textos se percibe un constante fluir hacia un yosotras/os» (p. 49).

A partir de este último concepto, y de la declinación masculina del neologismo que en él aparece (yosotros), nos dedicaremos a desarrollar el último punto de este marco teórico: la consideración de los aspectos que llevan algunas investigaciones a expresarse en favor de una paulatina evolución del yo lírico desde una sustancia marcadamente femenina hacia otra más bien neutra en la poética de los años treinta de nuestra autora.

### 3.2.2.2. De sujeto femenino a voz universal

El último apartado de esta sección de interacción con las fuentes comprende los elementos cruciales a partir de los cuales se desarrollará nuestro análisis. De cara a la presente investigación, el hecho de que el tema de la androgenización de la voz lírica haya sido apenas esbozado por parte de algunos, por un lado corrobora nuestra tesis, o por lo menos le da un andamiaje teórico, por otro, nos deja un espacio de indagación casi inexplorado para que podamos ampliar nuestro discurso a partir de los elementos ya resaltados.

Ya se ha anticipado, en la sección anterior, que no pasaríamos por alto el género masculino del término «yosotros» acuñado por Alicia Salomone (2001, p. 49): de hecho, es llamativo que la autora yuxtaponga a la versión femenina del neologismo (la cual va en primera posición), una marca morfológica masculina. Esto significa que contempla la coexistencia de ambos referentes en la construcción de la subjetividad a la que las crónicas de la Alfonsina periodista pretenden dar voz. Así mismo, sus poemas remitirían a menudo a esta oscilación entre identidades sexuadas, de forma ahora irónica, ahora ambigua, con el fin de mezclar, confundiéndolos, los elementos distintivos de aquellos espacios asignados “por defecto” a cada una de las dos<sup>16</sup>. Lo confirma Della Barca (1994) cuando afirma que, en los poemas de la autora, se detecta una exasperación «de la inversión de los roles y estereotipos» que ella alcanza tras revestir sus sujetos líricos (el yo de su época tardorromántica y modernista así

---

<sup>16</sup> A la función subversiva (en el sentido etimológico del término) de esta combinación, es decir, la resignificación de supuestos espacios de género desde el interior, ya se ha hecho referencia en el apartado 3.2.2.1.

como la voz deshumanizada de sus obras de corte más vanguardista) de características tradicionalmente masculinas (p. 151).

Y, a propósito de vanguardia, nos resulta de cierto interés la reflexión que Fernández Moreno (2004), en su estudio sobre la situación de Alfonsina Storni en el contexto de las vanguardias literarias en Argentina, propone acerca de la última etapa poética de la escritora. Ante todo, la que el autor define como época fundamental y trascendente de cara a la producción lírica de los años treinta, en su opinión tendría origen en el «desasimiento» que Alfonsina alcanzó, al igual que «los poetas verdaderos cuando, presionados por el fin próximo, comienzan a trabajar en la esencia de las cosas». Además, esta actitud desapegada conllevaría, según él, una serie de cambios en el estilo y en los temas, entre los cuales destacan la intensificación de la crítica social con respecto a la condición femenina y la «sublimación» de los ejes temáticos recurrentes hacia el alcance de cumbres poéticas universales por su inmanencia respecto a la condición del ser humano. Tales transformaciones, caladas en una atmósfera entre lo angustioso y lo resignado, se extenderían también al correlato referencial al que remite el yo lírico, en cuanto «el hombre no aparece ya como ser sexuado sino como ser metafísico: ya no interesa su episódico amor sino su posible destino trascendente» (pp. 277-278).

Pese a la relevancia de estas consideraciones para fundamentar nuestro análisis, conviene aclarar que este último no puede prescindir de las conclusiones que Jesús Eduardo Morales saca tras investigar en la *Evolución estilística de la expresión del sufrimiento en la poesía de Alfonsina Storni* (2013): el estudioso mexicano es el autor que más explícitamente se refiere al pasaje de lo femenino a lo andrógino en la voz lírica de la poeta a partir de *Mundo de siete pozos*, para el autor el sexto de ocho estadios creativos, que él ve caracterizado por una «conciencia de estilo<sup>17</sup>» (p. 96). Según su postura, este proceso de transformación, de progresiva neutralización genérica (por así decirlo), no solamente tiene que ver con las intenciones poéticas, sino con la dimensión de la recepción, aspecto, este, que vincula el hecho poético a la participación de un lector implícito «que llega a ser similar a la voz poética

---

<sup>17</sup> En su investigación, Morales divide el recorrido poético de Storni en ocho estadios: los primeros siete corresponden a cada uno de sus poemarios, el último se refiere a su poema-epitafio «Voy a dormir». El autor nombra cada uno de dichos estadios de la manera siguientes: 1. «Ambigüedad identitaria» (*La inquietud del rosa*); 2. «Conciencia de tiempo» (*El dulce daño*); 3. «Conciencia de existencia» (*Irremediablemente*); 4. «Conciencia de entorno» (*Languidez*); 5. «Conciencia del “yo artista”» (*Ocre*); 6. «Conciencia de estilo» (*Mundo de siete pozos*); 7. «Conciencia de alteración» (*Mascarilla y trébol*); 8. «Conciencia de muerte» (“Voy a dormir”).

desde el momento en que ella admite una vulnerabilidad universal hermanada con el sufrimiento humano» (p. 135).

Tal hermandad, mutua interrelación de espejismos e identificaciones entre poeta, yo lírico y potencial receptor(a), junto al ya citado proceso temático de sublimación que elevaría la subjetividad femenina a categoría universal, son los aspectos que determinan y motivan la existencia de este punto de inflexión en el discurso poético de Alfonsina. Es oportuno apelarse, a modo de conclusión, a lo que el mismo autor escribe sobre el tema:

Observada desde su progreso poético, Storni nos regala una alegoría completa y sincrética del ser humano como fenómeno, así como la relación de éste con las peripecias del sufrimiento espiritual y mundano. Esa cualidad del dolor como condición inseparable del ser adjudica a la poesía de Storni una trascendencia que supera las subjetividades feministas y míticas-biográficas, y además quiebra su anclaje dentro de la rigidez historiográfica, los tres cajones donde la crítica había abandonado a su obra poética. Es imposible pensar que la médula perceptiva que el personaje de la voz poética ha ido modulando a través de los ocho estadios corresponde a una minoría de población, sino antes bien defiende y expone nuestra identidad comunal de todos como seres sensibles; una donación que vale la pena admirar por su generosidad humanista. (pp. 132-133)

A continuación, nos proponemos descomponer la visión fenomenológica del ser humano que la poeta delinea al situarse/lo dentro de su cosmovisión, en busca de los vestigios de su progresiva androginización. Los versos serán, a partir de ahora, el lugar privilegiado de nuestro análisis y el código lingüístico, simbólico y metapoético del que se componen será el idiolecto con el que nuestra misma interpretación se expresará, para que el poder trascendental de la palabra engendre otro micromundo: el espacio sin género de una voz eterna que sigue existiendo dentro de los confines de su significación.



## 4. La voz poética andrógina en *Mundo de siete pozos*

El análisis que aquí se propone se basa en un presupuesto: «la literatura, como la ciencia, es una actividad disciplinaria» (Mignolo, 1982, p. 148) y, como tal, requiere de un trabajo de interpretación cuyos procedimientos denoten rigor y cientificidad. En el proceso de construcción de la figura del yo lírico estas características se logran, según Mignolo, a través de dos recursos: los datos que la textualidad nos facilita y su integración con las informaciones de carácter metatextual que el autor haya asociado a su obra en un determinado período de su trayectoria artística. Si esta premisa es cierta, como creemos, es imprescindible, ante todo, circunscribir el material textual objeto de análisis y, en segunda instancia, individuar (si es que lo hay) un metatexto que lo sustente.

En nuestro caso, este material será un *corpus* – representativo de los rasgos que se pretenden destacar – de 12 poemas, tres por cada sección del poemario<sup>18</sup>, extraídos de una de las primeras ediciones publicadas en Argentina de *Mundo de siete pozos* (1935)<sup>19</sup>. A diferencia de otras obras, la autora no escribió un prólogo de este libro, con lo cual no disponemos de unas líneas guía que determinen las condiciones de lectura ni establezcan la medida y calidad de la cooperación del receptor en la co-construcción de significados (esto es lo que pasó, en cambio, con *Mascarilla y trébol* cuatro años más tarde). Sin embargo, como ya hemos visto, según la lectura de Morales (2013) tales pautas se encuentran implícitamente dentro del poema omónimo, el que abre la primera sección del poemario, ya que este contendría, ínsita en la complejidad de su estructura y contenido, una declaración tácita (valga el oxímoron) de la imprescindibilidad de una plena participación del lector, con la totalidad de sus sentidos, en el proceso de creación/interpretación de los poemas. (p. 101).

---

<sup>18</sup> La estructura externa del poemario se articula en cuatro secciones, cuyos títulos son, respectivamente: «Mundo de siete pozos», «Motivos de mar», «Motivos de ciudad», «Sonetos». De la primera sección se han elegido los poemas «Ecuación», «Llama» y «Sierra»; de la segunda, «Círculos sin centro», «Faro en la noche» y «Vientos marinos»; de la tercera sección, las composiciones «Momento», «Calle» y «Soledad»; de la cuarta y última, se analizarán los sonetos «Una vez en el mar», «Afinamiento» y la composición «Razones y paisajes de amor», que consta de tres partes, respectivamente los sonetos «Amor», «Obra de amor» y «Paisaje del amor muerto».

<sup>19</sup> Cabe señalar que algunos poemas del *corpus* son parte de la *Antología poética* que, en 1938, Alfonsina cuidó, aunque «a regañadientes», tras ser «invitada gentilmente por la editorial Espasa-Calpe Argentina» a seleccionar y publicar una muestra de sus mejores poemas (Storni, 2020, p.21). En estos casos, se ha preferido hacer referencia a la edición más reciente, aunque en algunas ocasiones las dos versiones se compararán, para destacar diferencias o evidenciar aspectos relevantes.

Efectivamente, la composición «Mundo de siete pozos» es un emblema del cambio estilístico y de la evolución temática en la poética de la escritora rioplatense, por dar muestra de todos los elementos que este análisis pretende resaltar. Esta es la razón por la cual la misma se examinará no solo en calidad de poema, sino también a la luz de su valor metatextual, aspecto al que nos vamos a referir para la correcta interpretación del *corpus* lírico objeto de análisis y de los ejes temáticos alrededor de los cuales se ha construido la obra en su conjunto. A esta primera fase que, en cierta medida, tiene una función propedéutica e introductoria respecto al núcleo analítico de esta investigación, seguirá el efectivo desarrollo de nuestro trabajo, cuyo orden estructural será subordinado a un planteamiento por objetivos (los mismos que se han definido al principio de este estudio) y a los pasos metodológicos en los que hemos articulado su programación.

Como ya se ha anticipado, una primera etapa del análisis textual consistirá en la reconstrucción de la trama isotópica: a partir de la observación de los elementos recurrentes, se propondrá una interpretación de su significación de cara a la organicidad de la obra y, sobre todo, en relación con la figura del sujeto lírico. Para cumplir con este propósito, intentaremos detectar los posibles vínculos de las marcas del yo con los motivos cuya reiteración ha ido dibujando unos haces isotópicos dentro de las composiciones y, entre ellas, a lo largo del poemario. Será imprescindible que el proceso de localización de tales marcas se apoye en los instrumentos metodológicos que ya se han mencionado en los apartados correspondientes, entre los cuales destaca la síntesis de las actitudes líricas que Luján Atienza (1991, pp. 224-248) elabora a partir de la combinación de los tipos poemáticos propuesta por Levin – basada en la presencia de los deícticos de persona, tiempo y lugar – clasificación que bien se presta al tipo de construcción del yo poético cual habitante/observador del espacio textual.

A esta sucederá una segunda etapa, cuyo objetivo será el examen de los procedimientos metafóricos y simbólicos que contribuyen a la progresiva «evaporación» (Mignolo, 1989) del sujeto lírico, a la cual corresponde, según nuestra lectura, la difuminación – y gradual androginización – de su identidad de género. En el marco de un estilo renovado (respuesta a nuevas exigencias expresivas) y de un giro hacia lo cerebral, ambos señales de cierto influjo, en la producción de nuestra poeta, da la estética vanguardista, Mignolo nos facilita la herramienta adecuada para distinguir la que él define «figura del poeta» detrás de los mismos recursos empleados para su construcción, es decir, los tres procedimientos ya citados en los

apartados dedicados a la metodología: el tratamiento de la corporalidad y de su colocación espacial, la discordancia en las dimensiones de la persona y la coincidencia de las instancias de sujeto y objeto (p. 137).

Sin embargo, como es bien sabido, el empleo de cada recurso formal ha de ser justificado con su significación semántico-pragmática, pues la labor de búsqueda de los elementos retóricos que responden a dichos procedimientos habrá de desembocar necesariamente en un proceso interpretativo de los mismos. Y puesto que estos destacan por un grado elevado de abstracción y, sobre todo, por su carga simbólica, será necesario ahondar en la multiplicidad de sentidos y matices a los que cada uno de estos motivos, figuras literarias y símbolos remiten, para después determinar en qué medida su esfera semántica y alegórica influye en la construcción del sujeto o, más bien, en su deconstrucción.

Las que se acaban de ilustrar son las fases en las que se pretende estructurar el desarrollo de esta investigación. Cabe especificar que el primer poema, «Mundo de siete pozos», por la función metatextual que el conjunto de sus versos desempeña, será citado en distintas ocasiones a lo largo de nuestro análisis. Su comentario tendrá una función introductoria de los aspectos que nos proponemos examinar en cada apartado, a partir de su síntesis y representación dentro de la composición. De tal forma, esta última resultaría como un poema espejo, cuya función es refractar los núcleos temáticos, el estilo y los procedimientos que caracterizan el *corpus* objeto de estudio y, de ahí, los rasgos compositivos del entero poemario.

#### 4.1. Mundo observado, espacio habitado: el yo detrás de su mirilla

La trama isotópica del poema «Mundo de siete pozos» nos remite, desde una primera impresión, a la imagen de un paisaje antropomorfo descrito desde un punto de vista que denota cierta objetividad. Por esto es apropiado el uso de una metáfora fotográfica, ya que el yo poético parece distanciarse de la escena que retrata, enmarcándola en un espacio visual que aparentemente no lo incluye, aunque, por el mismo hecho de estarla delineando, se da por sentada su presencia en su interior. A lo largo del poemario, como veremos en los apartados siguientes, esta impresión de sujeto latente o enmascarado será desmentida por la presencia más explícita, en algunas composiciones que forman parte del *corpus* seleccionado,

de un sujeto cuya existencia es marcada por el uso de la primera persona, aunque otros recursos concurren a su difuminación.

El poema, una composición de verso libre sin rima que consta de nueve estrofas de extensión irregular, es lo que, en palabras de Luján Atienza (1991), se define como «escena desnuda», es decir la representación objetiva de un escenario o de una situación sin ninguna marca de presencia del observador, pues los deícticos de tercera persona destacan la absoluta neutralidad de la realidad descrita con el distanciamiento de una «experiencia de nadie» (p. 235). En la versión del poema contenida en la *Antología poética* (Storni, 2020) se aprecia, a diferencia de la edición de 1935, una división estrófica que coincide con la distribución temática del contenido: en cada estrofa se introduce el detalle de una parte de la «humana cabeza» (v. 4), fracciones que parecen aisladas de su conjunto, como si fueran seccionadas para luego ser objeto de ampliación fotográfica. A continuación, a modo de ejemplo, algunas de las estrofas cuyos rasgos estructurales son objeto de análisis:

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

Redonda, como los planetas:  
Arde en su centro  
el núcleo primero.  
Ósea la corteza;  
sobre ella el limo dérmico  
sembrado  
del bosque espeso de la cabellera.

Desde el núcleo,  
en mareas  
absolutas y azules,  
asciende el agua de la mirada  
y abre las suaves puertas  
de los ojos  
como mares en la tierra. (Storni, 2020, vv. 1-18)

Como se puede observar, el tejido isotópico se constituye desde el principio como un sistema dual, pues dos ejes semánticos principales se entrelazan en un juego de significados ambivalentes cuyos polos son el «mundo» y la «cabeza» - ambos términos presentes en la primera estrofa (vv. 3 y 4) – y cuya síntesis es la palabra «corteza» (v. 8), con su doble connotación de terrestre y cerebral. A partir del v. 9 se suceden una serie de imágenes que atestiguan esta hibridez, por ser fruto de la asociación de dos expresiones que remiten, cada una y respectivamente, a los dos ejes mencionados: el «limo dérmico» (v. 10), el «bosque espeso de la cabellera» (v. 11), los «ojos como mares en la tierra» (v. 17) son solo algunos de los ejemplos de expresiones metafóricas y símiles que dan prueba de la coincidencia entre lo corporeo y lo cósmico. Es así como la homogeneidad de la estructura interna es alcanzada, paradójicamente, a través de la fragmentación de la cabeza mutilada, aspecto que se extiende, como veremos, a la configuración isotópica del entero poemario – en especial en la primera sección – cuyo hilo común es la redundancia de la correspondencia entre elementos paisajísticos y cuerpo desmembrado.

Cabe preguntarse dónde se halla, en esta configuración antro-po-cósmica, el espacio del yo lírico. La imagen de la mirilla que se propone en el título tiene, según nuestra lectura, la doble función de filtro de la representación subjetiva de la realidad que el yo observador percibe y de objeto/espacio de acceso detrás del cual este se puede esconder sin ser visto, quedándose fuera de la escena encuadrada sin estarlo realmente. Y sin embargo, conforme se articula el campo visual a través de la descripción del yo lírico ocultado tras su lente, es este último quien va tomando forma, pues los versos no son otra cosa sino el trasunto textual de la relación

entre su mirada y el escenario que captura. Este consta básicamente de dos elementos, en constante interacción entre sí: el cuerpo y el paisaje (ahora natural, ahora urbano) que lo rodea.

Lo realmente innovador de esta representación es que lo corpóreo y lo cósmico son parte de la configuración de un mismo entorno cuyos componentes cobran uniformidad a través de la referencia continua a los elementos naturales, los cuales se insertan, a nivel estructural, como un haz isotópico transversal que, a partir del primer poema, se despliega cual hilo conductor de las cuatro secciones del poemario. En nuestra composición-espejo se aprecia la presencia de los cuatro elementos, cada uno asociado a una parte de la cabeza, aunque haya interacción entre elementos de signo opuesto, como fuego y agua: «arde en su centro / el núcleo primero. / Ósea la corteza» (vv. 6-8), pero «desde el núcleo, / en mareas / absolutas y azules, / asciende el agua de la mirada» (vv. 12-15). Es llamativa, en este contexto de motivos redundantes, la alusión continua al corazón, a cuya simbología y significación se dedicará un subapartado de este análisis. Sin embargo, es interesante fijarnos desde ahora en la manera en que este elemento (según nuestra lectura, el quinto elemento) es introducido en el primer poema en la sexta estrofa:

Y el cráter de la boca  
de bordes ardidos  
y paredes calcinadas y reseca;  
el cráter que arroja  
el azufre de las palabras violentas;  
el humo denso que viene  
del corazón y su tormenta;  
la puerta  
en corales labrada sontuosos  
por donde engulle la bestia  
y el ángel canta y sonrío

y el volcán humano desconcierta. (vv. 43-54)

Estos versos son un ejemplo de la importancia de la colocación de los elementos naturales dentro de la arquitectura estructural de las composiciones y, por reflejo, del poemario. De hecho, su función es la de entretrejer, al tocarlas con su hilo – anudándolas las unas a las otras – expresiones aparentemente lejanas y ajenas, como se advierte en la asociación de los términos «núcleo» (v. 7) y «corazón» (v. 49), conectados por el elemento fuego: «*arde* en su centro el núcleo primero» (vv. 6-7) de la misma manera en que, en «el cráter de la boca / de bordes *ardidos*», el corazón desprende «humo denso» (vv. 43, 44 y 48).

Una vez activada una primera conexión entre dos nudos semánticos, normalmente la estructura interna sigue siendo adornada por ramificaciones y brotes que enriquecen la configuración jerárquica de la trama isotópica: en este caso el núcleo y el corazón son vinculados también por su colocación en el espacio, ya que ambos corresponden a un centro, el primero de la cabeza (aunque todo núcleo es céntrico por antonomasia), el segundo del cuerpo, por representar respectivamente el cerebro y el foco pulsante de la vida. No es casual que, según la doctrina tradicional, haya una identificación del cerebro con el corazón, este último considerado el «verdadero asiento de la inteligencia», además de relacionarse con todas las imágenes que remiten a un centro, como la caverna (Cirlot, 2022, pp. 149-150).

Ahora bien, volviendo al sujeto, pese a que no haya huellas tangibles de su presencia en el tejido textual (ninguna marca pronominal, ningún deíctico de primera persona), la voz lírica, en su descripción de la «escena desnuda», propone una sucesión de encuadramientos que remiten implícitamente al punto de vista del yo que observa tras la mirilla, dando forma y dimensiones subjetivas (tal como subjetivo es el plano de su personal representación) al entorno que describe. Al no aparecer, al no ser nombrado, el sujeto se construye conforme se va configurando el escenario: mientras lo contempla, creándolo bajo el semblante de su perspectiva, acaba por ser él mismo parte de aquel cuerpo, de aquel paisaje retratado, auto representándose al interior (y a la vez al margen) del mismo. De tal forma, el paisaje antropomorfo cuyas fragmentariedad y disonancia son elementos constitutivos de su esencia se convierte, en en el instante mismo del proceso creativo, de mundo observado en espacio habitado: el yo es, al mismo tiempo, creador, espectador y protagonista de la escena.

En los apartados siguientes nos proponemos ahondar en cada uno de los rasgos estructurales que, reflejados en el poema «Mundo de siete pozos», se extienden al resto de la obra entendida como conjunto uniforme, en busca de su relación con la construcción de una nueva subjetividad y de la forma en que esta se sitúa dentro del andamiaje compositivo de los poemas del corpus seleccionado.

#### 4.1.1. Fotogramas de un paisaje corporeizado

Al fin de introducir los contenidos de este apartado, es oportuno retomar la metáfora fotográfica a la que ya nos hemos referido, ampliándola. De hecho, si asumimos que, en algunas composiciones de *Mundo de siete pozos*, el sujeto poético se coloca detrás de un objetivo, no nos será difícil figurarnos la transposición en forma lírica del espacio por él percibido como un positivo, reproducción icónica de su personal representación visual de una determinada escena. De tal manera, el proceso creativo que origina el acto poético – el verbo hecho versos – sería equiparable a una cámara oscura cuyo espacio en el que cobra forma y semblante el instante capturado.

Ahora bien, trasladar temporáneamente nuestro análisis en este espacio simbólico nos puede ayudar a establecer una serie de comparaciones entre las dos artes, una entre otras, el uso de las técnicas de la ampliación: en el apartado siguiente se propondrá el análisis de las composiciones en las que la perspectiva del yo parece deformada por objetivos de aumento típicos de la macrofotografía, al fin de investigar las razones de tal alteración dimensional en el juego de interrelaciones entre la dimensión cósmica y la corpórea y su vínculo, por un lado, con la idea de fragmentación, por el otro, con la obsesión por el detalle.

Cabe subrayar, sin embargo, que aquellos fragmentos temporales inmortalizados que, lejos de ser la realidad, no son sino la ilusión de la misma fijada en los claroscuros de una película, adquieren vida, dinamismo y movimiento en las descripciones de la voz poética, la cual convierte lo estático de una imagen en una sucesión de fotogramas de instantes grabados y luego devueltos al lector tras el filtro vivificador de la mirada/mirilla/objetivo. Es así como la metáfora fotográfica de pronto resulta insuficiente: quizá lo más correcto sea dar un paso adelante, interpretando la descripción/narración de lo visual en términos cinematográficos.



Sea cual sea la metáfora más apropiada para simbolizar la complejidad del proceso creativo del que brotaron los versos de la penúltima colección de nuestra poeta, es indudable destacar la importancia de la corporeización del paisaje, la cual va de la mano con la asimilación de las partes del cuerpo a los elementos del ambiente circunstante. Esta reciprocidad, como ya se ha destacado, acaba engendrando la representación inédita de una cosmovisión unitaria, producto del (des)encuentro entre el elemento cósmico y la identidad fragmentada con la que se confunde tras yuxtaponerse a ella en un mecanismo de superposiciones y remisiones continuas.

En los apartados siguientes, el análisis se propone ahondar en la jerarquización isotópica de los elementos que en el texto van constituyendo progresivamente el binomio yo-mundo, a partir del juego de solapamientos entre las dos entidades, pasando por el proceso de transformación que, de forma circular, de una lleva a otra, hasta llegar, finalmente, a la coincidencia, a nivel simbólico, de los dos términos. Tal correspondencia pretende dar razón del pasaje de una paradójica asociación disonante de contrastes a una unidad indivisible de entidades múltiples.

#### 4.1.1.1. Cuerpo y espacio en un juego osmótico disonante

A diferencia de la composición «Mundo de siete pozos», en los tres poemas elegidos entre los incluidos en la primera sección empiezan a aparecer las marcas pronominales de primera persona. Como se aprecia en los fragmentos a continuación, sacados del poema «Ecuación» (Storni, 2020, pp. 134-135), pese a la presencia explícita de tales marcas, enseguida el lector cae en la cuenta de que las características del yo lírico desatienden las expectativas, ya que su construcción obedece a un proceso de distorsión de su figura con respecto a los rasgos de humanidad que se supone deben asociarse a la categoría de persona: «Mi lengua: / madura... / Ríos floridos / bajan de sus pétalos» (vv. 11-14) y «Mi cabeza: relampaguea...» (v. 36), recita la voz lírica, quien se auto representa combinando la enumeración de algunas de las partes de su cuerpo con verbos normalmente relacionados con elementos de la naturaleza como las flores, el cielo, los rayos.

La hibridez de estas imágenes al principio provoca disonancia: el uso explícito y reiterado de los pronombres posesivos, los cuales parecen anunciar con exactitud y pertinencia el ingreso

en la escena desnuda de un sujeto determinado en cuanto se auto define, choca con el constante juego de interrelaciones entre su identidad (entendida en términos de forma y sustancia) y voces verbales ajenas a lo físico y a lo humano. Así mismo, en la composición «Llama» (Storni, 2020, pp. 136-137), la voz lírica describe su mirada de esta forma: «Mis ojos, faros de angustia, / trazan señales misteriosas / en los mares desiertos» (vv. 21-23).

Sin embargo, lo que en primera instancia causa extrañamiento, tras la redundancia de la asociación de lo corpóreo a los elementos del paisaje se convierte en el motivo recurrente bajo el cual el yo lírico se construye. Es como si, a través del continuo solapamiento de las dimensiones cósmica y personal, el lector penetrase ese punto de acceso a la perspectiva subjetiva (mirilla deformante) de la voz observadora, empezando a percibir la escena retratada tal como ella la (des)percibe, es decir como una entidad bipartita en cuyo origen se halla la identificación entre los elementos cuerpo y mundo.

Desde un punto de vista textual, tal efecto se alcanza a través del cruce de los haces isotópicos en los que se articula la estructura interna de las composiciones. La repetición del binomio cuerpo-mundo en paralelismos casi obsesivos, si en un primer momento parece representar una forma de desautomatización, al poco rato se vuelve familiar: la interpenetración de las dos dimensiones es estrategia textual para desdibujar los confines que las separan, hasta asumir que estas son parte de una misma entidad. De tal manera, el sujeto lírico no hará sino confirmar la doble naturaleza de su esencia cuando describe, en «Vientos marinos» (Storni, 1935, p. 105), su corazón como una «flor / de espuma: / un pétalo de nieve, / otro de sal» (vv. 105), o cuando, en la última estrofa del poema «Momento» (pp. 113-114), afirma que «el mundo gira alrededor / de un punto muerto: / mi corazón» (vv. 18-20).

No obstante, cabe subrayar una vez más que, para que el receptor perciba una correspondencia entre los dos elementos de este esquema binario, es imprescindible que la voz lírica comparta con él su perspectiva deformada: uno de los recursos empleados a tal fin es la alteración de las dimensiones de lo observado. La técnica de la ampliación – sea esta fotográfica o cinematográfica – nos restituye la imagen de cuerpos que adquieren dimensiones enormes, para que su magnitud se adapte a la vastedad del cosmos. La mirilla desproporciona la relación entre los elementos de la escena hasta que ambos (cuerpo y mundo) se encuentran en un mismo plano cuando no, en algunos casos, hasta en un desnivel en favor del yo, quien parece dominar la escena desde una altura superior.

El poema «Sierra» (Storni, 1935, pp. 63-64), incluido en la primera – y homónima – sección de *Mundo de siete pozos* y que se sucede, en el poemario, a las ya citadas composiciones «Ecuación» y «Llama», se abre con una desproporción del tipo que acabamos de describir: «Una mano invisible / acaricia calladamente / la pulpa triste / de los mundos rodantes» (vv. 1-4). Más adelante, en la cuarta de las seis estrofas de las que consta la composición de verso libre, hay otra representación de un cuerpo desmedido que se funde, a través de un proceso metafórico, con el paisaje granítico que habita: «Tendida en el filo ocre / de la sierra, / una helada / mujer de granito / aúlla al viento / el dolor de su seno desierto» (vv. 12-17). Lo mismo ocurre en «Obra de amor», la segunda parte de la composición en tres sonetos «Razones y paisajes de amor» (Storni, 2020, pp. 157-158), de la que destacamos los siguientes versos: «...te cabe en una mano, / esmeralda pequeña, el océano;» (vv. 2-3).

En ambos ejemplos del primer poema se asiste, según nuestra lectura, a un desdoblamiento del yo lírico: la voz-espectadora, que retrata una escena observada intercalándola con la narración de sus propias manifestaciones anímicas – en la segunda y en la última estrofa el sujeto expresa de forma explícita sus sentimientos<sup>20</sup> – parece incluir en el paisaje la presencia de personajes líricos sin identidad, quienes, sin embargo, podrían ser una transfiguración de la voz misma, en una de las muchas representaciones osmóticas del binomio cuerpo-mundo. En cambio, el uso de la segunda persona a la que la voz poética se dirige en el soneto citado se presta a una doble interpretación: esta podría estar refiriéndose a un «interlocutor universal» y generalizado o, por el contrario, podría haber optado por otro desdoblamiento, y en ese caso la suya sería una forma de «autocomunicación» (Luján Atienza, 1999, pp. 235-236).

Desdoblamientos y enmascaramientos de la misma naturaleza serían los que caracterizan la descripción de los cuerpos fragmentados: según nuestra lectura la idea de fragmentación remitiría, paradójicamente, a cierta manifestación de unidad de la identidad del yo, un yo desmembrado cuya homogeneidad se alcanza conforme su cuerpo es diseccionado para analizar cada una de sus partes. En otras palabras, la que parece una ruptura sería, en realidad, una forma de enfocar el objeto/sujeto observado y descrito. De tal manera se entiende cómo

---

<sup>20</sup> Dice la voz en la segunda estrofa: «Alguien, a quien no comprendo, / me macera el corazón / de dulzura» (vv. 5-7). Y en la última vuelve a aparecer sin enmascaramientos: «Y en mis párpados, / una lágrima más antigua / que mi cuerpo, / crece.» (vv. 24-27).

la figura despedazada, en este contexto, está más relacionada con la obsesión por el detalle que con la necesidad de puesta en escena de una subjetividad mutilada.

A continuación se tratará de demostrar cómo, en los versos del *corpus* seleccionado, a partir de dos conceptos privativos – el cuerpo segmentado y el contraste identidad/espacio – se logra alcanzar, paradójicamente, una síntesis que confirma la existencia de una identidad homogénea: la unidad desmembrada del yo-mundo.

#### 4.1.1.2. El yo-mundo y su unidad desmembrada

En los apartados precedentes ya nos hemos referido a la descripción de las partes de la cabeza en la primera composición-espejo como representación sinecdótica de un todo, que no es otra cosa sino el yo-mundo. Este aspecto es bien ejemplificado en los versos finales del poema «Calle» (Storni, 2020, pp. 149-150), extraído de la tercera sección del poemario, «Motivos de ciudad»:

Todo ojo que me mira  
me multiplica y dispersa  
por la ciudad.  
Un bosque de piernas,  
un torbellino de círculos  
rodantes,  
una nube de gritos y ruidos,  
me separan la cabeza del tronco,  
las manos de los brazos,  
el corazón del pecho,  
los pies del cuerpo,  
la voluntad de su engarce. (vv. 14-25)

La comunión del yo con el espacio en el que se sitúa – que en estos versos es el escenario hostil de un paisaje urbano – hace que el primero se desdoble en la visión caótica y fragmentada del segundo, del cual está rodeado, hasta dejar de reconocer su propia integridad, a nivel físico pero también, como se lee en la referencia a la voluntad en el verso final, interior, psíquico. La relación entre dimensión corpórea y espiritual es aún más patente en el poema «Soledad» (Storni, 1935, pp. 133-134), el último de la misma sección: en ella se menciona un grito de dolor capaz de «partir en dos mi cuerpo» (v. 7). Además, a lo largo de la composición, en cada una de las cuatro estrofas que la constituyen, la voz lírica se desprende de una parte de sí sin que quede ni rastro de lo que acaba de perder: a causa de la soledad, la identidad del yo se debilita, apagándose poco a poco. Merece la pena citar el entero poema, para dar cuenta de cómo identidad y espacio, interactuando, concurren a la difuminación del yo:

Podría tirar mi corazón

Desde aquí, sobre un tejado:

mi corazón rodaría

sin ser visto.

Podría gritar

mi dolor

hasta partir en dos mi cuerpo:

sería disuelto

por las aguas del río.

Podría danzar

sobre la azotea

la danza negra de la muerte:

el viento se llevaría mi danza.

Podría,

soltando la llama de mi pecho,

echarla a rodar

como los fuegos fatuos:

las lámparas eléctricas la apagarían...

«En la ciudad, erizada de dos millones de hombres, / no tengo un ser amado...», recitan los versos de otro poema de la tercera sección, «Momento» (Storni, 1935, pp. 113-114). La soledad es ausencia de un interlocutor que, con su mirada, corrobore la existencia del yo. El «corazón», el «cuerpo», la «danza» y la «llama de mi pecho» son las señas de identidad del sujeto, elementos vitales (el corazón que late, la llama), movedizos (el cuerpo) y dinámicos (la danza) que la falta de reconocimiento por alguien más allá del sujeto mismo – sea este un tú cualquiera o un «ser amado» – amenaza con extinguir, lo cual concurre al proceso de difuminación y evaporación al que ya nos hemos referido.

Por otro lado, vitalidad, movimiento y dinamismo son conceptos que remiten a la última de las formas de interacción y compenetración entre las dos instancias del yo-mundo que el presente análisis pretende examinar: los procesos de transformación que involucran al sujeto en su pasaje de la dimensión corporal a la cósmica y viceversa. Este último nivel representa el procedimiento más complejo de osmosis entre las dos esferas semánticas. El concepto de transformación es, de por sí, dinámico, implica la destrucción para volver a crear, el pasaje de lo viejo a lo nuevo, de lo consuetudinario a lo inusual.

Para analizar un primer ejemplo, hay que volver a la composición «Ecuación» (Storni, 1935, pp. 57-59), donde una secuencia que parece cinematográfica muestra las fases de una metamorfosis. Al principio, hay una primera transformación de lo humano a lo animal: «Mis brazos: / saltan de mis hombros; / mis brazos: alas» (vv. 1-3); luego, de lo animal se pasa a los elementos naturales, con un pasaje intermedio de coexistencia entre la referencia al vuelo y la dimensión acuática: «No de plumas: acuosos... / Planean sobre las azoteas, / más

arriba...entoldan. / Se vierten en lluvias: / aguas de mar» (vv. 4-8); finalmente, el proceso culmina en una síntesis de los dos extremos, ya que las aguas se convierten en «lágrimas, / sal humana...» (vv. 9-10).

Se asiste a una dinámica parecida en la sexta estrofa, donde el cuerpo del sujeto echa raíces en la tierra, se vuelve árbol sin dejar, no obstante, de ser cuerpo: «Mis piernas: / crecen tierra adentro, / se hunden, se fijan; / curvan tentáculos de prensadas fibras. / Robles al viento, / ahora: / balancean mi cuerpo / herido...» (vv. 28-36). Así mismo, en la composición «Círculos sin centro» (Storni, 2020. pp. 145-146), el sujeto lírico expresa el deseo de anclarse en el fondo del mar: «Mi cuerpo quería echar raíces, / raíces verdes en la carne del mar» (vv. 21-22); sin embargo, lo hace concibiéndolo como una sustancia sólida, más parecida a otro cuerpo que a un fluido (el uso del sustantivo «carne» es llamativo), o a la tierra, en la que el cuerpo necesite arraigarse como si fuera un arbusto.

Al sentido de arraigo y a la inmovilidad a los que remiten las imágenes del cuerpo enrocado o hundido en la tierra, se contraponen el dinamismo y la fuerza destructora del corazón de la voz lírica en la ya citada composición «Ecuación» (Storni, 2020, pp. 135-137). Este, tras abandonarla, se vuelve «masa redonda, pesada, / ígnea...» que «roza los valles, / quema los picos, / seca los pantanos...» mientras «tierras nuevas / danzan a su alrededor» (vv. 20-27). Es una devastación fecunda, cuyo objetivo es una nueva creación, muy diferente con respecto a la cuarta estrofa del poema «Momento» (Storni, 1935, p. 113), antes mencionado, en la cual parece relatarse la invasión del sujeto por parte del plomizo cielo urbano: «El cielo, más gris aún / que la ciudad, / desciende sobre mí, / se apodera de mi vida, / traba mis arterias, / apaga mi voz...» (vv. 9-14).

Si el movimiento, la rapidez, el vuelo y el dinamismo sugieren, en los fragmentos analizados, la idea de una agencia lírica que actúa e interactúa con el paisaje a su alrededor, transformándolo y modificándose con él, las metamorfosis más estáticas parecen remitir a formas de enmascaramiento de un sujeto dolorido que quiere confundirse con el espacio que habita. De todas maneras, lo que es cierto es que la estructura interna de los poemas destaca, en la mayoría de los casos, una coincidencia entre las categorías de la persona y la dimensión espacial, que acaban entrecruzándose hasta dar vida a una subjetividad que, bien lejos de seguir resultando disonante, ya es asumida como unidad.

Lo que queda por establecer es en qué medida esta correspondencia es una construcción de la percepción visionaria de la autora o si, por el contrario, pueda haber sido influida por un sistema de símbolos que da cuenta, a nivel general y prescindiendo de la singularidad de la creación literaria objeto de nuestro estudio, de conexiones y coincidencias que universalizan la cosmovisión híbrida que surge de los versos. A seguir, el análisis de los aspectos simbólicos que aparecen en los mismos será pista ulterior para el proceso interpretativo que hemos emprendido: moviéndonos en la esfera de lo figurado, procuraremos dar cuenta de la significación del connubio identidad-cosmos en la trayectoria de (auto)representación del sujeto lírico en *Mundo de siete pozos*.

#### 4.1.2. Configuración de un entorno simbólico: los cinco elementos

Afirma Fredo Arias de la Canal (2001) que la «memoria cósmica» de la especie humana se vincula a una «inteligencia universal» a la cual solo el «sentimiento conceptual de los poetas» es capaz de dar plena voz y aplicación (p. XXIII). Esto significa, en primera instancia, que todo proceso creativo surge de (y se lleva a cabo en) una lengua colectiva y traducible por cualquiera. Lo cual también implica – aspecto sumamente significativo – que dichas manifestaciones conceptuales serán interpretadas con el mismo código compartido, pues habrá coincidencia de significantes y significados, de imágenes retratantes y objetos retratados, de representaciones y referentes en ambos procesos: el creativo y el receptivo.

La razón de esta correspondencia es la existencia de un mismo sistema simbólico cuya universalidad influye tanto la escritura poética como la lectura, haciendo que la esencia de una obra sea reconocida como tal por quien le da vida como por quienes la interpretan. Por esto, de cara al presente trabajo, es tan importante ahondar en el significado de los símbolos, buscando matices y conexiones que permitan reducir la distancia espacial, temporal e interpersonal entre los sujetos involucrados en el proceso de creación-interpretación, para que el significado del artefacto concebido por el autor se corresponda, en la medida de lo posible, a la lectura que el receptor dé de él.

En esta fase de nuestro análisis nos proponemos recorrer los textos del *corpus* en busca de los motivos redundantes que más se presten a un estudio de tipo simbólico. Ante todo, ya se ha hablado detenidamente de la coincidencia entre los términos cuerpo y mundo, los cuales,



desde luego, constan cada uno de un propio sistema alegórico que, al ser comparado con el otro, puede ampliar la lectura que de su interrelación se ha propuesto. A modo de ejemplo, es significativo considerar que, detrás de este símil tan recurrente en la obra storniana, está la tendencia del hombre a la identificación de lo que le rodea con los fenómenos que tienen lugar en su interioridad, como si existiera un «'intramundo' o un común denominador» con función de puente entre las dos realidades interna y externa (Cirlot, 2022, p. 323).

Sin embargo, es en el análisis comparado de la simbología de los elementos compositivos del poemario donde emerge el juego de interconexiones entre los distintos términos, lo cual parece construir un mapa que no es sino el esqueleto de la cosmovisión de los siete pozos. De un motivo se pasa a otro, como en un salto, y luego otra conexión nos devuelve al lugar de origen, recorriendo todos y cada uno de los nudos semánticos en un mecanismo de remisiones constantes: mundo, cuerpo, elementos naturales, núcleo, centro, corazón. De esta forma no nos parecerá forzado, por ejemplo, hacer un paralelo entre la visión tripartita del cosmos – la representación física y moral de un mundo estratificado en las dimensiones celestial, terrestre e infernal (Cirlot, 2022, p. 322) – y la articulación del «esquema vertical del cuerpo humano» en tres puntos: «el cerebro, el corazón y el sexo», con el elemento central capaz de ser síntesis de los dos órganos en las extremidades (p. 149).

Y sin embargo, si el corazón es núcleo pulsante de la vida (y, de ahí, de las actividades cerebral y sexual), ¿es el espacio terrestre el centro en el que convergen cielo e infierno? ¿Hay un paralelismo entre los elementos de los estratos superiores (cerebro-cielo) y de los inferiores (sexo-infierno) que justifique la identificación corazón-mundo terrestre? Según afirma Cirlot, la «cavidad del corazón» sería más bien asimilable al «'culto de la caverna' y del 'lugar central'», lo cual remite, por su parte, a la idea de mundo subterráneo (pp. 322-323). Sea como fuera este sistema de correspondencias, lo que conviene destacar de tal paralelismo, de cara a nuestra teoría, es la relación simbólica del corazón con el centro, concepto que alude a lo interior y que, por esto, en cuanto síntesis de lo espacial y de lo íntimo, puede bien adaptarse a la noción de «intramundo» antes citada.

Otro aspecto simbólico en el que nos proponemos profundizar en el primero de los dos subapartados que componen esta sesión es la presencia de los elementos naturales asociados de forma reiterada al espacio descrito y al sujeto que en su interior se va construyendo. A partir de esta coexistencia, se intentará detectar en lo textual los rastros de una progresiva

difuminación y androginización de la voz lírica a través de su identificación con (o representación por medio de) los motivos compositivos del paisaje en cuyo centro esta se coloca. Al simbolismo de los cuatro elementos de la naturaleza se sumarán las derivaciones alegóricas del que aparece en los textos como elemento ulterior, la quintaesencia del yo poético: el corazón. Descifrar las aristas y los matices de su simbología y entender su función con respecto a la arquitectura textual serán los últimos peldaños del análisis de la estructura interna de los poemas.

#### 4.1.2.1. Tierra, agua, aire y fuego

En el andamiaje compositivo de esferas semánticas donde se ubican los procedimientos formales que concurren a la representación de la identidad esfumada, ya se ha detectado la presencia de un eje semántico transversal que suma al universo dual yo-mundo el valor simbólico de los cuatro elementos. Merece la pena detenernos en el tratamiento de estos últimos en relación con el espacio lírico y con el yo poético a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué aporta a la configuración del escenario retratado su sistemática aparición a lo largo de los versos? ¿Qué motivos simbólicos nos sugiere su redundancia? Y, finalmente, ¿cuál es su significación de cara a la construcción de la identidad lírica? Descifrar en los textos el juego de interconexiones entre espacio, yo poético y elementos naturales desde el enfoque de la interpretación de los símbolos será nuestra estrategia investigativa en esta fase de análisis de los poemas del *corpus*.

Tal como ocurre con el poema «Mundo de siete pozos», en la composición «Ecuación» (Storni, 2020, p. 135-137) hay una correspondencia entre contenido temático y distribución estrófica. Cada una de las estrofas se focaliza en una parte del cuerpo, menos la sexta y última, cuyo objeto es el cuerpo en su totalidad. Pese a que ya se han analizado algunos fragmentos del texto, algo queda por examinar con respecto al tratamiento de los elementos naturales. Es interesante destacar, ante todo, que en cada estrofa de la primera a la quinta se aprecia una interacción entre dos elementos: en la primera, la ya citada metamorfosis de los brazos del sujeto lírico, artos «acuosos» (v. 4) que «se vierten en lluvias: / aguas de mar, / lágrimas» (vv. 7-9), se mueve entre la esfera semántica acuática y la imagen del vuelo, ya que, hechos «alas» (v. 3), estos «Planean sobre las azoteas, / más arriba...entoldan» (vv. 5-6), con una ligereza más propia del aire.

En la segunda estrofa, el auto descripción de la voz lírica sigue con estos versos: «Mi lengua: / madura... / Ríos floridos / bajan de sus pétalos» (vv. 11-14). El verbo «madurar» es más adecuado a un fruto de la tierra, como terrestres son las flores que poblan el río cuya fuente son los «pétalos» linguales: la superposición del elemento acuático con motivos florales crea una sucesión de imágenes inconsuetas. Tanto inusuales como sugestivas son, asimismo, las interacciones entre fuego y tierra en la tercera estrofa – donde el «corazón» (v. 15), convertido en «Masa redonda, pesada, / ígnea» (vv. 20-21), «roza», «quema» y «seca» (vv. 22-24) la tierra «a su alrededor» (v. 27) – o entre tierra y aire en la cuarta – las piernas hundidas en el terreno, «robles al viento» (v. 33), «balancean» el torso «herido» del sujeto (vv. 35-36) – o entre aire y fuego, unidos en el instante del relámpago en la quinta estrofa («Mi cabeza: relampaguea...»), describe la voz lírica en el v. 37).

Conviene preguntarse, a la luz de cuanto se acaba de referir, cuál es la función de tal combinación. No cabe la menor duda de que las estrofas esconden un binarismo, en línea con la composición dual y basada en contrastes que se ha observado y comentado con respecto a la oposición / identificación espacio-cuerpo, pero, ¿cuál es su significación en el discurso lírico? Es aquí donde la interpretación de los símbolos nos ofrece una perspectiva clarificadora: la interacción de elementos que se complementen o neutralicen recíprocamente bien se ajusta al juego de opuestos que, al contrario de ser negación el uno del otro, representan una unidad indivisible.

Al fin de entender mejor este discurso es imprescindible, apelando a la obra de Cirlot (2022), hacer una breve digresión en la que se introduzcan los aspectos simbólicos relativos a los cuatro elementos que más significativos resulten para nuestra tesis. Según reconstruye el autor, basándose en la interpretación simbólica que diferentes escuelas y tradiciones dan de los elementos naturales, tres de estos (tierra, agua y aire) equivalen respectivamente a los estados sólido, líquido y gaseoso de la materia, mientras que el fuego, con su calor, es el «agente» que produce la transformación de un estado a otro. Otra idea por él destacada, funcional a nuestro discurso sobre la voz andrógina, es la distinción junguiana entre elementos activos, creadores y masculinos (fuego y aire) y elementos pasivos, receptores y femeninos (tierra y agua). Es importante añadir, para concluir, lo que el estudioso retoma del pensamiento de Bachelard sobre el influjo de los elementos en la construcción de imágenes mentales, oníricas o literarias: en ningún caso esta representación podrá contenerlos todos a

la vez, ya que «semejante acumulación (y neutralización) sería una contradicción insoportable» (p. 186).

Tal vez sea por esto que, en la sexta estrofa de «Ecuación», el cuerpo del yo lírico «estalla» (v. 43). A pesar de que los elementos interactúen de dos en dos, amalgamando sus propios flujos vitales, atrayéndose o rechazándose según la polaridad de sus encajes, lo que nos devuelven a lo largo de las cinco estrofas que preceden la última es la imagen de un cuerpo que contiene en sí (y que entra en contacto con) el conjunto de los componentes elementales de la naturaleza. Ahora sí, retomando el hilo de la significación del tratamiento binario de los elementos y de su relación con el concepto de unidad indivisible construida a partir de los contrastes, podemos entender en qué medida su presencia constante concurre a la conformación de un universo imaginífico completo en cada uno de sus estados alquímicos, totalidad perfecta y armónica, que «estalla» porque la perfección es ruptura y la armonía distorsión, o esto es lo que nos sugiere la voz lírica con el relato incoherente de sus visiones.

Al recorrer los textos, nos damos cuenta de que cada elemento parece estar en su sitio, aún los de signo opuesto (pasivo/activo, masculino/femenino, etc.) para fortalecerse o neutralizarse recíprocamente. Es como si su presencia simultánea equilibrase la imagen poética, ofreciendo un mapa esencial de todos los aspectos de la naturaleza humana y cósmica. Tal función de completamento o, más bien, de integración, es delatada en las situaciones en las que los elementos son apenas nombrados, encima sin necesidad aparente, como si el objetivo de su mera existencia fuese el de ordenar y proporcionar los polos del entorno habitado: esto es lo que consigue la acción del ya citado haz isotópico transversal al rozar los núcleos semánticos que componen los poemas.

Un ejemplo se halla en la composición «Llama» (Storni, 1935, pp. 61-62), en cuyas primera, cuarta, quinta y sexta estrofa respectivamente, marcas textuales semánticamente coincidentes o afines con los términos que designan los elementos nos remiten respectivamente a la tierra («el musgo de la tierra» del v. 7), al aire (la «ráfaga cálida» del v. 18), al agua («los mares desiertos» del v. 23) y al fuego («la llama de mi corazón» nombrada en el v. 25). Es interesante observar como, efectivamente, los elementos supuestamente pasivos reciben la acción – el «musgo de la tierra» es acariciado (el verbo exacto es «aterciopela») por el «estremecimiento» del «corazón divino» (vv. 4-7) y los «mares desiertos» son surcados por las «señales misteriosas» trazadas por los ojos – mientras que los

dos definidos como activos actúan como agentes en la medida en que su dinamismo es efectivo y rápido, influyendo en el estado de los objetos con los que entran en relación: «el rumor lejano / del mundo, ráfaga cálida, / evapora el sudor / de mi frente» (vv. 17-20) y «la llama de mi corazón / sube en espirales / a iluminar el horizonte» (vv. 25-27).

En términos generales, a lo largo del *corpus* seleccionado se aprecia cierta previsibilidad entre los elementos que Jung considera pasivos o activos y su asociación, respectivamente, con la idea de estatismo por un lado, y con la vitalidad, energía y rapidez vinculadas a un dinamismo perenne por el otro. Para poner un ejemplo, el elemento tierra a menudo se acompaña a verbos que, además de implicar la ausencia de movimiento, remiten a la profundidad («hundirse», «clavar»)<sup>21</sup> o a sustantivos que evocan dureza, inmovilidad («sierra», «granito», «desierto», «roca»)<sup>22</sup>.

Por el contrario, la agencia del elemento fuego es incuestionable: asociado a menudo a los motores de la vida humana y terrestre (el corazón y el sol), su presencia a veces se infiere tras el uso de verbos activos como «quemar», «secar», «iluminar» o «arder» o se expresa con sustantivos derivados, como «llama» o «luz» (de ambos casos hay numerosos ejemplos a lo largo del poemario). En la primera cuarteta del soneto «Afinamiento» (Storni, 1935, p. 149), se puede apreciar una interesante concentración de derivaciones semánticas del fuego: «Mi alma, en su vaso humano incontenida / va quemando mi cuerpo a llamaradas / y es un tallo de luz mi carne ardida, / un velo, transparente a las miradas.» (vv. 1-4). Diferente es el tratamiento de la inusual interacción entre los elementos agua y fuego en los versos del soneto «Una vez en el mar» (Storni, 1935, pp. 143-144), cuya versión integral compartimos a continuación:

Piel azul que recuerdas las espaldas del mundo,

---

<sup>21</sup> Ya hemos visto, en el poema «Ecuación» (Storni, 2020, p. 135), como las piernas del sujeto lírico «crecen tierra adentro, / se hunden, se fijan» (vv.29-30); en la composición «Llama» (Storni, 1935, p. 61), en cambio, la primera estrofa, en la que antes colocamos el elemento tierra, se abre con la singular representación que acerca la voz poética a la iconografía cristológica de la cruz: «Sobre la cruz del tiempo / clavada estoy» (vv. 1-2).

<sup>22</sup> Los primeros tres términos constituyen uno de los ejes isotópicos del poema «Sierra» (Storni, 1935, p. 63-64), respectivamente en los vv. 13, 15 y 17, mientras que, en la composición «Faro en la noche» (Storni, 2020, p. 148), el yo lírico se pregunta qué es lo que busca el faro, añadiendo: «Si en el pecho me busca / el corazón mortal. / Mire la roca negra / donde clavado está. / Un cuervo pica siempre, / pero no sangra ya.» (vv. 7-12).

y atas pies con cabeza de la endiablada esfera;  
huidiza y multiforme culebra mudadera,  
puñal alguno puede clavársete profundo.

Esponja borradora tu fofa carne helada,  
la proa que te corta no logra escribir paso,  
ni horada, cuando cae, el agua de tu vaso,  
el redondel de fuego de la estrella incendiada.

A tu influjo terrible, mi más terrible vida,  
llovió sobre tus brazos su lluvia estremecida:  
te lloró en pleno rostro sus lágrimas y quejas.

Si te quemó las olas no abrió huella el torrente:  
fofa carne esmeralda, te alisaste la frente,  
destrenzaste al olvido tus azules guedejas.

Una primera lectura de los catorce versos del soneto nos hace individuar las dos isotopías principales, encabezadas respectivamente por los elementos agua y fuego, mientras se entrecruzan en el consueto binomio acción/inmovilidad. Sin embargo, una lectura más atenta pronto revela significados y matices inesperados. El interlocutor del yo poético es la personificación del elemento acuático: de «piel azul» (v. 1) y de «azules guedejas» (v. 14), la solidez de su materia, «fofa carne» ahora «helada», ahora «esmeralda» (vv. 5 y 13), humaniza su forma: su apariencia es la de una mujer de larga melena, altiva e imperturbable a la acción de su elemento opuesto, «el redondel de fuego de la estrella incendiada» que, al caer en sus aguas, la deja, no obstante, sin huella.

En la tercera estrofa, con la misma voluntad y energía del fuego, el yo lírico irrumpe en las aguas marinas con sus propias aguas, intenta invadirlas con su elemento hecho de la misma sustancia, pero vertida en «lluvia estremecida», en «lágrimas y quejas». A nivel textual, su interacción se expresa con una redundancia semántica y formal: el quiasmo en que germina el adjetivo «terrible» (v. 9) y las aliteraciones de los sonidos [ll] y [l], consonantes también líquidas que se reiteran al repetirse las formas diferentes que asume el elemento acuático en la secuencia de términos «llovió», «lluvia», «lloró» y «lágrimas» de los vv. 10-11.

En el último terceto se hace explícita la identificación entre el carácter ígneo de las acciones del sujeto y su efectiva sustancia acuosa: «si te quemó las olas no abrió huella el torrente» (v. 12), se queja la voz lírica. La mujer mar, elemento corporeizado en «carne», «brazos», «rostro» y «frente» (vv. 5, 10, 11 y 13), ha entregado «al olvido» los estímulos vitales del yo lírico, permaneciendo inmóvil, fría e indiferente, impermeable a toda chispa y a todo llanto. Es evidente que, en este caso, la interacción *interelemental* (si así podemos definirla) acaba siendo, en realidad, un desencuentro. El cambio de estado que involucra la voz poética, quien convierte en agua su desesperación para compartirla con un mar hecho de la misma materia, al fin se resuelve en un rechazo, sordedad a cualquier lamento.

Los ejemplos hasta aquí analizados arrojan nueva luz a la interpretación de lo simbólico en relación a la inclusión de los cuatro elementos en la representación del yo-mundo storniano. Sean estos receptores o agentes, estáticos o activos, lo cierto es que siempre van cargados de una simbología mudadiza y ambivalente en la que lo masculino y lo femenino, lo fluido y lo sólido, lo etéreo y lo terrenal se complementan e intercambian roles, ahora adquiriendo la forma del espacio a su alrededor, ahora resaltando los estados anímicos de la voz lírica. En cualquier caso, siempre nos devuelven el retrato de un todo universalizado, atemporal y andrógino. En tal espacio, los sentimientos más recónditos – la soledad, la impotencia – son traducidos por la acción simbólica en una imagería atávica, en un vacío cósmico en donde la desnudez de los elementos se agita en una danza elíptica sin tiempo: volver a lo elemental significa traducir el sentido de la existencia en una lengua comprensible por todos.

Nos parece oportuno concluir este discurso contestando, a la luz de lo dicho, a una de las preguntas planteadas al principio: ¿cómo se relaciona con el yo lírico la configuración de un entorno tan influido por la presencia interactiva de los elementos? Según nuestra lectura, la clave interpretativa se encuentra en dos conceptos esenciales: por un lado, el de unidad en la

fragmentación, que concilia la coexistencia de entidades complementarias o de signo opuesto en una misma identidad espacializada (el yo-mundo); por otro lado, el de difuminación, efecto que la permeabilidad entre los estados elementales, su capacidad transformadora y la indefinición de sus confines concurren a acentuar.

Ahora bien, al proceso de osmosis cuerpo-cosmos se integran los procedimientos alquímicos activados por la interacción entre los elementos, mudadizos y dúctiles por naturaleza. De este contacto derivan transfiguraciones simbólicas que se extienden al yo lírico, ya que ambos (yo lírico y elementos) coinciden por su identidad esfumada, de límites inciertos. Si ya hemos observado que las metamorfosis y los enmascaramientos del sujeto poético han ido cobrando forma en la interpenetración con el entorno, ahora sabemos también que su autorepresentación no puede prescindir de aquel universo imaginífico total – conjunto de toda manifestación elemental – al que ya nos hemos referido a lo largo de estos párrafos.

El motor de este movimiento vital centrífugo, como pretendemos demostrar en el apartado siguiente, en la mayoría de los casos resulta ser el corazón. El estudio de los símbolos y el análisis del tratamiento de este motivo en los poemas, en cuyos versos aparece, como ya se ha dicho, con una redundancia obsesiva, van a sustentar nuestra hipótesis sobre una identificación de este quinto elemento con el espíritu mismo de la voz poética.

#### 4.1.2.2. Corazón, quinto elemento

Para dar una idea de la reiteración con la que aparece la imagen del corazón a lo largo del poemario, baste con informar que este es mencionado cuarenta veces. En el *corpus* seleccionado, encontramos la referencia al corazón en diez de las doce composiciones que lo constituyen. El dato es suficiente para confirmar su importancia en la estructura temática de la obra, razón que nos ha empujado a investigar sobre su significación y sobre la relación que entreteje con los motivos antes examinados. Es nuestra intención dar cuenta de la manera en que esta figura simbólica evoluciona conforme avanzamos en la lectura y ofrecer una interpretación, basada en lo textual, de tal recorrido.

Es oportuno aclarar desde el principio las razones a partir de las cuales hemos asignado al corazón el estatus de quinto elemento. Cirlot (2022) nos indica que el estudio de la simbología de los elementos incluye la noción, compartida por diferentes autores de distintas épocas, de



un «'quinto elemento', a veces llamado éter, a veces designado abiertamente como espíritu y quintaesencia, en el sentido de alma de las cosas» (p. 186). Comparada con la idea del corazón como punto o núcleo céntrico, a la cual ya se ha aludido en otro apartado, tal definición, de por sí, corroboraría la intuición de su coincidencia con una entidad espiritual que, a la vez, mueve, anima y da origen a las cosas.

Se sume a esto el concepto aristotélico de centro como emblema de lo que es eterno (p. 149), creencia que refuerza, remitiendo directamente a él, la noción de alma, ya que en algunas doctrinas, como la cristiana, esta existe antes de que empiece la vida terrestre y, cuando esta termine, sobrevive a la muerte. Del concepto de eternidad se llega al principio de origen y fin de las cosas: según algunos autores, una ordenación basada en la prioridad de los cinco elementos colocaría el último «en el origen, identificado con el poder demiúrgico» (p. 186), seguido por los elementos activos, aire y fuego.

Es interesante, a este propósito, la identificación del corazón con el estado ígneo, entre otros contextos, en la iconografía popular<sup>23</sup>, ya que ambos elementos son, cada uno a su manera, puntos intermedios «entre formas de desaparición y formas de creación» (p. 215). Además, otro eslabon une el fuego al corazón en esta cadena de remisiones, y es el sol: desde la antigüedad el fenómeno de la ignición se ha interpretado como una representación terrena del sol (p. 215), y el corazón es, según los alquimistas, «la imagen del sol en el hombre» (p. 150).

Una vez trazadas las coordenadas de las interconexiones simbólicas entre corazón y elementos naturales, disponemos de una valiosa herramienta interpretativa para acercarnos a la inmanencia de los textos, buscando en su interior la representación de la quintaesencia de la subjetividad poética en las imágenes líricas del que, a partir de ahora, llamaremos indistintamente corazón o quinto elemento. Como ya se ha anticipado, este es nombrado constante e insistentemente, y a menudo se le asocia uno de los elementos de la naturaleza, casi siempre el fuego, ya que con él comparte rasgos simbólicos significativos.

La primera referencia al corazón se encuentra en la sexta estrofa de nuestro poema espejo, «Mundo de siete pozos» (Storni, 2020, pp. 114-116), del que ya hemos leído el fragmento correspondiente. En él, el quinto elemento es presentado, en un contexto ígneo, volcánico,

---

<sup>23</sup> En sus emblemas, el corazón aparece asociado a las llamas y a otros símbolos (Ciriot, 2022, p. 150) al igual que algunos emblemas del fuego constan de un corazón abrasado por sus llamas (p. 215).

como un órgano vivo, en plena «tormenta» (v. 49), al parecer inflamado por el mismo ardor que caracteriza su entorno – «el cráter de la boca» (v. 43) – y que por esa misma boca echa «humo denso» (p. 48). La centralidad del término en una estrofa dominada por la isotopía del volcán, eje híbrido a mitad entre la tierra (piedra lávica) y el fuego, sugiere una conexión con el adjetivo «activo»: al igual que el «volcán humano» (v. 54), el corazón es en plena actividad, su fuerza eruptiva contrasta con la quietud de las «mansas aguas de Dios» (v. 19), con el ritmo lento y regular del balanceo de la cabeza (vv. 1-4, 55-59), con el temblor de «la luz lejana de una luna muerta» (v. 66), a cuyo palor se contraponen también desde un punto de vista cromático (el rojo de las llamas y el gris-negro del «humo denso» frente al «desierto blanco» en el que refracta la luna en los dos versos finales).

La misma vitalidad y el mismo empuje hacia la altura caracterizan el corazón en los ya citados fragmentos del poema «Ecuación» (Storni, 2020, p. 136). Este, convertido en «masa redonda, pesada, / ígnea...» (vv. 20-21) se aleja del yo lírico y «circula / por invisibles círculos / elípticos» (vv. 17-19), luego emprende un vuelo y, con su poder abrasante, transforma lo que hay debajo de él, «valles», «picos», «pantanos» (vv. 22-24), hasta ser comparado con el «sol sumado a otros soles» (v. 25). La sucesión de imágenes descritas en los versos coincide con algunos motivos simbólicos antes mencionados: la identificación con el elemento fuego, sus propiedades transformadoras, la asimilación con el sol.

Asimismo, en la composición «Llama» (Storni, 1935, p. 62) el quinto elemento es asimilado al fuego. También se alude a la eternidad y vuelve la imagen del mismo movimiento elíptico hacia lo alto que se encuentra en «Ecuación»: «Y eterna, / la llama de mi corazón / sube en espirales / a iluminar el horizonte» (vv. 24-27). La figura de la llama como trasunto del corazón aparece, además, en el poema «Soledad» (p. 134) – «Podría, / soltando la llama de mi pecho, / echarla a rodar / como los fuegos fatuos» (vv. 15-18) – y en el soneto «Afinamiento» (p. 149), donde la referencia al corazón al principio es indirecta, pues en su lugar se usa un sustantivo de significado afín: «Mi alma, en su vaso humano incontenida, / va quemando mi cuerpo a llamaradas / y es un tallo de luz mi carne ardida, / un velo, transparente a las miradas» (vv. 1-4).

En los fragmentos de arriba el binomio corazón-fuego remite a la energía creadora de un soplo vital, la cual, tras el movimiento, se extiende a los elementos, a los objetos y al paisaje circunstante, contagiándolos de vitalidad con su llama. Que tal soplo coincida con el espíritu

del yo lírico se infiere del mismo tejido textual, gracias a las marcas pronominales de primera persona que concordan con los sustantivos que designan al quinto elemento. Sin embargo, poema tras poema, algo en su representación va cambiando progresivamente. Vamos viendo cómo se funde con otros elementos y, por ende, con una simbología que merma un horizonte de expectativas influido por el imaginario colectivo. Tales cambios, al concerner al mismo tiempo el corazón y la voz lírica, concurren, al igual que otros recursos, a hacer más compleja y caleidoscópica la identidad de ambos.

En la segunda estrofa de la composición «Afinamiento», por ejemplo, vemos como el órgano cardíaco pierde vitalidad y parte de su dinamismo, aspecto delatado por los cambios cromáticos y por el ritmo, que de imprevisible y ágil se hace regular: «Ya se me puede ver, tras aquel velo, / crecer el corazón, y en sus canales, / ya no rojizos, que color de cielo, / rodar mi sangre a saltos desiguales» (vv. 5-8). La imagen de un corazón pulsante, pero de arterias celestes, crea extrañamiento, rompiendo con el patrón hasta el momento conocido y basado en el binarismo sangre-rojo.

El hilo del cromatismo remite, en el poema «Círculos sin centro» (Storni, 2020, pp. 145-146), a un sistema de interconexiones isotópicas de las cuales emerge la progresiva identificación del corazón con el mar, tras distanciarse con la misma gradualidad de la simbología del elemento fuego. Es oportuno, para poder abordar de manera adecuada su análisis, compartir los fragmentos más significativos de cara a nuestro discurso:

Esponja del cielo,  
carne verde del mar,  
por tus carreteras húmedas  
hube de andar. ...

... Sobre tu esmeralda fría  
mi carne no quería quemar,  
mi corazón se volvía

verde como la carne del mar.

Le decía a mi cuerpo: ¡renace!

A mi corazón: ¡no te quieras parar!

Mi cuerpo quería echar raíces,

raíces verdes en la carne del mar. (vv. 1-4; 15-22)

En la primera estrofa del poema se individúa desde los primeros versos el interlocutor: un mar de «carne verde» (v. 2) y de «carreteras húmedas» (v. 3), expresiones, ambas, que muestran un juego binario delator de cierta disonancia, pues la idea de sustancia líquida y verde que constituye el ambiente marino desafina si es asociada a los términos «carne» y «carreteras», cuyo estado es, más bien, sólido. Sin embargo, no es sino a partir de la cuarta estrofa cuando este juego se amplía y enreda ulteriormente, tras el cruce de ejes isotópicos cuyos términos son el cuerpo, los elementos agua y fuego y el corazón, y que, al encontrarse, crean nudos, puntos de intersección ambivalentes, relacionados simultáneamente con dos haces diferentes: el sustantivo «carne», por ejemplo, en el v. 16 alude al cuerpo del sujeto lírico («mi carne»), pero es «carne del mar» en el v. 18, y es «verde» como la «esmeralda fría» del v. 15, agua marina, pero también como las «raíces verdes» que el cuerpo desea «echar ... / en la carne del mar» (vv. 21-22).

El corazón no es ajeno a este juego de alusiones de naturaleza binaria, por colocarse entre dos elementos, el fuego y el agua, negándose a seguir ardiendo (como, en cambio, había hecho en los versos de los poemas anteriores) para acercarse a la solidez del elemento acuático: «mi carne no quería quemar, / mi corazón se volvía verde como la carne del mar» (vv. 16-18). La incoherencia de esta última imagen, solapamiento entre lo sólido y lo líquido, cobra sentido si se compara la simbología del elemento ígneo apenas abandonado (activo, movedizo, vital) con la de agua y tierra (elementos pasivos, estáticos, que reciben). Esta interpretación encuentra su síntesis en los vv. 25-26 de la sexta estrofa, en donde la imagen del cuerpo que «se quedó estático sobre el mar» refuerza la idea de quietud, pero también de estabilidad, ya que son las «raíces verdes» las que se anclan al «cuerpo» marino.

En los fragmentos que acabamos de comentar se aprecia en qué medida la imagen del corazón ha sido construida en relación con el entorno, como ya lo habíamos destacado con respecto a la voz lírica. Sea este representado como entidad enflamada, elemento acuático, «roca negra» o «flor / de espuma»<sup>24</sup>, su semblante polifacético, los confines esfumados de su consistencia y su osmosis con los elementos naturales no pueden sino confirmar su afinidad con la construcción textual del sujeto poético.

Y sin embargo, más allá de una mera demostración basada en las evidencias de lo textual, creemos que la significación del corazón en el proceso de (auto)representación de la voz lírica cobre una dimensión mucho más amplia de lo que esta afinidad estructural supone. De hecho, de una lectura analítica del poemario bajo un enfoque comparativo entre las dos entidades, emerge la coincidencia de aquel espíritu o quintaesencia que el corazón simboliza con el núcleo subjetivo (en el sentido de identitario, psíquico y anímico) de la voz lírica, su parte más dinámica y vital, su centro y motor. Según esta interpretación, la referencia al corazón se convertiría en una marca ulterior de la agencia del sujeto poético en el espacio lírico. Lo que queda por aclarar es qué suma la conciencia de tal identificación a los rasgos de esta voz agente que ya hemos detectado, en particular en lo que concierne a su androginización.

La respuesta a tal pregunta requiere de un espacio aparte para ser abordada. De hecho, se le dedicará un apartado al final de la segunda fase analítica de la presente investigación, cuando ya se disponga de todos los elementos para tratar de forma exhaustiva el tema del origen y de la evolución del yo andrógino a lo largo de los versos de *Mundo de siete pozos*. En la sección que sigue, el desarrollo de esta nueva etapa investigativa, basada en el examen de los procedimientos formales y de su trascendencia en el proceso de creación de la figura poética que hemos definido voz lírica andrógina.

#### 4.2. Tejer para descomponer, negar para afirmar: retrato del yo ambivalente

Para abordar la última parte de esta investigación es imprescindible calarse en una dimensión metalingüística y metaliteraria cuyo foco sea, por un lado, la terminología que nos disponemos

---

<sup>24</sup> Se citan aquí dos poemas incluidos en nuestro *corpus* y ya citados en apartados anteriores. El primer verso es el v. 9 de «Faro en la noche» (Storni, 2020, p. 148), los segundos, los vv. 1 y 2 de la composición «Vientos marinos» (Storni, 1935, p. 105).

a emplear en nuestro análisis y, por el otro, la densidad significativa de los términos que designan los procedimientos formales a los que Alfonsina recurre en su *Mundo de siete pozos*. Las razones de esta exigencia son básicamente dos: en primer lugar, el comentario de obras líricas requiere de un repertorio léxico-semántico capaz de dar cuenta de la elocuencia y del poder evocativo de los versos, con lo cual su consecuente complejidad puede, a menudo, necesitar de glosas; secundariamente, la misma naturaleza de los recursos retóricos elegidos puede, a veces, ser especular a los efectos que su uso crea en las composiciones, es decir, a las imágenes poéticas que esos mismos procedimientos contribuyen a crear.

Centrémonos un momento en este segundo aspecto. Las definiciones de los dos tropos (sinécdoque y metáfora) que nos proponemos analizar en cuanto recursos relacionados con la difuminación del yo lírico son, de por sí, representativas y simbólicas de uno de los rasgos más singulares que distinguen el núcleo temático de la obra: la unidad en la fragmentación. Por lo que concierne la sinécdoque, no es su abundancia la que nos sorprende al recorrer los textos, sino la general representación sinecdótica de la integridad corpórea a través de su fraccionamiento. Si lo pensamos, lo que ocurre con la figura del yo lírico en su proceso de descomposición puede ser descrito con los mismos términos que se utilizan para dar una definición de tal recurso retórico: no es sino la «designación de una cosa con el nombre de otra ... aplicando al todo el nombre de una de sus partes» (Real Academia Española, s.f.).

Un discurso parecido se puede hacer en el caso de la metáfora, no tanto por su definición, como por lo que implica la omisión de uno de los dos términos de comparación. Si tal figura retórica consiste en una imagen antes inexistente, derivada de la confluencia de dos elementos de un símil en uno de estos, que sobrevive al otro convirtiéndose, él solo, en expresión metafórica, no nos encontramos tan lejos de la trayectoria metamórfica que ha sufrido la voz poética tras su osmosis con el paisaje: su identidad, encarnada por el concepto de yo-mundo, sería metáfora de la fusión entre cuerpo y espacio, los dos términos de aquella semejanza que se ha quedado implícita en cuanto traducida, desde el principio, en la entidad híbrida y corporeizada del metafórico sujeto-cosmos.

Volvamos ahora a la primera argumentación a la adopción de un enfoque metalingüístico y metaliterario: hemos aclarado desde el principio que los medios expresivos de nuestro análisis coincidirían, en algunas fases del comentario de las composiciones, con el estilo poético de las mismas. Sin embargo, la pluralidad de significados de este lenguaje supone un esfuerzo

explicativo que aclare sin ambigüedades lo que se pretende afirmar, actitud de la cual daremos un ejemplo a continuación. De hecho, el título de la presente sección contiene en sí los aspectos en los que nos centraremos en los apartados siguientes, pues conviene focalizarnos en cada una de sus partes para dar de ellas una correcta interpretación.

Ante todo, cabe analizar el binomio tejer-descomponer: el primero de los dos verbos se refiere ya sea al tejido como trama de la composición lírica, ya sea a la construcción que la rioplatense hace de la figura poética, juntando, como si las bordara, las imágenes descompuestas que la constituyen (el cuerpo, el cosmos, los elementos, el corazón). Los versos y el yo son, pues, parte de una trama que, paradójicamente, se va construyendo conforme se desteje, ya que su unidad existe solo en cuanto conjunto fragmentado de partes – hilos – desiguales, consideradas en su singularidad aun siendo relacionadas entre sí en la formación de un todo.

Otra aclaración necesaria es la que concierne el binomio dicotómico negar-afirmar: a lo largo del poemario se asiste a la aparente negación de la identidad del sujeto lírico debido a su fragmentariedad y a su progresiva difuminación. Sin embargo, esta particular representación del yo no es sino una forma efectiva de afirmar su identidad, la cual se impone con otros rasgos, con un aspecto y una esencia inéditos e innovadores. El suyo es un retrato ambivalente: el primer término ha de entenderse en su significado retórico, en cuanto suma de prosopografía y etopeya – recursos que nos presentan la figura poética en cuerpo y alma; el segundo, en un sentido etimológico, ya que la ambivalencia contempla la coexistencia de dos valores a menudo antitéticos (cuerpo/paisaje, masculino/femenino) y, por ende, de una doble interpretación.

Estas consideraciones terminológicas avalan la siguiente consideración: la trama textual, hilvanada con el sistema de isotopías detenidamente analizado en la sección precedente, es también un entramado de recursos formales y procedimientos retóricos que concurren a disolver la voz poética. Por lo tanto, su representación sinecdótica y la imagería ilógica que surge de las expresiones metafóricas no solo son efectos de la coincidencia simbólica entre la definición de los términos y la atmósfera de la obra, sino también estrategias textuales que merecen ser examinadas con minucia para establecer en qué medida son responsables de tal disolución.

El objetivo de dichos recursos, lo subrayamos una vez más, en lugar de ser la desaparición de la voz lírica, es su afirmación: en los apartados siguientes pretendemos demostrar cómo, a

través de los ya mencionados procedimientos relacionados con la «'volatilización' de la figura del poeta» (Mignolo, 1982, p. 137), el yo «evaporado», resultado de la fusión de su cuerpo con el paisaje y de dos géneros en una sola identidad andrógina, al final de un proceso de transformación que es camino hacia la universalidad, acaba reforzándose. Con él – con ella, la voz lírica storniana – se refuerza el correlato referencial del cual esa voz, desde el principio del recorrido poético de Alfonsina Storni, ha querido ser reflejo: la periferia, el espacio negado, el discurso minoritario, la otra mitad del mundo. Como nos proponemos demostrar, en esta otra mitad se esconde un canto restituído: la «contravoz»<sup>25</sup> de la mujer empoderada.

#### 4.2.1. Procedimientos y técnicas de disolución de la voz poética

El primero de los tres procedimientos que Mignolo identifica como responsables de una progresiva «evaporación» del yo en las composiciones líricas es el que el estudioso adscribe a la categoría de «referencias al cuerpo y a su situación en el espacio». Este, en la mayoría de los casos, va de la mano con la tercera tipología, «la fusión del polo del sujeto y del polo del objeto». Siendo tan difícil, y a veces hasta imposible, separar los dos procedimientos, se opta aquí por trabajarlos juntos, entendiéndolos como fases consecutivas de una misma práctica metapoética. Desde luego, no se dejará de dar algunos ejemplos de recursos que produzcan una «disonancia en las categorías de la persona», definición que el autor da de las técnicas de construcción de la figura poética que pertenecen al segundo tipo por él teorizado.

Es necesario aclarar que, en algunos casos, serán objeto de nuestro análisis los mismos fragmentos de los cuales, en las secciones precedentes, ya se había examinado la estructura interna en una propuesta de reconstrucción de la trama isotópica relacionada con la representación del yo lírico. Cuando esto ocurra, no se tratará de una mera redundancia, sino de la necesidad de comentar también los aspectos formales de dichos pasajes, descubriendo en qué medida las dos fases del análisis textual se complementan (coincidiendo, a veces, en contenidos) y cómo ambas sirven de sostén a nuestra interpretación.

---

<sup>25</sup> Con este término nos referimos al título de uno de los poemas de *Mundo de siete pozos*, contenido en la primera – y homónima – sección, el cual, en su reedición en la *Antología poética* (Storni, 2020), se divide en dos partes, tituladas respectivamente «Voz» y «Contravoz».



A modo de ejemplo, se reflexione sobre los dos versos que abren el poema «Llama» (Storni, 1935, p. 61): «Sobre la cruz del tiempo / clavada estoy». La preposición al principio anuncia una ubicación que pronto descubrimos ser la de un sujeto poético femenino, por la asociación del verbo estar (marca de existencia y, a la vez, de posición) con un participio cuya terminación determina su género. Sin embargo, la dimensión espacial que sugiere la metáfora de la «cruz del tiempo» se revela, de hecho, un no lugar, por hallarse fuera de los límites de un dominio de agencia humano.

Lo mismo ocurre con imágenes metafóricas construidas a partir de la fragmentación del cuerpo del yo lírico en composiciones como «Ecuación» (Storni, 2020, pp. 135-137), donde los artos descompuestos o el corazón se desplazan en espacios ajenos a la pisada humana – y menos aún a la de unos artos u órganos aislados; la referencia a estos espacios casi nunca es explícita, sino implicada en las acciones atribuidas a la figura desmembrada: el espacio aéreo que recorren los brazos al planear, entoldar, vertiéndose finalmente en lluvia (vv. 5-7) y en el que el corazón «circula / por invisibles círculos / elípticos» (vv. 17-19); el subsuelo en el que «crecen», «se hunden» y «curvan» las piernas (vv.28-31). Este último caso es representativo, además, de la indivisibilidad de los dos procedimientos: si en los primeros ejemplos la relación sujeto-espacio desembocaba en una deshumanización, por sobrepasar los límites esperados de ambas dimensiones identitaria y espacial, la imagen de los artos inferiores que «crecen tierra adentro» (v. 29) representa una invasión del objeto por parte del sujeto, una de las formas de fusión de los dos polos según Mignolo (1982, p. 142).

En la composición «Momento» (Storni, 1935, p. 113-114) se aprecia otra muestra de ambos procedimientos. En los primeros dos versos, la voz lírica da cuenta de una disconformidad en la distancia entre su figura y el entorno y en la que, supuestamente, debería ser su dimensión y su respectiva posición: «Una ciudad hecha de huesos grises / se abandona a mis pies». La prosopopeya de la ciudad es el primer elemento que presupone una discordancia con los límites de una ordinaria relación cuerpo-espacio. Además, cabe figurarse qué transformación ha de sufrir un escenario urbano para reducir su magnitud hasta caerse a los pies de una figura humana.

En la cuarta estrofa, personificación de la ciudad, disminución de su tamaño y reducción de la distancia con el yo lírico se resuelven en una efectiva fusión. Esta vez, la misma se articula en la invasión del polo del sujeto por el del objeto, cuando, describe el yo poético, «el cielo, más

gris aún / que la ciudad, / descende sobre mí, / se apodera de mi vida, / traba mis arterias, / apaga mi voz...» (vv. 9-14). Tan íntimamente ha penetrado el objeto-mundo en el yo-cuerpo que nos damos cuenta de que estos son parte de una misma entidad, al leer, en los últimos tres versos del poema, que «el mundo gira alrededor / de un punto muerto: / mi corazón».

Tal proceso de fusión tiene consecuencias directas en la construcción de la identidad lírica y esto ocurre paralelamente a lo que ya habíamos detectado en la interpenetración entre los haces isotópicos representativos de las tres esferas semánticas individuadas (lo corpóreo, lo cósmico y lo elemental). De todas formas, lo que más nos interesa, de cara a nuestro trabajo, es la gradual difuminación de la voz lírica. Esta suele producirse bajo determinadas consiciones, por ejemplo, cada vez que unos procedimientos metafóricos crean imágenes disonantes con los rasgos humanos del sujeto poético.

En los primeros dos versos del soneto «Afinamiento» (Storni, 1935, pp. 149-150), la figura lírica es presentada en su dualidad entre un «contenido» espiritual y la materia que lo envuelve: «Mi alma, en su vaso humano incontenida, / va quemando mi cuerpo a llamaradas». Sin embargo, este contenido es deshumanizado cuando, de «alma», se vuelve «gemido», trascendiendo así la categoría de la persona. Es interesante fijarse en la sucesión de imágenes metafóricas de los dos últimos tercetos:

Que de un gemido soy la vestidura;  
me yergo, rama heroica, hacia la altura,  
y zumba en mi pasión toda pasión.

Música dulce fluyen mis entrañas,  
y si el viento me roza las pestañas  
ya muerde carne de mi corazón». (vv. 9-14)

En ellas se aprecia una representación de la voz lírica en cierto sentido sinestésica, ya que se mueve entre esferas sensoriales diferentes: la vista («Ya se me puede ver, tras aquel velo, /

crecer el corazón...», en los ya citados vv. 5-6), el tacto (las «pestañas» son rozadas por el «viento» en el penúltimo verso) y, sobre todo, el oído, sentido al que remite el mismo título y, tras él, el «gemido», el zumbido y la «música dulce» que poblan los vv. 9-12. Sabemos que todo sonido ha de asociarse a lo aéreo, tal como el tacto es adscribible al estado sólido de la materia – y esto hace que la «rama heroica» en la que el sujeto se convierte en el v. 10 se inserte perfectamente en el juego sinestésico de las estrofas, por la implícita pertenencia de su corteza al dominio del tacto.

Sin embargo, es el estado fluido de la música la causa, en el v. 12, de la más llamativa de las disonancias entre la supuesta humanidad del yo poético y la imagen de él que nos devuelve lo textual: esta es producida por la agramaticalidad del verbo fluir, que de intransitivo se vuelve transitivo, y cuyos sujeto y complemento directo son, respectivamente, las «entrañas» del yo y la melodía suave que estas «fluyen». El hecho mismo de que los órganos internos de un sujeto puedan no solo fluir, sino fluir *un sonido*, sobrepasando los límites de su naturaleza con un recurso lingüístico que, a su vez, ignora las fronteras gramaticales, es de por sí un ejemplo casi literal de evaporación.

En la tercera parte de la composición «Razones y paisajes de amor», el soneto «Paisaje del amor muerto» (Storni, 2020, p. 158), otra disonancia toma la forma de una fusión con los elementos: «...mis aguas se coloran / de llamaradas por morir; ya cae / mi corazón deshenebrado, y trae, / la noche, filos que en el viento lloran» (vv. 1-4). La figura del yo, traspuesta en forma de agua, llamas y viento, acoge la puesta del sol – amor que muere – mientras «la tierra se echa a descansar, cansada» (v. 11). Su «lengua», única referencia a un cuerpo humano, «atrae betún de muerte» hasta que su desaparición se hace definitiva: «sombras me devoran» (vv. 6-8) es el último verso del poemario en el que la voz poética se refiere a sí misma.

Confundiéndose con el paisaje, identificándose con los elementos naturales, tanto en este último poema como a lo largo de nuestro *corpus* y del entero poemario, la voz lírica va perdiendo poco a poco sus señas de humanidad, pero solo desde un punto de vista literal, ya que lo simbólico pronto le devuelve una subjetividad recién fabricada en un juego de contrastes, elementos y polaridades que se entretajan al mismo tiempo en que la figura poética cobra forma en el espacio lírico que la refleja y complementa. En comunión con este

todo que se niega y se afirma a la vez, la voz híbrida y difuminada que acaba de nacer se muestra en toda su universalidad.

Es imprescindible, a este punto, destacar el hecho de que la sucesión de los procedimientos formales a lo largo del poemario da lugar a un tejido metafórico que se vuelve atmósfera generalizada, la cual, por su parte, acaba coincidiendo con los aspectos semántico-estructurales que hemos destacado en la primera sección del cuerpo central de nuestra investigación: la unión en la fragmentariedad, el osmosis cuerpo-mundo, la permeabilidad entre la figura poética y su entorno. Por lo tanto, la dimensión metafórica confirma nuestra idea de que la trama textual de *Mundo de siete pozos*, en la totalidad de sus aspectos compositivos, recursos retóricos y significados simbólicos, no es sino un espacio de fusión entre el sujeto y su cosmos.

#### 4.2.2. Representación polimórfica de una agencia asexual

Tras un recorrido investigativo basado, al principio, en un diálogo crítico con los estudios previos sobre la obra y la figura de Alfonsina Storni y, sucesivamente, en el análisis de la estructura interna y de los aspectos formales de un *corpus* de doce composiciones extraídas del poemario *Mundo de siete pozos*, hemos llegado a la última etapa del presente trabajo. La reconstrucción del andamiaje compositivo de la obra, la identificación de temas y símbolos recurrentes y el examen de los procedimientos retóricos han sido enfocados desde el principio en la identificación de las estrategias de (auto)representación de la voz lírica, de la cual hemos revelado, gracias a la comparación de numerosas evidencias textuales, los rasgos más significativos. Nuestra intención es, ahora, condensar tales observaciones en una propuesta de interpretación del valor y de la significación de la figura poética que emerge de los versos, tanto en el contexto contemporáneo a su escritura como en la actualidad.

La primera consideración a la que hemos llegado es que la de Alfonsina en *Mundo de siete pozos* es una cosmovisión, por así decirlo, *pansujetiva*: el sujeto lírico lo permea todo, se halla en todas partes, en cuanto origen, motor y fin de una experiencia poética que él observa, crea y retrata a la vez, naciendo y desarrollándose en ella en el tiempo mismo del acto creativo. Su proceso vital, como el de todo ser, se articula en una trayectoria evolutiva que, de mero observador tras su mirilla, lo mueve hacia el centro de la escena, deja que interactúe con los

elementos del paisaje hasta fundirse con el mismo y, de ahí, con ellos. Su dinamismo le confiere un papel crucial en el diálogo con este entorno: a medida que se autoconstruye, acaba influyendo en lo que hay a su alrededor transformándolo y transformándose, y este escenario, alterado por sus rasgos, los refleja. La suya no es una mera subjetividad, sino que asume las características de una agencia.

Otro aspecto que podemos añadir sobre esta agencia es su polimorfismo: su esencia vive y persiste tanto en sus partes desmembradas como en el trasunto de su identidad que nos devuelve la mirilla deformante; su capacidad osmótica permite que se funda con el cosmos en una sola entidad, o que beba de los elementos naturales sus polaridades y estados físicos extendiéndolos a su propia sustancia; coincide con entidades referenciales femeninas y masculinas y se identifica, en su núcleo más profundo, con el corazón, alma pulsante y fuego cosmogónico de su existencia.

Finalmente, nos interesa destacar que esta trayectoria coincide, a nuestro parecer, con un proceso gradual de androginización de la voz poética. De hecho, la consecuencia de su progresiva difuminación no ha sido la pérdida de humanidad, sino la inclusión, en su unidad ambivalente, de ambas identidades de género, neutralizadas en el binomio yo-mundo, entidad universal y asexuada. En los apartados que siguen, los últimos de este trabajo, nos proponemos dar cuenta de esta trayectoria vital *androginizante* para poder explicar, en conclusión, la relación de su universalidad con la idea e imagen de la mujer empoderada.

#### 4.2.2.1. Génesis y evolución de la voz andrógina

En la introducción a la presente investigación ya se ha comentado que la publicación de *Mundo de siete pozos* se sucede, tras nueve años de silencio editorial, a la de cinco obras líricas y de un poemario en prosa. En tal ocasión también se ha destacado que una de las señas de identidad autorial más evidentes y sugestivas en esos textos había sido, hasta entonces, la representación de una subjetividad – ahora individual, ahora colectiva – marcadamente femenina. El tratamiento de la voz lírica en esas obras se diferencia de manera sustancial con respecto a la construcción de la figura poética que hemos ido analizando en los apartados anteriores. De hecho, al leer las obras, es fácil enterarse de que la contraposición binaria

hombre-mujer, además de ser bastante explícita, es tratada, también desde un punto de vista formal, con linearidad y hasta con cierta sencillez.

Además, el estilo posmodernista que caracteriza las composiciones se extiende a las formas de representación del yo poético, y una de las consecuencias de tal extensión influye en uno de los aspectos que más hemos tratado en nuestro estudio de los motivos simbólicos recurrentes en la obra: la relación entre el sujeto lírico y el entorno que habita. Esto significa que este último – se trate de un paisaje natural o de un contexto urbano – queda plasmado por la subjetividad del primero, lo cual se refleja en la arquitectura textual y en el uso de los recursos retóricos, entre los cuales prevalece el símil. Su uso se contrapone a la complejidad de los procedimientos metafóricos de la etapa más madura, ya que el uno implica la lógica binaria de los dos términos de comparación y el otro, en cambio, es la representación inédita de una nueva unidad, como ya se ha destacado en la introducción a esta segunda sección.

El aspecto que más nos interesa subrayar de cara a nuestro discurso es que en ambas etapas literarias de la escritora rioplatense – la que precede y la que comprende la redacción y publicación de *Mundo de siete pozos* – la referencia a los elementos de la naturaleza y, en general, a esta última, es presente, marcada y cobra un significado profundo en la construcción de la identidad lírica. Sin embargo, si aludiendo al posmodernismo damos por sentado que la configuración del entorno del sujeto declaradamente femenino refracta, la mayoría de las veces, los estados anímicos de este último, en el caso del penúltimo poemario storniano cabe preguntarse de qué manera los cinco elementos antes analizados se insertan en nuestro discurso sobre la voz poética andrógina con el fin de sustentarlo.

La respuesta a tal pregunta requiere de una digresión a uno de los temas esbozados anteriormente: la noción de quintaesencia. A diferencia de los cuatro elementos, cuyo simbolismo ha sido asociado por algunos autores a un género determinado, no hay ninguna referencia al hecho de que esta sea adscribible a la esfera masculina o femenina. De ahí nuestra conclusión de que se trate de una entidad agenérica y que este rasgo esencial le permita, por un lado, sintetizar los demás elementos, por el otro, neutralizar sus marcas de género. De esta forma, la idea de la asimilación del yo lírico con una subjetividad andrógina sería más que justificada.

Y sin embargo, no es sino en la interpretación simbólica del concepto de androginia donde se halla el broche de oro de la hipótesis investigativa hasta ahora expuesta y del papel que el

símbolo del corazón tiene en su elaboración. Integración (que no negación) de ambos sexos, lo andrógino simboliza ante todo lo que Cirlot (2022, pp. 80-81) define como una «dualización integrada», representada, en muchas culturas desde las épocas más remotas, por divinidades hermafroditas (el Quetzalcóatl de los aztecas, por ejemplo). Es interesante fijarse en la interpretación simbólica que la tradición indiana da de esta dualidad, identificándola con «la fuerza, la luz de la que emana la vida». No se puede dejar de captar en esto un eco de la simbología del quinto elemento ya que, lo repetimos, a menudo ha sido acercado a la idea de «alma de las cosas» o de «principio vital» (p. 186).

Según un enfoque psicológico, además, lo andrógino «traduce en términos sexuales y por tanto muy evidentes la idea esencial de integración de todos los pares de opuestos de la unidad» (p. 80), lo cual coincide con nuestras argumentaciones acerca de la cosmovisión de los siete pozos entendida como totalidad armónica, resultado de la interacción y coexistencia de los numerosos binarismos que la componen. En este sistema complejo de remisiones en el que todo parece encajar en el espacio del micromundo poético storniano, el yo lírico se afirma cual síntesis de todos los núcleos temáticos, simbólicos e imaginíficos que gravitan a su alrededor. En un singular proceso de asimilación, los absorbe y neutraliza al mismo tiempo, anulando polaridades y contrastes.

Es aquí, según nuestra perspectiva, donde se engendra y evoluciona la voz andrógina, en la indefinitud de una nueva tejedura textual en la que apenas si aparecen marcas de género y la subjetividad difuminada, a medida de que se desdibujan sus contornos, anula los límites espaciales, semántico-gramaticales, cromáticos, sensoriales, en una acción sincrética en cuyo vórtice convergen todas las entidades elementales que gravitan a su alrededor, configurando un universo primordial que carece de categorías y de temporalidad. En el centro de la composición, sin rostro, sin nombre y sin género, se queda el retrato desfigurado el yo ambivalente.

#### 4.2.2.2. Referente universal: femenino empoderado

Una vez más, para aclarar nuestra interpretación de los contenidos textuales analizados, es necesario penetrar en una dimensión simbólica que considere la escritura como un espacio de quiebra de las dicotomías y de los límites impuestos por el orden establecido. Estos límites

han de ser entendidos como tales no solo en un sentido literal, sino también formal, puesto que la adopción de un estilo específico suele determinar la lectura que, a partir de él, se dé del plano de los significados, y viceversa. Sin duda, la poética de Alfonsina Storni en *Mundo de siete pozos* responde a esta definición.

Los elementos textuales y paratextuales que atestiguan tal peculiaridad en el poemario son numerosos: la permeabilidad entre las dimensiones espacial y corpórea, el desvío de las normas retóricas – cuya expresión más evidente es la libertad en la versificación – la reducción de la distancia entre las tres instancias de la subjetividad (yo autorial, yo lírico y yo colectivo), la subversión de las categorías de género en la representación de tal subjetividad. Si antes la poesía de Storni había sido el lugar del cuestionamiento de los roles asignados por el discurso patriarcal, en su penúltima colección de versos este discurso binario se rompe, se anula, y se le reemplaza con la creación de un universo poético neutro, sin connotaciones espaciales, temporales o genéricas: un microcosmos universal.

Cabe subrayar, a propósito de universalidad, que esta no reside solamente en las imágenes líricas que brotan de los versos de la obra, sino, y desde el origen mismo del proceso creativo, en la dúplice intención representativa y receptiva o, dicho en otros términos, en el hecho de que esos versos pretenden ser trasunto de un referente con el que cualquiera se pueda identificar, y que, por lo tanto, sean destinados a quienquiera que se proponga leerlos. Volviendo a las tres instancias del yo antes mencionadas, esto implica que, tras un yo lírico universal, se halle un yo autorial que retrata una pluralidad ajena a cualquier posible categorización y por esto, a su vez, universal.

Universal es, entonces, sinónimo de colectivo a la vez que de indistinto, y estos dos significados conectan la intención poética de la autora (identificada por muchos estudiosos con una forma de denuncia social y de politización de su discurso lírico) con la representación que ella nos restituye de la realidad que elige retratar, pero también con los posibles receptores de su mensaje, un público que es universal justamente por ser una entidad colectiva e indistinta. Estos potenciales destinatarios de su obra lírica, al apropiarse de su discurso, al identificarse con él, acaban concienciándose, pues el poder del discurso poético genera entendimiento, reflexión y, de tal forma, empodera.

Se vuelva por un momento al núcleo de nuestra investigación: la voz lírica. Se ha subrayado muchas veces que el correlato referencial que esta refracta en el acto de autoconstruirse es



una subjetividad múltiple y agenérica. En cuanto tal, necesita que la instancia que lo represente sea, a su vez, universal y sin género. Para responder a esta necesidad, la voz debe elevarse yendo más allá del binarismo hombre/mujer, construcción social que antes la reducía al espacio de una marginalidad de cuya existencia era testigo. Pero, ¿qué es la apropiación de un espacio central, ya no periférico, sino un acto conciente de reivindicación de la propia presencia? ¿No será la androgenización de la voz difuminada una estrategia exitosa de empoderamiento para todas aquellas subjetividades que hasta entonces habían permanecido enmarcadas en la dimensión sexuada de su gueto?

Según esta lectura, lo femenino plural del cual cada yo-mujer aparecido en los versos de Storni había sido portavoz en los precedentes poemarios se convertiría, en *Mundo de siete pozos*, en un referente omnicomprensivo, por incluir una colectividad sin diferencias ni demarcaciones, y por eso sin jerarquías ni subordinación. La negación de un espacio femenino constituido desde la diferencia se vuelve, de esta manera, afirmación de una subjetividad de mujer conciente de su protagonismo mientras habita y se apropia de un paisaje antropomorfo del cual es dueña y soberana. ¿Acaso hay forma más alta de empoderamiento que eludir la ineluctabilidad de un destino asignado?

A través de su quehacer poético, en esta obra de la madurez nuestra autora logra subvertir esquemas esperados. El suyo no se limita a ser un cuestionamiento desde el interior de unos papeles establecidos, sino que se convierte en la construcción de una universalidad agenérica capaz de trascender el estatus social de lo femenino plural para volver al equilibrio igualitario de la naturaleza, simbolizado por el balance entre las polaridades de los elementos. Una renovación sin precedentes. Creemos, debido a la significación de este cambio, que lo que Alfonsina y sus contemporáneas no pudieron en su tiempo, debería serles devuelto a través de la difusión y el estudio de este poemario: una obra de versos inmortales brotados del genio creativo de la poeta que quiso cantar el alma femenina desvistiéndola de sus rasgos exclusivos para restituírle una desnudez primordial que la equiparase a la identidad de género que la complementaba. Ambas identidades, juntas e indistintas, forman ahora la cartografía de un microcosmos que solo reconoce la existencia de una categoría: la del humano sentir.

Nos parece oportuno cerrar este recorrido analítico con una reflexión: una poeta suizo-argentina en la Buenos Aires de los años veinte fue capaz de subvertir la idea de literatura de temática femenina, escrita por y para mujeres, a través de su reelaboración personal de la

figura y significación de un sujeto poético de género indeterminado, testigo y voz de un sufrimiento universal en un espacio cualquiera, entre seres fragmentados y visiones desproporcionadas; ahora bien, si esa escritora, como decíamos, pudo salir de su papel esperado dibujando el escenario quimérico en donde, por fin, se pudo cumplir su sueño de igualdad entre hombres y mujeres, quien se acerque a su obra tiene el deber de dejar constancia de este paso que ella dio, cual pionera y luchadora, fijando para siempre en su canto el aullido desesperado de una humanidad en busca de un sentido.

## 5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo de investigación hemos examinado el proceso de construcción textual de la voz lírica en el poemario de Alfonsina Storni *Mundo de siete pozos*, a partir de un *corpus* de doce poemas considerados representativos de los rasgos más significativos de su génesis y evolución. Desde el principio, nuestro propósito ha sido el de enmarcar la representación de esta subjetividad en el discurso poético disidente que caracterizó la escritura de la autora rioplatense desde su exordio, cuya función fue el cuestionamiento (cuando no la subversión) del orden patriarcal establecido.

Esto ha supuesto la adopción de un doble enfoque analítico: por un lado cualitativo, que nos permitiese ahondar en lo profundo de lo textual reanudando los hilos de la configuración del tejido lírico; por el otro, basado en una perspectiva de la recepción capaz de dar cuenta de las implicaciones de tal discurso en sus destinatarios. En la contemporaneidad de la poeta, estos coincidían con el espacio de la escritura femenina – entendida en términos de literatura escrita por y para las mujeres – un espacio héteroasignado por aquel mismo patriarcado cuyas «tenazas dulces, y a la vez enfriadas», (Storni, 2020, p. 21) Alfonsina nunca dejó de contestar. Por lo tanto, podemos considerar el poemario objeto de nuestra investigación como un instrumento de concienciación en manos de la que fue una defensora de la igualdad de género y una feminista *ante litteram*.

A partir de tal premisa y tras una fase de diálogo con los estudios previos al fin de individuar en las fuentes elementos de continuidad o de ruptura con respecto a nuestra hipótesis de trabajo, nos hemos enfrentado a los textos del *corpus* centrándonos en el tratamiento de la voz lírica en relación a diferentes aspectos compositivos, formales y simbólicos, correspondientes con los objetivos definidos al principio de la investigación: analizar los motivos recurrentes, los procedimientos retóricos y los significados simbólicos que concurren a su progresiva difuminación y, junto a esta, a la paulatina disolución de su identidad de género; demostrar la coincidencia entre la hibridez de la figura lírica y su universalidad; argumentar la relación entre esta última y el mensaje de emancipación ínsito en el discurso de nuestra poeta.

En las cuatro secciones de *Mundo de siete pozos* se nos ha presentado una realidad en la que naturaleza y entorno urbano son dos caras de una misma moneda, por ser, ambos, paisajes

inhóspitos cuya visión (o descripción) causa extrañamiento y enajenación. El sujeto lírico, como ya hemos ido viendo a lo largo de las primeras fases de esta investigación, no solo es parte integrante de estos espacios, sino que es él mismo quien los construye a la vez que se retrata en ellos. Para dar cuenta de las formas de su autorepresentación, hemos articulado nuestra investigación en dos fases: el análisis de la estructura interna, con su red de isotopías y su entramado de temas y motivos recurrentes, y la exploración de los procedimientos formales con los cuales se consigue la disolución de los confines de la identidad lírica.

En cuanto concierne a la estructura interna, hemos observado que la construcción de un tejido isotópico que se mueve de lo corpóreo a lo cósmico sin solución de continuidad es la estrategia compositiva que nos remite a la idea de compenetración entre las dimensiones personal y espacial. Además, hemos apreciado la presencia, en la arquitectura textual, de un eje semántico transversal que suma a este escenario bidimensional la carga simbólica de los cuatro elementos. Tal configuración múltiple caracteriza cada una de estas instancias interactuantes como partes de una misma (id)entidad que hemos definido yo-mundo. En su interior, al frecuente solapamiento de las unidades cuerpo-paisaje se suma el cruce de polaridades de los elementos, cuyo sistema de alquimías se resuelve en la neutralización del entorno y de quien lo habita: sus movimientos binarios, emparejados, anulan sus respectivas cargas simbólicas con solo tocarse, bajo una fuerza centrípeta que se extienden al yo lírico, contagiándolo con su neutralidad.

Este, en el centro de la encrucijada, se halla en una posición equivalente a la del corazón, con el cual se identifica por una serie de afinidades que un análisis de los símbolos nos ha llevado a identificar. Al yo mundo se le atribuye, por lo tanto, un núcleo pulsante que es a la vez foco de lo espiritual y de lo cerebral, motor de la acción, origen del sufrimiento y punto de partida del pensamiento. Esta naturaleza céntrica del corazón, en cuya sede convergen las demás bifurcaciones y dualidades, nos ha llevado a identificarlo con el quinto elemento, la quintaesencia que sintetiza la sustancia de los otros cuatro, sus estados materiales y sus géneros. Por lo tanto, el mismo yo lírico acaba coincidiendo con esta y, al absorber su esencia, se vuelve neutro y se androgeniza.

Sin embargo, la compenetración entre espacios y elementos no tiene su representación solo en el plano estructural, sino también en el formal. Los procedimientos metafóricos se han revelado otro recorrido para alcanzar la permeabilidad de las dos dimensiones subjetiva y

cósmica, esfumar los contornos de la categoría de la persona creando imágenes disonantes y, finalmente, provocar una fusión entre las partes que componen la unidad fragmentada de la cosmovisión de los siete pozos. Tal fusión, originada por las numerosas superposiciones entre el polo del objeto y el del sujeto (es decir, cada vez que, a través de un recurso retórico, se asiste a una identificación entre la voz lírica y uno de los componentes del entorno cósmico, sean estos el paisaje o los elementos), es el proceso simbólico a través del cual lo fragmentado cobra forma unitaria en una nueva totalidad: el micromundo poético poblado por nuestra voz andrógina.

Una vez identificadas las estrategias textuales de construcción de la voz poética, el objetivo sucesivo es dar una interpretación de lo andrógino en relación al concepto de universalidad. La conclusión a la que hemos llegado al respecto es que la ausencia tan evidente de marcas de género explícitamente femeninas desplaza el discurso poético de un espacio que podríamos definir «dedicado» a otro universal: esta universalidad parte de la genericidad del contexto y del sujeto retratados, cuya anonimidad hace de ellos un referente identificable con una pluralidad sin nombre, sin espacio y sin tiempo definido. La consecuencia más significativa de ello es la subversión de un horizonte de expectativas, en la medida en que se universaliza la misma categoría que antes era relegada a la sombra, la cual, por tener acceso a un sentir antes prohibido, por fin llega a emanciparse.

Con respecto a Alfonsina, cabe aclarar que, tras dedicarnos al comentario de sus composiciones, hemos reflexionado sobre su evolución como poeta a lo largo de su trayectoria artística, lo cual nos ha permitido situar la publicación de *Mundo de siete pozos* en una etapa crucial de su maduración personal y estilística: de esta fase ella sobresale por su lucidez, por la conciencia de un estilo propio, por una capacidad imaginativa desbordante asociada a una libertad métrica y a un dominio de los recursos retóricos que nunca, hasta entonces, se había podido admirar en su lírica. Es en este punto de inflexión en su recorrido literario cuando, a nuestro parecer, y para citar el título de un estudio de Rachel Phillips (1974) sobre el tema, se produce la transformación «de poetisa a poeta».

De hecho, no hay huella, en su producción de los años treinta, de la escritura acerba de los primeros poemarios, de la que ella misma renegó años después de su publicación y que le valió el apodo de poetisa, en parte por la celebridad alcanzada con su oficio, en parte por el matiz a la vez despectivo del término. Tampoco hay rastro de la subjetividad tan

marcadamente femenina que caracterizó los poemarios de los años veinte, aspecto que conlleva una renovación significativa no solo en el tratamiento de tal subjetividad, sino también con respecto al espacio desde el cual esta es tratada: si antes la escritura de Alfonsina había sido un intento de reconfiguración y resignificación de un espacio minoritario asignado a las mujeres, llevado a cabo desde los límites del mismo (límites lingüísticos y semiológicos de un código patriarcal que seguía atribuyendo a lo femenino una identidad subalterna), en la producción de su madurez ella logra abandonarlo tras apropiarse de una dimensión universal y reivindicarla como propia, extendiéndola, de tal forma, a todo el género femenino.

A modo de conclusión, a la luz de lo que acabamos de afirmar, se puede suponer que el hecho de que una mujer y artista de aquella época volviese a adueñarse, tras engendrarla con su proceso creativo, de la calidad de humano fuera de posibles dualidades y categorizaciones, debió de haber tenido un significado enorme para el contexto en que obró nuestra Alfonsina. Sin embargo, el alcance de esta revolución silente no ha de medirse en las huellas que dejó en el pasado, sino en su repercusión en el presente: el que fue un desvío de la norma que solía (y suele) clasificar la humanidad según un sistema de oposición binaria marca, en la misma actualidad, un punto de inflexión en el discurso poético y metapoético contemporáneo y en el marco de la crítica del mismo. De ahí la importancia de esta investigación, la cual puede contribuir a un cambio de paradigma en la (di)visión sectorial de la literatura de género.

## 6. Limitaciones y prospectiva

Una de las mayores limitaciones de esta investigación ha tenido que ver con la obtención del material bibliográfico: no nos referimos a textos ensayísticos trascendentales, sino a la posibilidad de consultar, por ejemplo, diferentes ediciones de un mismo poemario, por la mayoría ediciones descatalogadas, que actualmente es imposible encontrar en comercio y que, lamentablemente, no se encuentran disponibles en los repositorios digitales. El hecho de llevar a cabo el trabajo en un país no hispanohablante ha determinado, por un lado, la imposibilidad de tener acceso a tales recursos bibliográficos que, en cualquier lugar de España o Hispanoamérica, se conseguirían recurriendo a un sistema de préstamos interbibliotecarios dentro de los confines nacionales; por otro lado, ha implicado la inversión significativa de recursos también en el plano económico, siempre y cuando fuese posible adquirir tales materiales en circuitos de *e-commerce* internacionales.

Otro aspecto problemático con respecto a la bibliografía ha sido la escasez de ediciones críticas de las obras de Alfonsina Storni. Sin duda, hubiera sido útil comparar nuestro análisis de unos aspectos tan circunscritos de su poética con unas glosas que aclarasen o desarrollasen puntos relacionados con el mismo. Además, un trabajo previo de cotización de diferentes versiones nos hubiese ahorrado el esfuerzo de comparar las ediciones consultadas para detectar cambios de una a otra. Nos ha parecido significativa, de todas formas, la abundancia de artículos o ensayos con interpretaciones de su producción poética, que, en algunos casos, carecen de científicidad, frente a la ausencia de tales ediciones comentadas.

Otra limitación de este trabajo se ha revelado ser la extensión máxima del mismo, junto al tiempo a disposición: de hecho, la selección de doce poemas en una colección de unos sesenta ha sido una etapa obligada por el espacio y el tiempo limitados. Quizás una investigación de tal importancia hubiese necesitado una muestra más amplia de textos representativos, y esta, de pronto, convierte la que era una dificultad en la realización del trabajo en una limitación propia de la misma investigación realizada. Cabe asegurar, sin embargo, que el *corpus* elegido es representativo, en la medida de lo posible, de todos los aspectos que del poemario se han pretendido destacar.

En lo que concierne a las perspectivas, en cambio, este trabajo podría desembocar en recorridos investigativos sumamente interesantes. Por ejemplo, se podría ampliar el *corpus*

de las composiciones introduciendo el análisis de otros personajes líricos retratados en el poemario en relación con el sujeto poético, siguiendo los mismos postulados metodológicos utilizados por este. También sería interesante investigar sobre las posibles influencias de esta nueva forma de concebir y retratar el yo lírico en las poetas que escribieron sucesivamente, en particular en el panorama latinoamericano. Uno de los aspectos en el que merecería la pena profundizar es la relación entre construcción de la voz poética y reivindicación de los derechos sociales, políticos y de género. Indagar cómo se conjuga la escritura comprometida – y su creación de discursos disidentes de concienciación y empoderamiento – con los procesos de (auto)representación de agencias líricas (que no solo sujetos) que sean trasunto de subjetividades emancipadas.

Lo que queda claro, evidencia que coincide con la justificación misma de esta investigación, es la necesidad de seguir rescatando obras, significaciones y dominios de influencia de una producción literaria de autoría femenina que durante demasiado tiempo ha sido relegada a espacios marginales, ignorada, segregada o, como en el caso de la obra storniana, desclasada o, a menudo, tergiversada. La trascendencia de su discurso, como ya hemos afirmado, no tiene valor en su contexto y tiempo, o no solamente: su verdadera relevancia se halla en el cambio de rumbo que ha supuesto, y que traza un recorrido hacia el futuro, la ruta de la modernidad que no admite vuelta atrás. Muchas poetas han recorrido, hasta el día de hoy, este camino de resignificación de una voz de enunciación propia. Inaugurar proyectos investigativos que visibilicen y valoren sus intentos significa emprender el mismo trayecto, empoderándose y contribuyendo a empoderar todas las voces de mujeres que claman paridad declarándose, nada más, nada menos, parte de una misma categoría: la humanidad.



## Referencias bibliográficas

- Amoroso Boelcke, N. A. (2013). Alfonsina Storni. *Tema y variaciones de literatura*, 40, 170-184. <https://core.ac.uk/download/48391753.pdf>
- Arias de la Canal, F. (2001). *El protoidioma en la poesía de Alfonsina Storni*. Frente de Afirmación hispanista.
- Bellini, G. (1996). La poesia di Alfonsina Storni, o l'attrazione della morte. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2c7>
- Bellini, G. (2009). Vicenda umana e creazione poetica in Alfonsina Storni. *Oltreoceano: Rivista Sulle Migrazioni*, (3), 125-133. <https://doi.org/10.1400/116892>
- Benton, G. v. M. (1950). Recurring Themes in Alfonsina Storni's Poetry. *Hispania*, 33(2), 151-153. <https://doi.org/10.2307/333909>
- Campos, D. (2018). *Trampas de la escritura. Caso: Alfonsina Storni*. Editorial Académica Española.
- Cirlot, J. E. (2022). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Delgado, J. (2011). *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. Debolsillo.
- Della Barca, N. F. (1994). Constitución y transformación poética del sujeto textual en la escritura de Alfonsina Storni. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 3, 141-152. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/251/320>
- Díaz, M. (1978). Enajenación en *Mundo de siete pozos* de Alfonsina Storni. *Letras Femeninas*, 4(1), 50-62. <http://www.jstor.org/stable/23022499>
- Fernández Moreno, C. (2004). Situación de Alfonsina Storni. En C. García (Ed.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay* (273-278). Iberoamericana Editorial Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964560100-012>
- García Faet, B. (2019). Rosas descarriadas a cara descubierta. En Méndez, M., Queirolo, G. y Salomone, A. (Ed.), *Urbanas y modernas. Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni* (11-22). Barlin Libros.
- Garrido, L. Y Arbeleche, J. [Ed.] (2017). *Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni & Gabriela Mistral. La misteriosa maternidad del verso: 3 conferencias*. La Vorágine.

- Gullón, A. (1977). Alfonsina Storni: From Poetess to Poet by Rachel Phillips. *Hispanic Review*, 45(2), 224-226. <https://www.istor.org/stable/472914>
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (15 de junio, 2017). *Las Humanidades desde un enfoque de Género*. [presentación en congreso]. Jornada de Sociedades COSCE 2017: Ciencia e igualdad de Género en las Sociedades Científicas, Madrid, Biblioteca Histórica UCM. <https://docplayer.es/79335569-Las-humanidades-desde-un-enfoque-de-genero.html>
- Kirkpatrick, G. (1984). Alfonsina Storni: «Aquel micromundo poético». *MLN, Hispanic Issue*, 99(2), 386-392. <https://doi.org/10.2307/2906195>
- Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E. (2006). *Cómo se escribe un texto literario*. Cátedra.
- Levin, S. R. (1987). Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema, En Mayoral J. A. (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (59-82). Arco/Libros.
- Luján Atienza, Á. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Síntesis.
- Mallorga, V. (s.f.) "*Tú me quieres blanca*": la reformulación de la identidad femenina modernista en Alfonsina Storni [Comunicación en Congreso ]. XIX Coloquio de Estudiantes de Literatura Hispánica "Voces de mujeres" de la Pontificia Universidad Católica del Perú. [https://www.academia.edu/29653657/T%C3%BA\\_me\\_quieres\\_blanca\\_la\\_reformulaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_identidad\\_femenina\\_modernista\\_en\\_Alfonsina\\_Storni](https://www.academia.edu/29653657/T%C3%BA_me_quieres_blanca_la_reformulaci%C3%B3n_de_la_identidad_femenina_modernista_en_Alfonsina_Storni)
- Méndez, M., Queirolo, G. y Salomone, A. (Ed.), *Urbanas y modernas. Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni* (11-22). Barlin Libros.
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 118(119), 131-148. <https://core.ac.uk/download/pdf/296296269.pdf>
- Mocega-González, E. P. (1981). La resignada rebeldía en la poesía de Alfonsina Storni. *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 9(10), 189-200. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=51994>
- Morales, J. E. (2013). *Evolución estilística de la expresión del sufrimiento en la poesía de Alfonsina Storni* [Thesis for the Degree of Master of Arts, University of Texas at El Paso]. Open Access Theses and Dissertations. [https://scholarworks.utep.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2889&context=open\\_etd](https://scholarworks.utep.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2889&context=open_etd)
- Munárriz, J. (Ed.). (1994). *Alfonsina Storni. Antología mayor*. Ediciones Hiperión.

- Navia Velasco, C. (2009). *Poetas latinoamericanas: antología crítica*. Universidad del Valle.
- Pleitez Vela, T. (2003). *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*. Espasa Calpe.
- Pleitez Vela, T. (2009). "Debajo estoy yo". *Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Dipòsit digital. [https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35041/1/TPV\\_TESIS.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35041/1/TPV_TESIS.pdf)
- Real Academia Española. (s.f.). Sinécdoque. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 28 de agosto, 2023, de <https://dle.rae.es/sin%C3%A9cdoque?m=form>
- Rodríguez Gutiérrez, M. (2007). *Lo que en verso he sentido: la poesía feminista de Alfonsina Storni*. Editorial Universidad de Granada.
- Rodríguez Gutiérrez, M. (2021). *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI)*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110736274>
- Salomone, A. (2001). Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo. *Lucero*, 12(3), 47-55. <https://escholarship.org/uc/item/28d6k887>
- Skledar, A. (2004). El motivo de la muerte en la poesía de la Alfonsina Storni. *Verba Hispanica*, 12(1), 33-42. <https://doi.org/10.4312/vh.12.1.33-42>
- Storni, A. (1935). *Mundo de siete pozos*. Editorial Tor.
- Storni, A. (1938). *Mascarilla y trébol*. El Ateneo.
- Storni, A. (2020). *Antología poética*. Espasa Libros.
- Titiev, J. G. (1985). The Poetry of Dying in Alfonsina Storni's Last Book. *Hispania*, 68(3), 467-473. <https://doi.org/10.2307/342440>
- Vassallo, J. y Calle, L. (2014). *Alfonsina Storni: literatura y feminismo en la Argentina de los años 20*. Editorial Universitaria Villa María.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Ariel literatura y crítica.
- Violi, P. (1991). *El infinito singular* (J. L. Aja, C. Borra y M. Caffaratto, Trad.). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1987).