

C
A
H
I
E
R
S

D
E
S

N
É
O
-
L
A
T
I
N
E
S

Cuadernos literarios

Volume 3



Grégory Dubois (coord.)

Pour citer ce document :

Grégory DUBOIS (coord.), *Cuadernos literarios*, 3, col. « Cahiers des Néo-Latines », Daniel Lecler et Claudine Marion-Andrès (éd.), février 2022.

URL : <https://neolatines.com/sln/wp-content/uploads/cuadernosliterarios3.pdf>

Illustration de couverture :

Wolfgang Hollegga, *Sans titre*, 2007, <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/at/deed.en>

ÍNDICE

GRÉGORY DUBOIS Introducción	p. 5
<i>Cárcel de amor</i>, Diego de San Pedro	p. 9
CÉCILE IGLESIAS “Las prisiones de la <i>Cárcel de amor</i> : espacios de encierros alegórico, real y literario del tormento amoroso y del honor cortesano”	p. 10
<i>Bodas de sangre</i>, Federico García Lorca	p. 32
CÉCILE BASSUEL-LOBERA “Ritmo, color y movimiento: la dimensión plástico-poética del teatro de Federico García Lorca”	p. 33
IBTISSAM OUADI-CHOUCANE “La representación de las figuras femeninas en <i>Bodas de sangre</i> ”	p. 51
EMMANUEL BERTRAND Y JUANA-HELENA RODRÍGUEZ-BÉZAULT “Formación del nudo y despertar de la pasión amorosa en <i>Bodas de sangre</i> . Una lectura de tres diálogos del acto II desde “Zaguán de casa de la Novia. Portón al fondo...” hasta “(Sale por la izquierda. Empieza a clarear el día)”	p. 65
<i>Antología poética</i>, Alfonsina Storni	p. 82
HERVÉ LE CORRE “Reflexiones sobre una antología: la <i>Antología poética</i> (1938) de Alfonsina Storni”	p. 83
BENOÎT SANTINI “Alfonsina Storni y la naturaleza: ¿una mirada ecopoética?”	p. 102
JUDITE RODRIGUES “Modernismo extemporáneo, la conquista del sentir poético femenino: apuntes para el análisis del poema “El parque” (<i>Ocre</i> , Alfonsina Storni, 1925)”	p. 112
<i>El médico de su honra</i>, Pedro Calderón de la Barca	p. 124
MOUNIR NAJMA “La obra en su contexto: <i>El médico de su honra</i> de Pedro Calderón de la Barca”	p. 125
PHILIPPE MEUNIER “‘... vivía en una quinta/ deleitosa y apacible’ o cómo escribir la tragedia calderoniana del honor”	p. 133

Cahiers des Néo-Latines

Cuadernos literarios 3

CHRISTOPHE COUDERC “El desenlace ambiguo de <i>El médico de su honra</i> de Calderón de la Barca”	p. 144
<i>Los detectives salvajes</i>, Roberto Bolaño	p. 154
FERNANDO MORENO “Textos y contexto de <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño”	p. 155
JULIO ZÁRATE “García Madero y el mural del amanuense azteca: una puesta en abismo del proceso de escritura en <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño”	p. 166
Anejos. Fragmentos comentados	p. 178
Federico García Lorca, <i>Bodas de sangre</i> , Acto segundo, Cuadro primero	p. 179
Alfonsina Storni, <i>Ocre</i> , “El parque”	p. 183
Pedro Calderón de la Barca, <i>El médico de su honra</i> , vv. 2820-2953	p. 186

**MODERNISMO EXTEMPORÁNEO, LA CONQUISTA DEL SENTIR POÉTICO FEMENINO:
APUNTES PARA EL ANÁLISIS DEL POEMA “EL PARQUE”
(OCRE, ALFONSINA STORNI, 1925)**

JUDITE RODRIGUES

Université de Bourgogne Franche-Comté
EA 4182

Con su título, el poema “El parque” se intuye como una invitación a transitar por esos rincones de naturaleza domesticada en los que respiran las ciudades. En el nuevo orden urbano de la Argentina de principios siglo XX, el tiempo de los parques es el tiempo del deleite. Los jardines arbolados son espacios remodelados que, al atenuar el sonido de la urbe, brindan solaz y son promesa de placer. En este poema, el “yo” lírico, *flâneuse* sensible, plantea un paseo hiperestésico e introspectivo no exento de encuentros.

El poemario *Ocre*, al que pertenece el poema “El parque”, fue publicado por la poetisa argentina Alfonsina Storni en 1925. Dentro de la selección operada por la propia poetisa en la antología Espasa-Calpe Argentina —ejercicio que hizo “a regañadientes”¹ según admite la propia autora— el poema goza de un estatuto específico. Pues, si bien *Ocre* es mayoritariamente un poemario de sonetos, éste es en cambio un poema extenso que consta de diecinueve cuartetos de versos alejandrinos aconsonantados. Cabe recordar que el poemario *Ocre* supone también una evolución patente en la poética de Alfonsina Storni, a tal punto que es a menudo considerado como el poemario de la transición, libro “puente” entre su etapa postmodernista y su etapa vanguardista. Este poema da cuenta, en cierta medida, de esa transición en la que se plantea el crepúsculo del modelo modernista.

En un análisis lineal de la composición pondremos de realce los tres actos que estructuran la escenificación del drama de la soledad inconmensurable en el desamor y el fracaso del desencuentro. El primer acto (estrofas 1 a 6) dibuja el cuadro modernista con su caleidoscopio sinestésico. La mirada del personaje lírico, paseante y sensitivo, se encuentra cautivada por el escenario sensorial que la rodea. El segundo acto (estrofas 7 a 12) lleva a tiempos míticos remotos y hace rebrotar deseos extemporáneos. Este momento se abraza en espera, sueño y

¹ Alfonsina STORNI, *Antología poética*, Barcelona, Espasa Libros, 2020, p. 25.

potencialidades. En el tercer acto (estrofas 13 a 19) sale a escena el personaje del joven “de su tiempo”. Se plantea aquí un giro inesperado. El despertar a lo real lleva a la coda final impregnada de desengaño y dolor.

Proponemos intentar dilucidar hasta qué punto este poema es una respuesta a la vez despiadada y desengañada al ideal modernista. Y cómo el poema, con su final frustrado, enjuicia ese ideal a la vez que produce una disonancia en la que se fragua una nueva voz: la del sentir del sujeto lírico femenino que siente, resiste y padece.

1. El “yo” lírico femenino como alma sensitiva: una estampa modernista (estrofas 1 a 6)

Si recurriéramos al poema “Las tres etapas”² de *Langüidez* para facilitar un primer acercamiento al poema “El parque”, diríamos que las seis primeras estrofas de este último se corresponderían con la primera etapa, la del sueño³. Y es precisamente bajo la presencia tutelar de Rubén Darío que se abren estas dos composiciones.

Las primeras estrofas del poema “El parque” aparecen cargadas de una vibrante luz primaveral. Las vibraciones, los temblores leves y las suaves ondulaciones hacen de esta estampa un cuadro sutilmente dinámico, como efervescente. En la descripción del parque abundan los verbos de movimiento: “bajan” (v. 2), “su subida acelera” (v. 3), “saltan” (v. 8), “ambula” (v. 13), “navegan” (v. 14), “tuerce y ondula” (v. 16), “pugna por levantarse” (v. 20). Pero las vibraciones son igualmente sonoras: “zumba un oro ligero” (v. 11). Las notas auditivas que participan de la construcción del paisaje sonoro son aquí las del trasiego de las abejas laboriosas que van y vienen, que entran y salen de la colmena en esta temporada de floración vegetal.

En el cuarto verso, por ejemplo, las sinalefas producen en sus puntos de articulación una leve persistencia sonora que participa de la ejecución sonora del zumbido: “[La] abeja soberana [va] a quitar una vida” (v. 4). Nos atreveríamos a formular la hipótesis de que en ambas sinalefas, la combinación en una unidad espiratoria de las vocales abiertas “a” aporta mayor amplitud en

² A. STORNI, *Antología poética*, op. cit., p. 71-73.

³ Las tres etapas son: primero el sueño, luego el presente y al final, el recuerdo. Los dos poemas presentan sin duda similitudes en su andadura “adversativa”: está el sueño y luego irrumpe —infaliblemente— la enfática conjunción adversativa “pero”.

el espacio acústico. La poetisa capta ese momento, fija el esbozo, detiene la descripción de esta estampa en ese preciso instante que precede al acto de creación⁴.

La facundia primaveral se manifiesta en ese fluir y refluir, en ese subir y bajar, en esos ligeros y suaves movimientos. Estos primeros elementos que constituyen el cuadro se perciben incluso con cierto efecto difuminado que recuerda, de alguna manera, la técnica impresionista. De hecho, ese rebullir, esas vibraciones, aparecen, en el primer cuarteto, como insertadas en un marco. Un marco que rodea, ciñe y realza el lienzo. La primera estrofa produce en efecto cierta impresión de rigidez al organizar y plantear una unidad sintáctica en cada verso. Son cuatro alejandrinos, cuatro bordes que ofrecen y exhiben un paisaje domesticado en un espacio urbano⁵. No es parque selvático el que se nos presenta. Hay un orden visual y es el hombre quien intenta operar un control sobre las especies vegetales del parque. Diríamos quizás que la austeridad procede del marco y no del lienzo. Más adelante, se recalcará esta idea de domesticación de la naturaleza: “Afeitadas gramillas y artificiales fuentes” (v. 6), “los canteros” (v. 8), “bosquecillos de acacias puestos de trecho en trecho” (v. 9). La mano humana es quien ha dispuesto, ordenado, combinado el espacio.

El contrapunto cromático es igualmente llamativo. Las pinceladas de colores modelan luces y sombras. En las primeras estrofas estalla así una efervescencia cromática. Este caleidoscopio presenta una amplia gama de colores: “miel diluida” (v. 1), “sangre de los troncos” (v. 3), “rojizos senderos” (v. 5), “oro ligero” (v. 11), “zafiro ahuecado” (v. 12), “verdeante lago” (v. 13), “columnas blancas” (v. 15). A los colores responden también los olores y las fragancias florales. Son notas delicadas, cálidas, almizcladas: “acacias” (v. 9), “corolas” (v. 21), “amapolas” (v. 24). Las fragancias inundan, invaden el espacio y llaman a un recuerdo: “sube de las corolas/ Un venenoso, dulce y profundo llamado” (vv. 21-22).

Las venas de estas primeras estrofas aparecen sin lugar a dudas licuadas –parafraseando aquí el símil de la poetisa⁶– en la inspiración y en las invenciones de Rubén Darío. Y así no podía

⁴ Si consideramos que la abeja zángano muere (“quitar una vida”) después de los vuelos de fecundación de la abeja reina (“abeja soberana”), podemos entender este cuarto verso como el augurio un momento fecundo, un momento de creación.

⁵ Este efecto de paralelismo se ve netamente intensificado en la versión del poema presente en las poesías completas. La puntuación marca y delimita de manera más rotunda la estructura, los equilibrios, las pausas (puntos en vez de comas, comas donde no las había). A. STORNI, *Poesía*, Buenos Aires, Losada, 2018, con prólogo de Delfina Muschietti, p. 306-309.

⁶ “Amante al que se vuelve como la vez primera/ Eres la boca dulce que allá, en la primavera,/ Nos licuara en las venas todo un bosque de rosas”, “Palabras a Rubén Darío”, en A. STORNI, *ibid.*, p. 282.

faltar también el animal emblema del modernismo: el cisne⁷. Al convocar esta figura fetiche, las evocaciones son numerosas: albura, blancura perfecta, idealidad, delicadeza, magnificencia. Vemos literalmente cómo el sedoso ondular de los cisnes se imprime en la cuarta estrofa. “Señoriales, los cisnes enarcados, navegan”: en este verso, el arranque con “S” mayúscula, los plurales, la imagen de esos cisnes que llevan en su cuello el ondear de la forma de la “s” (ya escribía Amado Nervo, “Lleva en su cuello el cisne la inicial de *Sueño*”⁸) son elementos que dibujan el trenzado de las estelas sobre la superficie del agua. Estelas que se desvanecen y se renuevan en un juego de reflejos.

Un elemento sin embargo llama aquí la atención: en el cierre de esta cuarta estrofa, vemos cómo el agua “tuerce y ondula” (v. 16) esas líneas, esas marcas, esas impresiones dibujadas en el agua. No parece casual que se utilice el verbo “torcer”. La alusión nos lleva de inmediato hacia el soneto “Tuércele el cuello al cisne...” del poeta mexicano Enrique González Martínez, poema que invitaba a romper en ese año 1911 con el modernismo literario. Ese verbo aparece pues como un primer elemento furtivo de premonición que augura el distanciamiento y anuncia que en esta estampa algo engañoso se hará visible.

En los cuatro primeros cuartetos, el gran protagonista es el paisaje en su descripción embriagadora: el elemento vegetal en ese momento de la premura de la *savia* nueva en *primavera*. Elemento cíclico: cuando brota y vuelve a florecer lo que estaba aguardando. En este momento de rebrote y renacimiento de lo vegetal, la poetisa regresa a una escritura y un estilo que ya por esos años estaba en desuso. La primavera es esperanza, es sueño. Y eso es precisamente la promesa de la lírica modernista: “calla, calla princesa, princesa –dice el hada madrina–;/ en caballo, con alas, hacia acá se encamina, [...] el feliz caballero que te adora sin verte”⁹.

Lo que suele llamar la atención en la escritura de Alfonsina Storni también acostumbra ser lo que nos arriesgaríamos a calificar de “poética de la enredadera”: las palabras se hilan y enzarzan de verso en verso, los encabalgamientos son suaves y naturales, hay cierta fluidez vegetal en esas palabras que serpean con delicadeza de verso en verso. Sin embargo, aquí, y

⁷ Si bien es notable en este poema la supervivencia del tema no debemos por menos olvidar que ya en su primer poemario, *La Inquietud del Rosal*, Alfonsina Storni supo subvertir y parodiar la imagen del cisne. Véanse por ejemplo “El cisne enfermo”, “Los cisnes”, en A. STORNI, *ibid.*, p. 40-41, p. 45-47.

⁸ Amado NERVO, *Obras completas*, vol. VII (texto al cuidado de Alfonso Reyes), *Los Jardines interiores*, *En voz baja*, [s.n.], 1920, p. 159.

⁹ Rubén DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, p. 68.

como ya advertimos antes, el marco es más rígido en sus cuatro primeras estrofas. Y, de hecho, el primer encabalgamiento es el que introduce precisamente al personaje poético. Éste sale a escena mediante un encabalgamiento abrupto. El verbo en primera persona del singular aparece en el verso encabalgado inaugurando así con audacia el séptimo verso:

Por el urbano parque de rojizos senderos,
afeitadas gramillas y artificiales fuentes,
paseo; las estatuas tienen tristes las frentes¹⁰, (vv. 5-7)

Con esta construcción, el personaje lírico –que se presenta como *flâneuse*– aparece plenamente inmerso en la naturaleza encorsetada. ¿Devorada e insignificante en el paisaje urbano? Una hipótesis de lectura llevaría más bien a decir que ese personaje poético aparece como atrapado de alguna manera en ese espacio, en ese momento de impresiones claramente modernistas, engañado por las señales de una exaltación sinestésica de la naturaleza.

La primera persona del singular no volverá a aparecer antes del quinto cuarteto con el pronombre personal posesivo: “bajo mi planta destructora” (v. 18). La *flâneuse* lírica se define en ambas ocasiones como ser contemplativo y paseante, aunque se presenta aquí con matiz activo y dañino hacia lo vegetal. Deambula por el parque con los sentidos abiertos. Sus pisadas parecen atropellar un espacio inviolado, incorrupto, ideal.

La quinta y sexta estrofa construyen la articulación con un tiempo pasado. Si bien todavía seguimos con la descripción de un presente (“flota”, v. 17, “pugna”, v. 20, “sube”, v. 21), esos dos cuartetos resquebrajan la estampa de la facundia primaveral despejando una abertura que lleva al personaje poético hacia tiempos remotos e inmemoriales: anáfora de “Como hace miles de años” (v. 17, v. 21) “Retrocedo en el tiempo” (v. 24). Las formas de primera persona se acentúan (“mi planta”, v. 18, “Paréceme”, “serme” v. 23, “retrocedo”, v. 24). Estas dos estrofas constituyen la transición hacia el sentir, la emoción, el desconcierto de la *flâneuse*.

De hecho, el ritmo se hace más sincopado al final de este núcleo de transición: “Retrocedo en el tiempo. Quemán las amapolas.” (v. 24). La adjetivación es aquí innecesaria. En este verso, es como si retumbaran las pulsaciones. Estos latidos anuncian lo que vendrá a ser la entrada en introspección (“¿Dónde he visto estos cisnes...”, v. 25). El verso 24 es vertiginoso por su fuerza

¹⁰ Otra vez aquí el efecto de encabalgamiento abrupto se ve netamente intensificado en la versión del poema presente en las poesías completas. El efecto de pausa se intensifica con el paso de un punto y coma a un punto y seguido: “Paseo. Las estatuas tienen tristes las frentes”, A. STORNI, *Poesía, op. cit.*, p. 307.

evocadora y sugestiva. El primer hemistiquio invita a la experiencia fulminante de un salto temporal (“Retrocedo en el tiempo”). Y, sin nexos o enlaces coordinativos, el segundo hemistiquio (“Queman las amapolas”) ofrece una imagen que trabaja a la vez lo cromático y lo sensitivo. La amapola, si bien es una flor que simboliza la brevedad de la vida, también evoca los primeros calores pues florecen a finales de primavera y en los primeros días del verano. Quizás sean esas amapolas el sello de cera bermellón que custodia el recuerdo de un tiempo pasado en una carta plegada. Rompiendo el sello de lacre, se accede a ese tiempo remoto.

2. El “yo” lírico femenino como ser deseante: persiguiendo un tiempo que no encuentra su momento (estrofas 7 a 12)

El sentir lleva al presentir. En la segunda parte del poema emerge un presentimiento favorable, acaso una premonición: la de estar a punto de presenciar y vivir un momento inesperado y portentoso. Paulatinamente se advierte un proceso de interiorización en el que la voz lírica femenina siente la expectación, la vibración de un extemporáneo deseo. Su mirada todavía domesticada atiende a lo que espera.

El personaje poético responde a un llamado (“Un venenoso, dulce y profundo llamado”, v. 22). La naturaleza ha dado señales. En ese desandar del tiempo y del camino, predominan ahora los tiempos de pasado (“tenía”, v. 27; “nadaba”, v. 28; “escuché”, v. 28). La experiencia es la de una vuelta hacia atrás en el tiempo (“hace mucho”, v. 25), la del esfuerzo por recordar. Domina una impresión de *déjà-vu*: “¿Dónde he visto estos cisnes...” (v. 25). Los versos 25 y 26 ofrecen un efecto lista, un inventario de imágenes e instantáneas, que figuran los relámpagos fugaces de la memoria. El políptoton del verso 28 (“escuché lo que escucho”) expresa perfectamente ese momento vertiginoso de *déjà-vu* plasmado en una simultaneidad de tiempos. Se augura un momento de epifanía.

La explosión cromática de los primeros cuartetos contrasta aquí con el descolorido sentir del personaje poético en el presente: “No tenía estas ropas grises de caminante” (v. 27). Este verso abre una multiplicidad de claves de interpretación y comprensión. Estas ropas ajadas y deslucidas, estos tonos cenicientos de ella en el presente, dan cuenta primero del sentir nostálgico y pesados de la que no halla consuelo (en el amor o en el acto creador que si no sucede puede producir vacío e insatisfacción) pero indican quizás también la entrada en cierto

otoño de su vida (recordemos el desgate emocional, la intensa vida, las luchas que vivió la poetisa). A la juventud sucede la frente cana. De forma convencional, el paso del tiempo se plasma en la idea de primaveras añadidas (“el corazón disuelto de tanta primavera”, v. 31). Al fuego de la juventud evocado en ese nadar en el lago (v. 28) sucede un tiempo en el que ella parece estar ahora excluida del amor.

Las estrofas 7 y 8 proceden a un salto –un deshielo– temporal que lleva hacia tiempos inaugurales, tiempos de “primeras veces”, tiempos de alborozo amoroso e inocencia palpitante. Los tonos otoñales dan paso al anticipo de un nuevo deseo. El verso 30 se termina con esos puntos suspensivos que, al callar, sugieren lo extraordinario: “¿Siento acaso mi voz como por vez primera?...”. Esos tres puntos son el ideograma de lo inefable, el signo de una inquietud –retomando una palabra destacada por la poetisa– la inquietud del deseo, el palpar, el silencio de la caricia, el rebrotar primaveral. Esos signos impresos son como la costura visible de la trama poética. Exhiben verdaderamente ese tiempo suspendido evocado en dos ocasiones (“fuera del tiempo”, v. 32, v. 33)¹¹.

La novena estrofa se abre retomando el primer hemistiquio del verso que clausuró la estrofa anterior (“Está fuera del tiempo/ [...] Está fuera del tiempo”, vv. 32-33). Esta anáfora ancla implacable y rigurosamente la estrofa en la ferviente obsesión y alteración de un personaje poético emparentado ahora con una ninfa asustadiza y ardiente. Se prepara para vivir un “momento inaugural”. Anticipa el peligro del éxtasis por venir. La musicalidad de los versos se exhibe en unas aliteraciones que acompañan el bullicio natural de una intuición que despierta a la vez ilusión y sentimiento de amenaza: “Y presiento que acechan las pupilas en llamas / de algún sátiro joven que al asalto se alista” (vv. 35-36). Son versos cargados de erotismo que anuncian la llegada de esa criatura que se suele deleitar y divertirse con el sexo caprichoso, brutal e ingobernable.

La intuición –lo que no es más que un presentimiento todavía– se plasma en una forma verbal en futuro (“veré”). Como enseñaba Rimbaud, la poetisa se hace vidente y profetiza que sonará retumbante el grito del que persigue ninfas. La décima estrofa es una proyección imaginaria. Y toda ella rezuma un erotismo tempestuoso. La naturaleza, despertada con bestialidad,

¹¹ El efecto de erosión del verso en suspensión se acentúa en la versión del poema presente en la edición de las poesías completas pues se añaden puntos suspensivos que no están presentes en esta primera versión: “¿Siento mi voz acaso como por vez primera?.../ Ah, el corazón disuelto de tanta primavera...”, A. STORNI, *ibid.*, p. 307.

zarandeada por el deseo irrefrenable del sátiro, ofrece la imagen de una criatura abusada: el vuelo atropellado de un enjambre de pájaros, temblor de la tierra pisoteada.

Las estrofas 10, 11 y 12 son pura ilusión, ensueño y ficción. Las formas verbales miran al futuro: “Va la tierra a” (v. 37), “veré” (v. 38), “Sorprenderá” (v. 42), “Sonreirán (v. 43), “darán vuelta” (v. 46), “Habrá” (v. 48). En esta atmósfera “adivinatoria” o premonitoria, las estatuas esculpidas en mármol cobran vida y sensibilidad para presenciar el encuentro. Rostros marmóreos y carnes cálidas (“mujeres rosadas”, v. 45; “mujeres de piedra”, v. 46) se dan cita en una estampa sensitiva que exalta el deseo y el ansia erótica. Adivinamos el alboroto de las ninfas fugitivas, oímos ese correr ligero de pasos ahogados entre gotas de agua cristalina, vemos los brincos y las pisadas fuertes de ese sátiro amorador del bullicio, escuchamos las alegres risas, el rumor —entre malicia e inocencia— de las estatuas metamorfoseadas que golosinean la escena.

Pero lo que está por ocurrir es una estampa extemporánea, impropia del tiempo en que sucede. En efecto ese presentimiento retrotrae a circunstancias y períodos remotos: “Algo de otras edades” (v. 41), “desusado” (v. 44). Los colores —ahora más difuminados—, las tonalidades cromáticas —ahora menos encendidas—, tiñen con una luz sepia lo que es recuerdo: “los negros arbustos” (v. 47), “blancas carcajadas” (v. 48). El verso 48 cierra ese momento premonitorio rizando un hilo sonoro que acompaña el *ballet* sensorial: “Habrá una fuga fina de blancas carcajadas”. Un tropel de aliteraciones y asonancias acompañan aquí la tensión erótica del momento, el hervor de una escena regida por un intenso movimiento. Sin embargo, ese hilo sonoro se desdibuja al alcanzar un tiempo que ya no es el suyo. Lejos estamos del trueno grandioso y clamoroso de tambores y trompas que acompañan esas escenas, como por ejemplo en este serventesio sacado del poema “Pórtico” de Rubén Darío:

un joven fauno robusto y violento,
dulce terror de las ninfas incautas,
al son triunfante que lanzan al viento
tímpanos, liras y sistros y flautas¹².

El texto de Alfonsina Storni es como un palimpsesto en el que se descubren las huellas del momento modernista y posmodernista. Los ecos alcanzan su presente, pero pierden la precisión

¹² R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas*, op. cit., p. 107.

en los contornos, se corrompe el boato sonoro y el despliegue cromático. Esta estampa de las ninfas sorprendidas es como un pergamino entintado y leído a destiempo.

3. Crisis del ideal modernista: disonancia “adversativa” (estrofas 13 a 19)

La última parte del *poema* –que se abre con la *conjunción adversativa* “pero” (v. 49)– introduce el momento de ruptura. El sueño se esfuma. El anhelo se desvanece con la visión de ese personaje que surge de la espesura. Este presente al que vuelve tan prestamente (“a mis tiempos me trae”, v. 52¹³) parece *retrotraer* muchos ayeres de esperanzas fallidas.

Las estrofas 13, 14 y 15 forman una unidad que da protagonismo a ese joven que ha irrumpido en escena. Su descripción es pormenorizada: “cara pulida” (v. 50), “boca bellida” (v. 51), “cansancio elegante” (v. 52), “piel amarillenta” (v. 54), “ojeras prematuras”, “aristocracia” (v. 55), “manos pulcras”, “barba afeitada” (v. 59) (más adelante “rellenados hombros”, v. 67; “mirada, turbia y domesticada”, v. 74). Los tonos son mustios, las luces desvaídas. Ese semblante de tez pálida como la cera es la de un joven finisecular, personaje exquisito, hombre de singular distinción que pasea su tedio. Las figuras mortecinas en esta descripción (“su piel amarillenta le da una muerta gracia”, v. 54) recuerdan la sensibilidad decadentista.

Resulta llamativa la manera en que el verso 53, “Hacia mí se encamina con un paso que ondula” parece responder al último sexteto de la “Sonatina” de Rubén Darío “en caballo con alas, hacia acá se encamina”¹⁴. Pero, cuando en la “Sonatina” todo era ferviente anticipo, futuro anhelado, trémulo suspiro y fe de promesa, aquí se da, verdaderamente, el tan anhelado encuentro. Y sus miradas se cruzan: “mira” (v. 56), “Miro” (v. 59). Sin embargo, más que encuentro ocurre un inapelable desencuentro. Una amarga distancia se instala, las miradas son desprovistas de vida y pasión: “Pasa a mi lado, mira, me pesa y me calcula...” (v. 56). Los puntos suspensivos intensifican la tensión del momento a la vez que auguran el fatídico desenlace. En las estrofas 13, 14 y 15 el ritmo paratáctico (especialmente en la estrofa 13, con el reiterado uso de los dos puntos, en la estrofa 15, los versos “Galantería fácil, frase de

¹³ En la edición de las poesías completas varía ligeramente el verso: “pasa un cansancio lento que a lo real me trae”, en A. STORNI, *Poesía, op.cit.*, p. 308. La ruptura, el conflicto entre el sueño y lo real se hace más patente aún.

¹⁴ R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas, op.cit.*, p. 68.

primavera/ Irrumpe de su boca tenue mancha lavada;”, vv. 57-58) figuran y anticipan la disyunción. Anhelaba un impulso vital, bestial, avasallador, “pupilas en llamas” (v. 35) y encuentra “llama ligera” (v. 60). No se produce la epifanía.

La estrofa 16 está igualmente encabezada por puntos suspensivos. Y de nuevo el adversativo introduce la idea de desfase, desencuentro y desengaño: “... Pero se aleja a paso reposado y tranquilo;” (v. 61). El indolente y espectral personaje hace mutis dejando sin vulnerar el escenario. Su presencia no ha causado ni temblores, ni asombros, ni turbación. A la indiferencia de él, a su frialdad, a su lejanía responde la afanosa rutina de una naturaleza atareada en sus labores: “Sigue cantando el ave [...] / La araña no ha cesado de tejer [...]” (vv. 63-64).

El tono apagado –y como dolido– de las estrofas 16 y 17 construyen el escenario en el que se da la lenta despedida del joven indolente. Este mundo insensible, desapasionado, con placeres asfixiados encarna el ocaso y el naufragio de la promesa modernista. De hecho, ya solo aparecen escasas formas de primera persona: el “yo” lírico que sentía, que se ilusionaba, que se consumía en esperanza desaparece en esta secuencia poética. Y solo volverá –solemnemente– como puñalada final en el último verso del poema.

El desengaño, la frustración y la amargura se plasman en un movimiento pendular de vuelta atrás entendido como un movimiento que parte de lo deseado y que se contraría en la ejecución de su opuesto. En efecto, el punto de arranque es el verso “Las mujeres de piedra darán vuelta sus bustos” (v. 46) cuando la resolución final resulta ser lo contrario: “No han girado sus bustos las mujeres de piedra” (v. 69). Además, aquí, la estructura del quiasmo –con su disposición en X– permite dar cuenta gráficamente de lo que es el anhelo “torcido”, el destino truncado. El quiasmo con su reagrupación sintáctica en sentido inverso materializa aquí adecuadamente el desencuentro. La estrofa 18 esculpe un mundo en negativo: “No han girado [...] no hay risas ni carreras” (vv. 69-71). No se cumplió la profecía modernista.

Ahora bien, si este quiasmo se da a distancia (pues son cinco las estrofas que separan las dos cláusulas de esta figura), hay otro –igualmente significativo– que se forja en la última estrofa: “Recuerdo su mirada, turbia y domesticada./ Oh suspicaz, moderna y pequeña mirada:” (vv. 74-75). El quiasmo es sin duda una fórmula conclusiva: es a la vez el punto de partida y el colofón, es el origen y su ejecución final. Este quiasmo final remata el poema con esa aérea burbuja que encierra el recuerdo de una mirada. Burbuja efímera que cualquier vientecillo hará

infaliblemente explotar. Pero mientras, en el último soplo del poema, se elevan y se ven los matices irisados de una mirada, la del joven, calificada mediante nada menos que cinco epítetos.

“¡El corazón me llenas de una angustia sin nombre!” (v. 76): el último verso es el toque de agonía del poema. Un relámpago para el dolor. Resignación y sufrimiento alcanzan aquí en definitiva el terreno de lo inefable. La voz femenina derrotada se ahoga en la derrota de la palabra: esta angustia no tiene nombre quizás porque sería vano y torpe intentar dar cuenta del tormento de la que, como Ícaro, cae al mar del desdén. Ante el rechazo, la esquivez y la indiferencia, es el abismo de lo indecible el que clausura dramática y teatralmente la composición. Este último verso, que exuda una soledad inconmensurable y desgarradora, esboza con mínimos trazos el desgaste del deseo en una vana espera¹⁵. La voz poética silenciada en este último verso muestra cómo siempre hay algo que se escapa: el joven huidizo, la palabra esquiva, el sueño por cumplir. Este desolador final recuerda la dedicatoria de *Languidez*: “A los que como yo nunca realizaron uno solo de sus sueños”¹⁶.

Sin embargo, no es menos cierto que la poetisa supo ataviar el poema con los ropajes del deseo. Con labios ávidos y sedientos, esa mujer de “corola abierta” (figura invertida de la cautiva de “corola cerrada” de “Tú me quieres blanca”¹⁷) perseguía un sueño y anhelaba un ideal. Como lo cantaba en el poema “Así es” del poemario *Languidez*, su poesía bebe a la vez de la búsqueda del ideal y de las noches de tormenta y angustia: “Unas veces mis versos han nacido/ del ideal.// Otras del corazón y de la angustia/ en tempestad.”¹⁸.

Estamos ante un personaje poético que llega tarde, que vive a destiempo cual el albatros de *Baudelaire cuyas alas de gigante le impiden caminar. Es una voz disconforme con el tiempo que le tocó vivir, desterrada en un tiempo anacrónico. Extemporánea, es una “Boca perdida en el vaivén del tiempo”*¹⁹.

¹⁵ El parque de Alfonsina Storni recuerda sin duda el jardín gris de Manuel Machado que también expresaba el fin de la expresión, el vacío expresivo: “¡Jardín, jardín! ¿Qué tienes? / ¡Tu soledad es tanta / que no deja poesía a tu tristeza!”. Manuel MACHADO, “El jardín gris”, *Alma* (1902), en *Antología poética*, Edaf, 2003, p. 50.

¹⁶ A. STORNI, *Poesía, op.cit.*, p. 207.

¹⁷ A. STORNI, *Antología poética, op. cit.*, p. 48 (“Tú me quieres blanca” de *El dulce daño*).

¹⁸ A. STORNI, *Poesía, op. cit.*, p. 253 (“Así es” de *Languidez*).

¹⁹ A. STORNI, *Antología poética, op. cit.*, p. 161 (“Regreso en sueños” de *Mundo de siete pozos*).

Conclusión. Entre el modernismo y la modernidad: reivindicar el sentir femenino

El poema ofrece un recorrido que arranca con la frescura, la luminosidad diamantina, la embriaguez de colores pero que se desliza paulatinamente hacia los tonos sepia de las fotografías de principios de siglo. El texto ofrece un espacio de tensión en el que se dan los últimos estertores del posmodernismo y que incluye a la vez su cuestionamiento como modelo y como paradigma. Se exhuma y recupera un material para ponerlo en entredicho, para impugnarlo y así, de alguna forma, emanciparse de él. El poema compone un discurso propio: el “yo” poético femenino ya no es la princesa que suspira sino la *flâneuse* que resulta, en definitiva, engañada. El que era el “tú” femenino de la poesía modernista dice aquí cuanto siente, resiste y padece. Lleva las promesas sensuales del modernismo hacia el terreno del sentir extemporáneo de un sujeto desubicado y defraudado. Hay algo de irreverencia en este poema. Es una poesía con valor “adversativo” que devalúa el sentido del material primero produciendo un giro y una disonancia, forjando una nueva andadura: la del sentir del sujeto lírico femenino.

Judite RODRIGUES es doctora por la Universidad Paris X y ocupa actualmente un puesto de profesora titular en el departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Borgoña. Es miembro del laboratorio TIL-EA 4182 donde desarrolla su investigación en el equipo “Image et Critique”. Tras una tesis dedicada a la obra del poeta hispanomexicano Tomás Segovia (*Les possibilités du nomadisme. L’écriture poétique de Tomás Segovia*, Éditions Orbis Tertius, 2014), ha desarrollado sus principales líneas de investigación en el estudio de la poesía, la literatura gráfica y la ilustración del área hispánica.

Judite RODRIGUES a obtenu un doctorat à l’Université Paris X et occupe actuellement un poste de Maître de conférences au sein du département d’Études Hispaniques de l’Université de Bourgogne. Elle est membre du laboratoire TIL-EA 4182 dans lequel elle intègre ses recherches dans les travaux de l’équipe “Image et Critique”. Après une thèse consacrée à l’œuvre du poète hispano-mexicain Tomás Segovia (*Les possibilités du nomadisme. L’écriture poétique de Tomás Segovia*, Éditions Orbis Tertius, 2014), ses recherches portent principalement sur l’étude de la poésie, la littérature graphique et l’illustration dans l’aire hispanique.