

Poesía, público y mercado: Alfonsina Storni en la Cooperativa Editorial de Buenos Aires

Poetry, reading public and editorial market: Alfonsina Storni
and the Cooperativa Editorial de Buenos Aires

MARÍA VICENS

(Argentina)

Universidad Nacional de Buenos Aires

Universidad Nacional de las Artes

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

mavicens@gmail.com

Recibido: 30/04/19

Aceptado: 30/05/19

Resumen: En 1917 Manuel Gálvez fundó la Cooperativa Editorial Buenos Aires con el objetivo de ofrecer libros de bajo costo de escritores/as locales, en el contexto de un incipiente mercado de bienes culturales y el crecimiento del público lector. Una de las figuras de este proyecto fue Alfonsina Storni, quien editó con Gálvez tres de sus libros más populares: *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920). Este artículo analiza el lugar que ocupó la escritora en este proyecto editorial, así como los vínculos que desarrolló durante este período inicial de su carrera con el campo cultural de su tiempo, y, sobre todo, con ese público joven, femenino y urbano, la clave del éxito de sus primeras obras.

Palabras clave: Escritoras, literatura argentina, poesía, público lector, mercado editorial

Abstract: In 1917 Manuel Gálvez founded Cooperativa Editorial Buenos Aires with the aim of offering low-cost books written by local writers, in the



context of an incipient cultural goods market and the growth of the reading public. One of the figures of this project was Alfonsina Storni, who edited with Gálvez three of her most popular books: *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) and *Languidez* (1920). This article focuses on the place that the writer occupied in this editorial project, as well as the connections she developed during this initial period of her career with the cultural field of her time, and, above all, with that emerging young, female, urban readership, the key of success of her first works.

Key words: Women writers, argentine literature, poetry, public readership, editorial market

Abrir la primera página de la edición original de *Languidez* es mirar una radiografía de la popularidad de Alfonsina Storni en los inicios de su carrera. Publicado por la Cooperativa Editorial de Buenos Aires –esa iniciativa que Manuel Gálvez fundó en 1917 para promover a autores y autoras contemporáneos/as a través de la producción de libros de bajo costo–, la primera página del volumen anuncia:

De la autora

La inquietud del rosal..... (agotado)
 El Dulce Daño (2da edición)..... (en venta)
 Irremediablemente..... (agotado)

Todavía joven (pese a su fama de mujer “con experiencia” por el tono pasional de sus poemas y por su propia biografía, que incluía un hijo y ningún marido), a Storni la preceden, para 1920, sus obras o, más bien, el *éxito* de sus obras: si hay un dato que se destaca en la primera página de ese libro barato dirigido al *gran público* es que su autora *vende*, incluso, más de lo esperado, ya que agota tiradas y es objeto de segundas ediciones en un contexto en el que el mercado de libros era todavía un fenómeno incipiente (Merbilhaá:2006, Degiovanni: 2007, Laera: 2014). Y vende, además, como pocos de sus colegas de la Cooperativa. De hecho, el propio Gálvez

detalla en *Recuerdos de la vida literaria* que las apuestas más populares de la editorial fueron los libros de Storni y *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, de Horacio Quiroga.¹

Por otro lado, ese éxito se vuelve más significativo, si se tienen en cuenta las azarosas y precarias circunstancias en las que Storni había publicado su primer libro cuatro años antes –gracias al contacto de Félix Visillac y endeudándose con la imprenta de Miguel Calvello, según cuenta Conrado Nalé Roxlo (1964: 63)–, así como la diferencia que este modo de iniciar *Languidez* plantea en relación con otras escritoras incluidas en la colección de la Cooperativa: mientras que los tomos de Delfina Bunge y Luisa Israel de Portela están prolijamente prologados por José Enrique Rodó y Manuel Gálvez (*apadrinados* y encorsetados por la mirada masculina),² a Storni la presentan sus títulos agotados, una dedicatoria que se dirige sin mediaciones al público y apela a la empatía (“A los que, como yo, nunca realizaron uno solo de sus sueños”), y una introducción escueta en la que la propia autora encuadra y explica su obra:

¹ Si bien la Cooperativa Editorial de Buenos Aires es conocida para los críticos que trabajan este período, prácticamente no hay trabajos que tomen este proyecto como un objeto de estudio específico. Probablemente sea por este motivo que una de las fuentes más valiosas para conocer sus detalles sea el propio Gálvez. En *Recuerdos de la vida literaria*, el escritor relata los esforzados inicios de la editorial –accionistas que no podían o no querían pagar, falta de mecenas y de público–, pero, también, algunos triunfos, como *El dulce daño* de Storni, “sensacional sorpresa que le dimos al público” (2002: 442). Por otro lado, si bien Gálvez no da números de tiradas ni ejemplares vendidos, sí es explícito en cambio en su criterio comercial para elegir los títulos de la colección, al comentar, por ejemplo, “Mas no bastaba, para triunfar, que los libros fuesen buenos. Era necesaria la mucha economía, y aun la avaricia” (440) o “Elegir el libro del estreno era un peliagudo problema. El autor debía tener renombre, para evitar demasiados celos de los demás, y la obra debía ser vendible” (441). Finalmente, apostó por Quiroga y César Fernández Moreno, remarcando la “audacia” de abrir la colección con un libro de versos (441). Si en un principio, la poesía se presenta como apuesta arriesgada, el éxito de los libros de Fernández Moreno y, sobre todo, de Storni revelarían el carácter “vendible” de estas obras.

² En los prólogos de ambos pueden observarse tanto sus prejuicios a la hora de leer a una mujer como un férreo protocolo respecto de lo que debían escribir sus colegas. Rodó, por ejemplo, se refiere al “tomito” de Bunge en términos esencialistas, al recalcar su “sencillez *querida*” y su “sensibilidad modelada para la comprensión de lo bello” (1918: 7). Gálvez, por su parte, comenta respecto a Luisa Israel: “[...] debo advertir que las tomé [las narraciones] en mis manos con gran desconfianza, por tratarse de una mujer. Declaro tener un prejuicio hacia la literatura de las mujeres, y es necesario que vea en ellas cualidades positivas para que me resigne a leer sus escritos” (1918: 8).

Este libro cierra una modalidad mía.

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

Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido.

Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor.

Pero, si continúo escribiendo, he de procurarme el tiempo y la tranquilidad que para ello me harán falta. (1920: 7)

Esa falta de tiempo y de tranquilidad que se espetan como excusas de las posibles imperfecciones de lo escrito apuntalan en un doble sentido la figuración autoral de Storni y el lugar que ocupó en ese campo literario autónomo en construcción (Alta-
mirano y Sarlo: 1983). Porque si, por un lado, el gesto de quien escribe al correr de la pluma y sin tiempo, cuando puede, en los ratos libres, remite a la tradición de esos escritores “de la urgencia” y de “la prepotencia del trabajo”, de Sarmiento a Arlt,³ que escriben clásicos a pesar de (o, más bien, justamente por) sus circunstancias; por otro, esa vida de actividad febril existe, en efecto, más allá de la pose autoral.

En apenas cuatro años, desde la publicación de *La inquietud del rosal* en 1916 a *Languidez* en 1920, Storni se ha convertido en una escritora profesional, en la medida de lo que permiten las condiciones del campo de ese momento: de “maestría” polirrubro, preocupada por mantener a su hijo, y colaboradora eventual de *Caras y Caretas* y *El Hogar* (como recordarían sus comienzos Roberto Giusti y Nalé Roxlo),⁴

³ Me refiero a la famosa carta-prólogo que Sarmiento dirige a Valentín Alsina en la segunda edición de *Facundo*—donde adjudica las incorrecciones de la obra a “la inspiración del momento, sin el auxilio de documentos a la mano” al mismo tiempo que reivindica su escritura en esos “lectores apasionados” que se pasan su libro “furtivamente” y “de mano en mano” (1999: 317)—y al célebre prólogo de *Los lanzallamas*, donde Arlt subraya: “Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana” (2003: 7).

⁴ Ambos recordarían los inicios de Storni signados por la precariedad y la hiperactividad. Pero, mientras Giusti la recuerda con una notable mirada paternalista, como esa “maestría cordial, que todavía después de su primer libro de aprendiz, era una vaga promesa” que se ganó la estima

ha pasado a ser una columnista asalariada de *La Nota* (1919) y *La Nación* (1920), una poeta que publica a razón de un libro por año (*El dulce daño* en 1918, *Irremediablemente* en 1919 y *Languidez* en 1920), así como una protagonista de recitales de poesía de amplia convocatoria y de reconocimientos institucionales, como los premios que recibe por *Languidez*. Esta cosecha de éxitos le asegura, además, la subsistencia en otro plano: en 1921 se crea para ella una cátedra especial de declamación en el teatro infantil Lavardén y en 1923, en la Escuela Normal de Lenguas Vivas.

En resumen: a partir de la publicación de su primer libro, pero, más precisamente, a partir de los tres libros que edita de manera sucesiva en la Cooperativa Editorial de Buenos Aires, Alfonsina Storni se integra a ese “arco profesionalista” que, como define Alejandra Laera (2014: 182), se superpone con la constitución del campo literario moderno y del mercado de bienes culturales, donde se distribuyen las diferentes posiciones que asume el escritor ante el dinero –desde el “mecenazgo de Estado” al profesional *freelance*– y cuyos extremos se encarnan en las figuras emblemáticas de Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez. Ambos escritores representan, según Laera, dos modalidades de profesionalización (una ligada al Estado y otra al mercado; una ligada a la poesía y el ensayo, y otra a la novela) en la lucha en torno a la noción de “consagración”.

Ante este panorama, la trayectoria inicial de Storni emerge como una novedosa posición, tanto por el hecho de ser mujer como por hacer de la poesía un *best-seller*. Esto es, escribir y publicar al ritmo de las demandas de un público que exige novedades de manera sistemática.⁵ En este sentido, Storni es una autora profesional

de los colegas de *Nosotros* hasta convertirse en “un auténtico poeta” (cfr. Diz, 2006: 19), Nalé Roxlo elige retratarla como una mujer joven y luchadora, desesperada por mantener a su hijo: “Colabora todo lo asiduamente que puede en *Caras y Caretas*, pues los veinticinco pesos que paga la revista son un refuerzo muy bienvenido para su magro presupuesto, ya que entre la pérdida de un empleo y otro el tiempo corre a veces con desesperante lentitud” (1964: 58).

⁵ Utilizo el término “*best-seller*” en su acepción más amplia, que abarca un criterio cuantitativo (cantidad de ejemplares vendidos) y ciertos rasgos específicos, por ejemplo, presentar un tema que capte fácilmente la atención del lector, así como un estilo y vocabulario sencillos. Tanto los testimonios de época como el ritmo con el que publica, a razón de un libro por año, asocian esa etapa inicial de la carrera de Storni a la lógica del *best-seller*. Ella misma refleja esa sensación de aceleración ante éxito, al comentar sobre *Irremediablemente*: “Mi tercer libro de versos lo escribí en dos meses. Así salió: sus versos son como panes que se sacan de un horno arrebatado” (cfr. Nalé Roxlo, 1964: 82).

y moderna, porque son sus libros –y no sus columnas en la prensa o sus empleos en escuelas– lo que en última instancia le aseguran la subsistencia, le abren la puerta a los trabajos con los que se va a mantener en los años siguientes y no al revés. Es decir, son sus libros los que le dan un *nombre de autora* consagrada, en el sentido en que ha definido Alain Brunn esta categoría en el contexto europeo de finales del siglo XIX. Según destaca en la introducción de *L'Auteur* (2001), es el *nombre de autor* el que cambia el estatuto de lo escrito y habilita que sea leído con criterios diferentes, *literarios*, ya que firmar un texto implica asumir responsabilidad sobre él e indexar a ese responsable a la literatura. También, en caso de presentarse una serie de textos, es lo que habilita poder pensarlos como una obra, un corpus que designa a su autor y viceversa de manera intrínseca. A partir de este nombre y la obra que designe, la crítica busca rasgos específicos, relacionados con determinados valores estéticos, que construyen una figura de autor y establece relaciones con otros autores y textos.

En el caso de Storni, más que ser reconocida por su originalidad y estilo –los dos criterios más importantes a la hora de construir estas figuras autorales, todavía muy influenciadas por las premisas del romanticismo, según destaca Brunn–, su *nombre de autora* se forja en relación con otros elementos que dan cuenta de nuevas pautas de lectura en el público porteño. Porque la figura de Storni estará desde un primer momento asociada tanto a la lógica del escándalo como a la del éxito, y ambas dimensiones se entrecruzarán en dos aspectos centrales de sus primeros libros: la temática erótico-amatoria y la superposición del yo poético y la historia de vida, lectura que propone ella misma desde sus dedicatorias y prefacios.⁶ Es en

⁶ Además de los paratextos ya citados de *Languidez*, se destaca, “Este libro”, el poema-prólogo de *Irremediamente*, donde Storni señala: “Me vienen estas cosas del fondo de la vida: / Acumulando estaba, yo me vuelvo reflejo... [...] En todos los momentos donde mi ser estuvo, / En todo esto que cambia, en todo esto que muda, / En toda la sustancia que el espejo retuvo, / Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda. / Yo no estoy y estoy siempre en mis versos, viajero, / Pero puedes hallarme si por el libro avanzas / Dejando en los umbrales tus fieles y balanzas: / Requieren mis jardines piedad de jardinero” (1999: 163). En esta línea que cruza vida y poesía trabajan muchos de sus poemas, desde los que, como “Alma desnuda”, por ejemplo, aluden de forma sesgada a ese cruce (“Soy un alma desnuda en esos versos, / Alma desnuda que angustiada y sola / Va dejando sus pétalos dispersos” [1999: 164]), hasta los que incluyen referencias concretas a su biografía, como “Van pasando mujeres”, incluido en *Languidez*, o “De mi padre se cuenta”, que figura en *Ocre*, entre otros. Fuera de los paratextos, las citas de sus poemas pertenecen a sus obras completas, editadas por Delfina Muschetti.

este marco que sus primeros libros suscitan reseñas regadas de sobreentendidos, como la que Luis María Jordán publica en una revista “amiga” como *Nosotros*, donde señala por ejemplo: “Bien es cierto que este poeta no escribe, para ser leído por las *jeunes filles* en largos hastíos de las medias tardes sino para hombres apasionados que hayan mordido la vida” (cfr. Salomone, 2006: 56).

Si bien trabajos como los de Tania Diz (2006) y Alicia Salomone (2006) han analizado en detalle esta recepción paternalista y marginadora de un sector de la sociedad porteña, menos se ha indagado, en cambio, en el hecho de que estos libros no solo basan su popularidad en el escándalo sino también en una sensibilidad de época que retoma algunos de motivos y climas del modernismo (la agonía, la languidez, la sensualidad, por ejemplo) para concentrarse en el universo sentimental. Esta inflexión epigonal del modernismo (en el sentido de trabajar con una serie de tópicos cristalizados desde el punto de vista temático y formal) fue muy popular en las primeras décadas del siglo XX, de la mano de autores como Amado Nervo (especialmente *En voz baja*, publicado en 1909) y de revistas como *El Hogar*. Si se analiza la popularidad de Storni desde las páginas de la prensa para mujeres y el amplio espacio que estos *magazines* le ofrecieron a poetas como Nervo, Delmira Agustini y Juana Ibarbourou, el éxito de sus libros no sorprende tanto, al contrario de la sorpresa que, según Nalé Roxlo, suscitó en sus contemporáneos: “*Languidez* se agotó rápidamente, lo que significa en el aquel momento un hecho tan excepcional como hoy para un libro de versos” (1964: 95). En síntesis: las revistas para mujeres de las primeras décadas del siglo XX reflejan, entre otros nuevos consumos, el de la poesía sentimental que abreva en ciertos lugares cristalizados del modernismo y que, pese a ser ámbitos ignorados o subestimados por los agentes del campo intelectual desde el punto de vista del prestigio literario, funcionaron en ese período como un banco de pruebas para las poetas que, como Storni, se apoyaron en esa retórica para decir algo nuevo: en esos primeros de poemas están los clichés del modernismo, sí, pero también la sexualidad femenina en primera persona, sobreimpresa a la biografía personal, que interpela al público alternando empatía e impregnación, y ese “escándalo” constituye al mismo tiempo su éxito.⁷

⁷ El modo en que circulan estos poemas amatorios tardo-modernistas recuerda al análisis de Adolfo Prieto (1988) sobre la literatura criollista y la emergencia del público popular en la Argentina

Es este potencial el que Gálvez puede percibir en la coyuntura, a pesar de sus prejuicios respecto a la literatura escrita por mujeres y de sintonizar más con un poeta realista como Fernández Moreno, para ver en los libros de Storni una oportunidad comercial y su capacidad de seducir a diversos sectores del público. De hecho, tanto Nalé Roxlo como el propio Gálvez dan cuenta de la popularidad de Storni, ante todo, entre el público femenino. Mientras que Nalé Roxlo se refiere a su sintonía con diversos perfiles de lectoras populares y de clase media, desde las lavanderas para quienes recita *El dulce daño* en un local del Partido Socialista⁸ hasta las hijas de las fundadoras del Consejo Nacional de Mujeres que, a diferencia de sus madres, no se horrorizan por el tono erótico de su poesía (67), así como las “incontables recitadoras de cuyo nombre nadie quiere acordarse” (77) que, según el escritor, harían de “Tú me quieres blanca” su “caballito de batalla” (77); Gálvez, por su parte, señala al recordarla:

Creíase despreciada y no era así. Tal vez la compadeciesen, pero nunca oí hablar de ella con antipatía, sino al contrario. Recuerdo que una joven distinguida de gran familia y fortuna, que después se casó con un príncipe alemán, me dijo que ella admiraba extraordinariamente a Alfonsina por su vida; y no la había tratado, y hasta creo que nunca la había visto. (2002: 358)

Ambos testimonios dan cuenta de la amplitud del rango de público al cual seduce, al menos en esta primera etapa, la poesía de Storni: un rango que está

de finales del siglo XIX: como en ese caso, la circulación de una textualidad que conecta con una sensibilidad de época y un nuevo público se produce, en primer lugar, a través de la prensa y de un tipo de literatura considerada “mala” y “trillada” por parte de los agentes del campo intelectual. La diferencia es que esa literatura popular esta vez se concentra en la poesía sentimental y el público emergente es femenino, joven y urbano, así como el hecho de que Storni sería reconocida como una autora y una colega por esos mismos agentes y pese a sus propios prejuicios en relación con las mujeres escritoras.

⁸Según Nalé Roxlo, Storni describía al público de aquella presentación en los siguientes términos: “[...] lo formaban casi exclusivamente negras, pardas y mulatas, lo que unido a su profesión de lavanderas me hizo dudar por un momento de la época en que vivía. Me creí trasladada por arte de magia a la Colonia, y temí que mis poemas resultaran futuristas. Pero no fue así: nos entendimos desde el primer momento. Por encima o por debajo de la literatura; eso poco importa. Nos comprendimos en nuestra mutua esencia femenina, eso que tanto les cuesta entender a ustedes, los hombres... si es que alguna vez lo entienden” (1964: 75).

delimitado, más que por un corte de clase, por un corte de género y generacional: quienes la leen y admiran son, en general, mujeres jóvenes de diversos sectores sociales. En este sentido, los primeros libros de Storni están atravesados por lo que Richard Hoggart (2013) define como uno de los elementos centrales de la cultura de masas: a su modo, son un producto que, a diferencia de la cultura popular (asociada a una clase en particular o a una identidad nacional), puede seducir a múltiples clases o sectores sociales.

Así se va configurando el perfil de Storni en esos años de afirmación autoral: como una figura que circula en diversos espacios (las cenas de *Nosotros* y las reuniones en la casa de Gironde, el mundo de la política a través del Partido Socialista y el feminismo, y el del trabajo) y atrae especialmente a las lectoras, a partir del contenido erótico-amatorio de su poesía, el uso de la rima y otros recursos formales que amplifican sus posibilidades de reproducción. A esto se suma su potencial empático, relacionado tanto con la forma en que actualiza esa mirada femenina deseante como con la puesta en escritura de su propia biografía. En este marco, el escándalo que implican el tono sexuado de sus poemas (esas lecturas que López Jordán recomienda solo para hombres que “hayan mordido la vida”) y su historia de madre soltera y trabajadora, lejos de aminorar el interés por su figura, lo alimentan, generando identificación en diferentes estratos del público.

Destaco estos aspectos, no porque sean desconocidos, sino más bien con la intención de redimensionarlos en relación con la figuración autoral de Storni y cómo ha sido analizada. En las últimas décadas la crítica ha releído efusivamente su obra, concentrándose en dos cuestiones centrales: por un lado, su perfil moderno y transgresor, y el modo en que este fue criticado y subestimado por diversos sectores del campo literario (desde el paternalismo de sus amigos del grupo *Nosotros* hasta los ataques de los martifierristas), y, por otro, el quiebre que Storni establece con la tradición poética de “las nacidas para amar” –como la llama Delfina Muschetti (1999: 12)– y la retórica tardo-modernista en declive frente al avance de las vanguardias, gracias al uso de la ironía y a su eventual “maduración” y alejamiento de este tono sentimental a partir de *Ocre* (1925) y, en particular, de *Mundo de siete pozos* (1935).⁹

⁹ De la amplia bibliografía que existe sobre Storni, destaco los trabajos de Francine Masiello (1997), Delfina Muschetti (1999) y Alicia Salomone (2006), quienes han analizado en este sentido

Estos aportes críticos fueron cruciales en la relectura de Storni desde una perspectiva de género para repensar su lugar en el canon y su importancia a nivel nacional y continental, pero, al mismo tiempo, generan determinado *efecto de lectura* que difumina, precisamente, eso a mí que me interesa leer en sus primeros libros: ya no el modo en que fue subestimada por sus pares (esperablemente patriarcales) y cómo rompe con ese mundo sentimental (esperablemente feminizado) a partir de la ironía, sino más bien, *su éxito* como escritora por inscribirse dentro de este último. En síntesis: me interesa leer lo melodramático-sentimental en Storni y cómo este rasgo fue central a la hora de conectar con el público de una forma personal y sumamente eficaz.

Melodrama y performance

En 1919, apenas publicado *Irremediablemente*, ese libro “arrebatado” según su autora, Storni le escribe una carta al filólogo español Julio Cejador en la que se refiere a su experiencia de escritura:

Esta vida mía puede ser explicación de brusquedades, contradicciones, saltos repentinos que se advierten en mis libros. Los dos primeros han sido escritos a ratos perdidos entre tareas abrumadoras que me han impedido todavía serenarme, completar mi cultura, hacer una sosegada obra de arte. Después de este tercer libro que le anuncio, y donde me he propuesto cerrar este período de ambigüedad, de abandono estético, por decirlo así, tengo en plan un cuarto libro: *El poema fresco*, donde pienso cantar los rasgos, la hermosura, la poesía del infante. (cfr. Nalé Roxlo, 1964: 84)

Como un año después señalaría en relación con el proceso de escritura de *Langüidez*, la premura aparece como una marca distintiva del proceso de escritura

la poesía de Storni, así como los de Tania Diz (2006, 2009), Graciela Queirolo (2007) y Mariela Méndez (2017), que se concentran en pensar este uso de la ironía y el descentramiento respecto de una sexualidad normativa en sus textos de prosa. Beatriz Sarlo (2007), por su parte, destaca en su análisis de Storni algunos aspectos –como el vínculo entre su poesía y la novela sentimental, así como la innovación de ese mundo afectivo a partir de la inversión de los roles sexuales tradicionales– que me interesa retomar en este trabajo, pero piensa tanto el público que la lee como el lugar que ocupa la escritora en esa coyuntura en otros términos.

que se pretende más sosegado. Asimismo, se menciona un futuro proyecto –*El poema fresco*– que sería reemplazado por *Languidez* un año después, libro en el que se anunciaría nuevamente el abandono de una modalidad (la “poesía subjetiva”) que nunca llega a cerrarse del todo, pese a las innovaciones que Storni introduce a nivel formal y temático en sus últimos libros. En este sentido, de la cita se pueden recortar dos cuestiones centrales en función de lo analizado hasta este punto: por un lado, la insistencia en esa premura que, si bien plantea dudas en relación con lo escrito, se impone a la hora de publicar, ante la respuesta del público y en función de la lógica de un incipiente mercado de bienes culturales; y, por otro, la dificultad de abandonar un yo poético vinculado a la propia vida, a pesar de tener la intención de escribir sobre otros temas. Una y otra vez Storni quiere escribir más tranquila poemas que no hablen de sí misma, y, sin embargo, una y otra vez vuelve a ese lugar de enunciación atravesado por la pulsión de escribir la intimidad a través de una subjetividad enfocada en el deseo, el amor, el cuerpo y la impugnación a quien no la ama y quienes no la comprenden. Lo que Storni no puede abandonar es el modo melodramático de su poesía y es ese modo, justamente, la clave del éxito de esta etapa de su obra.

Linda Williams ha discutido en diversos trabajos la idea bastante generalizada que considera al melodrama como un género reaccionario destinado solo a hacer llorar a las mujeres, para pensarlo más bien como un *modo* de la cultura popular, heredado del mundo post-revolucionario de principios del siglo XIX, que se caracteriza, ante todo, por su capacidad de generar emoción en el público y, a través de este canal, abordar los problemas de una realidad contemporánea y moderna donde la virtud se ha convertido en un rasgo difícil de decodificar. El núcleo del melodrama, asegura Williams, reside en contar una historia que produce empatía al presentar a un héroe o heroína víctima que, en el clímax de su pathos, permite a la audiencia reconocer su virtud moral. Sin embargo, las características específicas de esta virtud –como las del mal que la ataca– nunca están fijadas. Por el contrario, señala Williams: “El mal, como la inocencia, pueden ser representados y revelados de distintas maneras. Es una meta constante del melodrama revelar la moral oculta a través de actos y gestos que son percibidos por la audiencia como verdades emocionales de la personalidad” (1998: 77, la traducción es propia).

Más allá de las diferencias que puedan presentar el lenguaje cinematográfico y

el poético (sobre todo respecto a su vínculo con lo narrativo en el caso del melodrama), creo que el análisis de Williams bien vale para pensar el yo poético en esos primeros libros de Storni y cómo construye una subjetividad femenina moderna que se instala, de lleno, en el modo melodramático. Mientras que poemas como “La loba” o “Tú me quieres blanca” han sido leídos como quiebres, resquicios de esa voz femenina transgresora que eclosiona de *Ocre* en adelante (Muschetti: 1999, Salomone: 2006), y que son diferenciados del resto de los poemas iniciales de Storni, esos más en sintonía con la lírica epigonal de “las nacidas para amar” –pienso, por ejemplo, en “Dulce tortura”, de *El dulce daño*, donde se reconoce “Sabedora de engaños, me pasaba los días / ¡Besando las dos manos que me ajaban la vida!” (1999: 117), o “Alma desnuda”, de *Irremediablemente*, con su “Soy un alma desnuda en estos versos, / Alma desnuda que angustiada y sola / Va dejando sus pétalos dispersos” (164)–, propongo en cambio leerlos juntos, como una sola voz que es, al fin y al cabo, cómo los leían las lectoras de su tiempo. Sobre todo, porque es en este cruce donde se puede observar ese yo poético que se construye como una voz heroica, víctima de sus circunstancias, que, en su exhibición del dolor –del pathos–, visibiliza (y es reconocida por sus lectoras, que empatizan con ella) su virtud moral frente a quienes perpetúan su sufrimiento, ya sea a través del abandono o el escarnio.

De este modo, la moral planteada en los poemas de Storni, en lugar de sostenerse en la tradicional preservación del honor femenino, se funda, por el contrario, en denunciar a quienes marginan, atacan, abandonan a “las nacidas para amar”. El problema en Storni no es la mujer que ama con el cuerpo y por fuera de las convenciones, sino quienes la marginan o atacan por hacerlo.¹⁰ La lógica de

¹⁰ “Así”, el primer poema de *El dulce daño*, retrata este yo melodramático, a través de la recurrencia del gerundio, la alusión al llanto y a las lágrimas, el planteo de posiciones contrapuestas (ser rosa o espina) y la relativización de esos mandatos femeninos tradicionales: “Hice el libro así: / Gimiendo, llorando, soñando, ay de mí. [...] / Encogida a ratos y a saltos después / Sangraron mi vida y a sangre maté. / Sé que, ya paloma, pesado ciprés, / O mata florida, lloré y más lloré. / Ya probando sales, ya robando miel, / Los ojos lloraron a más no poder. / Da entonces lo mismo, que lo he visto bien. / Ser rosa o espina, ser néctar o hiel” (1999: 109). En el mismo libro, poemas como “¿Qué diría?” (“¿Qué diría la gente, recortada y vacía, / Si en un día fortuito, por ultrafantasía [...] Cantara por las calles al compás de violines, / O dijera mis versos recorriendo las plazas, / Libertado mi gusto de vulgares mordazas” [150]) u “Oveja descarriada” (“Oveja descarriada, dijeron por ahí. / Oveja descarriada. Los hombros encogí. [154]) apuntan a la incompreensión de esos otros que no saben, no pueden entender.

melodrama se mantiene; son las características de la virtud y del mal las que cambian. Esa es la dimensión que se moderniza en Storni e interpela a las mujeres para que, como en el caso del melodrama clásico, actúen como un jurado que, a partir de la empatía, respalde la verdad moral que esa heroína encarna.¹¹ “Tú me quieres blanca” es uno de los poemas donde esta lógica se ve de manera más clara, tanto en la configuración del yo poético como una heroína víctima perseguida por los mandatos masculinos, como en la impugnación del mal que la aqueja (en este caso, el doble estándar que impone a las mujeres una supuesta probidad moral que los hombres no tienen).

Lejos de reivindicar los valores de esa virtud, el poema propone una nueva que se concentra en denunciar la hipocresía masculina.¹² Asimismo, el uso del verso corto y de la rima –esa por la que fue tan criticada Storni– aparecen como dos elementos centrales para la circulación oral del poema, que refuerza en la performatividad de la recitación el efecto identificador y emocional del modo melodramático. De hecho, Williams señala que aquello que se considera “excesivo” del melodrama, su exhibición desnuda de la emoción, es precisamente el núcleo de su eficacia a la hora de conectar con el público. Williams sostiene que este género, junto con el porno y el terror, hacen del cuerpo femenino su punto de apoyo para exhibir emociones que provocan a su vez una reacción corporal en la audiencia (espasmos, gritos, lágrimas, ya sean de placer, miedo o dolor).¹³ Sobre esta premisa, estos

¹¹ Sostiene Williams: “Las audiencias del melodrama son posicionadas como los integrantes de un juicio por jurado. La culpa o la inocencia [del protagonista] es determinada por el reconocimiento orquestado de la verdad, que está inextricablemente atada a cómo esas audiencias, que son esencialmente jurados de sus pares, se sienten en relación con el acusado” (1998: 81, la traducción es propia).

¹² Cito un fragmento, solo a modo de ejemplo: “[...] Tú me quieres nívea, / Tú me quieres blanca, / Tú me quieres alba. / Tú que hubiste todas / Las copas a mano, / De frutos y mieles / Los labios morados. [...] No sé todavía / Por cuáles milagros, / Me pretendes blanca / (Dios te lo perdona), / Me pretendes casta / (Dios te lo perdona), / ¡Me pretendes alba!” (1999: 143).

¹³ En los poemas de Storni, esta exhibición del deseo y el sufrimiento a través del cuerpo es recurrente, como se observa por ejemplo en “Transfusión”: “Sangre que es mía en tus pupilas arde / Y entre tus labios pone cada tarde / Las uvas con que Pan convida. / Y en tanto, flor sin aire, flor en gruta, / Me exprimo toda en ti como una fruta / Y entre tus manos se me va la vida.” (1999: 141). Es un ejercicio interesante imaginar a jóvenes recitadoras, o a la propia Storni, interpretando estos poemas ante un auditorio.

“géneros corporales” (1991: 2-13) elaboran problemas culturales vinculados con nuestra sexualidad e identidad, de ahí su popularidad, sobre todo, en contextos de transformación de las relaciones de género, como el que la crítica ha descripto para la Argentina de las primeras décadas del siglo XX (Sarlo: 1985, Guy: 1994, Barrancos: 2007).

A la luz de estas definiciones, tanto la fama que Alfonsina Storni tuvo por sus aptitudes de recitadora, como el éxito de los recitales de poesía que organizó durante la década de 1920 revelan un circuito alternativo de difusión de sus poemas que, si bien nace de sus libros, se alimenta a partir de la voz y el cuerpo para profundizar el impacto de su yo poético. Y esta voz, entrazada en el melodrama, encarna una nueva moral en la que el cuerpo femenino representa una virtud que, más que estar asociada con el ocultamiento y la modestia, se expone en su deseo y su dolor, y fustiga a quienes le infligen sufrimiento.

Así, este modo de circulación oral, ironizado por Nalé Roxlo en esas “recitadoras de cuyo nombre nadie quiere acordarse”, constituye en realidad una de las bases sobre las que se construyó la popularidad de Storni. Este modo de circulación se sostiene, además, en la capacidad de su poesía de interpelar a diversos sectores de un público femenino consumidor de lo sentimental, que se expande en ese período al ritmo del folletín, como ha analizado Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985), pero, también, de otros productos del incipiente mercado de bienes culturales que desbordan esa “literatura de kiosco” al punto de tocarse con instancias de consagración del campo cultural como los premios que recibió por *Languidez*. En este sentido, el uso del melodrama que aparece en la poesía de Storni, lejos de relegarla al mundo de lo cursi y remanido, la propulsa y relocaliza en ese escenario de las primeras décadas del siglo XX. Ante este escenario, Storni se perfila no solo como una *autora* profesional, sino también como una poeta “vendible”, cuya popularidad residió, precisamente, en saber interpelar al público femenino de su tiempo a partir de un yo poético que encarnaba una nueva moral sexual. Fue con esa voz, melodramática y autobiográfica, con la que estas lectoras empatizaron, como diría la propia Storni, en cuerpo y alma.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1983). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Arlt, Roberto (2003). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.
- Barrancos, Dora (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Brunn, Alain (2001). *L'Auteur*. París: Flammarion.
- Degiovanni, Fernando (2007). *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Diz, Tania (2006). *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina 1915-1925*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- (2009). *“Y no me digáis que el mundo está mal hecho. Estilo y sexualidad en el periodismo de Storni”*. *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*. Noé Jitrik comp. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- Gálvez, Manuel (1918). “Prólogo”. *Vidas tristes*. Luisa Israel de Portela. Buenos Aires: Cooperativa Editorial de Buenos Aires, pp. 7-13.
- (2002). *Recuerdos de la vida literaria*. 2 tomos. Beatriz Sarlo ed. Buenos Aires: Taurus.
- Guy, Donna (1994). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires (1875-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laera, Alejandra (2014). *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Masiello, Francine (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Méndez, Mariela (2018). *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Merbilhaá, Margarita (2006). “1900-1919. La época de la organización del espacio editorial”. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. José Luis De Diego dir. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 29-58.
- Muschetti, Delfina (1999) “Prólogo”. *Obras. Poesía. Tomo I. Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Losada, pp. 9-31.
- Nalé Roxlo, Conrado (1964). *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Eudeba.
- Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Queirolo, Graciela (2007). "Una modernidad femenina: las crónicas de Alfonsina Storni". *Feminaria*. 12/19, pp. 103-109.
- Rodó, José Enrique (1918). "Prólogo". *La nouvelle moisson*. Delfina Bunge de Gálvez. Buenos Aires: Cooperativa Editorial de Buenos Aires, pp. 7-10.
- Salomone, Alicia (2006). *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos.
- (2007). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1999). "Carta a Valentín Alsina". *Facundo*. Buenos Aires: Emecé.
- Storni, Alfonsina (1918). *El dulce daño*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial de Buenos Aires.
- (1919). *Irremediamente*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial de Buenos Aires.
- (1920). *Languidez*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial de Buenos Aires.
- (1999). *Obras. Poesía. Tomo I*. Delfina Muschetti ed. Buenos Aires: Losada.
- Williams, Linda (1991). "Film bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly* 44/4, pp. 2-13.
- (1999). "Melodrama revised". *Reconfiguring American Film Genres*. Nick Browne ed. Berkeley: University of California Press.