

Siglo XX

Me estoy con un mundo en vida,  
for deudo en la mano, nada,  
entre las cuatro paredes  
Si me voy de este casa.

de abren, traed las picas,  
paredes y toallas cas fan  
me muere el as se le saque,  
me fue me el sol las espaldas.

Mejor soy del siglo XX,  
Pese al día recostado  
las rando desde mi cuartos  
Como se muere una rana.

Se está fue cuando la guerra  
Me voy mirando sus llamas,  
Con la misma indiferencia

Alfonsina Storni

Aurea Salette Moser Nunes

**ÁUREA SALETE MOSER NUNES**

**ALFONSINA STORNI:  
UMA VOZ DE ARRABALDE**

**Dissertação apresentada como requisito à  
obtenção do título de Mestre em Literatura  
– área de concentração: Teoria Literária  
no Curso de Pós-Graduação em Literatura  
da Universidade Federal de Santa  
Catarina.**

**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E MULHER**

**Florianópolis, dezembro de 2001**

# Alfonsina Storni: uma voz de arrabalde

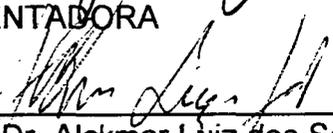
**Áurea Salete Moser Nunes**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

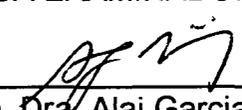
## **MESTRE EM LITERATURA**

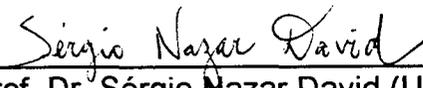
Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

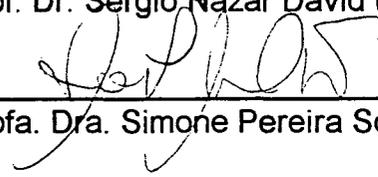
  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Alai Garcia Diniz  
ORIENTADORA

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Alai Garcia Diniz  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Sérgio Nazar David (UFRJ)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (Suplente UFSC)

Ao Jonas,  
Amigo, amante.

À Aline, ao Tiago e ao Bruno,  
Razões do meu caminho.

Ao Assis/Preto,  
Comunhão fraterna.

À Zilma e família,  
Guarda segura.

À Mersilda, Iara e Jeanete,  
Esteios no ombro a ombro.

À Alai Garcia Diniz,  
Estrela guia.

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre Alfonsina Storni, abordando sua metamorfose de “comadrita de arrabales” a um artefato cultural, que se traduz em música, filme, biografias. Tendo como pano de fundo a cidade de Buenos Aires ela apresenta em sua obra um cenário complexo da modernidade, tanto por seu aspecto desumano, como pela liberdade proporcionada pelo anonimato. Nesse contexto, destaca-se a luta de um sujeito feminino em construção, na busca de seu espaço, freqüentemente relegado à periferia das discussões, mas que, por sua persistência e capacidade, fez soar uma voz que se impôs ao longo do tempo.

## **ABSTRACT**

This work presents a study of Alfonsina Storni, focusing on her metamorphosis from a 'comadrita de arrabales' into a cultural artifact, which is translated into music, film and biographies. Using the city of Buenos Aires as a backdrop, her work portrays a complex scenario of modernity, in terms of both its inhuman aspects and in the freedom provided by anonymity. Within this context, is highlighted the struggle of a female subject in construction, in the search for her space, which is often marginalized in discussions, but which, through her persistence and ability, has created an echoing voice which can be heard over time.

## SUMÁRIO

Introdução.....	08
Capítulo I – Alfonsina Storni: um artefato cultural .....	12
1.2 – Cinematograficamente, Alfonsina.....	18
1.3 – Alfonsina Storni, uma vida impressa .....	30
1.4 – Alfonsina nas asas da música .....	43
Capítulo II – A lírica da cidade .....	53
2.1 – Invocando Buenos Aires .....	60
2.2 – Um sujeito feminino urbano.....	79
2.3 – <i>Rosario</i> canta.....	83
Capítulo III – A modernidade e o discurso feminino .....	90
3.1 – O escândalo da voz .....	99
3.2 – Uma dicção feminista em vários tons .....	111
Conclusão.....	122
Bibliografia.....	126
Anexos .....	137

...

Escalinatas lentas  
descienden al agua  
y llegan, desvanecidas,  
a mis pies.

Por ellas  
ascenderé  
un día  
hasta internarme  
más allá del horizonte.

Paredes de agua  
me harán cortejo  
en la tarde  
resplandeciente.

(Alfonsina Storni)

## INTRODUÇÃO

Uma mulher *vestida de mar*, levada por *cinco sirenitas*, por *campos de algas y de coral*... Tendo vivido a passagem do século XIX para o século XX, Alfonsina Storni, (1892-1938), vivenciou os processos sócio-culturais de sua época com intensa participação nas atividades intelectuais e literárias, encarnando e sofrendo as idiosincrasias da cidade de Buenos Aires, onde viveu grande parte de sua vida.

Parto de uma busca pessoal para a compreensão do percurso da escritora dentro da modernidade. Seu nome repercutiu no Brasil, na década de 60, pela voz de Mercedes Sosa, cantora argentina de muito sucesso, não só na América Latina, mas também na Europa e em outras partes do mundo. Muitos quiseram saber (e também eu) quem era aquela que, pela voz forte de Mercedes, nos chegava de forma tão inusitada. Uma escritora do início do século XX, que compôs uma variada obra literária, criou ao seu redor uma aura e se posicionou socialmente de forma corajosa e, para não perder as rédeas de sua vida suicidou-se, penetrando no mar. Tragédias sentimentais, amores impossíveis, ou sérios problemas psicológicos? Desejosa de saber mais sobre a vida e a morte de Alfonsina Storni, pus-me a pesquisar e a ler tudo o que consegui encontrar sobre ela. Constatei que já existem muitos estudos sobre a autora, formando um material rico e variado.

O objetivo da pesquisa será o de estudar como se apresentam os traços de modernidade na obra de Alfonsina Storni. Para tanto, parti da leitura inicial de seus poemas, de seus artigos para jornais e revistas, de suas peças de teatro. Paralelamente, buscava informações sobre sua biografia, em livros e até mesmo no filme *Alfonsina*, que representava sua vida, e procurava reunir textos de crítica à sua obra. A partir dessas leituras, estabeleci categorias de análise que serão a base para a compreensão dos poemas que constituirão o *corpus* da pesquisa.

A ótica sob a qual apresentarei, no presente trabalho, esse sujeito feminino que se profissionaliza, tentará discutir como os fenômenos urbanos da modernização foram retratados na poesia de Alfonsina, que vivenciou a cidade e construiu uma poética peculiar, marginal à vanguarda local, com todos os matizes inerentes a essa subjetividade, marcada por sentimentos modernos de fragmentação e de solidão no anonimato urbano.

O título **Alfonsina Storni: uma voz de arrabalde** procura traduzir a luta de um sujeito feminino em construção, buscando o seu espaço, que era freqüentemente relegado à periferia das discussões, mas que, por sua persistência, fez soar uma voz que se impôs ao longo do tempo.

Assim, organizei o trabalho em três capítulos:

No primeiro, apresento Alfonsina como uma referência feminina do seu tempo, cujo uso na sociedade do espetáculo vem se constituindo como um artefato cultural, como alguém que se destacou de uma forma hagiográfica, transformando sua vida e sua obra em símbolo no imaginário social argentino. Em diferentes linguagens artísticas ressoa o nome de Alfonsina Storni:

a) No filme *Alfonsina*, realizado em 1957 pelo diretor Kurt Land, que retratou nas telas, a sua maneira, o que lhe pareceu ter sido a vida e a obra da escritora. O roteiro expõe, quase que cronologicamente, os principais acontecimentos a seu respeito, desde o momento em que chegou a Buenos Aires, em 1912, até o suicídio, em 1938. Embora não tenha sido um filme de sucesso comercial, representa um ícone de grande importância na construção do artefato cultural que foi e é Alfonsina Storni para os argentinos, já que raras são as “vidas” que chegam a ser expostas sob a luz dos refletores. Alfonsina, porém, parecia possuir todos os ingredientes para conquistar um lugar tão destacado. Mesmo sendo uma simples professora de crianças portadoras de necessidades especiais e preparada para o magistério na zona rural, Alfonsina ultrapassou todas as barreiras e deixou à mostra seu talento de artista, de intelectual e de mulher, vivendo publicamente os valores nos quais acreditava.

b) No ano de 1990, a escritora argentina, Josefina Delgado, publicou um livro sobre Alfonsina, *Alfonsina Storni, una biografía*, estabelecendo uma ligação entre os fatos que constituíram sua vida, relacionando personagens e lugares que animaram os cenários nos quais viveu. A análise da obra de Josefina Delgado e as informações que disponibiliza constituem a segunda parte deste primeiro capítulo.

c) Ainda reforçando a idéia de mostrar Alfonsina Storni como parte integrante na formação do imaginário social rioplatense, analiso uma canção popular de dois ícones: o maestro Ariel Ramirez e o poeta Félix Luna, autores da música e da letra, respectivamente, de *Alfonsina y el mar*, destacando o paralelismo, a intertextualidade existente entre sua letra e um dos últimos poemas de Alfonsina Storni.

No segundo capítulo, apresento a escritura de Alfonsina sobre a cidade, situando-a como uma poeta urbana e profundamente comprometida com seu meio, como alguém que, utilizando a sensibilidade para descrever, passou a narrar e a tecer considerações sobre coisas e fatos não acessíveis à percepção das pessoas comuns. Ao compartilhar tais dons, Alfonsina passou a fazer parte da elite de pessoas que influem na construção da sociedade em que vivem. Sua voz se fez ouvir durante muitos anos, como escritora e como periodista, formando a opinião pública, discutindo temas ocultos em tocas e tabus, denunciando graves situações pelas quais passavam as mulheres argentinas e latino-americanas, lutando pelo direito dos sujeitos femininos amordaçados e submetidos, desvalorizados e inferiorizados. A postura de Alfonsina despertou a consciência de muitos, estabeleceu parâmetros de pensamento antes não cogitados e encheu de esperanças o mundo feminino. A cidade é a forma mais bem acabada da modernidade. Nela se concentram as glórias e as mazelas do ser humano moderno, exposto a todo tipo de violência, vítima da solidão e presa da falta de comunhão. A humanidade se dilui e, em muitos casos, desaparece, em consequência da dinâmica urbana. A poesia de Alfonsina denuncia essa desgraça. A melhor parte de sua humanidade, desaparece sob a intensa carga de isolamento e de

neurose que pesa sobre as costas de quem vive no meio urbano. A cidade, na obra de Alfonsina, é, freqüentemente, comparada a um imenso cemitério, a um ossário cinzento, povoado de solidão e de medo, uma gigantesca rosa de cimento, sem vida e sem sentido, fazendo de todos vítimas indefesas de um sistema reificador e desumano.

No terceiro capítulo, abordo os aspectos ligados à construção do sujeito feminino e sua crescente luta na conquista de espaços num mundo em constante mutação. A época vivenciada por Alfonsina sofria as influências dos movimentos modernistas e de vanguarda; neste cenário estético brotou e cresceu sua poesia, servindo de moldura e, por que não dizer, de metodologia para a construção e expressão de seu pensamento. Buenos Aires, em fins do século XIX, era tida como a capital latino-americana que oferecia as melhores condições de trabalho nos campos do jornalismo, do teatro, da educação e da cultura, o que atraiu um grande número de intelectuais e de artistas, fazendo com que “vencer” em Buenos Aires se tornasse uma tarefa extremamente difícil. Para a mulher, de uma forma toda especial, essa tarefa chegava às raias da impossibilidade. Apesar de tudo, Alfonsina venceu. Seu esforço se centrou em buscar novos padrões de escritura, expressando-se na contramão de um mundo androcêntrico, falando para os sujeitos femininos a partir de sua experiência da diferença sexual. Nesse afã, Alfonsina lançou mão de tudo o que seu talento lhe permitia, utilizando-se de estratégias discursivas múltiplas e heterogêneas, apresentando-se sob diversas identidades e criando as bases de um feminismo caracterizado pelo exercício do pensamento da mulher, em qualquer campo da atividade humana.

## CAPÍTULO I

### ALFONSINA STORNI: UM ARTEFATO CULTURAL



*Joven, pobre, sin armas válidas en un medio erizado de púas, Alfonsina emprendió la múltiple empresa de subsistir y de perpetuarse, de comer y de cantar, de escribir y de atravesar con sus palabras el silencio que la ahogaba. Mucha tarea era para una frágil mujer, por la sencilla razón de que decir mujer, hace medio siglo, era en Buenos Aires como decir cosa más o menos ornamental: linda estatua de carne, mueble de fina caoba, exquisitez suplementaria, bella e inútil cornisa del edificio social.<sup>1</sup>*

A memória argentina, mais de cinquenta anos após a morte de Alfonsina Storni, ainda vive cheia de referências a essa poeta<sup>2</sup>. Comentários, estudos, pesquisas, muito se escreveu e ainda se escreve sobre a vida e a obra de Alfonsina. Através de quatro manifestações populares promovia-se a escritora. Na década de cinquenta, o filme *Alfonsina*, do diretor Kurt Land, apresentou-a ao mundo com o revestimento de uma aura que a elevava perante o comum dos mortais. Na década de sessenta, Alfonsina se torna tema de uma canção de amplo sucesso por toda a

---

<sup>1</sup> BERNÁRDEZ, Francisco L., "Alfonsina", El Clarín, Buenos Aires, 12 de junho de 1969. In STORNI, Alfonsina. *Antología Poética* (prólogo de Susana Zanetti). Buenos Aires, Editorial Losada, 1997.

<sup>2</sup> Embora exista a forma "poetisa" na língua portuguesa e na espanhola, há divergências quanto ao emprego dessa palavra. Nos meios acadêmicos argentinos que utilizam os suportes teóricos feministas, há uma longa trajetória do termo genérico "poeta", como resposta aos críticos que atribuíram um sentido depreciativo ao termo "poetisa".

Na literatura produzida por mulheres houve um momento em que se reagiu ao modo pelo qual as escritoras eram nomeadas, através, principalmente, do repúdio ao rótulo "poetisa" para caracterizar as mulheres que escrevem. Este nome não condizia com a produção feita pelas mulheres, pois encobria um tratamento de depreciação aos poemas de mulheres em relação aos poemas de homens. FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Adélia Prado: A palavra do verso e o verso da palavra*. In: Revista Travessia nº 21. Mulher e Literatura. Florianópolis. UFSC, 1990, p.143.

No Brasil, sei que existe um resgate do uso do termo "poetisa", mas como numa de suas críticas, Jorge Luis Borges se refere a Alfonsina Storni como "comadrita de arrabales", chamando-a de "poetisa", adoto aqui a expressão "poeta" como substantivo comum de dois gêneros para me solidarizar com a discussão interna contemporânea sobre Alfonsina. Maiores informações, ler MUSCHIETTI, Delfina. *Las estrategias de un discurso travesti*. Diario de Poesía - Dossier Alfonsina Storni, p.14, número 23, Buenos Aires, Invierno de 1992, Periódico trimestral.

América Latina, mercê da garantia que lhe emprestavam seus compositores, Ariel Ramirez e Félix Luna, sucesso que se fez certeza na voz de cantores como Mercedes Sosa na Argentina, Soledad Bravo na Venezuela, Tania Libertad no México, Nana Mouskouri, cantora grega, e de tantos outros<sup>3</sup>. Os anos setenta viram surgir da pedra a escultura posta de frente para o mar, obra de Luis Perloti, ao final do Paseo Adolfo Dávila, bem diante da Playa de la Perla, lugar escolhido por Alfonsina para passar à imortalidade. A última década do século XX acolheu a obra de Josefina Delgado, uma extensa biografia que narrou, em detalhes, cada um dos passos mais significativos dados pela poeta. Já em 1966, Julieta Gomez Paz escreveu *Leyendo a Alfonsina Storni*<sup>4</sup>, onde fez análises de seus poemas, estabeleceu relações entre a poeta e outros artistas, mostrando poemas que retratam nitidamente fases da vida de Alfonsina, tornando-se esta, aliás a temática predominante de sua obra. Alicia Genovese, em *La Doble Voz: poetas argentinas contemporáneas*<sup>5</sup>, dedica partes significativas de seu livro a estudos sobre Alfonsina Storni, colocando-a como um dos modelos de escritura feminina para a geração da década de 80. Da mesma forma, Delfina Muschietti dedica muito de seu esforço acadêmico e científico a longos estudos sobre a obra de Alfonsina. Eduardo Galeano, escritor uruguaio, em seu livro *Mulheres*, também lhe dedica um espaço:

Na mulher que pensa, os ovários secam. Nasce a mulher para produzir leite e lágrimas, não idéias; e não para viver a vida e sim para espia-la por trás da persiana. Mil vezes explicaram isto a ela e Alfonsina Storni não acreditou nunca. Seus versos mais difundidos protestam contra o macho enjaulador... Este ano de 1935, no verão, soube que tinha câncer. Desde então escreve poemas que falam do abraço do mar e da casa que a espera lá no fundo, na avenida de madreperolas<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Calamaro, Los Sabanderos (Espanha), Luis Salinas (Espanha), Placido Domingo (Italia), Jesus Sevillano (Espanha), Inka Meditation, Jairo (Argentina), Miguel Bosé, Oscar Chávez (México) também interpretam a canção *Alfonsina y el mar*.

<sup>4</sup> PAZ, Julieta Gomez. *Leyendo a Alfonsina Storni*. Buenos Aires, Editorial Losada S/A, 1966.

<sup>5</sup> GENOVESE, Alicia. *La doble voz – Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos, 1998.

<sup>6</sup> GALEANO, Eduardo. *Mulheres*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre, L&PM Editores S/A, 2000. p.134. Nesta obra encontramos uma seleção, realizada pelo próprio autor, de textos recolhidos de vários de seus livros sobre mulheres da América Latina, numa

Essas obras serviram de suporte ao pedestal que hoje sustenta a figura de Alfonsina Storni como pessoa, como professora, como mulher, e, principalmente, como poeta.

Além das obras citadas, existem vários outros estudos acadêmicos, análises literárias, críticas, ensaios, que surgiram desde sua morte até os dias de hoje. Tem sido reivindicada, na atualidade, tanto como escritora, quanto como sujeito feminino atuante na luta pelos direitos de outros sujeitos femininos, batendo-se na conquista de espaços que proporcionassem à mulher uma forma de vida mais condizente com seu papel no mundo e com sua condição.

O poeta Félix Luna, no livro *Alfonsina Storni, una biografía*, da escritora argentina Josefina Delgado, assim se expressa:

*Alfonsina Storni no fue solamente una gran poeta, cuya evolución le permitió adquirir una voz que, al final de su vida, estaba en su madurez plena: Alfonsina Storni representa, además, un arquetipo de mujer valerosa que, desde las penurias y carencias de una niñez humilde, fue conquistando una posición de renombre en la sociedad argentina e incluso en el exterior del país.*<sup>7</sup>

Contudo, a crítica está começando a suspeitar que a poeta era algo mais que um modelo popular de mulher emancipada. Mais uma artista que uma precursora, alguém que se elevou acima do destino que seu tempo oferecia a seu gênero e não um simples exemplo de coragem.

As sociedades se formam e se estabilizam sobre superestruturas chamadas representações, sejam elas mentais, coletivas, sociais ou culturais. Intimamente ligados a esses substratos das sociedades humanas estão os conceitos de herói e de mito. Para Barthes<sup>8</sup>, o mito é uma fala, um sistema de comunicação. Tudo pode ser mito, segundo ele. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode

---

generosa homenagem às mulheres célebres e anônimas que compartilharam o dia-a-dia de nossa história.

<sup>7</sup> DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni, una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1990.

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

impedir-nos de falar das coisas. “Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica.”<sup>9</sup>

Cada sociedade produz um sistema de representações que acaba por legitimar a ordem nela estabelecida e que a caracteriza e ideologicamente a diferencia das demais, pois gera escalas de valores e estabelece o seu *modus vivendi*. “O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder.”<sup>10</sup>

A construção do imaginário social, tecida pouco a pouco, leva, quase invariavelmente, ao culto aos heróis ou àqueles que, de uma forma ou de outra são guindados a uma posição exemplar ou excepcional. Há uma espécie de projeção das pessoas naqueles que se destacam, uma certa divinização, um respeito calado que nasce da admiração. A figura de Alfonsina Storni se prestou a esse destaque e a essa construção social. A sociedade argentina colocou-a sobre um pedestal e passou a admirá-la de uma forma estilizada, estereotipada, como costuma acontecer com as figuras que se destacam. *Ciertos héroes populares latinoamericanos podrían ser leídos como configuradores de géneros. Como artefactos culturales que, cada vez, marcan las posiciones correlativas de los géneros literarios y sexuales.*<sup>11</sup>

O monumento talhado em granito em homenagem à poeta concretiza o testemunho da formação de um ídolo. Os monumentos trabalham com a memória, mantêm-na viva e perpetuam seu objeto, induzindo a um

---

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. Op. Cit., p.132.

<sup>10</sup> BACZKO, Bronislaw. In FÉLIX, Loiva Otero e ELMIR, Cláudio P. (org.). *Mitos e heróis: construção de imaginários*. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS, 1998.

<sup>11</sup> LUDMER, Josefina. *Juan Moreira y sus muchos géneros*. Artigo distribuído como parte do curso de Pós-graduação em Literatura Hispano-Americana dado por Josefina Ludmer na Universidade de Yale, New Haven, CT, EUA, 1995.

aprofundamento das relações entre admirado e admirador e estabelecendo condições propícias para o surgimento do culto e do rito.

A moderna sociologia busca justificar não só a existência do herói, daquele que morreu dramaticamente na defesa de uma causa considerada nobre, mas, também, daquele que se destacou por sua atuação de liderança, daquele que é tido como pessoa ilustre, daquele que é *notável por qualidades consideradas dignas de louvor*.<sup>12</sup> Sociológica e antropológicamente falando, parece haver, em todas as sociedades humanas, uma forte necessidade de cultuar e de ritualizar seus ídolos. Destaques, homenagens, honrarias, fazem parte do complexo esforço humano de criar representações que formam seu imaginário social. Alguns fatores estão presentes na escolha de personagens que se deseja enaltecer: a marginalidade de sujeitos não compreendidos em sua época, o fim trágico da vida pelo suicídio, a situação da mãe solteira, a prostituta que se resgata. Essa escolha coletiva de alguém para ocupar um lugar de destaque parece traduzir o desejo inconsciente de todos de nele se verem projetados. A construção de destaques no imaginário social cumpre, assim, a importante função de compensar e de apaziguar as almas daqueles que, embora se esforcem, sentem-se impotentes para concretizar as proezas ou as belezas realizadas por seu ídolo. O herói acaba fazendo tudo aquilo que a pessoa comum não consegue fazer. Há nisso uma consoladora compensação e uma importante válvula de escape para as frustrações coletivas. O mito serve para controlar os desejos.

Por que Alfonsina foi guindada à posição de modelo? Por que causou admiração e mereceu tanto destaque nas manifestações populares da arte? Há componentes biográficos que parecem ter levado a isto: a pobreza desde a origem, a questão moral (mãe solteira), o sufragismo, o talento inato, a doença grave, a morte prematura, sua postura diante da vida, constituem, os ingredientes dessa poção arrebatadora.

---

<sup>12</sup> FÉLIX, Loiva Otero e ELMIR, Cláudio P. (org.). *Mitos e heróis: construção de imaginários*. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS, 1998.

## Cinematograficamente, Alfonsina

Poucas pessoas em nosso meio inspiram personagens no mundo do cinema. A chamada sétima arte busca, por vezes, seus roteiros na crueza ou na poesia da vida real. Retrata-se uma vida nas telas porque foi vivida de modo empolgante e transportou em si um intenso caudal de emoções, capaz de suscitar a imitação e de provocar o estímulo na platéia. Alfonsina parece ter vivido assim, intensamente, sofregamente. Foi alguém que viveu a arte e provocou polêmica ao seu redor. O sentimento de angústia muitas vezes relatado, o comportamento corajoso diante das adversidades da vida, o sofrimento físico causado pela doença grave, a morte buscada como forma de alívio, são componentes hagiográficos que a aproximam das figuras santificadas ou martirizadas da Idade Média.

*Alfonsina*, filme do diretor Kurt Land, estreou no dia 15 de agosto de 1957.<sup>13</sup> Trata-se de uma película que se reveste não só de um utilitário caráter biográfico da poeta argentina do início do século XX, mas se constitui também em uma obra cinematográfica perfeitamente integrada nos moldes ideológicos do cenário sócio-político da Argentina de então.

O início do período pós-guerra assinala, em muitos campos da atividade humana de diversos países ocidentais, um intenso crescimento e desenvolvimento de atitudes inovadoras e transgressoras dos padrões até então mantidos. Tais manifestações progressistas estiveram presentes nas artes, especialmente na música e no cinema, “novas tecnologias comunicacionais que reordenaram o público e o privado no espaço urbano, desterritorializando processos simbólicos.”<sup>14</sup> Dessa maneira, começam a aparecer na Europa e nos Estados Unidos os “novos cinemas nacionais”: a *Nouvelle Vague*, o *Free Cinema*, o *Novo Cinema Alemão*, o *New American*

---

<sup>13</sup> LAND, Kurt. *Internet Movies Data Base* [On-line]. Disponível em: <http://us.imdb.com>

<sup>14</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1995. p.24.

*Cinema*<sup>15</sup>, etc. A música latino-americana também se organizou em movimentos semelhantes aos do cinema: na Argentina surgiu a *Nueva Ola*, no Chile a *Nueva Canción Chilena*, no México o movimento do *Nuevo Folklore*, no Brasil a Tropicália, a Bossa Nova, em Cuba a *Nueva Trova Cubana*, e assim por diante. Foram todos movimentos culturais renovadores.

Segundo afirmação de Adorno e Horkheimer, o século XX parece ter sido marcado pela indústria cultural<sup>16</sup> e pelo lixo por ela produzido. O cinema e o rádio não se apresentam mais como arte, não passam de puro negócio, utilizado como ideologia destinada a legitimar a contra-cultura que propositadamente produzem; definem-se a si próprios como indústrias. A indústria cultural acabou por levar a arte para a esfera do consumo, agindo como instrumento e mentora da dominação. A fuga da realidade cotidiana prometida pela indústria cultural acaba na amarga constatação de que o que ela oferece como paraíso é o mesmo deserto da vida real. A diversão favorece a resignação.<sup>17</sup> A visão desses autores deve ser contextualizada, pois reflete o pensamento dominante na primeira metade do século XX. A partir daí esse quadro sofreu significativas modificações, recebendo contribuições, inclusive, do movimento da contra-cultura. Neste contexto, Canclini procura entender o que se passa quando até os signos e espaços das elites se massificam e se mesclam com os populares, quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda se vendem em supermercados ou se convertem em vídeos.<sup>18</sup>

Walter Benjamin demonstra sua preocupação com a destrutiva “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura, afirmando que seu agente mais poderoso é o cinema”<sup>19</sup> que, por sua dinâmica e velocidade, acaba atrofiando a aura que envolve a obra de arte. Mal o espectador

---

<sup>15</sup> KRIGER, Clara. *Una mirada al proceso modernizador del cine argentino*. [On-line]. Disponível em: <http://www.otrocampo.com>

<sup>16</sup> ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural*. In *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1974.

<sup>17</sup> ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. Op. cit., p.133.

<sup>18</sup> CANCLINI, Néstor García. Op. cit.p.37.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (1.ª versão). In *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo real.

No cinema argentino, de finais da década de cinquenta e inícios da década de sessenta, também surgiram grupos de jovens diretores que aderiram aos postulados das *nuevas olas* emergentes. Os integrantes desses grupos falavam da necessidade de se produzir uma ruptura com os modelos de representação e de produção tradicionais e clássicos, acabando por se constituir na massa crítica que propiciou o desenvolvimento de um importante processo de modernização da indústria cinematográfica argentina.

O filme *Alfonsina*, mesmo não sendo apresentado nos moldes de uma superprodução, trabalhou com temáticas e com elementos de linguagem inovadores. Brotou de um contexto político peculiar, o peronismo, e sob forte influência do neo-realismo italiano<sup>20</sup> que, então, ditava e delineava os contornos do cinema argentino e, por que não dizer, latino-americano. O diretor de *Alfonsina*, Kurt Land, traz em sua bagagem uma forte vivência das influências do neo-realismo cinematográfico. Talvez o seu filme *Mercado Negro* (1953) tenha sido a expressão maior dessa influência. Há nele um esforço proposital em tomar imagens que saiam da rotina e da normalidade, imagens que acompanhem rigorosamente a crueza dos acontecimentos em sua forma mais crítica. Esse movimento traduzia o cansaço provocado pelo cinema “água-com-açúcar”. Uma reação, talvez, ao que se chamava na Argentina de “*cine femenino*”<sup>21</sup>, ou “*cine para la mujer*”,

---

<sup>20</sup> Um dos pais do neo-realismo, Vittorio de Sica, define-o como: “*Pretendíamos (ele e Rossellini) comunicar la realidad, trasfigurándola en el plano poético y lírico... Ha sido una contestación, la respuesta a un régimen (fascismo) que nos había obligado a vivir de una manera hipócrita y falsa*”. CORTÉS, José Angel. Entrevista con Vittorio de Sica en *Entrevistas con directores de cine italiano*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1972, pp.83-98.

<sup>21</sup> “*Con ese rótulo se delata un género que historias dulzonas de sueños, dramas domésticos y amorios juveniles que tenían cómo centro a la jovencitas que nacían a la vida llenas de caprichos enamoradizas o confundidas por la incomprensión de los mayores “Soñar no cuesta nada” (Amadori, 1941) abrió la catarata. El Cine argentino se fue restringiendo en su temática y dirigió su mira exclusivamente hacia la mujer, si bien es cierto que el público femenino era el que colmaba las salas*”.

com temas novelescos, amorosos e *dulzones*, apresentando sempre o “*happy end*”, sem qualquer compromisso com a realidade e, principalmente, com a crueza da realidade. Uma tendência observada a partir daí foi a crescente onda de filmes violentos e exageradamente realistas.

O cinema argentino, não só do período peronista, parece ter sofrido intensamente as conseqüências e a ação da censura e do controle ideológico, o que pode revelar a formação de uma sociedade extremamente fechada e estereotipada. Em suas fases iniciais, o cinema argentino passou por etapas talvez vivenciadas pelo cinema de um modo geral: primeiro a sujeição às figuras estelares que tudo faziam girar ao seu redor, depois algumas pequenas incursões pelo estilo épico histórico, tímidas tentativas no “social folclórico” e, por fim, uma aberta imitação do cinema internacional, perdendo-se muito do original nacional. Esta última tendência, talvez desencadeada pelo desejo de competir com o cinema mexicano que invadia toda a América Latina. A tudo isto, por certo, se somou a improvisação na produção dos filmes, pela ganância do lucro fácil e rápido, a inadequada preparação das equipes técnicas e o temor ao compromisso político ou ideológico que provocava forte censura. Este quadro levou o pesquisador Abel Posadas a afirmar que: *Jamás en la República Argentina, durante, el periodo sonoro, pudo filmarse con libertad, de acuerdo con una ideología que sea o no liberal, que responda o no a la cosmovisión de las Fuerzas Armadas, de la Iglesia o del gobierno de turno.*<sup>22</sup> O controle exercido pelo Estado de então era muito forte, secundado de perto pelo poderio ideológico da Igreja Católica, impondo modos de ser e monitorando comportamentos e idéias. O reflexo desta situação na produção e execução dos filmes era direto e palpável. No mesmo sentido, o produtor Atilio Mentasti, assinalava: *Se puede hacer una película importante sobre lo que pasa en el país, pero quién se atreve a hacerla, a hacerla en serio... Mañana recibe*

---

Para maiores esclarecimentos ver: *El cine femenino*. [On-line]. Disponível em: <http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/historia.htm>.

<sup>22</sup> POSADAS, Abel. In *Declinación artística*. [On-line]. Disponível em: <http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/historia.htm>

*usted una amenaza o le pegan un tiro...*<sup>23</sup> Todo o conjunto de circunstâncias que compunha a realidade do mundo ocidental, mormente nos países periféricos, caracterizava uma época em que a sociedade cedia às grandes pressões de estados e governos centralistas, caudilhistas e poderosos. Neste clima, a liberdade de expressão quase sempre era sacrificada aos caprichos das censuras mais ignominiosas.

O filme *Alfonsina*, da Argentina do pós-guerra, transmite uma história já camuflada e maquiada pelos interesses políticos e moralistas de então, surgindo numa época na qual o cinema manifestava uma certa desvinculação com a realidade, caindo em temáticas repetitivas, na inércia e na falta de atrativos comerciais. Durante toda a primeira metade do século XX, não só a Argentina, mas também os demais países da América Latina, fortemente influenciados pelos modelos corporativistas nazi-fascistas e nacionalistas, despenderam grandes esforços no sentido de construir uma identidade nacional. Delinearam-se, então, propostas de desenvolvimento, de criação de uma indústria e de uma burguesia nacionais. Este fora o projeto da França no fim do século XVIII, o da Inglaterra, Alemanha e Itália do século XIX. Para os países da América Latina, esse projeto chegou com atraso e, logicamente, não mais encontrou espaço para se desenvolver. Propunha-se aqui a construção de nações, quando o modo capitalista de produção se voltava com toda a sua fúria para a internacionalização dos mercados, para o fim das fronteiras, para a transnacionalização e para a globalização.<sup>24</sup> A história da Argentina e dos países congêneres é a história de um povo explorado, pois foi construída já como posição subalterna dentro do processo capitalista. A Argentina já nasceu em plena vigência do período de transição do ocidente para o capitalismo; já nasceu, portanto, como fruto da expansão do capitalismo originário, sob o estigma da exploração e da subalternização, como ademais, toda a América Latina.

---

<sup>23</sup> MENTASTI, Atilio. In *Declinación artística*. [On-line]. Disponível em: <http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/historia.htm>

<sup>24</sup> MANZINI-COVRE, Maria de Lourdes. *O que é cidadania*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

Na construção da sociedade argentina, durante grande parte do século XX, a exploração da figura feminina na constituição de modelos e estereótipos da mulher ideal, permeou todos os discursos oficiais, abrangendo esforços de se estabelecer uma conceituação de gênero e uma bem definida distribuição dos papéis sociais. Em muitos países, durante o século XX, publicaram-se livros destacando a ação e a postura de mulheres que viveram no século XIX. Em toda a história dos embates entre o feminino e o masculino, pode-se constatar que as divisões de gênero são correlativas à dicotomia entre o público e o privado. Na distribuição dos papéis sociais, o masculino situa-se, tradicionalmente, no âmbito público e o feminino, no âmbito privado. Historicamente, a sociedade definiu uma esfera de ação para o homem, diferente daquela reservada à mulher. Definiram-se os papéis masculinos em termos de obrigação de buscar os bens necessários à reprodução do núcleo familiar, o que implica colocar o homem bastante tempo fora de casa e, inclusive, fazer a guerra quando necessário, enquanto a mulher incorporou a figura de alguém que garante a reprodução biológica da família, resumindo-se suas tarefas fundamentais à criação dos filhos e à manutenção da instituição familiar, já que é a mulher que educa os filhos e lhes dá o idioma. Como a mulher está “naturalmente” preparada para desempenhar as tarefas relacionadas ao cuidado com os filhos e com a casa, pelo fato de que é ela que os dá à luz, sua esfera de ação está fortemente ligada ao âmbito doméstico, ao mundo privado. Por conseguinte, sua participação na vida pública foi, por muito tempo, quase inexistente e sua igualdade perante o homem, uma mera questão de forma.<sup>25</sup>

Produzido em fins da década de cinquenta, o filme *Alfonsina* reforça o modelo da mulher ideal, mostrando a figura de Alfonsina estilizada pelo diretor Kurt Land, como a da professora irrepreensível, da mulher neoburguesa bem vestida, habitando e freqüentando lugares bonitos e de alto estilo, a quem já se permitia sair da clausura do mundo doméstico e

---

<sup>25</sup> MIGUEL, Paula Gabriela. *Una cuestión de género*. [On-line]. Disponível em: <http://www.otrocampo.com>

privado para disputar algum espaço no lado luminoso do mundo e reservado quase que exclusivamente para os homens. Ainda que se abrissem as portas à profissionalização feminina, qual era o campo reforçado pela figura de Alfonsina em sua representação? O de ser professora era, para ela, uma das conquistas mais fáceis e ainda completamente ligada às funções “naturais” da mulher/mãe, de educar crianças, de continuar sendo, fora do lar, mãe de muitos. Algo havia mudado mas ainda era o permitido.

Os episódios narrados no filme transcorrem, em sua grande maioria, em espaços públicos, nos quais não era freqüente o trânsito de mulheres. Alfonsina, porém, estava invariavelmente presente nesses espaços. Eduardo Galeano traz uma imagem de Alfonsina que pode ser reveladora de seu espírito e de sua postura em sociedade: “Sua cara de camundongo travesso nunca falta nas fotos que reúnem os escritores argentinos mais ilustres”<sup>26</sup>.

Ainda na apresentação dos créditos do filme, aparece a seguinte frase: “*Esta película no pretende ser la historia solemne de Alfonsina Storni. Tal vez algunos hechos no tengan rigor de estricta biografía, porque éste relato sólo quiere ser la exposición de una vida excitante y honda, cuyo valor y cuyo misterio fueron regidos por la alta magia de la poesía, que suele ser más definitiva que la propia historia*”.<sup>27</sup> A estilização da figura de Alfonsina Storni, por certo, em que pese a magistral atuação de Amelia Bence no papel principal, causou-lhe alguma perda e empobrecimento. Sua imagem parece ser a de uma mulher a um só tempo, sem muitos medos e sem problemas. A forma como Alfonsina é apresentada, deixando de lado suas atitudes algumas vezes irreverentes, outras vezes desequilibradas, e apresentando-a com um comportamento sempre digno e exemplar, lembra as hagiografias da Idade Média, que apresentavam a vida dos santos de forma a que eles servissem como exemplos de virtude a serem seguidos.

A história tem início com a chegada de Alfonsina à capital, Buenos Aires, fugindo ao assédio de alguém de quem ficara grávida (*un amor sin*

---

<sup>26</sup> GALEANO, Eduardo. Op. cit., p.134.

<sup>27</sup> Frase que se apresenta no início do filme “Alfonsina”.

ley) e que, mesmo casado, continuava a procurá-la. O roteiro do filme, intencionalmente, parece desprezar todo o período anterior à sua vida na capital, colocando-a diretamente em contato com os espaços públicos e abertos. A personagem do filme *Alfonsina*, ao lançar-se assim, num espaço devassado, antes que tudo se transformasse em rumoroso escândalo, resolveu assumir as rédeas de sua vida, mudando-lhe os rumos. A cena do casal de amigos que a recebe em Buenos Aires serve para expor claramente a primeira pista de um sujeito especial, pois Alfonsina possui mais livros do que vestidos no baú de seus pertences, e, ante a evasiva resposta da poeta de que também gostava de escrever, anui a amiga, com certo ar de censura: *isso não é bom para mulheres*. Uma problematização do futuro ofício já estava posta logo na primeira cena: escrever não era ofício para mulheres. A censura vinha de mulher para mulher, num confronto estratégico de reprodução comportamental, porém, a partir daí, foi-se delineando um perfil de mulher condizente com o que a ideologia do momento queria transmitir.

O filme mostra, cronologicamente, uma Alfonsina que passa a dedicar-se à procura de um emprego. Vaga pelas ruas, vivencia e demonstra sua frustração ante as contínuas negativas. O filme vai percorrendo rapidamente sobre esses fatos, até colocar a segunda situação, clássica na vida de Alfonsina: consegue o emprego. Entre muitos homens que, cavalheirescamente, lhe cedem a vez na sala de espera, é ela escolhida para o emprego, apesar dos desafios lançados pelo patrão entrevistador, que decide então contratá-la. Dois contrastes são postos: num primeiro momento o patrão faz uma preocupante insinuação, dizendo esperar que ela não seja dessas moças de agora que andam a escrever “versinhos”. Num segundo momento, já quase dois anos depois, Alfonsina publicou o poema *Bélgica*<sup>28</sup>, manifestando-se de modo veemente contra a injusta invasão, em 1914, a esse país. Pelo poema publicado foi condecorada pela rainha da Bélgica, o que fez mudar o discurso do patrão em relação ao valor da poesia. Ele,

---

<sup>28</sup> Delgado, Josefina. Op. Cit. p.40.

então, a convida para jantar num restaurante fino e a leva a experimentar o luxo das noites da capital portenha, seja numa manifestação legítima de admiração e reconhecimento do valor de Alfonsina, seja pelo desejo de tentar seduzi-la. Há uma ambigüidade proposital no filme.

Vencidos os primeiros contatos com a cidade de Buenos Aires, a representação de Alfonsina recai sobre a decisão de deixar o emprego e dedicar-se mais intensamente ao ato de escrever. Sem grandes inovações na linguagem cinematográfica, o desenrolar monótono traz diacronia e linearidade de alguns fatos biográficos. O crescimento do filho, as amizades que aos poucos vai travando com personagens ilustres da vida artística e, sobretudo, literária bonaerense, as investidas de seu misterioso amante rosarino, os livros lançados.

Na montagem em branco e preto destaca-se a mudança de cenário: Córdoba. A atitude tomada por Alfonsina de afastar-se por dois meses da capital, indo descansar na casa de uma amiga, promove o rompimento com um namorado casual, Enrique, chocado e ofendido pelo fato de ela ter partido sem sequer avisá-lo nem informá-lo para onde ia. Alfonsina, abalada por uma crise nervosa, parece não se ter mesmo lembrado de despedir-se do namorado. Naquela ocasião, encontrava-se na casa de amigos, todos homens, onde se falava de literatura, de poesia e de arte. Alguém observou sobre a raridade da presença de mulheres no mundo das letras, e todos confirmam que, realmente, há poucas delas na literatura. Acena-se rapidamente aos nomes de Delmira Agustini, Gabriela Mistral e Juana Ibarbourou. Um interlocutor diz que o importante não é o sexo de quem faz poesia, mas a qualidade do que se faz. A polêmica estabelecida em torno deste assunto mostra as discussões existentes na época, na tentativa de quebrar o tabu de que escrever era tarefa apenas para homens. Mostra, também, a intencionalidade que se tem de um filme que denuncie essa discriminação contra a mulher no campo da literatura. Os diálogos revelam certa pobreza no roteiro de José María Fernández Unsain e de

Alfredo Esteban Ruanova, o que transporta o filme para um terreno de superficialidade um tanto comercial.

Um outro momento do filme que provoca certa expectativa é quando o Ministro Sagarna, que a havia nomeado para a Cátedra de Leitura e Declamação do Instituto Normal de Línguas Vivas, forja um encontro com Alfonsina e a ela se declara como admirador e como pretendente a um relacionamento mais íntimo. O diálogo que se segue é tenso, pois o homem já parte impondo condições e exigências, talvez pensando que, por sua alta posição política, pelo ambiente sofisticado ao qual a levaria ou por um simples comportamento típico machista, Alfonsina cederia com facilidade. Ao contrário, ela se levantou e deu-lhe solenemente as costas, interrompendo a dança e saindo do recinto. Este traço da personalidade da poeta é destacado em várias passagens do filme, ficando clara a atitude de independência que pautou a vida de Alfonsina e de rechaço a determinadas aproximações masculinas. O posicionamento machista e moralista do Ministro fazia uma severa cobrança de um comportamento mais puro, feminino e de acordo com o modelo de mulher que se queria impor. A esta infeliz investida, Alfonsina respondeu com o poema *Tú me quieres blanca*, mostrando a incoerência de uma posição purista e distante da realidade, fazendo ver que a “brancura” da vida vem de dentro das pessoas, caracterizando sua pureza, honestidade e sinceridade, já que os padrões moralistas são ideologicamente impostos em vista de interesses escusos. A montagem traz, na seqüência, a contradição entre o que a sociedade deseja da mulher (pureza) e o que ocorre a ela no plano do assédio sexual por parte do homem em cargo superior.

Em toda a extensão do filme, não há uma só crítica à obra de Alfonsina. Todo o seu trabalho literário é estilizadamente apresentado como um fragoroso e fácil sucesso. Oculta-se, por exemplo, o fracasso na estréia da peça teatral *El amo del mundo* (1927). Mesmo suas crises de solidão ou comportamentos que pudessem comprometer a imagem da poeta/estrela, da heroína/modelo foram ciosamente omitidos. Nem mesmo o

que teria de espetacular e de jornalístico a morte de Alfonsina foi muito explorado. Desde a constatação do câncer até sua morte, os fatos são superficialmente narrados.

Alguns dados da ficha técnica do filme<sup>29</sup> podem revelar aspectos ideológicos de sua construção, já que é feito por uma equipe que possui especializações em cada um dos ramos dessa arte.

O Diretor Kurt Landesberger<sup>30</sup> teve, na Argentina, uma filmografia bastante intensa nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta. Dois de seus filmes alcançaram sucesso internacional e foram alvo de generosos elogios da crítica: *Mercado negro* (1953) e, sobretudo, *La delatora* (1955).

A obra cinematográfica de Kurt Land inclui trabalhos como diretor (20 filmes), como editor (*Villa rica del Espiritu Santo* - 1945) e como roteirista (*Como yo no hay dos* - 1952).

O filme *Alfonsina* foi produzido por Juan D'Angelo e por Joaquín Franco, em co-produção com o empresário Gori Muñoz. Os dois produtores mantinham modesto currículo no mundo do cinema. Gori Muñoz, pelo contrário, era dono de extensa obra, não só como produtor, mas também como cenógrafo, designer, chefe de departamento, diretor de arte e como editor. Seu trabalho se compõe de mais de meia centena de filmes.

A trilha sonora do filme ficou por conta do compositor Tito Ribero. Sua obra musical teve grande ligação com o cinema, tendo iniciado sua carreira neste meio, no ano de 1939, com o filme *Gente bien*. Assumiu no cinema argentino as importantes posições de consultor musical, diretor musical e compositor. Mais de sessenta trilhas sonoras da filmoteca argentina levam seu nome.

Embora no filme *Alfonsina* a música não tenha nada de extraordinário, contudo realiza, perfeitamente, seu papel, perpassando e comentando as cenas de modo integrado e inspirador, embebida nos solenes cenários e bem adequada aos sofisticados figurinos.

---

<sup>29</sup> Internet Movies Data Base. [On-line]. Disponível em: <http://us.imdb.com>

<sup>30</sup> Nasceu em 19 de fevereiro de 1913 na cidade de Viena, na Áustria, viveu muitos anos na Argentina e veio a falecer em 19 de julho de 1997, na cidade de Nova Iorque.

O filme *Alfonsina*, tendo no papel principal Amelia Bence,<sup>31</sup> dado o contexto que o envolve, parece não ter sido realizado ao acaso, mas vem ideologicamente carregado com as exigências da Argentina de então. Neste sentido, não foi também uma obra inocente ou casual. Pelo contrário, parece ter vindo sob encomenda, numa época em que se procurava estabelecer modelos femininos para uma sociedade em consolidação. Alfonsina Storni, mesmo tendo tido uma vida bastante “irregular” para a época em que viveu, foi guindada, em fins da década de cinquenta, como modelo de mulher independente, valente e destemida, conforme o requeriam aqueles agitados momentos da explosão capitalista do pós-guerra. A projeção de sua vida nas telas reforça sua figura mítica, pois, no dizer de Malinowski, “o mito preenche uma função indispensável: ele exprime, realça e codifica crenças; salvaguarda e favorece a moral; garante a eficiência do ritual e contém regras práticas para a conduta da sociedade.”<sup>32</sup>

A estilização da vida da poeta, contudo, produziu obviamente uma simplificação, até certo ponto empobrecedora, de sua figura de sujeito feminino assumido, decidido, liberado e feminista, porque não há uma penetração na psicologia desse ser humano que fez escolhas bem distantes dos outros sujeitos femininos de seu contexto.

---

<sup>31</sup> Amélia Bence, cujo nome real é Maria Amélia Batvinik, foi aluna de teatro de Alfonsina, quando esta ocupou *una cátedra en el Teatro Infantil Labardén*. Trata-se de uma experiente e versátil atriz argentina, nascida em 1919, que iniciou sua carreira no cinema em 1933 com o filme *Dancing*. O nome de Amélia Bence está associado a outros grandes nomes do cinema argentino, tendo participado de vinte e sete filmes, estrelando a maior parte deles. A atriz interpretou temas nitidamente femininos na maioria de seus filmes, sendo este, talvez, o motivo que levou o diretor Kurt Land a escolhê-la para o papel principal. Alguns de seus filmes com significativa abordagem feminista foram: *Nuestra Natacha* (1944), *24 Horas de la vida de una mujer* (1944), *Siete mujeres* (1953), *Las três Helenas* (1953), *Alfonsina* (1957) e *La industria Del matrimônio* (1965). Internet Movies Data Base. [On-line]. Disponível em: <http://us.imdb.com>

<sup>32</sup> DUVIGNAULD, Jean. *A Sociologia: guia alfabético*. Trad. De Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1974.

## Alfonsina Storni, uma vida impressa

A figura de Alfonsina destacou-se com certa facilidade contra o difícil pano de fundo da situação da mulher argentina do início do século XX. Todo um contexto sócio-cultural a envolveu e lhe proporcionou as chances de ascensão e o destaque que teve na sociedade de então, colocando-a como membro vivo e participante das principais lutas que o país enfrentava em seu esforço de consolidação. “A questão de gênero tem colocado em evidência a voz de uma parte silenciada da história: a voz de uma parte em que a privacidade, o pessoal e o íntimo, o subjetivo, tem tido especial importância como refúgio frente à exclusão do âmbito do público.”<sup>33</sup>

A família de Alfonsina, contextualizada no ambiente da imigração, trouxe uma carga cultural que lhe pesou às costas e que pode ter servido de condicionante a muitos de seus comportamentos. A vida de Alfonsina refletiu, com certeza, muito de suas raízes.

Considera-se importante revalorizar a biografia de determinados protagonistas de movimentos de luta pela valorização dos sujeitos femininos, dando maior atenção para a história do currículo não já prescrito, mas vivido, e para a história dos processos de profissionalização feminina.

Falar de história de vida é pressupor que a vida seja um conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. O senso comum descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas, ou como um trajeto, uma viagem, que tem um começo, etapas e um fim, no amplo sentido de término e de finalidade.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> VIÑAO, Antonio. *A modo de prólogo: refugios del yo, refugios de otros*. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio et alii. (org.). Florianópolis, Mulheres, 2000.

<sup>34</sup> BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: MORAES FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.183

Concretizando o esforço até aqui despendido de apontar sistematicamente alguns dos mecanismos de que se utilizou a sociedade argentina para construir a figura de Alfonsina Storni, colocando-a num lugar de destaque e de estímulo à expansão do imaginário social, procedo à análise da obra de Josefina Delgado<sup>35</sup>: *Alfonsina Storni, una biografía*. O livro foi publicado em 1990, dois anos antes do centenário do nascimento de Alfonsina Storni; trata-se de uma biografia detalhada sobre a vida e a obra da poeta. A autora aponta as dificuldades na investigação da vida pessoal de figuras destacadas, pela falta de tradição de guardar documentos, como cartas, diários, manuscritos (que muitas vezes desaparecem nas mãos de herdeiros). Agradece a generosidade das pessoas que colaboraram com ela em seu trabalho na busca de dados sobre Alfonsina Storni, destacando Julieta Gomez Paz (autora do livro *Leyendo a Alfonsina Storni*), Alejandro Storni (filho de Alfonsina), Amelia Bence (protagonista do filme *Alfonsina*) e Julio Bayce e Nilda Müller (amigos uruguaios de Alfonsina), pessoas que tiveram oportunidade de conviver com ela, ou tiveram um contato maior com sua obra.

Como é de praxe nas biografias que se realizam próximas ao centenário, publicado pelo Grupo Editorial Planeta Argentina S.A.C.I., em 1990, o livro de Josefina Delgado vendeu, rapidamente, cerca de doze mil exemplares, sendo novamente impresso numa segunda edição no ano seguinte, em novembro de 1991, com novo sucesso de vendas. É um livro que faz parte da coleção de biografias *Mujeres Argentinas*, dirigida pelo poeta Félix Luna, o autor da letra da canção *Alfonsina y el mar*, composta pelo maestro Ariel Ramirez em 1969.

A obra, subdividida em sete capítulos, abrange fases bastante definidas da vida de Alfonsina. Trata-se de uma estrutura cronológica, tradicional, que vai apresentando o ciclo de vida da poeta de acordo com o

---

<sup>35</sup> Josefina Delgado (Buenos Aires - 1942) é licenciada em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Suas atividades profissionais sempre estiveram ligadas à área da Literatura, seja como docente, como divulgadora de temas literários, assessorando a produção de coleções relacionadas com leitura e arte, ou como crítica literária. É fundadora da Biblioteca da Mulher, que leva o nome de Alfonsina Storni.

ritmo e o compasso das demais formas de vida: nasce, cresce e morre. Neste sentido, não há diferença alguma das demais pessoas. Tudo se inicia nos anos da infância onde, apesar dos contratempos e das desgraças, apesar da pobreza e da falta de perspectivas, a criança Alfonsina vai se desenvolvendo, lutando e sobrevivendo como tantas outras crianças latino-americanas. A menina cresce, torna-se adolescente e sonha muito. Acaba, como quase todos, achando seu nicho na sociedade e ali se instala. Vitórias, derrotas, erros e acertos, os ingredientes mais comuns. Josefina Delgado vai pintando um quadro da vida de Alfonsina e mostrando sua vida e sua obra num contínuo crescendo, até o apogeu além do qual ninguém vai e, após o qual, vem a inevitável queda e a morte.

O livro de Josefina Delgado começa com um capítulo intitulado *Crezco como un animalito*, uma frase da própria Alfonsina, numa referência à infância, aos primeiros anos de sua vida. Esta primeira etapa do livro abrange o período que vai do nascimento aos dezenove anos. Alguns aspectos desta fase podem aqui ser destacados, como por exemplo, a questão do nascimento, ocorrido em 29 de maio de 1892 no pequeno povoado de Sala Capriasca, Cantão Ticino, na Suíça italiana. *Me llaman Alfonsina, que quiere decir dispuesta a todo*<sup>36</sup>. Não há certezas a respeito de seu nascimento. *Algunos dicen que nació el 22 y la anotaron el 29. Otros, que nació en el barco, en altamar*<sup>37</sup>. A família, de origem italiana, que havia emigrado para a Argentina por volta de 1880, encontrava-se, nesta ocasião, novamente na Europa, na tentativa de achar melhora para o estado de saúde psicológica de Alfonso Storni, o pai de Alfonsina.

Logo no início de sua obra, Josefina Delgado narra um fato curioso, de quando Alfonsina tinha cerca de seis anos de idade e entrou numa livraria, solicitou ao vendedor um livro escolar e, enquanto este atendia a outras crianças que entraram na loja, ela apanhou o livro e saiu correndo. Este episódio marcou a vida de Alfonsina e revela, desde criança, sua

---

<sup>36</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.16.

<sup>37</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.16.

atração pelos livros, uma necessidade que não lhe foi satisfeita pelos adultos.

A própria Alfonsina confirma:

*A los doce años escribo mi primer verso. Es de noche; mis familiares ausentes. Hablo en él de cementerios, de mi muerte. Lo doblo cuidadosamente y lo dejo debajo del velador, para que mi madre lo lea antes de acostarse. El resultado es esencialmente doloroso; a la mañana siguiente, tras una contestación mía levantisca, unos coscorriones pretenden enseñarme que la vida es dulce. Desde entonces los bolsillos de mis delantales, los corpiños de mis enaguas, están llenos de papeluchos borroneados que se me van muriendo como migas de pan.*<sup>38</sup>

Josefina Delgado descreve os momentos iniciais da biografia intelectual de Alfonsina, destacando não somente seu gosto pela leitura e pela poesia, mas também sua intensa atração pelo teatro, a ponto de, em 1907, com apenas 15 anos de idade, deixar a família e seguir viagem com uma companhia de teatro ambulante. Essa experiência foi, sem dúvida, de grande importância para a formação intelectual e moral de Alfonsina, principalmente pelo contato que teve com as melhores obras do teatro clássico e contemporâneo e pelos encontros e desencontros humanos que a vida do teatro ambulante lhe impôs. Para Alfonsina, o teatro seria sempre um caminho, e, se não como atriz, a ele voltaria como autora ou dele se utilizaria em sala de aula.

Ainda nesta primeira fase, merece destaque o ingresso no magistério, pois dele dependeu sua sobrevivência durante muitos anos de sua vida. Josefina Delgado destaca o início dos estudos na *Escuela Normal Mixta de Maestros Rurales de Coronda*, quando percebeu a necessidade de um título acadêmico que lhe garantisse o futuro.

Embora Alfonsina não tivesse realizado ainda os estudos primários, foi assim mesmo aceita na escola por seu entusiasmo. A Diretora, senhorita Gervasoni diria anos mais tarde: *El examen que rindió no satisfizo a la mesa, pero era necesario ser complacientes. La escuela acababa de fundarse y necesitaba alumnos. Por otra parte habíamos descubierto en*

---

<sup>38</sup> NALÉ, Roxlo Conrado y MÁRMOL, Blanca. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires, Eudeba, 1964. In: DELGADO, Josefina. Op. Cit. p. 24.

*Alfonsina un afán de surgir de sobresalir, de ser algo. Estudiaba afanosamente; leía mucho. Era alegre, jovial, comunicativa.*<sup>39</sup>

Já ao final deste capítulo, Josefina Delgado descreve os primeiros passos de Alfonsina na conquista de sua liberdade e seu ingresso no doloroso e desiludido mundo dos adultos. Escreve-nos sobre suas misteriosas viagens nos fins de semana para Rosario, onde cantava *en un lugar de fama incierta*,<sup>40</sup> sobre a mudança para essa cidade e o vínculo com duas revistas literárias: *Mundo Rosarino* e *Monos y Monadas*, nas quais passou a publicar, regularmente, seus poemas.

Aos dezenove anos, após um desastrado envolvimento amoroso, fica grávida, passando a sentir toda a pressão familiar e social sobre suas costas. O fato é que, segundo Josefina Delgado, o filho que agora carregava no ventre *era algo tan valioso para Alfonsina* que a obrigou a *cambiar el rumbo de su vida*<sup>41</sup>. Diante de tudo o que estava acontecendo, decide assumir a condição de mãe solteira, já que o impedimento legal e a indisposição de assumi-la por parte do homem que amava a forçaram a tal. O fato de, na representação biográfica, aparecer uma Alfonsina pobre, orgulhosa e trabalhadora, que resolveu sozinha sua situação, mostra-a idealizada desde o primeiro capítulo. As palavras de sua amiga Berta Singermann reforçam que: *una maestra soltera y con un hijo era algo seguramente escandaloso. Fueron estas presiones las que hicieron que Alfonsina, al terminar el año escolar, renunciase a su empleo para instalarse en Buenos Aires.*<sup>42</sup>

Na segunda parte, *Mujer en Buenos Aires*, (1912 – 1922), a autora se detém na descrição da fase, talvez, mais importante e mais significativa da vida de Alfonsina Storni: a chegada e a permanência na cidade de Buenos Aires, num longo mergulho na cidade grande, onde viveu e participou ativamente como sujeito feminino e onde deixou as marcas de sua passagem

---

<sup>39</sup> NALÉ, Roxlo Conrado *In*: DELGADO, Josefina. Op. cit., p.34.

<sup>40</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.36.

<sup>41</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.40.

<sup>42</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.41.

e de sua escritura. Esta parte do livro coincide com o início do filme. Em ambos é dado um destaque a essa fase da vida de Alfonsina, talvez por se tratar do período em que ela iniciará a dura luta na busca de sua profissionalização como escritora.

Suas primeiras preocupações são com um emprego e, logo a seguir, com o nascimento de seu filho Alejandro Storni, em abril de 1912.

Em 1916, já possuindo quantidade suficiente de versos, publicou *La inquietud del rosal*, como dizia ela, *para no morir*<sup>43</sup>, pois se sentia sufocada num ambiente de trabalho extremamente formal e desconfortável. Vinculou-se também, naquele ano, como colaboradora, à revista *Nosotros*.

Segundo sua biógrafa, a repercussão do livro não foi boa. Apenas umas poucas referências, no número da revista *Nosotros*, de março de 1916, fizeram eco aos esforços da poeta e consolaram suas expectativas. Quando sua mãe lhe perguntou como estava a recepção do livro e quantos tinha vendido, Alfonsina respondeu: *Muy pocos, mamá. Las mujeres lo rechazan. Dicen que soy una escritora inmoral. ¡Qué hemos de hacerle! No sé escribir de otro modo.*<sup>44</sup>

Se o primeiro livro de Alfonsina Storni não significou um imediato boom de vendas, rendeu-lhe algo mais precioso: o ingresso num clube de escritores até então freqüentado somente por homens, um cenáculo fechado para as mulheres. Essa convivência com os intelectuais da época veio acrescentar uma inestimável contribuição à experiência literária e humana de Alfonsina. Seu “crachá” de identificação chamava-se *La inquietud del rosal*.

Nesta época de sua vida, achava-se rodeada e em amistosa convivência com grandes representantes das letras argentinas. Amado Nervo, o poeta mexicano paladino do modernismo juntamente com Rubén Darío, escrevia seus poemas, como Alfonsina, nas páginas do *Mundo Argentino*. José Enrique Rodó, outro expoente modernista uruguaio,

---

<sup>43</sup> STORNI, Alfonsina. *Antología Poética*. Prólogo de Susana Zanetti. Buenos Aires, Editorial Losada, 1997.

<sup>44</sup> DELGADO, Josefina. *Op. cit.*, p.53.

compartilhava com ela as mesmas páginas da *Caras y Caretas*. A menção a escritores de outros países, feita por Josefina Delgado, procura mostrar que Alfonsina transcende seu universo local.

O ambiente literário em Buenos Aires, nessa época, estava dando passos decisivos em direção a mudanças. Começavam a nascer novos temas, principalmente da vida cotidiana da cidade. Muitos escritores ali viveram e publicaram por volta de 1917: Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Baldomero Fernández Moreno, Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevila, Pedro Miguel Obligado.

Em 1918 Alfonsina publicou *El dulce daño* com muito êxito. Por essa época trabalhava em uma escola de crianças excepcionais, dava aulas de declamação e recitais em entidades populares de bairro e nas Bibliotecas do Partido Socialista, ao qual pertenciam alguns amigos seus. Colaborou nas revistas *Atlántida*, *La Nota*, *Caras y Caretas*, com poemas, artigos e alguns contos. Em 1920 passou a usar o pseudônimo *Tao-Lao* em seus trabalhos em *La Nación*.

O certo é que houve uma significativa mudança na poesia de Alfonsina Storni, agora mais madura e mais centrada. No dizer de Josefina Delgado, neste segundo livro Alfonsina conseguiu criar um clima de forte expressão poética, colocando, no centro, uma mulher, uma personagem com forte apelo sensual, envolvida por abelhas e pássaros, prazerosamente estendida nas redes e rodeada por uma natureza exuberante e florescente, que faz eco a seus caprichos e reflete sua melancolia mais profunda.

Em 1919 publicou o livro *Irremediavelmente*. O ímpeto das primeiras letras cedeu lugar a uma maior consciência de si e a um manejo mais rico dos recursos poéticos. Aos temas anteriores se juntam outros, sobre família e morte.

Segundo Josefina Delgado, a linha pós-modernista<sup>45</sup> surgiu em *Languidez*, publicado em 1920. Nota-se que, mesmo querendo fazer uma

---

<sup>45</sup> Maiores referências sobre modernismo e pós-modernismo são feitas no início do Capítulo III deste trabalho.

obra mostrando o valor da escritura de Alfonsina, a autora da biografia utiliza, para caracterizá-la, um termo que faz eco às idéias da época sobre a poeta. A pecha de pós-modernista, um clichê que a subestimava, é algo que está até hoje fixado na memória argentina. Na década de 20 Alfonsina alcançou fama e reconhecimento: seus livros eram continuamente reeditados. Foi convidada para dar conferências, conheceu Juana de Ibarbourou, escritora uruguaia, e Gabriela Mistral, escritora chilena, recebeu o Primeiro Prêmio Municipal de Poesia e o Segundo Prêmio Nacional de Literatura. Ainda em 1920, Alfonsina inicia a produção dos versos que iriam formar seu próximo livro, *Ocre*, que somente seria publicado cinco anos mais tarde.

*Una estación de amor* é o título do terceiro capítulo do livro de Josefina Delgado, no qual a autora descreve, embora de maneira não muito clara, algumas passagens da vida amorosa de Alfonsina, especialmente seu relacionamento com Horácio Quiroga.

Conta ela que, em 1922, Alfonsina começa a freqüentar a casa do pintor Emilio Centurión, de onde, posteriormente, surgirá o grupo Anaconda. Ali conheceu o escritor uruguaio Horacio Quiroga, homem profundamente marcado pela desgraça e que tinha uma personalidade muito singular, reunindo ao seu redor uma elite de escritores e de poetas e produzindo uma importante obra literária. Todo o conjunto que envolvia a história e a vida de Quiroga atraía entusiasticamente Alfonsina, levando-a a um relacionamento íntimo e pessoal com o escritor. Acompanhava-o a reuniões literárias, ao cinema e a audições de música.

*No cabe duda de que Alfonsina amó a Quiroga, lo apreció como el compañero que pudo haberla comprendido más que nadie en un ambiente en que los dos eran excepcionales, y cuando éste se mate, diez años después, le dedicará un poema conmovedor y memorable*<sup>46</sup>, conclui Josefina, porém,

---

<sup>46</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.92. O poema dedicado a Horacio Quiroga encontra-se em STORNI, Alfonsina. *A Horacio Quiroga*. In: *Poesías completas*. Buenos Aires, Editorial SELA, 1996. p.534

sem apresentar provas concretas para esta afirmação, mantendo-se em discreta distância deste assunto.

Em *Años de equilibrio* Josefina Delgado mostra que todo o aparato da vida de Alfonsina cresceu em função de seu dom de comunicar e de poder expressar seus sentimentos através da poesia.

Sua vida transcorria normalmente, continuando as atividades como professora. Em 1923, o ministro Sagarna, seu leitor e admirador, criou, especialmente para ela, a Cátedra de Leitura e Declamação do Instituto Normal de Línguas Vivas. Conviveu num fértil ambiente artístico e cultural, foi amiga de intelectuais de renome. Seus anos de equilíbrio, como os chama Josefina Delgado, foram sinônimo de sucesso e crescimento, durante os quais produziu o melhor de sua poesia.

*Ocre*, obra publicada em 1925, foi a culminância da produção poética. Por essa ocasião seu nome já havia transpassado fronteiras, porém sua angústia, seus medos e conflitos internos não a abandonavam. Em *Ocre*, dirige-se a diversas mulheres, mostrando a condição feminina em uma sociedade onde impera o patriarcado. A referência ao homem é sempre sarcástica, porém há algo novo: *el reconocimiento de que contra el hombre no vale la pena luchar, porque la naturaleza ha repartido arbitrariamente los emblemas, la cota y el sexo, la guerra y la maternidad.*<sup>47</sup>

Em muitos de seus artigos publicados, Alfonsina tece considerações sobre o relacionamento de homens e mulheres, considerando que o homem passa pelo amor, sem assumir nenhuma continuidade: se não existem os filhos, a mulher também participa desta maneira irresponsável e lúdica de vínculo amoroso; se, ao contrário, já houver filhos, é a mulher que a eles fica amarrada e deve resignar-se em seguir adiante de forma mais lenta e pesada. Isto no terreno explícito; na poesia, onde se movimentam realidades totalmente incontrolláveis, não há solução para esse tipo de conflito. O homem nada pode oferecer á mulher, a não ser um prazer raso e efêmero. No momento do gozo, a mulher tem tanta capacidade quanto o homem.

---

<sup>47</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.109.

Porém, se o homem se vai, o que na poesia de Alfonsina sempre acontece, resta à mulher somente o desprezo, a solidão e, finalmente, a morte.

Em 1927 publicou a peça *El amo del mundo*, a qual teve uma péssima estréia, seguida de um rotundo fracasso, pois a companhia que a levou à cena não correspondeu ao que pretendia Alfonsina. Isso é o que afirma Josefina Delgado, mas talvez não tenha sido este o motivo, e sim o fato de a peça mexer com temas polêmicos ligados aos papéis dos sujeitos masculinos e femininos. Quando o crítico Edmundo Guiburg atacou ferozmente a peça pelo fato de que nela, Alfonsina, de certa forma, desprezava o homem, ela assim respondeu:

*¡Me he pasado la vida cantando al hombre! Trescientas poesías de amor, Guiburg, trescientas, todas dedicadas al bello animal razonador. ¿Por qué no me han agradecido esto, antes, en largos y particulares artículos de loa, así como ahora se enconan conmigo, según usted, porque trato mal a uno, a uno solo, a un caso, mientras sigo adorando al resto, dispuesta siempre a morir por el magnífico enemigo?*<sup>48</sup>

*Mundo de Siete Pozos* foi publicado em 1934, inaugurando a experimentação da vanguarda. A obra foi dedicada ao filho Alejandro e mostra o drama do ser humano contemporâneo, fechado e disperso num mundo violento, onde a morte está sempre presente. O novo livro foi um sucesso. Nove anos sem publicar um livro haviam criado uma forte expectativa no mundo literário argentino.

O capítulo *Años difíciles* mostra que, após um fecundo período de produção literária e artística Alfonsina mergulhou numa fase difícil da vida, uma fase que desenhava já o trágico desenlace que teriam seus dias. Dessa parte em diante, a vida foi escorregando, inexoravelmente, para a morte.

Conta Josefina Delgado, que Alfonsina passou, praticamente, grande parte do ano de 1927 em Rosario, buscando descanso de seu intenso trabalho e tentando esquecer o amargo fracasso de sua obra teatral. Lá visitou a família, numa tentativa de reaproximação e reencontrou-se com o pai de seu filho, já muito enfermo. Segundo a biógrafa, nessa época

---

<sup>48</sup> *Notas sobre Alfonsina Storni. Artículo extraído de nota publicada en Diario, Página 12, del 25/10/1998*

Alfonsina passou a sentir-se perseguida por todos, desenvolvendo um sentimento negativo e depressivo em relação a si própria. Sente-se observada por todos os que a rodeiam.<sup>49</sup>

*Todo ojo que me mira  
me multiplica y dispersa  
por la ciudad.*<sup>50</sup>

Manifesta-se nela, também, uma forte sensação de fragmentação do corpo e de angustiante perdição na multidão:

*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.*<sup>51</sup>

Em dezembro de 1930, viajou à Europa, onde permaneceu por três meses. Alfonsina descreve os momentos que precederam sua partida para o velho continente: *Mi compañera tiembla de emoción. Noches pasadas yo tampoco podía dormir. Imaginaba el mar y su helada carne verde, esponja insaciable, dispuesta a absorberme para siempre...*<sup>52</sup>

*El declive* é o capítulo em que Josefina Delgado escreve sobre a doença de Alfonsina. Em maio de 1935, foi operada de um tumor maligno no seio, já com sérias e comprometedoras ramificações em seu organismo. O apoio de amigos proporcionou-lhe proteção e cuidado, porém, já não era a mesma. Não mais freqüentava a casa dos amigos, sentindo-se profundamente molestada pelo fato de seu corpo não mais ser como era, antes da inevitável e irreversível mutilação. Sua atitude era ambígua: queria viver, porém, rejeitava os tratamentos impostos pela medicina. Das sessões de radioterapia, foi somente à primeira; nunca mais se apresentou para outras aplicações. Alfonsina continuou escrevendo e fazendo palestras. Em

<sup>49</sup> DELGADO, Josefina. Op cit., p.132.

<sup>50</sup> STORNI, Alfonsina. *Calle*. Op. cit., p.348.

<sup>51</sup> STORNI, Alfonsina. *Calle*. Op. cit., p.348.

<sup>52</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.182.

uma delas diz que *las mujeres somos, desde luego, lo estable, lo permanente, el suelo; y el hombre es el ala, el accidente, que no vuela demasiado porque nuestras redes tienden a fijarlo.*<sup>53</sup>

Para complicar ainda mais o já abalado quadro emocional da poeta, em 1937 recebe a notícia do suicídio de Horacio Quiroga, que sobreveio depois de alguns anos de semi-abandono e de sérios problemas financeiros. O reflexo dessa morte se abate fortemente sobre o ânimo de Alfonsina, que viaja então para Bariloche para descansar e refazer-se de provas tão duras. Em seu retiro, porém, pensava e organizava um novo livro de versos, agora com novas bases para encarar a vida. Nascia ali uma nova maneira de pensar a poesia, reflexo direto de sua nova maneira de pensar o mundo, lutando contra o medo e a insegurança que o câncer lhe trouxe. A mulher forte, decidida e determinada cedia lugar a um ser cheio de receios e depressões. Os pressentimentos funestos da morte de Quiroga invadiram sua alma, fazendo-lhe muito mal. *En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mi: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradora de mi personalidad verdadera.*<sup>54</sup> Alfonsina, com quarenta e cinco anos, produz poesia da melhor qualidade, brotada de sua interioridade madura e sofrida. A última obra, *Mascarilla y trébol*, publicada em 1938, começou a escrevê-la em 1937, quando tinha clara consciência da enfermidade.

O capítulo final do livro, *Me voy contenta*, mostra Alfonsina preocupada com a saúde. *Si alguna vez supiera que tengo una enfermedad incurable, me mataría. Alejandro puede defenderse y mi madre no necesita de mí.*<sup>55</sup> Outras duas mortes a abalam profundamente: os suicídios de Leopoldo Lugones e de Eglé, filha de Horacio Quiroga. *Num estado de desespero, as mais pequenas causas de desalento podem dar origem às*

---

<sup>53</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.154.

<sup>54</sup> STORNI, Alfonsina. *Breve Explicación (introducción de Mascarilla y Trébol)*. Op. cit., p.368

<sup>55</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.166

*resoluções desesperadas. Se a vida não vale a pena ser vivida, qualquer coisa se torna um pretexto para nos livrarmos dela.*<sup>56</sup>

Neste último capítulo são relatados os últimos meses de vida de Alfonsina. Os fatos mais importantes foram: a reunião dos três grandes nomes femininos da poesia hispano-americana para uma apresentação em Montevideo (Juana Ibarbourou, Gabriela Mistral e Alfonsina Storni) e a preparação e lançamento dos últimos livros de Alfonsina, *Mascarilla y trébol* e uma *Antología Poética*. Além destes fatos, são apontados com detalhes os preparativos para a morte: a viagem a *Mar del Plata*, as cartas ao filho Alejandro, a tentativa frustrada de adquirir um revólver, o poema, *Voy a dormir*<sup>57</sup>, enviado ao diário *La Nación* para que saísse publicado no dia de seu velório, o bilhete deixado no quarto vazio: *Me arrojo al mar*.

Na seqüência, vêm os fatos do dia seguinte: o encontro do corpo boiando no mar, quem recolhe, as providências tomadas até o enterro no cemitério da Recoleta, em Buenos Aires, que reuniu um grande número de escritores e também uma grande multidão para o último adeus a Alfonsina.

A biógrafa Josefina Delgado demonstra seu envolvimento emocional com a biografada. Percebe-se que não há críticas ao modo como Alfonsina se comportou durante a vida, nem à maneira escolhida para morrer. O comportamento de Alfonsina é analisado de forma branda, sendo suavizados os pontos negativos e enaltecidos os aspectos positivos. Concluo que há uma visão apaixonada por parte da biógrafa que não a deixa distanciar-se para uma análise mais crítica. Josefina Delgado é fundadora da Biblioteca da Mulher que tem o nome de Alfonsina Storni, o que demonstra a intensa

---

<sup>56</sup> DÜRKHEIM, Emile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Lisboa, Editorial Presença, s/d. p.239. O livro "O Suicídio" do escritor francês Émile Dürkheim, é considerado fundamental para a consolidação da sociologia como ciência, pelo uso de métodos de observação empírica e pela ousadia de explicar como "fato social", externo aos indivíduos, o ato de matar-se, que geralmente era atribuído ao arbítrio pessoal ou a causas psicológicas. Dürkheim destacou três tipos de suicídio: o egoísta, o altruísta e o anômico. Neste último tipo, o anômico, parece encaixar-se Alfonsina. O suicídio anômico, de anomia, ausência de regras, seria típico de sociedades em crise ou em transição histórica radical, como no Ocidente após as revoluções francesa e industrial. Caderno MAIS, Folha de São Paulo. São Paulo, domingo, 11 de novembro de 2001, p.7.

<sup>57</sup> STORNI, Alfonsina. *Voy a dormir*. Op. cit., p.573.

admiração pela poeta argentina. Sua visão da biografada presta-se a uma tarefa de reconstituição de um dos mitos feministas argentino.

*“Mar del Plata, 25. En un espigón de la playa La Perla se ha encontrado un zapato que perteneció a Alfonsina Storni, por lo que se supone que la infortunada poetisa se arrojó al mar desde ese lugar, de acuerdo al propósito que había exteriorizado en algunas oportunidades. Se confirma que el cadáver de la poetisa fue descubierto flotando sobre el mar, a poca distancia de la playa, por un vecino de Balcarce llamado Goliat Gigante (sic)”<sup>58</sup>.*

Com esta nota, publicada no dia 25 de outubro de 1938, o diário Pregón de Buenos Aires informava a morte daquela a quem o afeto popular havia suprimido o sobrenome para chamá-la, simplesmente, Alfonsina. A partir de um presente marcado pela conquista de espaços institucionais para o sujeito feminino, a biografia de Alfonsina entra no panteão de heroínas.

### **Alfonsina nas asas da música**

A obra musical do maestro Ariel Ramirez, pianista e compositor argentino,<sup>59</sup> incorpora muitos sucessos e muitas parcerias de êxito. Dentre elas, a que interessa a este trabalho, concretizou-se com a fecunda junção com o poeta e historiador Félix Luna, que iniciou no ano de 1964 e se prolongou até inícios dos anos oitenta.

Em 1969, Ariel Ramirez reuniu-se em sua casa com o poeta Félix Luna que, em uma só noite de preciosa inspiração, criou letras para os famosos *villancicos* que acabaram acompanhando uma das edições do disco *La Misa Criolla*. Naquela mesma noite, Ariel Ramirez compôs a música e Félix Luna a letra da canção *Alfonsina y el mar*. O ritmo escolhido para a canção foi

---

<sup>58</sup> *Notas sobre Alfonsina Storni*. Artículo extraído de nota publicada en Diario, *Página 12*, del 25/10/1998.

<sup>59</sup> Ariel Ramires, nascido em Santa Fé, é um dos músicos mais reconhecidos não só na Argentina como também no exterior. Sua fama decorre, em grande parte, do fato de, em 1964, ter composto e gravado *La Misa Criolla*, uma obra de intensa repercussão por todo o mundo. Ainda hoje, na Argentina, *La Misa Criolla* é tida como um acontecimento histórico para a música nacional, tendo sido vendidas mais de sete milhões de cópias do disco.

*una zamba*<sup>60</sup>, uma das manifestações musicais e culturais mais expressivas e legítimas da Argentina. A extraordinária harmonia conseguida entre letra e música revela o prodigioso talento de seus autores, transformando a canção num rápido e estrondoso sucesso, levado a todos os cantos do mundo em dezenas de versões diferentes.

A canção de Ariel Ramirez e Félix Luna foi composta trinta e um anos depois da morte de Alfonsina Storni. O culto do povo argentino à poeta, porém, ainda estava bastante vivo. A perpetuação de sua memória foi sendo mantida através de várias manifestações ligadas à arte e à cultura. Sua obra literária reproduzida em sucessivas edições, sua figura talhada em pedra num monumento de rara beleza posto à beira-mar, um filme dedicado a decantar sua vida e sua arte, uma canção que a transporta em suas asas através dos tempos. Muitas foram as formas utilizadas para destacá-la e entronizá-la na galeria dos imortais. E. M. Mielietinski<sup>61</sup>, recordando passagens do prefácio do primeiro volume de *Mythologiques* (1964), obra de Lévi-Strauss, diz nela ter verificado que a música é, muitas vezes, colocada como modelo para o mito e que este se encontra entre a linguagem e a música que, por si só, é “intraduzível”. A música, como elemento de criação do mito<sup>62</sup>, atua fazendo vibrar o mais íntimo das pessoas, provocando uma

---

<sup>60</sup> *La Zamba, extraordinaria danza que pinta la pasión amorosa y expresión folklórica de honda significación para los argentinos, es hermana de la Cueca, la Chilena, la Marinera y otras danzas; todas ellas son hijas o descendientes de la primitiva y prolífica Zamacueca -cuyo nombre parece haber dado origen a los de Zamba y Cueca -, la cual fue creada, según Carlos Vega, en Lima (Perú), en 1824, sobre la base de elementos de los bailes de la época. En dicho país se la conoció también con los nombres de Zamacueca Mozamala y Zanguaraña. En nuestro país se conoció la Zamacueca con este nombre y con los de Cueca, Cueca Chilena, Chilena (en Tucumán, Salta y Jujuy), Cuequita y Zamba. La Zamba - dilecta hija de la Zamacueca - bailóse en el siglo pasado en todas las provincias argentinas y actualmente aún conserva alguna vigencia en las occidentales y norteñas. Sobre o assunto ver BERRUTI, Pedro. Gran Manual de Folklore. In Suplemento extraordinario de la Revista Folklore. 1964. Ediciones Honegger.*

<sup>61</sup> MIELIETINKI E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

<sup>62</sup> Estou usando a palavra mito na acepção dada por Barthes, de mito como uma fala, onde cada objeto do mundo pode passar de uma existência muda a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade. BARTHES, Roland. Op. cit., p. 131. A partir do momento em que Alfonsina Storni deixa de ser somente uma poeta argentina e passa a ser personagem de filme, assunto de livro e tema de canção, está sendo apropriada pela sociedade, podendo ser, então, considerada mito, nesta acepção de Barthes.

espécie de reviravolta nas relações entre emissor e receptor; o próprio ouvinte acaba atuando como significado, tal o nível de identificação que provoca.

Entre o poema *Voy a dormir*, o último escrito por Alfonsina Storni, e a letra, especialmente composta por Félix Luna para o tema musical de Ariel Ramirez em homenagem à poeta, há uma estreita ligação. A inspiração do músico e do poeta nasceu das palavras da própria Alfonsina e de suas revelações.

## ALFONSINA Y EL MAR

*Por la blanda arena que lame el mar  
tu pequeña huella no vuelve más,  
un sendero sólo de pena y silencio llegó  
hasta el agua profunda.  
Un sendero sólo de penas mudas llegó  
hasta la espuma.*

*Sabe Dios qué angustia te acompañó,  
qué dolores viejos calló tu voz,  
para recostarte arrullada en el canto de las  
caracolas marinas.  
La canción que cantan en el fondo oscuro del  
mar  
las caracolas.*

*Te vas, Alfonsina, con tu soledad.  
¿qué poemas nuevos fuiste a buscar?  
Y una voz antigua de viento y de sal  
Te requiebra el alma, y la está llevando,  
Y te vas hacia allá como en sueños,  
Dormida, Alfonsina, vestida de mar.*

*Cinco sirenitas te llevarán  
por caminos de algas y de coral,  
y fosforescentes caballos marinos harán  
una ronda a tu lado,  
y los habitantes del agua van a jugar  
pronto a tu lado.*

*Bájame la lámpara un poco más,  
déjame que duerma, nodriza, en paz,  
y si llama él no le digas que estoy, dile que  
Alfonsina no vuelve.  
Y si llama él no le digas nunca que estoy,  
di que me he ido.<sup>63</sup>*

## VOY A DORMIR

*Dientes de flores, cofia de rocío,  
manos de hierbas, tú, nodriza fina,  
tenme prestas las sábanas terrosas  
y el edredón de musgos escardados.*

*Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera,  
una constelación, la que te guste;  
todas son buenas; bájala un poquito.*

*Déjame sola: oyes romper los brotes,  
te acuna un pie celeste desde arriba  
y un pájaro te traza unos compases*

*para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:  
si él llama nuevamente por teléfono  
le dices que no insista, que he salido...<sup>64</sup>*

Como se pode constatar, há uma visível intertextualidade entre o poema *Voy a dormir*, de Alfonsina Storni e a letra da canção *Alfonsina y el mar*, de Félix Luna. Pode-se dizer que esta é como que uma decodificação daquele. O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se

<sup>63</sup> Letra de Félix Luna e música de Ariel Ramirez.

<sup>64</sup> STORNI, Alfonsina. *Voy a dormir*. Op. cit., p.573.

metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.<sup>65</sup> Para Bakhtin, o dialogismo constitui, antes de mais nada, uma propensão inerente a todo ato discursivo, “é a tendência natural de todo o discurso vivo. Em todos os seus caminhos para o objecto, em todas as direções, o discurso encontra-se com o discurso alheio e não pode deixar de entrar com ele numa viva interação plena de tensões.”<sup>66</sup>

A passagem do poema para a música pode ser considerada, segundo Canclini, como a passagem da alta cultura à massificação ou popularização.<sup>67</sup> O poema de Félix Luna mantém, em toda a sua extensão, um tom de lamento pela triste cena que vai descrevendo. Mesmo fazendo-o cerca de trinta anos depois, o poeta, entre penalizado e compungido, descreve o cenário e a morte de Alfonsina. Ao final, na quinta estrofe, está presente o paralelismo com o poema *Voy a dormir*, a clara intertextualidade. Parece evidente que Luna, ao tomar as palavras da poeta, o fez com a intenção de acrescentar dramaticidade à letra que estava compondo. Nessa altura de seu poema parece encarnar a personagem moribunda, identificando-se com ela e falando como ela, dando ordens à *nodriza* e assumindo a pequena vingança final de Alfonsina, dela que tanto esperou e que agora recomenda: *y si llama él, no le digas que estoy; dile que Alfonsina no vuelve.*

Vários poetas buscaram no suicídio uma forma de domínio da vida e da morte. A maior parte deles buscou uma morte paradoxalmente bela, limpa, na qual o corpo não sofresse deformações. Por isso, frequentemente, buscavam-na afogando-se num rio, num poço ou no mar. Isto faz lembrar *La Niña de Guatemala*, María García Granados, de José Martí<sup>68</sup>, *la que se entró de tarde en el río / la sacó muerta el doctor / la que dicen que murió de frío / y yo sé que murió de amor*. Faz lembrar Safo, a poeta grega que nasceu em Mitilene, na ilha de Lesbos, em meados do século VII a. C. e que

<sup>65</sup> AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1983.

<sup>66</sup> BAKHTIN, Mikhail in REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Almedina, 1987. p.95.

<sup>67</sup> CANCLINI, Néstor García. Op. cit., p.37.

<sup>68</sup> MARTÍ, José. Poema IX. *Versos sencillos*. Nueva York, 1891.

também, vitimada pela desilusão, lançou-se ao mar do penhasco de Leucós, em frente à costa de Épeiros. Faz lembrar ainda da novelista e crítica inglesa Virginia Woolf, engolida em 1941 pelas águas turvas do rio Ouse. Com Alfonsina ocorreu um fenômeno parecido, que fez com que, dominada por una voz *antigua de viento y de sal*, decidisse vestir-se de mar.

“Trágica coerência. Alfonsina Storni criou uma perfeita metáfora da morte em *Yo en el Fondo del Mar* (1934): a morte é uma cidade marítima de beleza alucinante, uma edificação desesperada, uma casa de cristal, um peixe de ouro que lhe traz um ramo vermelho de flores de coral, sereias de nácar, verde-mar, colunas de prata, veludos de coral são a arquitetura da nova e definitiva ‘casa humana’, que nada pode perturbar, onde nenhum ruído chega. O silêncio.”<sup>69</sup>

O poema de Félix Luna possui uma invejável estrutura poética que lhe dá a leveza da arte e o peso necessário a um intenso impacto sobre a alma do leitor. Pode-se fragmentá-lo, didaticamente, em três partes:

- a) **A tensão:** Num primeiro momento, o poeta narra a chegada de Alfonsina à beira do mar. Diante dela a imensidão convulsa, a fria esmeralda. A morte começa a transformar-se em poesia. Talvez seu olhar estivesse turvo, talvez a confusão tomasse conta de sua mente. Ela, porém, não demonstrava qualquer sentimento de medo ou de auto-piedade; sem pestanejar, sem duvidar, entrou na água. Atrás dela, uns poucos rastros na areia. São os únicos indícios de que alguém veio da terra em direção ao mar. Os rastros somem na areia mole, alisados e lambidos pela onda. Este primeiro momento é de forte tensão, porque há uma gradação nessa entrada no mar: da areia às águas profundas. Do corpo de Alfonsina só restam os rastros, sinal de ausência. Alfonsina caminhou em silêncio, carregando às costas seu fardo de penas mudas, arrastando-as consigo para a profundidade das águas. Esta foi a forma encontrada pelo eu lírico para fazer desaparecer *sus dolores viejos*. Junto com ela, sumiram no mar todas as penas e sofrimentos. A constatação do poeta não é menos dolorosa: atrás dela, marcado na areia, ficou um rastro solitário de dor e de

---

<sup>69</sup> MIRANDA, Ana. *Alfonsina y el mar*. Caros Amigos n. 8, novembro, 1997

silêncio. Ela muda seu habitat natural porque tem essa licença de percorrer este caminho proibido ao comum dos mortais. Sua poesia necessita expandir-se. Não há desesperos aparentes, gritos ou violência. Afinal, Alfonsina está somente se preparando para dormir. Caminha lentamente, com passos firmes e decididos, não tem frio, não se atira às águas, nelas penetra como que se envolvendo nos lençóis de uma cama, despindo-se da terra e vestindo-se de mar. No ambiente perfeito não se percebe a crueza e violência da morte, somente a abertura de uma passagem entre o ser e o nada.

- b) **A culminância:** Na dinâmica textual do poema, percebemos, nos versos seguintes àquela abertura, uma ampliação do cenário. Alfonsina saiu da terra e passou a um ambiente submarino. A concretude, porém, desse cenário passa a assumir formas e figuras poéticas de intensa força. Alfonsina é atraída por uma voz que vem do mar e que a acompanha durante toda a vida como temática em diversos de seus poemas, traduzida em presença constante a seu lado e marcando profundamente sua obra com um elemento misterioso e fatal. Aliás, o chamado do mar é também uma constante na literatura mundial, desde Ulisses na antiga Grécia que, para não se lançar ao mar, fez-se atar ao mastro do navio, tal era a intensidade e a volúpia das vozes das sereias. A ela também, por certo, parecia ser *doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar*<sup>70</sup>. A cena construída por Félix Luna mostra que o mergulho nas águas foi sem sofrimentos, foi uma simples passagem de um plano a outro. Alfonsina caminhou firme, porém, seu aspecto era o de quem sonhava, uma sonâmbula, alguém que não estava em pleno domínio de sua consciência. E assim, vestida de mar, ela deslizava para as profundezas de sua fuga. A culminância de todo esse aparato ainda está por vir. O mar acolhe Alfonsina de braços abertos. Pela imensa escadaria pela qual vai

---

<sup>70</sup> CAYMMI, Dorival. *É doce morrer no mar*. In Caymmi e seu violão. Dois LP's em um CD. Rio de Janeiro: EMI, 1959.

descendo, o cortejo aumenta sempre mais. *Escalinatas lentas / descenden al agua / y llegan, desvanecidas a mis pies. / Por ellas / ascenderé / un día / hasta internarme / más allá del horizonte.*<sup>71</sup> A recepção é digna da poeta. Conforme caminha, as homenagens se vão sucedendo, as palmas vão soando, a festa vai aumentando. *En el fondo del mar / hay una casa / de cristal. / A una avenida / de madréporas / da. / Un gran pez de oro, / a las cinco / me viene saludar.*<sup>72</sup> Cinco pequenas sereias a levam por caminhos de algas e de coral. A seu lado milhares de fosforescentes cavalos marinhos. E naquele mergulho feliz, recebida com honras de rainha, os habitantes do mar ante ela por certo se curvaram e lhe beijaram as mãos de escritora. Alfonsina, enfim, chegara em casa. Um pouco cansada, prepara-se para dormir.

- c) **O desfecho:** Depois da acolhida, a um tempo terna e triunfal, durante a qual os elementos escolhidos (ilusória ficção sobre o mar, como as sereiazinhas, metade mulheres e metade peixes, ou como os cavalos marinhos, metade peixes e metade cavalos) foram-na envolvendo com carícias e desvelos, Alfonsina dirige-se para o quarto acompanhada da fiel ama, *la nodriza fina*, aquela que a nutriu e que por tanto tempo a manteve viva. Aqui há um corte mais violento, com mudança na voz lírica, numa ocorrência clara do dialogismo de Bakhtin. Em primeira pessoa, o eu lírico conversa com a *nodriza* antes de adormecer, pede-lhe que a ponha para dormir, que ajeite seus travesseiros, que acenda uma lâmpada à cabeceira, uma constelação, se quisesse. Tudo parecia estar muito bem, o ambiente silencioso, já distante dos rumores da multidão marinha que tão festivamente a recebera. A figura feminina que a acompanha nada tem de tétrica, pelo contrário, é um anjo a velar-lhe o sono. A morte foi *su nodriza*. Foi dela que se alimentou Alfonsina durante toda a vida. E é ela que a

---

<sup>71</sup> STORNI, Alfonsina. *Crepúsculo*. Op. cit., p.309.

<sup>72</sup> STORNI, Alfonsina. *Yo en el Fondo del Mar*. Op. cit., p.337.

acompanha até o final e a possui agora de modo definitivo. Alfonsina se encolhe, acomodando-se na cama. Pede para diminuir a luz e, já quase dormindo, manifesta sua última e permanente preocupação: se ele ligar, diga-lhe que não estou, diga-lhe que já fui para não mais voltar, diga-lhe que saí. A morte apagou definitivamente as luzes e a seu lado assentou-se em atitude de respeitosa guarda. *Duermo en una cama / un poco más azul / que el mar.*<sup>73</sup>

O grande achado da composição musical foi o de demonstrar a íntima ligação existente entre Alfonsina e o mar. O título da música sugere isto: *Alfonsina y el mar*, uma parceria que se desenvolveu durante toda uma vida. Talvez seus melhores versos tenham sido para o mar, a imensidão azul que atordoa, inspira e amedronta.

O tema da música é a despedida de Alfonsina. E para que haja uma despedida, necessários se fazem a partida e o destino. Alfonsina preparou sua ida com minuciosos detalhes e sem deixar transparecer suas intenções, nem ao filho, nem aos amigos. Simplesmente saiu. Na madrugada de 24 para 25 de outubro, por volta da uma hora, Alfonsina deixou o quarto e saiu em direção ao mar. Poucos rastros na areia e um pé de sapato abandonado são os sinais de quem partiu. Um primeiro sinal que nos deixam o poeta e o músico no lamento: *Sabe Dios qué angustia te acompañó; / qué dolores viejos calló tu voz*, sabedores de que Alfonsina, impotente para fugir de seus pesadelos, somente poderia acabar com eles, acabando consigo mesma, tão entranhados estavam. Era preciso matar a paciente para matar a doença. As dores antigas que calaram sua voz foram seus algozes na asfixia do suicídio. Embora o cenário pintado pelo poeta Félix Luna se mantenha estilizado e lírico, as garras da morte nele têm seu lugar garantido e realista. O verdadeiro séqüito que acompanhou Alfonsina em seu desespero era formado de angústias, de musas desgrenhadas e furiosas de um lado e, de outro, de velhas (dores) amordaçadas. Esses, talvez sejam os símbolos mais bem acabados do que foi, interiormente, Alfonsina Storni. Os

---

<sup>73</sup> STORNI, Alfonsina. *Yo en el Fondo del Mar*. Op. cit., p.337.

fantasmas que povoaram sua solidão, arrastavam-na agora para a aniquilação. Pena e silêncio, dois grilhões dos quais não conseguiu se desvencilhar e que a apunhalaram pelas costas. E então, *te vas, Alfonsina, con tu soledad: / ¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?*

Alfonsina viveu pressionada por muitos fatores, reais alguns, outros, frutos de pura fantasia. Os textos expressam sua luta contra esta pressão. A pobreza em que vivia, as dificuldades que tinha de conviver com o “rebanho” e de postar-se contra ele, o inevitável de ser diferente e o preço que pagou por isso. Esses conflitos alimentavam sua alma e a empurravam para a luta. Opunha-se, gritava por escrito, escandalizava.

Quando a própria morte a pressionou, ameaçando trancá-la num canto e deixá-la sem ação, Alfonsina, orgulhosamente, a encarou em desafio e, antes que ela a levasse a contragosto, assumiu o suicídio como uma oportunidade de decidir seu destino. Num gesto, adiantou-se à metástase que a consumia e adonou-se da morte. Achando-se livre perante a vida e a morte, decidiu fazer desta última uma escolha pessoal. Essa força e essa autonomia, Alfonsina a encontrou na pequenez de quem teme a dor, na vergonha de quem rejeita a degradação, na altivez de quem não suporta o olhar de piedade dos outros e, sobretudo, na possibilidade de, em adiantando-se, vencer a morte.

Resgatada como artefato cultural pela indústria cinematográfica nacional da década de 50, pela imposição do movimento feminista na década de 90 e pela música engajada da década de 60, Alfonsina Storni foi confirmada como símbolo permanente, foi guindada, hagiograficamente, à altura de exemplo e consagrada por seu gênio a pertencer à galeria dos imortais, como se tivesse por aqui transitado sem haver sido tocada pela morte. Dada a espetacularização que assumiu seu suicídio, justamente o modo performático e ritual de sua morte parece ter sido para ela um caminho de imortalização.

## CAPÍTULO II

### A LÍRICA DA CIDADE

#### Buenos Aires

Buenos Aires es un hombre  
que tiene grandes las piernas  
grandes los pies y las manos  
y pequeña la cabeza.

Significante fue este resutado  
con un Rio a su derecha,  
los pies ~~monstruosos~~ <sup>monstruosos</sup> ~~monstruosos~~ <sup>monstruosos</sup> ~~monstruosos~~  
y la mirada es pereza.

En sus dos ojos, mosaicos  
de colores, se reflejan  
las luces y los ~~palacios~~ <sup>museos</sup>  
de ciudades europeas.

Bajo sus pies, todavía  
están calientes las huellas  
de los viejos guerrandis  
ahogadas de boleadoras y flechas.

A história da expansão capitalista pode ser pensada em três etapas, segundo Santiago Castro-Gómez:<sup>74</sup> a primeira, impulsionada pelas tecnologias energéticas, desencadeou a Revolução Industrial, especialmente pelo uso da propulsão mecânica a vapor; a segunda, decorrente da primeira, levou ao capitalismo monopolista, viabilizado pela rapidez dos meios de transporte; a terceira, a que vivemos atualmente, é a etapa do capitalismo globalizado, apoiada nas novas tecnologias da informação.

Para Jameson, a atual fase do capitalismo, acentuada dramaticamente no pós-guerra, a partir do momento em que o mundo ocidental passou a girar em torno dos Estados Unidos da América, caracteriza-se por uma tendência de supervalorização e de globalização da cultura norte-americana, uma vez que este país assume a hegemonia do poder tecnológico internacional. Tragicamente, ao mesmo tempo em que se encurtam as distâncias e se permite o acesso à informação, de modo rápido e eficiente, a globalização vem deixando um rastro de destruição em muitas das tradições locais de países periféricos. Esse fenômeno é sentido, de forma palpável, em toda a América Latina, que se vê impotente ante a enorme pressão do rolo compressor cultural e econômico norte-americano.

Pensadores como Enrique Dussel, Anthony Giddens, Ferdinand Braudel y Emmanuel Wallerstein, acompanhados por Walter Mignolo, defendem a hipótese de que a Modernidade não seja um processo regional desencadeado a partir da Europa para o resto do mundo, mas um fenômeno de caráter mundial, que não vem determinado por eventos locais, mas se constitui como resultado da expansão colonialista do ocidente e da configuração de uma rede global de interações. Isto significa que *la modernidad no es un fenómeno primordialmente geográfico y que, por ello*

---

<sup>74</sup> CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Latino-americanismo, modernidad, globalización: Prolegómenos a uma crítica poscolonial de la razón*. [On-line]. Disponível em: <http://www.ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/castroG.htm>. Santiago Castro-Gómez cita o teórico marxista americano Frederic Jameson e aponta uma tipologia sugerida por Ernest Mandel.

*mismo, no es Europa quien genera la modernidad, sino que es la dinámica cultural de la modernidad (estudiada por Max Weber) la que genera una representación llamada "Europa" y unos "otros" de esa representación, entre los cuales se encuentra "América Latina".*<sup>75</sup>

Acerca da modernidade há muitas concepções. Para Marshall Berman, esta seria "um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo"<sup>76</sup>.

Para o mencionado autor, o moderno consiste em uma corrente de pensamento e sensibilidade cuja característica fundamental está em expor e apreender a ambigüidade implícita nos resultados do crescimento humano assumido pelo sistema capitalista. Por um lado, as forças produtivas se desenvolveram de uma forma nunca vista antes pela humanidade, com isso liberando o ser humano de sua ligação com a terra, com valores, costumes, trabalhos e ferramentas do passado. Neste sentido, as possibilidades de liberdade e de criatividade multiplicaram-se em escala geométrica, provocando uma certa horizontalização de hierarquias na consciência dos habitantes do mundo capitalista. Na Modernidade, respeito e obediência não provêm mais da crença na origem divina dos governantes, mas daquilo que se convencionou chamar de legitimidade e, também, dos sistemas de força que se impõem à maioria.

Ao mesmo tempo, a vertiginosa carreira em direção às grandes conquistas da humanidade tudo arrastou em sua passagem. Os homens se viram envoltos num turbilhão, sem saber quando conseguiriam dele se livrar ou, até mesmo, se é isso o que queriam. Na maior parte das vezes não estavam conscientes da direção que, efetivamente, estavam tomando, porém, se sentiam compelidos a seguir adiante. O desenvolvimento e a modernização são movimentos de fundo que arrastam mesmo os que a eles se opõem. Boaventura de Sousa Santos afirma que o século XIX é "um

---

<sup>75</sup> CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Op. cit., p.12.

<sup>76</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar (A aventura da modernidade)*. São Paulo, Cia das Letras, 1986. p.15.

século fascinante, pois nele explodem com grande violência as contradições do projeto da modernidade: entre a solidariedade e a identidade, entre a justiça e a autonomia, entre a igualdade e a liberdade.”<sup>77</sup>

Para Octavio Paz, a época moderna, um período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso, é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução histórica, são todos nomes que se condensam em um: futuro. Continua ainda o autor dizendo que “o nosso futuro é um paraíso/inferno; paraíso por ser lugar de eleição do desejo, inferno, por ser lugar da insatisfação.”<sup>78</sup>

Em meio a todo esse processo está a cidade como ponto de encontro do ser humano e como local privilegiado de concretização da modernidade. A cidade não surge ou cresce de forma natural, é sempre uma criação cultural. Ela assumiu as estruturas e os mecanismos de que hoje dispõe, seguindo os passos do desenvolvimento da modernidade, tornando-se dela a mais pura expressão e a mais eloqüente manifestação. É evidente que o cenário de fundo, tanto no plano econômico, quanto no político é sempre o modo capitalista de produção. Os grandes conglomerados urbanos traduziram as relações de produção, de exploração e de dominação capitalistas de um ser humano sobre o outro.

O pensador norte-americano Carl Schorske adota, em *La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler*, três modos de avaliar a cidade nos últimos duzentos anos: a cidade como virtude, como vício e como uma estrutura para além do bem e do mal. Ao analisar a cidade na perspectiva do pensamento europeu, Schorske a vê como um lugar que exige a industriiosidade das pessoas e que pode proporcionar prazer. No dizer de Voltaire, para quem a cidade era cenário de “virtude”, *esta*

---

<sup>77</sup> SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo, Cortez, 2000. p.80.

<sup>78</sup> PAZ, Octavio. *A tradição da ruptura*. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984. pp.35 e 51.

*existencia sibarítica del bon vivant liberal es fuente de trabajo para innumerables artesanos. No sólo provee empleo a los pobres, sino que también es un modelo. Los pobres, al aspirar a la vida de gracia civilizada que llevan los señores, acentúan su industriiosidad y el sentido del ahorro, mejorando, en consecuencia, su propio estado.*<sup>79</sup> Ao desejarem alcançar as mesmas condições materiais dos ricos, os pobres lutavam para melhorar suas condições de vida, tanto no aspecto material como cultural.

Na origem do sentimento antiurbano e da cidade vista como fonte de decadência e de “vício” estão presentes a preocupação social pela sorte do camponês, por parte de alguns intelectuais, e o culto pré-romântico da natureza. Ao mesmo tempo em que a industrialização trouxe o progresso para as cidades, trouxe também a miséria, a degradação e o crime. Dois processos testemunham que a cidade se converteu em símbolo e estigma dos vícios sociais: o crescimento acelerado em cidades industriais precariamente construídas e a transformação negativa da paisagem. O rico e o artesão se tornaram gastadores e ambiciosos, sem preocupação com a natureza. Os intelectuais começaram a manifestar sua preocupação com a transformação da sociedade agrária. O desenvolvimento industrial da primeira metade do século XIX fortaleceu a visão da cidade como vício. A esperança de uma identidade de interesses entre ricos e pobres, cidade e campo, se converteu em uma espécie de guerra entre *el rico irresponsable e indiferente y los corrompidos habitantes de los barrios miserables*.<sup>80</sup>

Ao ver a cidade como estrutura para além do bem e do mal, Schorske afirma que *la ciudad, con sus horrores y sus glorias, sus bellezas y sus fealdades: el terreno esencial de la existencia moderna*.<sup>81</sup> Esta cidade que se coloca como fatalidade para o ser humano, como algo “além do bem e do mal”, está situada historicamente na metade do século XIX. Esse novo modo de ver a cidade, de forma profundamente subjetiva, percebendo sua

---

<sup>79</sup> SCHORSKE, Carl E. *La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler*. In: Punto de Vista, n.30, a.10, p.iv.

<sup>80</sup> SCHORSKE, Carl E. Op. cit., p.ix.

<sup>81</sup> SCHORSKE, Carl E. Op. cit., p.xv.

complexidade, seus paradoxos e suas ambigüidades, era livre de julgamentos de valor. Sem determinar conceitos de “bem” e de “mal” procura-se traduzir a cidade moderna que se manifesta em sua fragmentação, descontinuidade e transitoriedade.<sup>82</sup>

As manifestações humanas passaram a sofrer os condicionamentos impostos pela nova realidade urbana, sobretudo a lírica moderna que, se comparada com a de outros tempos, apresenta uma brusca interrupção dos modelos até então seguidos. A mudança ocorrida na poesia durante o século XIX corresponde, obviamente, à mudança ocorrida também nos conceitos da teoria e da crítica poéticas. Até então a poesia era tida como uma representação idealizadora de matérias e situações vulgares, como consolo, inclusive, quando tomava por tema o demoníaco.<sup>83</sup> A natureza, a vida simples, sem sofisticação, o amor e a mulher eram temas constantes. Com a modernidade, porém, esses passaram a ser temas nostálgicos e desgastados. O momento histórico moderno (a coisificação, a prepotência do mundo, o esmagamento da subjetividade, a negação do humano) tornou-se essencial na arte moderna porque se incorporou à sua linguagem, virou procedimento artístico, foi integrado no coração da forma, de tal modo que se fez representativo.<sup>84</sup>

A poesia, na segunda metade do século XIX, se converte em forma de expressar a rejeição ao cientificismo do mundo, em “arma” de divulgação de idéias. *La alegría y la serenidad desaparecieron de la literatura y en su lugar aparecieron la melancolía y el dolor cósmico.*<sup>85</sup>

A cidade, portanto, passou a fazer parte central não só da vida das pessoas, mas também dos debates ideológicos e estéticos, deles participando os intelectuais e artistas e, de modo especial, os poetas. A realidade do ser humano foi modificada em função da cidade. Os costumes

---

<sup>82</sup> ASSUNÇÃO, Ronaldo. *Arte e experiência urbana em César Vallejo: Paris-Moscou 1923-1938*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2000.

<sup>83</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

<sup>84</sup> LAFETÁ, João Luiz. *A representação do sujeito lírico na Paulicéia Desvairada*. In BOSI, Alfredo (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 2001.

<sup>85</sup> FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p.41.

se modificaram diante das novas rotinas e as tradições ligadas à vida campestre foram sendo relegadas ao plano das lembranças e das nostalgias de outros tempos, passando a figurar como expressões idealizadas e academicamente preservadas. A vida simples, sem conforto, e desvinculada da velocidade do tempo sucumbiu sob a pressão das competições e da feroz concorrência e desapareceu ante o fato de que as pessoas necessitavam, muitas vezes, deslocar-se a grandes distâncias para poder trabalhar, isolando-se mais e mais e mergulhando num individualismo cada vez mais destrutivo.

A realidade da grande cidade, onde era intenso o tráfego de desconhecidos, onde havia sucessivas construções e demolições, um ritmo acelerado, muitas modificações provocadas pelos novos costumes, tudo isso levou à instabilidade. O passado identificador ficou perdido, o futuro imprevisível era algo a ser conquistado. “Difícil situação para os cidadãos. Sua experiência cotidiana foi a de estranhamento.”<sup>86</sup>

Isso ocorreu não somente nas grandes cidades européias. A América Latina, integrada ao mundo moderno, vem participando dinamicamente nesses processos e deles sofrendo as pesadas conseqüências. O que aconteceu em Paris de 1850 a 1870, sob o impulso de Haussman, e fez Baudelaire dizer que a forma de uma cidade mudava mais rapidamente que o coração de um mortal, viveu-se no final do século XIX em algumas cidades latino-americanas.<sup>87</sup> Cidades como Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, passaram a viver os processos de crescimento e transformação, ao se tornarem as maiores cidades da América do Sul. A forma espetacular de crescimento de Buenos Aires no fim do século XIX e início do século XX é testemunha da força e do ímpeto das idéias modernistas e da imensa vontade que tinham os *porteños* de criar no continente americano uma nova Paris, que servisse de base à implantação de uma nova civilização. A dependência

---

<sup>86</sup> RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo, Brasiliense, 1984, p.97.

<sup>87</sup> RAMA, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Angel Rama, s/data.

cultural dos intelectuais latino-americanos “que vêem Paris como modelo, mito e meta, aparece definida em um trecho de Quiroga, em seu *Diario de viaje a Paris*: Para nós, pobres desterrados da suprema intelectualidade, a visão de Paris é uma nostalgia de um lugar que nunca vimos e que, hoje ou amanhã, nos leva a conhecê-la”.<sup>88</sup> Esta foi uma clara confirmação das concepções civilizatórias de então, que assumiam a Europa como a fonte de toda a riqueza e sabedoria, valorizando sobremaneira tudo o que era europeu.

### **Invocando Buenos Aires**

A exemplo dos grandes centros, Buenos Aires foi uma cidade grande que muito explorou de todo o país para se fazer e para se manter. Absorvendo e se apropriando do excedente, sugando de várias regiões grande parte do que produziam, centralizou e transferiu para si o poder econômico e político, edificando sobre o trabalho de segundos, ou seja, dos operários, a sua prosperidade e opulência. Alfonsina Storni, poeta que viveu em Buenos Aires nas primeiras décadas do século XX e que, portanto, conviveu com os problemas de uma grande cidade, é severa em sua análise. Usando seus versos, numa ilusão de oralidade, como se estivesse dialogando<sup>89</sup> com a cidade, a poeta antropomorfiza a cidade e pergunta:

*Buenos Aires, Buenos Aires,  
Triste Buenos Aires mía,*

---

<sup>88</sup> SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

<sup>89</sup> Tradicionalmente, oralidade e escritura são consideradas como diferentes meios de expressão, dentro do velho esquema dicotômico: a voz como expressão do pensamento e a escritura como expressão da fala. Dentro da nova Teoria da Comunicação, este esquema é insuficiente, uma vez que os atos de comunicação dependem de certas situações. Posso falar com o objetivo de realizar um gesto de proximidade ou escrever como um gesto comunicativo de distância. Mas é possível, também, que eu fale como se estivesse escrevendo ou que eu escreva como se estivesse falando e, neste último caso, trata-se de “oralidade fingida”: *conjunto de los procedimientos estéticos con los cuales las narraciones escritas ejercen una influencia sobre el lector*, conforme GOETSCH, in BERG, Walter Bruno e SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Narr, 1999.

*Para dormir como duermes  
¿Qué te guía?*

Como na poesia tudo é possível, ficcionalizada como pessoa no diálogo humano, responde-lhe a cidade:

*En manos de mis segundos  
Dejo mis bajos quehaceres.  
Yo duermo mientras me acunan  
Mercaderes.*<sup>90</sup>

Em meio a essa realidade, a poesia de Alfonsina Storni registra as angústias e contradições do ser humano, traduz a cidade na qual viveu e a forma como vivenciou os processos de transformação urbana, em meio a um espaço moderno como o que já era Buenos Aires, experimentando sentimentos, idéias e desejos, muitas vezes, contraditórios. Alfonsina celebra e denuncia a modernização e a cidade, ora apontando suas glórias e maravilhas, ora deplorando suas mesquinhas e problemas. Seu olhar de *flâneur* registra o que vê e, como poeta-cronista, relata sua percepção da urbe. Ali ela vive e sofre os malefícios da cidade. É mãe, é mulher, é intelectual, é trabalhadora. Faz parte da cidade e a cidade faz parte dela, numa produtiva integração, que valorizou sobremaneira sua obra poética, situando-a como ser urbano participativo e atuante, embora, muitas vezes, a tenha desconsiderado e até rejeitado em sua idiosincrasia de mãe solteira.

Alfonsina Storni dedicou muitos de seus versos à cidade, consciente que estava dessa imensa presença na vida das pessoas. Expressou os sentimentos e a percepção do ser urbano, já que assim o exigia o momento, traduzindo suas angústias e seu desespero frente ao quadro rotineiramente apresentado pelas cidades modernas. A cidade foi fonte de salvação e de morte: foi salvação ao lhe permitir participar de um ambiente intelectualizado, pois a grande quantidade de publicações, de jornais, de revistas e livros, abriu-lhe o acesso a uma profissão e à convivência com os meios literários da época; por outro lado, foi, também, motivo de morte, ao

---

<sup>90</sup> STORNI, Alfonsina. *Balada de Buenos Aires...* Op. cit., p. 555.

lhe impor severos limites. O fato de ter que lutar pela sobrevivência, a pressa do dia-a-dia na cidade grande e a extenuante discriminação de que foi vítima, por ser mulher e por ter tido *un hijo ... fruto de amor sin ley*<sup>91</sup>, não lhe proporcionou as condições para constituir uma “família”, o que a tornou solitária, e, de certa forma “decepada”, “aleijada”. Convivia com outros escritores de sua época e era vista com admiração por uns, mas com preconceito por outros, que não aceitavam sua forma de pensar e de viver. Isso talvez a tenha impedido de viver um relacionamento mais profundo, duradouro e completo.<sup>92</sup>

No poema “Buenos Aires”, a cidade é comparada a um homem, um gigante grotesco, com grandes pernas, grandes pés, grandes mãos e pequena cabeça. É evidente a desproporção do tamanho da cabeça em relação ao resto do corpo. O gigante está sentado (quase deitado em ‘berço esplêndido’), seu olhar é preguiçoso e tem à sua direita um rio. Os olhos do gigante refletem as cúpulas e as luzes das cidades européias, sintoma da falta de identificação cultural com suas origens latino-americanas. Em seu interior, porém, trava-se uma intensa luta, porque apesar de sua aparência européia, seu sangue e sua alma são *criollos*. E o mosaico europeu estampado em seus olhos choca-se com essa realidade que vem da terra, pois Buenos Aires sabe que sob seus pés estão ainda quentes as pegadas dos antigos povos *Querandies*<sup>93</sup> que lhe deram origem e *siente que los muertos*

---

<sup>91</sup> STORNI, Alfonsina. Op. Cit. *La loba*. p.50.

<sup>92</sup> Na peça *El amo del mundo* (1927), Alfonsina coloca nas atitudes e nas palavras da personagem Claudio, a forma de pensar e de agir tão comum nos homens de seu tempo. O preconceito que eles tinham em relação à mãe solteira, à mulher que já tivera algum relacionamento amoroso, impedia as mesmas de reconstruírem suas vidas, de constituírem uma família. Para o casamento eles buscavam alguém que acreditavam ser virgem, pura, mesmo que isto não fosse verdade. Margara é uma personagem que exemplifica bem este tipo de sujeito feminino que tem coragem de dizer o que pensa, que não esconde sua independência em relação ao homem e por isso é rejeitada.

<sup>93</sup> Os Querandies, também chamados “het” ou “pampas” habitavam as planícies da Argentina e pertenciam à etnia dos Tehuelches. Eram de estatura elevada e bem proporcionada, o que levou os europeus a chamá-los de gigantes. Os Tehuelches do norte chamavam-se Gününa-ken e, desde os tempos coloniais mesclaram-se com os Araucanos, provenientes do Chile. Os Tehuelches enterravam seus mortos junto ao mar e acreditavam em um deus chamado Elal, que havia criado os homens, os rios, as ilhas e as montanhas e os havia ensinado a usar o fogo e a caçar. BINGONGIARI, Diego.

*indios se le suben por las piernas*<sup>94</sup>. A posição do sujeito lírico é crítica diante da realidade: o crescimento acelerado experimentado pela cidade de Buenos Aires, o desejo de ser uma nova Paris aqui na América Latina, a negação de sua origem indígena que, apesar de tudo está intrinsecamente presente nas bases, são objeto de sua análise. A cabeça pequena é a de quem não valoriza as raízes, de quem não reflete, de quem só vê o aspecto do crescimento material, o desenvolvimento, o comércio, a produção.

*Buenos Aires es un hombre  
Que tiene grandes las piernas,  
Grandes los pies y las manos  
Y pequeña la cabeza.*

*(Gigante que está sentado  
Con un río a su derecha,  
Los pies monstruosos movibles  
Y la mirada en pereza)*

*En sus dos ojos, mosaicos  
De cobres, se reflejan  
Las cúpulas y las luces  
De ciudades europeas.*

*Bajo sus pies, todavía  
Están calientes las huellas  
De los viejos querandíes  
De boleadoras y flechas.*

*Por eso cuando los nervios  
Se le ponen en tormenta  
Siente que los muertos indios  
Se le suben por las piernas.*

...  
*Como de mujer encinta  
No fies en la indolencia  
De este hombre que está sentado  
Con el Plata a su derecha.*

*Mira que tiene en la boca  
Una sonrisa traviesa,  
Y abarca en dos golpes de ojo*

---

Buenos Aires, sus alrededores y costas del Uruguay. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.

<sup>94</sup> STORNI, Alfonsina. *Buenos Aires*. Op. cit., p.232.

*Toda la costa de América.*

*Ponle muy cerca el oído;  
Golpeando están sus arterias:  
Ay, si algún día le crece  
Como los pies, la cabeza!*<sup>95</sup>

Percebe-se uma postura crítica diante da cidade de Buenos Aires, uma metrópole que impiedosamente engolia e desconhecia cada ser em meio à multidão. O eu do poema sentia-se perdido e solitário nos profundos vales de prédios e de ruas retas, cinzentas e iguais, por onde assomava, às vezes, um pedaço de céu, sentindo seus sonhos se apagarem ante as fachadas mudas e escuras dos prédios.<sup>96</sup> As ilusões vividas anteriormente parecem sumir, soterradas sob o imenso peso da realidade citadina que Buenos Aires lhe oferece. O idílio feliz de outros tempos não tem mais lugar nos escuros *callejones* da metrópole. O seu conflito é claro e o que parece rejeitar são as estruturas e as formas que compõem a cidade moderna, dissociadas dos valores humanos e castradoras dos sonhos. A luz e o verde de antes ficaram, agora, difusos e esfumaçados pelo negro do asfalto e o cinzento dos prédios.

O sentimento de solidão na multidão é algo muito presente na literatura sobre a cidade como expressão e resultado da modernidade. “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta... Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada”.<sup>97</sup> O poeta vaga na multidão, à procura de algo que preencha seu vazio e, mesmo gozando de uma liberdade “em um sentido

<sup>95</sup> STORNI, Alfonsina. *Buenos Aires*. Op. cit., p. 232.

<sup>96</sup> Enrique Gómez Carrillo (1873 – 1927), escritor guatemalteco, tem uma visão otimista do fenômeno urbano. Descreve a Buenos Aires de 1918 de uma forma positiva, tanto em seu aspecto material, quanto em relação às pessoas que lá viviam. Personifica a cidade, afirmando que aquilo que ela *tem de melhor é a expressão, o caráter, o temperamento*. Ver CARRILLO, Enrique Gómez. *El alma de Buenos Aires*. In *La Novela Semanal*. Buenos Aires, Lunes, 12 de agosto de 1918. Sobre esse tema Alai Garcia Diniz afirma que *el recorte optimista trae la postura elitista que invita el sujeto al consumo y a la trivialidad*. Ver DINIZ, Alai Garcia. *El ácrata y el modista: dos visiones de la ciudad de Buenos Aires*. In *Fragmentos*, v.1, n.1 (jan / jun 1986). Florianópolis, Editora da UFSC, 1986.

<sup>97</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Aguilar, 1995.

espiritualizado e refinado, em contraste com a pequenez e preconceitos que atrofiam o homem de cidade pequena,... a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida, quanto na multidão metropolitana”.<sup>98</sup> No poema “Versos a la tristeza de Buenos Aires” Alfonsina vaga sem rumo, distraída e mergulhada na tristeza, como autômata, sem mais atender ao chamado de ninguém.

*Tristes calles derechas, agrisadas e iguales,  
Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,  
Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo  
Me apagaron los tibios sueños primaverales.*

*Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada  
En el vaho grisáceo, lento, que las decora.  
De su monotonía mi alma padece ahora.  
—¡Alfonsina! — No llames. Ya no respondo a nada.*<sup>99</sup>

Neste poema encontramos o tom altamente biográfico característico da escritura da poeta, inclusive com seu nome presente no texto, portanto, de forma bem personalizada.<sup>100</sup> Parece que a cidade a chama e ela não responde, quando na realidade o que ocorre é o oposto. Essa torção cria o *nonsense* da extrema solidão. Descreve aspectos da cidade ao percorrê-la, num clima negativo, melancólico, e utiliza seu nome para identificar que a visão posta no poema é a dela própria. O sujeito lírico, neste caso, e em vários outros poemas, se confunde com o sujeito biográfico, não havendo distanciamento entre ambos. Embora se deva, ao analisar poesia, separar estes sujeitos, no caso de Alfonsina, nem sempre isto é possível, o que se comprova através de seus poemas e de comentários e análises feitas a eles.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo, Zahar, 1979.

<sup>99</sup> STORNI, Alfonsina. *Versos a la Tristeza de Buenos Aires*. Op. cit., p.261.

<sup>100</sup> O nome é uma das mais profundas marcas de identidade em nossa cultura. FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Adélia Prado: A palavra do verso e o verso da palavra*. In: Revista Travessia nº 21. *Mulher e Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1990, p.150.

<sup>101</sup> Cito Beatriz Sarlo, referindo-se a Alfonsina: *...escribir una poesía claramente autobiográfica y, em consecuencia, hacer públicos los avatares, alegrías y desdichas de relaciones consideradas irregulares*. SARLO, Beatriz. Op. cit., p. 80.

“A partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente”<sup>102</sup>, confirma Antoine Compagnon. Assumindo o papel do *poeta ativo e fecundo*, Alfonsina mergulha em suas amargas análises da cidade, traduzindo e expressando seus sentimentos em relação a ela. A percepção da cidade como um ambiente inóspito e desumano é algo claro em sua escritura. Esse sentimento de medo, de liberdade sem gosto e de triste reserva perpassa seus escritos, chegando à clara menção de que a cidade é um imenso cemitério, aliás, como é o cemitério da Recoleta, em Buenos Aires, por exemplo, onde as sepulturas estão inseridas em pequenos edifícios, postados em linhas retas, formando ruas de uma pequena cidade morta. Alfonsina, a vagar pelas ruas de Buenos Aires, já se considerava morta e enterrada naquele imenso cemitério, e a insípida vida na cidade, sob um céu aprisionado e fosco, fazia com que não mais lhe fosse surpresa a pesada pedra que sobre ela iriam ainda colocar. O cinza está nas palavras e na visão negativa da cidade, denotando traços de solidão, tristeza, isolamento, que a levam a um fechamento em si mesma. O eu lírico não mais responde a nada, nem a ninguém.

*Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero  
Viendo en días de otoño tu cielo prisionero  
No me será sorpresa la lápida pesada.*

*Que entre tus calles rectas, untadas de su río  
Apagado, brumoso, desolante y sombrío,  
Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada*<sup>103</sup>

Este posicionamento de Alfonsina revela elementos expressionistas em sua escritura. Constata-se em sua obra a existência de imagens que brotam do fundo de seu ser e que se manifestam sob forma poética, traduzindo com intensidade e realismo o que passa ao seu redor. É o

---

<sup>102</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1996. p.30.

<sup>103</sup> STORNI, Alfonsina. *Versos a la Tristeza de Buenos Aires*. Op. cit., p.261.

impacto da expressão da vida interior, à semelhança do que se percebe na tela de Munch, O Grito, clara e pateticamente colocado em seus escritos.<sup>104</sup>

No poema “Momento”, o sujeito lírico, mesmo tendo-se evadido, exilado e mergulhado na cidade grande, tem-na, muitas vezes, como algo morto, como é morto o anonimato, como é morto o vazio de esperança. A cidade não lhe dá respostas, não possui uma estrutura viva e dinâmica, são construções feitas para durar, são edificações levantadas com o intuito da perenidade, em aberta contradição com o espírito da modernidade, que não mais se apega ao perene, já que tudo é passageiro e transitório. O eu do poema vê a cidade como um enorme esqueleto, frio e decadente e, ali, não encontra nenhum ser amado, apesar de a cidade estar erijada com milhões de pessoas. O céu vivo e projetado na visão alucinada, parece fazer parte de um cenário distinto da cidade, sempre distante e cinzento, caindo como uma capa de chumbo, que lhe seca as artérias e lhe apaga a voz, postando-se como insensível algóz e censor de seus cinzentos abusos. A sociedade, comandada por homens que se sentem superiores às mulheres e as deixam de lado, faz com que se sintam inferiorizadas, oprimidas, humilhadas e, muitas vezes, mortas para os sentimentos de amor e paixão e, principalmente, para a vida pública.

Os *huesos grises* da cidade, que correspondem às suas estruturas arquitetônicas mortas e desumanas, estão abandonados e colocados, ordenadamente, quadriculadamente, aos pés do sujeito lírico, que os vislumbra de cima, de onde tem uma visão mais ampla. Pelo fato de viver na cidade e da cidade, sente-se à vontade, como se ela fosse somente sua,

---

<sup>104</sup> “Do ponto de vista técnico, expressionismo parece guardar relações com o impressionismo, tanto que os termos expressão e impressão chegaram a ser confundidos, tal como se pode confundir hoje informação e comunicação. Tomava-se a expressão como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. O que devia contar era a expressão, o ato de exprimir, e isto se identificava com as palavras em liberdade do futurismo, e com o automatismo psíquico dos dadaístas e surrealistas. Na obra expressionista a realidade não devia ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), porque tudo se prendia a uma única realidade: a expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que expressavam a si mesmos”. Sobre o assunto ver: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.

podendo dela desfrutar e dela utilizar-se, mesmo ciente do alto preço que paga por isso. Parece sentir a cidade, também, como parte de si, como algo que morreu e como estrutura diante da qual se vê impotente e incapaz de interagir e transformar. Talvez a cidade seja um mal necessário.

As ruas são *tajos negros* que separam o ossário, profundas valas entre sepulturas, fundos cortes da alma humana. As ruas não são tidas como um lugar de vida, de alegria, de reunião das pessoas, pelo contrário, são traços de separação, ordenamento e levantamento de outros espaços igualmente mortos. A rua morta separa e divide a cidade em quadras mortas que, por sua vez, separam casas mortas, que separam pessoas igualmente mortas. Com isso, o eu lírico parece, expressamente, dizer que o verdadeiro ossário está fora das ruas, está nas quadras, está no interior das casas. Mortas são as pessoas que compõem a cidade, afirmando, reiteradamente, que as estruturas mortas da cidade moderna são as pessoas que nela “vivem”. Zumbis, sem qualquer significado humano e afetivo, opacas, fazendo parte de uma convivência distante e insípida, vagando pelos profundos vales asfaltados ou escondendo-se, incomunicáveis, por detrás de espessas cortinas, volumosas grades, ou em inatingíveis espigões. A segurança é posta a serviço do isolamento. O ser humano, na visão cidadina alfonsiniana, parece ter perdido tudo o que o distingue de outros seres, abdicando da criatividade, da liberdade e da própria vida, para submeter-se ao indigno e degradante estado de pedinte e de escravo. Parece inevitável que, diante da percepção de um quadro pintado com matizes tão escuros, a poeta se veja mergulhada numa situação de depressão e de morte.

O cinza da cidade, numa gradual e obsessiva progressão, vai caindo sobre o sujeito lírico, invadindo-o, contaminando-o e apoderando-se de sua vida, impedindo a comunicação. É a própria descrição da morte, sufocante e cruel, que penetra o ser urbano por todos os poros, como quando alguém é tragado por um poço de areia movediça. A poeta, sem perder a lucidez e a consciência, não dá tréguas em sua análise: entregou-se à cidade, porém, não a perdoa pelo que fez com ela. Não perde a consciência de estar imersa

nesta triste realidade e descreve-a, fazendo de sua escritura, a expressão de uma alma feminina livre e pulsante, apesar de tudo. Mesmo sentindo-se jogada no estonteante turbilhão e na voragem da qual não pode mais escapar, alça o vôo lírico de quem a tudo presencia e de quem, num último esforço, consegue descobrir que o redemoinho gira ao redor de um único ponto: seu morto coração. Morta por dentro e por fora, como alguém que já não entra na estatística dos vivos; morta por lhe negarem a plenitude da vida, por se sentir discriminada e já lançada no imenso ossário urbano, tentando chamar a atenção de outros sujeitos, especialmente femininos, igualmente mortos.

*Una ciudad hecha de huesos grises  
se abandona a mis pies.*

*Como tajos negros,  
las calles,  
separan el osario, lo cuadriculan,  
lo ordenan, lo levantan.*

*En la ciudad, erizada de dos millones de hombres,  
no tengo un ser amado...*

*El cielo, más gris aún  
que la ciudad,  
desciende sobre mi,  
se apodera de mi vida,  
traba mis arterias,  
apaga mi voz...*

*Como un torbellino,  
no obstante,  
al que no puedo substraerme,  
el mundo gira alrededor  
de un punto muerto:  
mi corazón.<sup>105</sup>*

Como se pode perceber, são inúmeras as passagens, em sua obra, nas quais faz assomar a imagem da cidade com estrutura desumana e morta, onde o ser humano “sacrifica a melhor parte de sua humanidade”<sup>106</sup>. A

<sup>105</sup> STORNI, Alfonsina. *Momento*. Op. cit., p.347.

<sup>106</sup> ENGELS, Friedrich. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Leipzig, 1848, pp. 36-37, In BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

sensação que deixa transparecer em seus escritos é a de que todos os seres humanos da cidade vagam perdidos e dispersos, são figuras inexpressivas e secundárias no pesado e quadriculado cenário urbano. Seguindo a imposição capitalista de organização da produção e do consumo, o ser humano moderno obrigou-se a viver em cidades, a aglomerar-se, a aprisionar-se e a entrincheirar-se. As considerações sociológicas a esse respeito induzem à crença de que a sobrevivência humana fica mais facilitada na cidade. O cenário, porém, é por demais conhecido e é o que Alfonsina pinta com cores carregadas e fortes.

Em “Hombres en la ciudad”, a abóbada celeste paira sempre sobre o mundo, como estampa do infinito e como cobertura que a tudo assiste. O céu é descrito como algo extraordinário, a ele são aplicadas as melhores imagens. Mais do que qualquer outro recurso expressivo associado à lírica, prevalece aqui o apelo às imagens, com elementos visuais fortemente entrelaçados. Cá embaixo, porém, está a cidade, a enorme prisão da alma humana, a imensa rosa de cimento (há contradição maior do que uma rosa assim petrificada?), com suas cúpulas e torres, seus negros pistilos. A rosa de cimento, arquitetada e construída com requinte, parece ser, em si, uma flor estilizada, abstrata e, por conseguinte, morta e distante do que seria o natural. A arte urbana pinta um quadro completamente sem graça. A expressiva força dessa imagem destaca Alfonsina nesse tipo de análise. Utiliza a poesia para mostrar a cidade como algo destrutivo para a natureza humana, como algo que nos encolhe a alma e nos priva do poder de ver para além das aparências. A visão apocalíptica que consegue transmitir a partir de seu poema “Hombres en la ciudad” é testemunho de uma postura lúcida de sujeito feminino e de poeta. As chamas que se levantam do horizonte acinzentado da cidade acabam por afogar seus habitantes. De novo, o ser humano cidadão é atropelado pelo céu, como alguém que nada tem a ver com ele, que dele se destaca e que por ele é esmagado. A grandeza do firmamento contrasta com a pequenez dos infelizes transeuntes da cidade, minúsculos seres, quase invisíveis e completamente insignificantes perante

a largueza do céu. A cidade espera, em vão, pela fecundidade do pólen lunar caído do céu, fonte de vida.

*Arden los bosques  
del horizonte;  
esquivando llamas,  
cruzan, veloces,  
los gamos azules  
del crepúsculo.*

*Cabritos de oro  
emigran hacia  
la bóveda  
y se recuestan  
en los musgos azules.*

*Se alza  
debajo,  
enorme,  
la rosa de cemento,  
la ciudad,  
inmóvil en su tronco  
de sótanos sombríos.*

*Emergen  
— cúpulas, torres —  
sus negros pistilos  
a la espera del polen  
lunar.*

*Ahogados  
por las llamas de la hoguera  
y perdidos  
entre los pétalos  
de la rosa,  
invisibles casi,  
de un lado a otro,  
los hombres...<sup>107</sup>*

A riqueza das metáforas, presentes no texto, comprova que a poesia não faz mais do que potencializar os significados latentes nas palavras e descobrir novas possibilidades de significação. Anormal, atípica é também a experiência das palavras na poesia. Nela, não tem vez o uso pedestre e

---

<sup>107</sup> STORNI, Alfonsina. *Hombres en la ciudad*. Op. cit., p.353.

instrumental que fazemos da linguagem no dia a dia. O efeito poético depende de que nos desgarremos do hábito. Depende de um distanciamento do emprego mecânico, coletivo e automático da linguagem. Implica uma singularização, um voltar-se para dentro de si mesmo.<sup>108</sup>

Um traço bastante presente na literatura sobre modernidade é o sentimento da fragmentação, pelo qual a pessoa se vê desintegrada, perdida, dissolvida e descentrada de si. “Esse imaginário do espaço urbano como lugar de dissolução do sujeito e de toda a humanidade que nele possa existir, que se materializa no mal-estar, garantiu a sua presença ao longo de todo o século XX, definindo o que se nomeia como uma linha estrutural de crítica à civilização urbana criada pelo capitalismo”<sup>109</sup>. No poema “Calle”, Alfonsina expressa isso, descrevendo o sujeito lírico como que perdido num bosque de pernas e com a sensação de ter sua cabeça separada do tronco e todo o seu corpo despedaçado, inclusive com sua vontade desconectada do restante de seu ser. Sua fragmentação aumenta, na medida em que o olhar dos outros o multiplica e o dispersa pela cidade, carregando e espalhando seus pedaços, já que ninguém o toma por inteiro. Esta é uma imagem forte para expressar um sentimento de igual intensidade. A alma, anônima e solitária, não encontra muitos ecos nos milhões de seres humanos que nela esbarram a todo momento. Os olhos daqueles que a fitam, retêm-na por segundos em suas poluídas retinas, multiplicam-na e espalham-na de modo automático e frustrante. São olhos que “vêm demasiado e nada registram”<sup>110</sup>, porém ninguém a carrega no coração, nenhum laço se estabelece, nenhuma adesão firme e definitiva se anuncia. Olhares passageiros, rápidos e impessoais. A solidão parece ser inerente mesmo à multidão; o aconchego, o amor e a solidariedade, não passam de um mito. O

---

<sup>108</sup> ANDRADE, Fábio de Souza. *A musa quebradiça*. In: BOSI, Alfredo (org). *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 2001.

<sup>109</sup> LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa. *O imaginário da cidade*. Brasília, Editora da UNB, 2000.

<sup>110</sup> BUCK-MORS, Susan. *Estética e anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. Travessia – Revista de Literatura. Florianópolis, n.33, p.11-41, ago./dez. 1996.

tumulto da cidade separa, despedaça, impede o equilíbrio, a integração, a completude do ser humano.

Friedrich Engels, citado por Walter Benjamin, referindo-se à Londres de meados do século XIX, diz que o tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. As pessoas passam correndo umas pelas outras, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros e “não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal e esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos, quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo”.<sup>111</sup>

O conflito interno do ser cidadão aparece, expressivamente, no poema “Calle”. Na paliçada humana ele não passa de um jogo de pernas e está perdido, fragmentado e dividido, seus desejos se batem contra os muros. Afirma sentir sua cabeça separando-se do tronco pelo tumulto que vive em meio aos altos paredões das ruas por onde passa. Tudo é amedrontador, frio, escuro.

*Paso con premura.  
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.*<sup>112</sup>

No poema “Selvas de ciudad”, faz-se presente a monotonia da cidade grande. Repetição, tudo sempre igual: casas e prédios, esquinas, cruzamento

<sup>111</sup> ENGELS, Friedrich. In BENJAMIN, Walter, Op. cit., p.54.

<sup>112</sup> STORNI, Alfonsina. *Calle*. Op. cit., p.348.

das ruas, quadras. Parece uma selva de casas, de cimento, uma selva em linguagem simbólica: é a natureza morta, a construção humana que desfaz a natureza e cria outra selva, de cimento, porém, endurecida. Dentro das casas está a selva humana, ou seja, as pessoas endurecidas na luta pela sobrevivência. A comunicação do eu lírico com as pessoas torna-se impossível pela espessura das paredes e dos tetos. Será este o real motivo? Ou será o fechamento de pessoas que se voltam somente para si, a agitação de seres preocupados somente com o materialismo cru da sobrevivência?

*En semicírculo  
se abre  
la selva de casas:  
unas al lado de otras,  
unas detrás de otras,  
unas encima de otras,  
unas delante de otras,  
todas lejos de todas.  
Moles grises que caminan  
hasta que los brazos  
se le secan  
en el aire frío del sur.  
Moles grises que se multiplican  
hasta que la bocanada  
de horno del norte  
les añoja las articulaciones.  
Siempre haciendo el signo  
de la cruz.  
Reproduciéndose por ángulos.  
Con las mismas ventanas  
de juguetería.  
Las mismas azoteas rojizas.  
Las mismas cúpulas pardas.  
Los mismos frentes desteñidos.  
Las mismas rejas sombrías.  
Los mismos buzones rojos.  
Las mismas columnas negras.  
Los mismos focos amarillos.  
Debajo de los techos,  
otra selva,  
una selva humana, debe moverse  
pero no en línea recta.  
de luminosas copas,*

*se agitan indudablemente  
movidos por un viento  
que no silba.  
Pero no alcanzo sus actitudes,  
ni oigo sus palabras,  
ni veo el resplandor  
de sus ojos.  
Son muy anchas las paredes;  
muy espesos los techos.<sup>113</sup>*

Neste poema, a monotonia da repetição textual tenta reproduzir a monotonia inquietante do espaço da cidade, com um procedimento que lembra a vanguarda. Isso mostra que Alfonsina evoluiu, não só no aspecto temático de seus poemas, mas também na forma. Este procedimento se repete no poema “Cuadrados y ángulos”:

*Casas enfiladas, casas enfiladas,  
Casas enfiladas.  
Cuadrados, cuadrados, cuadrados,  
Casas enfiladas.  
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,  
Ideas en fila y ángulo en la espalda.  
Yo misma he vertido ayer una lágrima,  
Dios mío, cuadrada.<sup>114</sup>*

Novamente a monotonia das grandes cidades na repetição das casas e dos quadrados, o que parece denotar o modo como as pessoas se sentem em suas vidas: a similaridade no aspecto material, fazendo com que o plano espiritual seja também dessa forma, alienado, massificado, repetitivo, tão impregnado está na vida das pessoas.

O desencontro e a falta de comunicação entre as pessoas na cidade grande fazem parte do que Simmel chama de necessária “reserva”.<sup>115</sup> A cidade grande obriga o ser humano ao isolamento, exigindo dele cautelosa reserva e distância dos demais desconhecidos, e a pessoa posta nesta situação, fragmentada e isolada, “já não é capaz de distinguir [...] um

<sup>113</sup> STORNI, Alfonsina. *Selvas de ciudad*. Op. cit., p.350.

<sup>114</sup> STORNI, Alfonsina. Op. cit., p.120.

<sup>115</sup> SIMMEL, Georg. Op. cit., p. 17.

comprovado amigo [...] de um inimigo mortal”.<sup>116</sup> O distanciamento decorre, principalmente, do fato de que, na cidade, as pessoas se encontram entregues a múltiplas atividades, sendo impossível participar de tudo o que acontece ao seu redor. Não há imposição mais desumana do que esta. Alfonsina viveu esse mundo sem comunicação, insurgiu-se veementemente contra ele e inseriu em sua poesia diversas manifestações nesse sentido, declarando-se, com razão, incapaz de compreender as pessoas submetidas a esse esquema. Como poeta e escritora, como alguém que viveu intensamente a comunicação humana, sentiu toda a angústia gerada por essa situação. Por trás de grossos tetos e de espessas paredes está o ser humano, a razão de tudo, perdido, isolado, desintegrado, morto. Onde a tão decantada racionalidade humana?

No poema “La ciudad”, Alfonsina traz para dentro da poesia a cidade de Buenos Aires, nomeando suas ruas e praças e dirigindo-se à cidade com muita intimidade, como sua profunda conhecedora. A presença do rio, do porto, das grandes barrancas, que lhe deram beleza, liberdade e poderio, é constante na poesia de Alfonsina e é pelo porto que ela começa sua viagem. O porto nasceu antes de tudo, antes mesmo que a cidade, por essa imensa porta tudo passa, tanto o que entra, quanto o que sai. O porto surgiu primeiro e lá ficou *como esperando que en días venturosos a su lado le crezcan edificios colosos*.<sup>117</sup>

É mencionado o fato de que muitas cidades nascem à beira dos rios e são para ele voltadas: no início, não passam de um amontoado de casinhas, depois, seduzidas pela segurança da terra, voltam-se para o interior, privando o rio de sua presença e dando-lhe as costas. O eu lírico talvez se sentisse, como o rio, colocado na retaguarda da cidade, desprestigiado pelas pessoas e estagnado como uma torrente morta. O agrupar-se sobre o rio já traduz o comportamento interesseiro do ser humano, que dele tudo tira e que dele em muito depende, para, depois, passar a prostituí-lo, a corrompê-

---

<sup>116</sup> BENJAMIN, Walter, in Susan Buck-Mors. Op. cit., p.24.

<sup>117</sup> STORNI, Alfonsina. *La ciudad*. Op. cit., p.566.

lo, agredi-lo e a poluí-lo. A crítica de Alfonsina ao desprezo pelo rio é tristemente profética a respeito de tudo o que hoje vivemos em nossas cidades.

...  
*Primero te agrupaste sobre el río: no eras  
más que un montón de casas mirando las riberas,*

*pero violento goce de crecer dióle guerra  
y, privándolo al río, te corriste en la tierra.<sup>118</sup>*

A sensibilidade revelada pela poeta em relação aos problemas da cidade, faz com que se detenha em descrições pouco comuns e inusitadas na poesia. Segue descrevendo de maneira sistemática os cenários urbanos, falando das avenidas, ora povoadas, ora desertas, dos edifícios modernos, dos terrenos baldios, do crescimento desordenado da cidade.

[...]  
*Pero creciendo sigues; se abren tus avenidas  
a momentos pobladas y a momentos raídas*

*Al lado de los altos edificios modernos  
sufren las bajas casas de múltiples inviernos.*

*Un terreno baldío... un palacio... una casa...  
Así creces sin orden, sin medida y sin tasa.*

[...]  
*centro moderno, activo, de ciudad fuerte y nueva  
que a cada instante se alza, se mejora, y renueva,<sup>119</sup>*

Segundo Angel Rama<sup>120</sup>, a fundação das cidades, na América Latina, obedecia a um desenho urbano previamente estabelecido, de forma racional e prevendo o futuro das mesmas. Pensar a cidade antes de edificá-la, permitia o seu planejamento e o estabelecimento da ordem. O desenho da cidade, obedecendo aos princípios reguladores de um tabuleiro de damas, que é mencionado por Alfonsina, em seu poema “La ciudad”, persiste até nossos dias. Uma das coisas essenciais, herdadas da Europa e adotadas pela

---

<sup>118</sup> STORNI, Alfonsina. *La ciudad*. Op. cit., p.566.

<sup>119</sup> STORNI, Alfonsina. *La ciudad*. Op. cit., p.566.

<sup>120</sup> RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução Emir Sader. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

cidade de Buenos Aires, foi o traçado das ruas. Elas foram orientadas no sentido Leste-Oeste e Norte-Sul, em perfeitos cruzeiros, bem lembrados por Alfonsina quando diz que as ruas de Buenos Aires vão *siempre haciendo el signo de la cruz*<sup>121</sup>, como algumas cidades idealizadas pelos europeus, já desde a antiga Grécia.

[...]  
*parte en dos su damero, Córdoba, la mimada,  
por tu mundo elegante transitada y sitiada.*

*En la plaza de Mayo toma su aristocracia  
y en el bulevar viejo, la abandona con gracia*<sup>122</sup>.

O poema “La ciudad”, vai listando, uma a uma, as principais ruas e logradouros públicos da cidade de Buenos Aires, dando suas características, como num folhetim de divulgação turística. Numa visão mais positiva, aqui está o flâneur que percorre a cidade e vai nomeando, de forma completa, as modalidades de comércio que exerce a cidade: *cigarrerías, cafetines, bazares, tiendas, confiterías, bares, grandes bancos, agencias y bazares, grandes tiendas, mercado, cines, ferreterías*. Fala da grandeza da cidade, de sua beleza, das avenidas largas, das perspectivas de progresso para o futuro.

*Se alzan en sus esquinas bares y confiterías,  
erizadas de jóvenes y camaraderías.*

[...]  
*Algo Córdoba abajo, y algo Sarmiento arriba,  
por ser útil y humana de elegancia se priva.*

*Y llena de tranvías, de peatones, de coches,  
de empleados desagotas tus calles por las noches;*

[...]  
*Mas Corrientes, gallarda, ancha y noble avenida,  
es un pulmón viviente que te llena de vida.*

*Con el futuro grande contrajo compromisos,  
y está como esperando casas de veinte pisos.*

[...]  
*tu Colón, con sus graves columnas, sus azules  
terciopelos, que animan las sedas y los tules,*

---

<sup>121</sup> STORNI, Alfonsina. *Selvas de ciudad*. Op. cit., p. 350.

<sup>122</sup> STORNI, Alfonsina. *La ciudad*. Op. cit., p.566.

*de tus blancas mujeres, que en las noches de gala,  
más que un cuerpo parecen el tejido de un ala.*

*[...]*

*Centro, suburbios, barrios, dicen de tu grandeza,  
tus plazas y tu parque de tu sobria belleza;*

*de tu gusto, tu fina rosaleda, creada,  
como para que sólo le baje luz nevada;*

*de tu fuerza, tu banca, tu puerto, tus graneros,  
los jornales que piden tus nerviosos obreros;*

*el empuje de arriba, y el empuje de abajo  
que es en suma equilibrio para el noble trabajo!*<sup>123</sup>

### **Um sujeito feminino urbano**

Conforme narra Beatriz Sarlo, Buenos Aires foi uma cidade que cresceu muito nas duas primeiras décadas do século XX. *La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quines son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro.*<sup>124</sup>

Alfonsina Storni se identifica, em muitas passagens, com a figura do *flâneur*, cronista que se põe a observar coisas que estão desaparecendo, disposto a contar o que viu. Observa a cidade cinzenta e evanescente, porém intensa e complexa, e transforma-se num membro do que Baudelaire chamou de “família de olhos”<sup>125</sup>, postando-se boquiaberta diante das cenas mais inusitadas. Os olhos da poeta-cronista são os olhos dos pobres do “Spleen de Paris”, de Baudelaire, diante da cidade em construção: uma enorme estrutura, construída pelo ser humano como lugar definitivo de destruição de sua humanidade.

---

<sup>123</sup> STORNI, Alfonsina. *La ciudad*. Op. cit., p.566.

<sup>124</sup> SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988. p.16.

<sup>125</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa (O Spleen de Paris)*, XXVI, Os Olhos Dos Pobres.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa, tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes.<sup>126</sup> O flâneur é aquele que ama e odeia a cidade, envolvendo-se no burburinho dela, procurando agir como se tudo continuasse como outrora, quando era possível sair para “levar tartarugas a passear pelas galerias”<sup>127</sup>, porém sente-se perdido no meio da multidão que agora circula pelas ruas.

Alfonsina, assim como o flâneur amava a cidade. Tinha uma visão crítica para perceber a desumanização das pessoas em meio à parafernália da cidade, mas ao mesmo tempo apreciava estar nela, caminhar pelas ruas e avenidas cheias de transeuntes, freqüentar os cafés e conviver com outros escritores e amigos. *Se la recuerda jugando al truco en el Castelar, rompiéndose las medias contra las mesas rústicas del Génova, adonde iba con la banda de la revista Nosotros...*<sup>128</sup> Como se pode comprovar, era alguém para quem a cidade se apresentava com aspectos negativos mas que também tinha muito de interessante a ser vivido e desfrutado pelos sujeitos modernos.

No soneto “A uma Passante”, de Baudelaire, a multidão é apresentada como o refúgio do amor que foge ao poeta. Algo semelhante se dá com o poema “Una Voz”, de Alfonsina Storni, que fala de um sujeito feminino que se vê abordado pelas costas por um anônimo.

*Voz escuchada a mis espaldas,  
En algún viaje a las afueras,  
Mientras caía de mis faldas  
El diario abierto, ¿de quién eras?*

*Sonabas cálida y segura  
Como de alguno que domina  
Del hombre obscuro el alma obscura,  
La clara carne femenina.*

---

<sup>126</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um Lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

<sup>127</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p.25.

<sup>128</sup> *Notas sobre Alfonsina Storni*. Artículo extraído de nota publicada no Diário, *Página 12*, del 25/10/1998.

*No me di vuelta a ver el hombre  
En el deseo que me fuera  
Su rostro anónimo, y pudiera  
Su voz, ser música sin nombre.*

*¡Oh simpatía de la vida!  
¡Oh comunión que me ha valido,  
Por el encanto de un sonido  
Ser, sin quererlo, poseída!*<sup>129</sup>

Como a lírica é sempre uma resposta a uma experiência, não é uma experiência fora da história<sup>130</sup>, o sujeito lírico (talvez a própria poeta) parece ter-se deliciado com a “cantada” de um desconhecido que a abordou pelas costas, talvez no interior de um ônibus, *en algún viaje a las afueras*, sentindo naquela voz a presença de alguém, *del hombre obscuro* e de sua alma não menos obscura, que, ao sussurrar-lhe ao ouvido o que, quase sempre, são manifestações veladas de alcova, nela despertou o instinto da fêmea e, *sin quererlo*, o desejo de ser ali mesmo possuída. Todo um envolvimento interior se processou naquele momento. Não rejeitou o sussurrante secreto, pelo contrário, deixou-se embalar por suas palavras, vibrando com elas em sentida simpatia e entrando em comunhão - em comum união - com o desconhecido cavalheiro. *No me di vuelta a ver el hombre*, preferiu, talvez, não se voltar para o homem que a abordava, para não se comprometer com ele, para evitar a inquisição de seus olhos ou, como diz ela, no desejo de manter seu rosto anônimo e manter para sempre aquela voz como música sem nome. Este é um prazer urbano, que só é possível na cidade. São elementos simples e corriqueiros da vida diária de sujeitos femininos, porém, profundamente reveladores de suas convicções e de seu modo de encarar a vida. Em tudo isto está manifesto seu apego a uma voz que seja, ao mesmo tempo, *cálida y segura*, a uma voz *como de alguno que domina... la clara carne femenina*.

<sup>129</sup> STORNI, Alfonsina. *Una Voz*. Op. cit., p.275.

<sup>130</sup> KOSHIYAMA, Jorge. *O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manoel Bandeira*. In: BOSI, Alfredo (org). *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ática, 2001.

No poema “Hombre Pequeñito”, Alfonsina fala de amores urbanos, rápidos, passageiros, que não duram mais que meia hora. Como um sujeito feminino em busca da liberdade, deseja o amor que não aprisiona, que não cria laços e que não vincula de modo permanente. Sugere a paixão pouco duradoura, encontros sem comprometimento e sem vínculos com o parceiro. Busca no passageiro e no provisório um padrão que lhe permita maior desfrute, já que o tempo é o nosso maior inimigo e nos transforma a todos, rápida e irremediavelmente, em frágeis referências a custo mantidas na memória de poucos. Esse sentimento desperta o desejo de viver intensamente, de buscar as sensações com pressa, nos amores de dois quartos de hora. O sujeito lírico, no poema “Hombre pequeñito”, coloca-se como um ser inconstante e não só vítima da inconstância masculina. Inverte os papéis de sedução: sai do lugar de seduzida e abandonada, para ocupar o de sedutora, daquela que abandona após um relacionamento de pouca duração.

*Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
Suelta a tu canario que quiere volar...  
Yo soy el canario. hombre pequeñito,  
Déjame saltar.*

*Estuve en tu jaula. hombre pequeñito,  
Hombre pequeñito que jaula me das.  
Digo pequeñito porque no me entiendes,  
Ni me entenderás.*

*Tampoco te entiendo, pero mientras tanto  
Ábreme la jaula que quiero escapar;  
Hombre pequeñito, te amé media hora,  
No me pidas más.<sup>131</sup>*

O uso do adjetivo na forma diminutiva (*pequeñito*) talvez seja para mostrar a pequenez do homem ao querer aprisionar a mulher como quem prende um pássaro numa gaiola. Da mesma forma que as aves foram feitas para viverem soltas, assim também os seres humanos nasceram para a

---

<sup>131</sup> STORNI, Alfonsina. *Hombre pequeñito*. Op. cit., p.154.

liberdade. O sujeito lírico, à ameaça da jaula, responde com uma liberdade incomum para uma mulher da época, a liberdade de escolher a medida de seu desejo. A mulher não aceita ser flor, nem pássaro se é para viver numa cela. O canário representa, alegoricamente, o sujeito lírico feminino que está submetido ao cativo e ao silêncio pelas práticas culturais que o convertem em um objeto de desejo para o homem. O poema desafia o paradigma romântico ao incluir as mulheres na categoria de sujeitos, concedendo-lhes a mesma estrutura de subjetividade que o romantismo postulava para um “eu” masculino.<sup>132</sup>

Esta forma de se colocar não condizia com os “modelos femininos” da época. Até então os sujeitos femininos deviam ter uma postura submissa ao pai, inicialmente, e ao marido, quando casados. Ter a coragem de se dizer livre para amar alguém por *media hora* e não mais, é se expor a ser criticada como alguém que está fora dos padrões.

### Rosario canta

Dentre os poemas inéditos de Alfonsina, publicados em suas *Poesías Completas*, se destaca um pequeno bloco intitulado “Canto a Rosario”. Esses poemas contêm descrições de paisagens urbanas, envolvidas num clima de nostalgia e saudade e que apresentam a cidade não apenas com o tumultuado burburinho, mas também descreve os bairros calmos e tranquilos, onde é possível uma vida mais humanizada.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> KIRKPATRICK, Susan. Op. cit., p.176.

<sup>133</sup> *El Gran Rosario, es un importante polo de desarrollo regional dentro de la República Argentina. Con más de un millón de habitantes, configura un centro industrial, comercial y financiero asentado en el corazón mismo de la región productiva agrícola - ganadera más importante del país. Es el punto de intersección de los dos corredores principales de transporte que tienden a desarrollarse plenamente y con carácter multimodal a partir del MERCOSUR. El corredor bioceánico une a Rosario con el Pacífico a través de Córdoba y Cuyo hasta Valparaíso (Chile). El sistema fluvio-marítimo de la Hidrovía Paraguay - Paraná y el Río de la Plata, conecta su importante puerto con el litoral argentino y la costa uruguaya, y lo proyecta a través de la ruta oceánica con el resto del mundo. Vinculado además con el centro y norte del país por medio de excelentes conexiones terrestres, ofrece una elevada potencialidad para absorber los tráficos de comercio exterior tanto del país como del Mercosur. Estas*

No poema “El puerto”, Alfonsina inicia descrevendo o porto da cidade de Rosario, mostrando um eu lírico espantado com a quantidade de brancos sacos de trigo que os barcos, com suas grandes bocas quadradas, iam engolindo, para levá-los para terras distantes onde o trigo é pouco e o dinheiro é abundante. O dinheiro que tudo compra, traduz a exploração que sofrem os povos de países periféricos e subalternos. O imenso ventre aberto do navio não gera vida, pelo contrário, suga, rouba-a para si, levando-a para longe. O eu lírico manifesta sua visão crítica ao perceber e denunciar este roubo.

O porto é o *locus* da invasão do colonizador, a imensa porta de penetração. É por ele que entra a fome do invasor e é por ele que saem as riquezas produzidas na colônia. Pelo porto entraram as culturas dominantes, as religiões desintegradoras e serviços do burguês emergente. É por ele que a poeta vê entrar tanta gente diferente. E é por ele também, que vê sair, como de veias abertas, os produtos da terra e a dignidade do povo explorado.

As descrições das cenas portuárias são muito concretas e realistas. Estão presentes as figuras do vagabundo, do garoto chupando laranjas, das gruas barulhentas, das chaminés largas, curtas e tremendas dos barcos, do afã dos guinchos, da água enlameada. O lirismo urbano de Alfonsina se manifesta com toda a sua força à medida que ela vai introduzindo, em sua poesia, as rotineiras imagens do cotidiano.

*Ciudad del bello río, de las altas barrancas,  
las rojas chimeneas, y de las bolsas blancas.*

*Cuando era adolescente, allá en tu negro puerto,  
vi los buques cargados bajo aquel peso muerto.*

*Unas tras otras, bolsas, el gran buque tragaba,  
harina... trigo... cuánto!... Yo era pobre: miraba.*

---

*características distintivas le dan a Rosario las ventajas competitivas que lo convierten en el centro estratégico de negocios del Mercosur, con posibilidades de su utilización como base de operaciones para toda la región. ROSARIO, es una ciudad situada para crecer. [On-line]. Disponível em <http://www.rosario.com.ar/index.html>.*

*Veía el vientre abierto del buque, la abertura  
cuadrada, que robando se estaba tanta albura:*

*Trigo de Buenos Aires, de Santa Fe, que iría  
a tierras de otros hombres, por la anchurosa vía.<sup>134</sup>*

Há um evidente contraste na paisagem portuária e colorida: de um lado o *bello río*, as *altas barrancas*, as *bolsas blancas* e de outro o *negro puerto*. A poeta que a tudo assiste, conscientiza-se do roubo da matéria-prima que se escoia, da exploração que se estabelece entre o espaço latino-americano e o da Europa, intermediado pelo *vientre abierto del buque* que a tudo engole. Alfonsina tem uma visão clara do momento em que vive e o demonstra de forma crítica. Mostra ter consciência de que através do porto lhe chegam as maiores contribuições da modernidade, as notícias, as novidades, o inusitado. O porto, por onde entram os imigrantes, transforma-se numa grande fonte de vida e de integração com mundos distantes e diferentes culturas, *con tangos bonaerenses, baladas alemanas, blancos aires noruegos, canciones italianas*.

À beira do cais do porto de Rosario sonhou voar para outras terras e conquistar o mundo. Olhando os barcos, sentia-se tentada pelo mar, que sempre exerceu sobre ela uma enorme atração. Desejando ardentemente possuir grandes asas e voar, *mandaba a mi espalda de adolescente: ¡brota! / ¡Dame el poder alado de una fina gaviota!*<sup>135</sup> Os sonhos, porém, sempre estiveram limitados pela crueza da realidade e da falta de recursos, caindo no vazio.

As descrições da cidade de Rosario são, muitas vezes, bucólicas e tranqüilas, em evidente contraste com as análises que faz de Buenos Aires. São lembradas nas paisagens de início do século, as ruas retas e ladeadas de jardins, tranqüilas e monótonas, por onde quase ninguém passa. O centro da cidade, porém, é algo agitado, bem ao feitio das cidades populosas, que deslumbra o incauto visitante vindo do interior.

---

<sup>134</sup> STORNI, Alfonsina. *El puerto*. Op. cit., p.558.

<sup>135</sup> STORNI, Alfonsina. *El puerto*. Op. cit., p.558.

*El pueblo aristocrático, que duerme en tus afueras,  
te paga con sus árboles tu falta de praderas.*

*Rectas calles, bordeadas de florecidas quintas,  
parecen prisioneras entre dos verdes cintas.*

*Tu centro bullicioso que aturde, rueda y grita,  
sueña con estas calles donde nadie transita.*

...  
*Caserones que en cambio, sueñan acaso un poco,  
¡oh, centro de Rosario, con tu bullicio loco!*<sup>136</sup>

O tom alegre, leve e descontraído com que mostra a intimidade dos bairros da cidade interiorana, revela que um ambiente assim difere em muito da cidade moderna. Não há agitação, não há conflitos, não há pressa, nem angústias. Somente o coração da cidade parece estar envenenado e irremediavelmente perdido em função da modernidade.

Após longas descrições de lugares idílicos e sossegados, que também são ambientes urbanos, surge a conclusão de que a poesia neles contida, é a mesma que pode ser vivenciada em qualquer grande centro. Não é preciso estar em Paris para se vivenciar a poesia. Percebe-se que Paris é tida como o grande modelo de cidade, de modernização, onde a luz e o brilho da vida noturna fazem a alegria de quem lá se encontra, especialmente dos artistas.

*Tu poesía, Rosario, es la misma poesía  
de Paris: basta un poco de amor y de alegría.*<sup>137</sup>

Acentuando, mais uma vez, o quanto Alfonsina dedicou de sua poesia à cidade, pode-se perceber nos versos do poema “Elogio de la raíz”, a sua preocupação com o significado da urbanização e do crescimento dos pequenos centros ao se transformarem em grandes cidades. Esse processo mata-lhes a alma e esvazia-os de sua poesia original. Percebe-se aí um certo saudosismo natural dos “velhos tempos”, porém o que Alfonsina diz é vivo e consciente: censura a cidade pelo modo inconseqüente como conduziu seu

<sup>136</sup> STORNI, Alfonsina. *Alberdi*. Op. cit., p.561.

<sup>137</sup> STORNI, Alfonsina. *A vuelo de pájaro*. Op. cit., p.564.

desenvolvimento, deixando-se seduzir pela falsa aparência das *coisas materiais* e esquecendo-se do que é essencial à alma humana, seu alimento e sua salvação, ou seja, a poesia, a música, a cultura. Contudo, a censura à cidade é branda: consegue admitir, de modo complacente, que *si tu fiebre sofocó un poco el alma, / el alma no está muerta; solo pide más calma*. Isto significa dizer que a cidade não está irremediavelmente perdida, ainda há salvação...

*Rosario: te dijeron las cifras oficiales  
que grande es tu destino en cosas materiales;*

*Fábricas y talleres, grandes ferrocarriles,  
depósitos, aduanas, actividades miles,*

*más de media provincia por tu boca respira,  
y eres una columna, si no eres una lira.*

[...]

*Aguzas día a día el displicente oído  
para el valor más puro: el de un puro sonido.*

*Tus nuevas bibliotecas, tus jóvenes pintores,  
tus finos núcleos de arte, son los anunciadores;*<sup>138</sup>

Por baixo de uma grande e copada árvore, se escondem humildes e laboriosas raízes, que transmitem a toda a vistosa estrutura da planta a sua vitalidade e sua força. Sem as raízes, não haveria árvores. Além de não poderem alimentar-se, não poderiam sustentar-se. Essas imagens revelam o vigor da escritura alfonsiniana, intimamente ligada com a cultura de seu povo e com sua missão de escritora. A certeza da poeta de que a cidade não está irremediavelmente perdida é saber que ela tem raízes culturais muito profundas e sólidas e que, em algum momento de sua história, ela voltará a essas raízes. Mesmo tendo percorrido caminhos materialistas, talvez, um dia, Rosario volte a valorizar suas origens, a vivenciar valores mais humanos e mais sadios. É preciso ter paciência e saber esperar por uma cidade que, tendo cumprido seu destino histórico, um dia cumprirá seu destino divino... pois *no en vano allá en tu parque alguna mano joven ha*

<sup>138</sup> STORNI, Alfonsina. *Elogio de la raíz*. Op. cit., p.571.

*puesto como un faro, la frente de Beethoven!*<sup>139</sup> A presença de Beethoven, em meio a toda a parafernália urbana, relembra a cultura, a música e a poesia, talvez como oposição e trincheira bem postas frente ao avanço do materialismo sobre a alma humana. A preocupação em ter na cidade o busto de um grande músico é a constatação de que esta valoriza a arte, o lado espiritual, aquilo que pode marcar a sensibilidade das pessoas.

*Por la raíz pedestre, a la tierra entregada,  
se nutre, allá en la copa, la corola nevada:*

*Ella puede ser blanca, limpia, y fina, pues tiene  
una sierva que a toscos menesteres se aviene.*

*¿Cuántas corolas puras no estará preparando  
esa raíz obscura que vienes despreciando?*

[...]

*Bellamente cumpliste con tu humano destino  
y tienes sed... mañana cumplirás el divino...*

*¡No en vano allá en tu parque alguna mano joven  
ha puesto como un faro, la frente de Beethoven!*<sup>140</sup>

Alfonsina parece ter querido traçar um certo paralelo entre as cidades de Rosario e de Buenos Aires. Sua escritura demonstra certa ternura ao se referir à primeira, exprimindo-se em relação a ela com leveza e encanto, ao passo que se dirige a Buenos Aires com mais austeridade e um olhar mais duro. Parece ter descoberto em Rosario um enlevo não existente em Buenos Aires. Na visão da poeta as duas cidades mostram ter tradições e modernidades muito diversas, experimentando lógicas de desenvolvimento assentadas em bases diferentes, apesar de participarem dos mesmos processos europeizantes e de sofrerem os mesmos vícios capitalistas. Segundo Canclini, a América Latina é concebida *como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten*

<sup>139</sup> STORNI, Alfonsina. *Elogio de la raíz*. Op. cit., p.571.

<sup>140</sup> STORNI, Alfonsina. *Elogio de la raíz*. Op. cit., p.571.

*múltiples lógicas de desarrollo.*<sup>141</sup> Alfonsina comprova essa afirmação ao tratar, em seus versos, das cidades de Rosario e de Buenos Aires.

Talvez o ponto mais crítico de todo o processo inaugurado pela modernidade, seja o fato de se haver ela fechado como um projeto de europeização do mundo, transformando, de modo simplista, toda a realidade circundante numa imensa Europa. Buenos Aires é exemplo de cidade que sofreu esse processo modernizador europeizante de forma contundente, esquecendo-se de suas raízes *criollas* e de seu passado índio. Todo o esforço de criar uma nova Paris no continente americano e de importar e implantar modelos a partir do velho mundo, testemunham a força dos princípios da modernidade e seu arraigamento na mente e nas intenções de intelectuais e governantes.

Conforme se pode confirmar, Alfonsina viveu, intensamente, a sua época, sofreu e gozou os desesperos e as glórias que lhe proporcionaram a cidade e a modernidade. Manteve-se alerta diante da cidade, observando-a cuidadosamente e incluindo-a entre os grandes temas de sua expressiva poesia. Transformou-se na cronista atenta e pronta a descrever os processos pelos quais passava e as impressões mais fundas que lhe causavam os dramas urbanos, usando toda a sua arte e a força de seus versos para expressá-los e denunciá-los. Sua poesia descreveu, em grande painel, a realidade de uma cidade emergente e desumana como expressão acabada de tudo o que se costuma entender por modernidade. Foi, portanto, um sujeito profundamente inserido num contexto, sabendo, como ninguém, exprimir sentimentos e angústias que traduziram o clima urbano experimentado por uma imensa multidão de solitários e *flâneurs*.

---

<sup>141</sup> CANCLINI, Néstor García. Op. cit., p.23.

## CAPITULO III

### A MODERNIDADE E O DISCURSO FEMININO

Ly ; mutil primavera

Veinti oelos vees van fue yo la vees,  
Embajando capullo del rosal;  
Jlego' cumpliendo ardiente mis deseos,  
Quando la tunc todo ha sido i final.

Propose mis cantos q se murio' en felpo,  
Me echo' a ser rio q termine canal.  
— En otra primavera... ; de anoos!  
Ya estu de nuevo fa. fo <sup>so las</sup> ~~so las~~ <sup>mi mal.</sup>

¡Veinti ocho vees vas! De diez, yo guardo  
Memoria triste de aquel pasado  
Con fue los dias del inu. es no vas  
Hollandu el almy para hacerle casa.  
Veinti oelos vees van fue. i mutil pasa!  
Cuantas, pa verly aún no faltaran?

Para se falar de Modernismo, melhor seria empregar a pluralidade – modernismos-, é preciso ter claras as divergências deste termo em diferentes contextos, principalmente, nas culturas hispano-americana e brasileira. Na cultura brasileira, o conceito de Modernismo é aplicado para designar o estilo que se manifesta, mais fortemente, a partir das primeiras décadas do século XX, sob a influência das vanguardas européias<sup>142</sup>. Depois de vários fatos, agrupamentos e tentativas organizou-se um evento capaz de marcar a ruptura com o passado e de apresentar aos brasileiros as novas propostas no campo da arte. A Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, constituiu-se num marco histórico da renovação da arte brasileira em seus vários campos. A partir de então, não era mais possível pensar em literatura brasileira sem considerar ultrapassados os estilos anteriores, tidos como acadêmicos, burgueses e tradicionais. A proposta era de mudanças em todos os aspectos. Sob a influência dos Movimentos de Vanguarda europeus, no Brasil também foram buscadas novas formas, novas linguagens que fossem capazes de traduzir os acontecimentos dos últimos tempos. “O movimento modernista se caracterizou por certa variedade de manifestações que tentavam, cada uma, defini-lo com mais pureza, ocasionando disputas, cisões, tomadas de posições, num longo e fecundo esforço de consciência estética, espelhado nas revistas e nos movimentos parciais.”<sup>143</sup>

Por outro lado, se pensarmos em Modernismo na América Hispânica e, mais especificamente, na Argentina, vamos encontrar outra visão. Inicialmente, em relação à época, ao movimento, uma vez que o Modernismo hispano-americano se estabeleceu em um período anterior ao Modernismo brasileiro, tendo início no década de 1880<sup>144</sup>, permanecendo até a segunda década do século XX e traduzindo a crise que se viveu no campo

---

<sup>142</sup>142 TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1992.

<sup>143</sup>143 CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira – MODERNISMO*. Rio de Janeiro, DIFEL, 1977.

<sup>144</sup>144 Há quem aponte como início a publicação da obra de José Martí, *Ismaelillo* (1882), e há quem prefira *Azul* (1888) de Rubén Darío. Nesta medida, adoto os anos 80, e rejeito a polêmica, incorporando as duas datas, como sinais de início do movimento.

da estética.<sup>145</sup> Houve o que se poderia chamar de ecletismo, em termos de arte: conviveram, lado a lado, a influência das poesias romântica, parnasiana e simbolista, foi bastante forte a crítica aos valores burgueses por parte de intelectuais (que também deles se beneficiavam), valores estes que trouxeram o luxo e o refinamento para o continente, que criaram uma certa demanda de livros, financiaram revistas literárias e deram um aspecto europeu a grandes cidades, como Buenos Aires, por exemplo. *El modernista era por lo tanto un mediador entre el gusto europeo y la barbarie hispanoamericana, y al propio tiempo no salía de los tabúes de su época. Por esta razón la retórica modernista tiende a ocultar contradicciones y las tensiones más que a revelarlas abiertamente.*<sup>146</sup>

Segundo Octavio Paz, “o modernismo hispano-americano é, até certo ponto, um equivalente do parnasianismo e do simbolismo francês, de modo que nada tem a ver como o que na língua inglesa é chamado *modernism*. Este designa os movimentos literários e artísticos iniciados na segunda década do século XX; o *modernism* dos críticos norte-americanos e ingleses é o que na França e na Espanha chama-se vanguarda.”<sup>147</sup>

A influência da arte européia, principalmente da poesia francesa, foi bastante evidente no Modernismo hispano-americano, inclusive sobre Alfonsina Storni que, no ensaio *Feminidades*, publicado em 28 de março de 1919, revela: *...además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine...*<sup>148</sup>. Em outra passagem, no poema “Femenina”, mostra ser conhecedora da obra de Baudelaire, quando a ele se dirige, comparando a

---

<sup>145</sup> O Modernismo foi um movimento hegemônico na América Latina que possibilitou reflexões sobre o destino dos povos, reflexões estas que foram pensadas a partir da revisão da história e da vida social do continente considerado como um todo. Ver ZANETTI, Susana. *Religación: Un modo de pensar la Literatura Latinoamericana*. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana. Año 1/N.º1. Rosario, Gráfica Universal S.A., primer semestre de 1984.

<sup>146</sup> FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 1981.

<sup>147</sup> PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.116.

<sup>148</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. MÉNDEZ, Mariela, QUEIROLO, Graciela, SALOMONE, Alicia. (Compilación y prólogo) *Feminidades*. Buenos Aires, Alfaguara, 1998. p.21.

situação amorosa de ambos, dizendo: *yo me recuerdo de tus flores del mal*.<sup>149</sup> Poetas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé demonstraram que a poesia não necessitava de um comprometimento político ou moral, era algo independente que valia pelo prazer estético que causava, muito embora possa também ser feita de forma crítica, como o fizeram alguns deles, Baudelaire, por exemplo. A forma de viver e de escrever destes poetas tornou-se conhecida e influente nos meios intelectuais da época.

Os poetas agrupados no Modernismo hispano-americano não formaram verdadeiramente um grupo. Cada qual tem características próprias e diferem uns dos outros. Houve impulsos paralelos influenciados por correntes diversas e preferências subjetivas, como se cada poeta devesse ser visto em separado. Rubén Darío, por exemplo, reúne diversas tendências contraditórias que confluem no movimento modernista.<sup>150</sup> Suas constantes viagens por países da América e da Europa ajudaram a unir poetas de nacionalidades diferentes. Manteve contato com as novas formas artísticas do fim do século e sua poesia reflete a inquietude de sua vida. *Su exaltación del refinamiento y de lo sofisticado, sus dudas e su pérdida de la fe, su idea de la poesía como sustituto de la religión, su capacidad de transmutar lo cambiante y lo contradictorio en una armonía estética, todos esos aspectos del modernismo, que pueden encontrarse aislados en otros poetas, se funden en la personalidad de Rubén*.<sup>151</sup>

Escritor de reputação internacional, Darío chegou a Buenos Aires em 1893 e ali residiu por cinco anos. Por essa época, vários intelectuais de outros países passaram a viver em Buenos Aires pelos mais diferentes motivos, principalmente por ser a capital do cone sul e oferecer as melhores condições de trabalho no jornalismo, no teatro, na educação. *Triunfar en Buenos Aires fue la ambición máxima, aún por encima de triunfar en*

---

<sup>149</sup> STORNI, Alfonsina. Op. Cit. *Femenina*. p.264.

<sup>150</sup> Desde 1888, Darío usa a palavra Modernista para designar as novas tendências. Ver PAZ, Octavio. Op. cit., p.119.

<sup>151</sup> FRANCO, Jean. Op. cit., p.178.

*Madrid, y solo por debajo de triunfar en Paris*<sup>152</sup>. Rubén Darío escreveu em vários jornais e revistas e sua influência se fez sentir nos meios intelectuais. Sua poesia é muito variada e, muitas vezes, reflete as crises religiosas e morais pelas quais passou. Sentia-se livre para inspirar-se nos vários estilos do final do século XIX e início do século XX sem, contudo, estar ligado especificamente a nenhum deles<sup>153</sup>. Alfonsina Storni mantinha seus livros entre suas leituras prediletas, transformando-se em sua incondicional admiradora e dedicando-lhe três de seus poemas.<sup>154</sup> Alejandro Storni, filho de Alfonsina, no prólogo do livro *Poesías*, lembra a chegada de sua mãe a Buenos Aires: *En su maleta traía pobre y escasa ropa, unos libros de Darío y sus versos.*<sup>155</sup>

A partir de 1916, começam a ocorrer significativas mudanças na literatura hispano-americana. Sob a influência da vanguarda européia, os poetas adotam uma postura irônica frente às tradições do passado e se vêem obrigados a buscar formas novas de linguagem para se aproximarem mais do leitor. Poeta e leitor são frutos da mesma civilização urbana, devem compartilhar, pois, a mesma linguagem. A inovação foi seguida pela maioria dos poetas e escritores que viveram neste período e aqueles que permaneceram dentro dos modelos das décadas anteriores foram tidos como anacrônicos. Por isso, ser taxada de “pós-modernista” significava, para Alfonsina Storni, desconhecer as inovações da vanguarda, era depreciativo por parte de intelectuais da época e, mais que isso, era estar fazendo uma literatura que seguia, ainda, os moldes modernistas de Darío. Designá-la “pós-modernista” significava deixá-la num entrelugar que a classificava como marginal, não pertencente ao que de mais “valioso” (contemporâneo) havia no momento, em matéria de arte literária. O discurso usado por ela

---

<sup>152</sup> RAMA, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Angel Rama, s/data, p.113

<sup>153</sup> Sobre isto ver FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

<sup>154</sup> STORNI, Alfonsina. *Palabras a Rubén Darío*. Op. cit., p.258, *A Rubén Darío* (I). p.418, *A Rubén Darío* (II) p.440.

<sup>155</sup> STORNI, Alfonsina. *Poesías*. Prólogo de Alejandro Storni. Buenos Aires, Eudeba, 1961.

não era considerado “da moda”, era tido como algo de mau gosto e ultrapassado, algo *kitsch*. No entanto, é preciso levar em conta que a poeta apresenta a angústia própria de quem vive um tempo de crise e de profundas mudanças e nas duas últimas obras – *Mundo de Siete Pozos* e *Mascarilla y Trébol* – inaugura a experimentação da vanguarda, tanto através da temática, que mostra o drama do ser humano contemporâneo, fechado e disperso num mundo violento, onde a morte está sempre presente, quanto na forma, com o uso do verso livre e daquilo que ela chamou de anti-soneto<sup>156</sup>. Isso não desvaloriza suas primeiras produções, pois foram feitas na linguagem de alguém que tinha uma problemática própria, de um sujeito que, literariamente, se diferenciou dos demais. Alfonsina estava buscando seu espaço e a ela lhe interessava ser ouvida com uma voz própria. Tal situação fez com que sua escritura se distanciasse dos padrões da época e não fosse muito bem aceita nos meios literários, sendo até, muitas vezes, rejeitada e duramente criticada.

Para exemplificar o desconforto do pensamento de intelectuais da época, basta citar a crítica preconceituosa, feita a Alfonsina Storni por Jorge Luis Borges, conhecido escritor argentino de vanguarda. Em 1924, na resenha de *Telarañas*, poemário de Nydia Lamarque, uma das primeiras advogadas da Argentina (o que a inclui num seletivo grupo de classe média alta), Borges se dirige a ela advertindo-a para que não incorra “*ni en las borrosidades ni en las chillonerías de comadrita que suele inferirnos la Storni*”. Estas palavras ilustram bem o preconceito de intelectuais homens, de classe alta, contra uma jovem mulher de origem italiana, humilde professora e mãe solteira. De qualquer maneira, o nome de Alfonsina Storni

---

<sup>156</sup> *Antisonetos: así los llamó Alfonsina aludiendo a la novedad del verso blanco de Mascarilla e trébol. In: Joaquín O. Giannuzzi, Diario de Poesía - Dossier Alfonsina Storni, p.19, número 23, Buenos Aires, Invierno de 1992, Periódico trimestral.*

*Antisoneto lo llamó Alfonsina a las composiciones de su último libro, es decir, al poema de catorce versos, arquitecturado en dos cuartetos y dos tercetos a la manera del soneto clásico, pero liberados totalmente de la rima... Esta forma poética – si así puede llamársela – rememora al soneto, aunque lo niega; tiene de él lo recogido y nuclear de la estructura pero carece de su rotundidad, de su acabado perfecto, segundo PAZ, Julieta Gómez. Leyendo a Alfonsina Storni. Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1966. p.51*

já havia ultrapassado as fronteiras da Argentina, pois em 1924, a casa Cervantes de Barcelona publicou a primeira antologia de seus versos. Alfonsina é exemplo do perigo que há em se tratar da vanguarda argentina através da dicotomia entre os grupos Boedo e Florida que não dá conta de demonstrar a riqueza literária existente na época. Alfonsina Storni não se vinculou claramente a nenhum desses grupos e se destacou ao longo do tempo como alguém que merece investigação ao seu trabalho, que mostra um sujeito feminino tentando conquistar um espaço literário próprio.<sup>157</sup>

Delfina Muschiatti resgata o episódio, fazendo severa crítica à postura do escritor. Compara dois poemas de Alfonsina Storni com um poema de Borges, ambos publicados em 1927, na sofisticada revista *Áurea*, afirmando claramente que *el texto de la mujer escritora parece inscribirse en una forma de vanguardia que las declaraciones de Borges siempre le negaran; y el texto del joven Borges, escritor inserto en las propuestas declaradamente vanguardistas de Martín Fierro, niega resueltamente este programa desde un sentimentalismo kitsch, que siempre había sido atribuido a la chillona y demodée Alfonsina.*<sup>158</sup> E conclui sua análise daquele fato, dizendo que a maior ironia disso tudo, está em que aquela Alfonsina que Borges excluiu como *chillona* e de mau gosto é hoje uma autora cada vez mais prestigiada e presente entre as novas gerações.

---

<sup>157</sup> Na década de 20, em Buenos Aires, vários escritores, compartilhando idéias estético-literárias, divulgavam-nas em algumas revistas especializadas. Na maioria das vezes, essa divisão ocorria em função dos lugares, por eles freqüentados. Dentre os vários grupos que surgiram, dois se destacaram: o Grupo Boedo (revista *Os Pensadores*, entre outras) e o Grupo Florida (principalmente com a revista *Martín Fierro*), que tinham idéias, aparentemente divergentes. Os escritores da Boedo eram, em sua maioria, descendentes de imigrantes, com uma visão social, enquanto os da Florida eram elitistas e seguiam as inovações da vanguarda européia. Para os escritores do Grupo Florida, representantes do centro, mais refinados, os da Boedo representavam o arrabalde, com sua vulgaridade e suas limitações. Jorge Luís Borges, da Florida, considerou a rivalidade uma simples travessura literária para chamar a atenção. O que não se pode negar é que essa geração sacudiu de seu marasmo a vida intelectual argentina da época. Para maiores esclarecimentos ver: IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana II: época contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

<sup>158</sup> MUSCHIETTI, Delfina. *Las estrategias de un discurso travesti*. Diario de Poesia - Dossier Alfonsina Storni, p.14, número 23, Buenos Aires, Invierno de 1992, Periódico trimestral.

O termo *kitsch*, de origem alemã, descreve uma certa forma de sensibilidade estética que trafega entre o inautêntico e o mau gosto, correndo-se o risco, nesse tipo de análise de, em caso de generalização, ou de estabelecimento de critérios muito exigentes, incluir-se no modo *kitsch* de ser todas as atividades artísticas e todos os comportamentos sociais.

Não existe na literatura um acordo quanto à autoria do termo *kitsch*. Ao que parece, o *kitsch* nasceu em Munique, em meados do século XIX, ligado ao fato de que os processos técnicos de produção e de reprodução culturais, desenvolvidos naquela época, exigiam o estabelecimento de uma diferença conceitual entre o genuíno e sua imitação ou subproduto. O *kitsch*, assim, seria uma imitação estilística de formas de um passado histórico prestigioso ou de formas e produtos característicos da alta cultura moderna, socialmente aceitos e esteticamente consumidos.

Susan Sontag, que se ocupou da pesquisa sobre o fenômeno do *camp*, uma espécie de sinônimo anglo-saxão para o termo *kitsch*, diz tratar-se de um amor ao exagerado, ao *off*, ao modo de ser impróprio das coisas. É o artifício, propriamente dito e, como tal, basicamente, uma arte urbana, já que a vida na cidade tem muito de artificial. Para essa autora, o *kitsch* é uma sensibilidade plenamente estética, na qual o estilo triunfa sobre o conteúdo, a ironia triunfa sobre a tragédia e o aspecto moral não é levado em nenhuma conta.<sup>159</sup>

Analisando, porém, a realidade urbana que nos cerca e as freqüentes falsificações de que somos vítimas, podemos entender o *kitsch* como sendo, essencialmente, um fenômeno de desinformação, já que, de um modo geral, é sempre algo que aparenta ser uma coisa que, na verdade, não é. Uma pessoa é *kitsch* quando está desinformada a respeito do sistema de valores ou sobre o que a sociedade, em determinado momento, adota como tal. Viver assim, “por fora”, viver alheio ao que estabelece a moda, significa viver à margem. Isto torna uma pessoa *kitsch*.

---

<sup>159</sup> SONTAG, Susan. In CARBAJAL, Miguel. *El abecedario kitsch de los uruguayos*. [Online]. Disponível em: <http://www.uruguayos.nu/montevideo/kitsch/index.htm>

O kitsch é mais uma direção do que um objetivo, dele todos fogem – *kitsch* é uma injúria artística – mas todo o mundo a ele retorna: o artista que faz concessões ao gosto do público, estimado mais ou menos justo, o espectador que frui e aprecia. Um estilo, uma época do desenvolvimento e, sobretudo, uma atitude, o *kitsch* é uma forma de relação do ser humano com as coisas, muito mais do que uma coisa, um adjetivo muito mais do que um nome, e constitui, precisamente, um modo estético de relação com o ambiente.<sup>160</sup>

A pecha de *kitsch*, aplicada a Alfonsina Storni parece demonstrar claramente o preconceito da sociedade em relação aos sujeitos femininos, especialmente aos que não fazem parte das classes sociais mais elevadas. Para Beatriz Sarlo, Alfonsina, sendo professora de província, não poderia nestes primeiros anos, ser outra coisa que não uma poetisa<sup>161</sup> de mau gosto – *kitsch* -, o que lhe valeu êxito por um lado, mas desconfiança e desprezo por parte de membros do grupo renovador. Sua poesia é de fácil leitura, apropriada para memorizar e recitar e, por isso, conquista o grande público, principalmente o feminino. Ao mesmo tempo, por não conhecer ainda as tendências da cultura letrada, é uma poesia de mau gosto, se forem levados em conta os modelos existentes na década de 1920. Mas o aspecto mais significativo da obra de Alfonsina Storni é a inversão dos papéis sexuais tradicionais presente em sua escritura, que rompe com as imagens atribuídas à mulher. Assim como em Delmira Agustini<sup>162</sup>, é a inovação temática o aspecto mais importante de sua poesia. E é por este aspecto que ela abre seu espaço na literatura.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo, Editora Perspativa, 1982.

<sup>161</sup> “Poetisa” no es sólo la designación de una mujer que realiza, con éxito o sin él, una práctica literaria. “Poetisa” define valores estéticos y sociológicos, por eso puede ser aplicada a Alfonsina Storni. SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

<sup>162</sup> Delmira Agustini escrevia em transe. Tinha cantado as febres do amor sem disfarces pacatos, e tinha sido condenada pelos que castigam nas mulheres o que nos homens aplaudem, porque a castidade é dever feminino, e o desejo, como a razão, um privilégio masculino. GALEANO, Eduardo. *Mulheres. Delmira*. Porto alegre, L&PM Pocket, 1997, p. 127.

<sup>163</sup> SARLO, Beatriz. Op. cit., p.78.

Os sujeitos históricos modelados pela modernidade tendem a excluir as mulheres e os demais grupos subalternos e a torná-los condenados ao silêncio. *La negación actúa como colapso cultural, del que es uno de los principales mecanismos de funcionamiento es el secuestro de la historia y el control de las producciones discursivas.*<sup>164</sup> Hoje, na pós-modernidade, é tempo de questionar e criticar esse posicionamento ideológico discriminador e falocêntrico que hierarquizou escritores em detrimento de escritoras. O comportamento e o pensamento provocativos de Alfonsina acabaram por gerar certos tipos de comentários que contradizem o valor de sua escritura, não só para a Argentina, mas para todo o mundo.

*La materia de su literatura es el desequilibrio que existe entre una cultura, un mundo social, y el conjunto de experiencias de una mujer que se decide a vivirlas pública y excepcionalmente: escribir un libro casi al mismo tiempo que nace su hijo, y debe producir sus medios de vida en un espacio adverso y desconocido, por una parte. Por la otra, integrarse al medio intelectual, trabajar profesionalmente, lograr el éxito.*<sup>165</sup>

### O escândalo da voz

Alfonsina Storni usava com frequência o suporte da voz e não o do papel a fim de se manifestar. A declamação fazia parte de seu cotidiano. Baseando-me em Paul Zunthor, analiso esta vocalidade de Alfonsina sob o domínio do que hoje se entende por performance. Em *Introdução à poesia Oral*, Paul Zunthor afirma que:

“a performance, esta forma de imediatez comunicativa, constitui um modo de oralidade, no qual ocorre não somente a transmissão ou intercâmbio de informações, mas um processo interativo de intersubjetividade e sociabilidade. Existe proximidade entre interlocutor e destinatário. A pessoa se expõe nas palavras que profere e quem recebe participa de uma forma de diálogo, mesmo quando um único participante tem a palavra.”<sup>166</sup>

O fato de usar a voz, declamar poemas para pequenos ou grandes grupos de pessoas, muitas vezes era mal visto, pois lhe dava autoridade,

<sup>164</sup> DOMINGUEZ, Nora y PIRILLI, Carmen. *Fábulas del género: Sexo y Escrituras en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998. p.179.

<sup>165</sup> SARLO, Beatriz. Op. cit., p.81.

<sup>166</sup> ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Hucitec, 1997.

aumentava-lhe a popularidade, embora, para alguns intelectuais da época, sua atuação fosse considerada como algo kitsch, que não condizia com os padrões da alta cultura. Hoje há condições de avaliar como a oralidade significava uma forma de mostrar uma diferença de gênero. Alfonsina encontrava na performance uma espécie de “arma” que a distinguiu como corpo poético. O uso da oralidade por parte dos poetas era bastante comum até o romantismo. No Brasil da segunda metade do século XIX, Castro Alves fazia uso desse recurso, declamando em praça pública para sensibilizar a platéia sobre a questão da escravatura. Federico Garcia Lorca, conceituado poeta espanhol, um “dandy”, também fazia performances e era aplaudido. Alfonsina Storni, porém, transformou-se em “comadrinha de arrabales”, sendo discriminada por isso. Seu *modus operandi* lírico agredia as práticas herméticas e solitárias da vanguarda.

Os veementes apelos feitos por Alfonsina à consciência crítica dos sujeitos femininos, soaram como um chamado insistente e lúcido. Sua sensibilidade de poeta levou-a a confidenciar temas íntimos e de sabor muito pessoal. Este, aliás, parece ser, na lírica moderna, o ponto comum da escritura feminina, o giro ao redor de variações sobre um mesmo tema: o universo afetivo e pessoal da alma da mulher. Alfonsina, porém, não deixou que seu discurso ficasse preso dentro de uma literatura tida como *feminina*, na qual se percebe, unicamente, a expressão do íntimo. A mulher, tantas vezes ridicularizada em seus gestos declamatórios e em seus versos suspirados, a “poetisa”, de cuja figura Alfonsina Storni se tornou, de certa forma, o protótipo, introduziu um novo sentir, um novo dizer, um novo escrever, trazendo para dentro da poesia um desusado atrevimento ao explorar o tecido de suas emoções.<sup>167</sup> O esforço de Alfonsina centrou-se não só em buscar novos padrões de leitura como de escritura, expressando-se na

---

<sup>167</sup> GENOVESE, Alicia. *La doble voz – Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos, 1998.

contramão de um mundo androcêntrico, falando de mulher para mulher e a partir de sua experiência da diferença sexual.<sup>168</sup>

Parece claro que, excluído do mundo da escrita, pôde o sujeito feminino se introduzir nele somente através de pequenas frestas que conseguiu abrir à custa de muita luta. “Tão profundamente e interiorizado estava o modelo tradicional, que muitas das mais audazes se lançaram à conquista do ‘exterior’, mas continuaram, como que temerosas da sua própria ousadia, a oferecer uma tranqüilizadora continuidade.”<sup>169</sup> Alfonsina sempre foi tida como o outro, o estranho, por um grande número de pessoas que faziam parte do mundo acadêmico ou literário. A tradição fixou modelos e comportamentos em que os discursos femininos têm ocupado uma zona marginal da literatura e da cultura.<sup>170</sup>

No afã de se comunicar, Alfonsina lançou mão de estratégias discursivas múltiplas e heterogêneas, utilizando-se de gêneros tidos pelo cânone literário do início do século XX, como *menores*<sup>171</sup>, como por exemplo, as crônicas jornalísticas, as cartas, os manifestos ou os relatos autobiográficos<sup>172</sup>. O esforço para se fazer ouvida, levou-a a desdobrar-se em diferentes facetas, construindo novas identidades: em algumas horas assinava como Alfonsina Storni, em outras, como Tao Lao, Julieta ou Mercedes, sendo, desta forma, caracterizado o uso de pseudônimos por parte da escritora, que não deve ser identificada, isoladamente, com um ou com outro de seus personagens, com uma ou com outra de suas abordagens,

---

<sup>168</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. MÉNDEZ, Mariela, QUEIROLO, Graciela, SALOMONE, Alicia. (Compilación y prólogo). *Prólogo*. Buenos Aires, Alfaguara, 1998. p.10.

<sup>169</sup> DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no ocidente*. 4. vol. Porto, Edições Afrontamento, 1991.

<sup>170</sup> DOMINGUEZ, Nora y PIRILLI, Carmen. Op. cit., p.60.

<sup>171</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. *Prólogo*. p.10.

<sup>172</sup> O conceito de *gêneros menores* encontra-se hoje totalmente modificado. Com o desenvolvimento da crítica feminista e do pós-modernismo são, precisamente esses gêneros que trazem a voz do outro e da subjetividade excluída por gênero, etnia e classes sociais.

A construção da cultura latino-americana determinou a aparição de escrituras de margem. A crônica foi uma forma de resistência que, na modernidade, se caracteriza pela hibridação de discursos da cultura ilustrada com a cultura popular e a cultura de massa. Para maior aprofundamento ver DOMINGUEZ, Nora y PIRILLI, Carmen. Op. cit., p. 179.

mas com a instância mesma que orchestra toda a multiplicidade de suas falas e de sua escritura. Alfonsina, contudo, preferiu a poesia como forma de expressão, pois, como dizia ela, *una poesía se hace en un momento dado, se la pule logo, si se la pule, y el trabajo está acabado. La novela, el drama, exigen ya una dedicación constante, un trabajo de conjunto, una disciplina mental más severa y el ambiente no está para eso.*<sup>173</sup>

Apesar de pensar assim, a partir de 1919 passou a publicar artigos nas seções femininas de revistas e em jornais, ocupando lugar de destaque e apropriando-se de espaços de enunciação em que buscava subverter a ordem dos papéis tradicionalmente determinados ao feminino e ao masculino. Entre as revistas e jornais para os quais Alfonsina passou a escrever, encontra-se *Caras y Caretas*, revista que começou a circular a partir de 1898. Enquanto à cultura superior se comunicava através dos jornais diários, a classe média preferia as revistas ilustradas, semanais ou mensais. *Caras y Caretas* obteve êxito por *saber hermanar la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención, con la caricatura que esboza la sonrisa*, conforme explica seu editorial ao cumprir-se o primeiro ano de vida da revista<sup>174</sup>. Nas crônicas para jornais e revistas, a palavra de Alfonsina se mostra firme e clara na defesa dos direitos civis e políticos da mulher, exigindo fossem eles renovados, garantidos e respeitados, chegando-se ao reconhecimento da equiparação intelectual de homens e mulheres.<sup>175</sup> Seus escritos revelam as transformações coletivas em andamento, destacam as lutas feministas em processo, derrotas e conquistas, mostrando, nitidamente, a mulher como novo sujeito social em formação<sup>176</sup>. Afirma Alfonsina que *el verdadero feminismo [é aquele] que busca la dignificación de la mujer, que tiende a elevarla por sobre el instinto.*<sup>177</sup> Ou, como diz em outro trecho, *feminismo es el ejercicio del pensamiento de la*

---

<sup>173</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. Las poetisas americanas. p.52.

<sup>174</sup> RAMA, Angel. Op. cit., p.116.

<sup>175</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. Prólogo. p.13.

<sup>176</sup> MUSCHIETTI, Delfina. Op. cit., p.14.

<sup>177</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. Feminismo perfumado. p.33.

*mujer, en cualquier campo de la actividad.*<sup>178</sup> Segundo Luiza Lobo, o conceito de literatura feminista está carregado de conotações políticas e sociológicas, muitas vezes sendo ligado às lutas por uma legislação igualitária ao homem com relação a direitos, deveres, trabalho, casamento, filhos. É histórica a idéia de Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, quando diz que *las feministas son mujeres – y a veces también hombres – que luchan para cambiar la situación de la mujer, en asociación con la lucha de clases.*<sup>179</sup> Hoje, a crítica literária demonstra que o texto literário feminista é aquele que apresenta um ponto de vista de um sujeito de enunciação consciente de seu papel na sociedade.<sup>180</sup>

A luta feminista travada por Alfonsina Storni se expressa em sua voz, declarando que a mulher é um sujeito pensante. Não é estranho, portanto, que essa voz seja tão representativa a partir das primeiras décadas do século XX e que, na primeira fila se destaque a escritura de Alfonsina Storni, ao lado de nomes como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Gabriela Mistral.<sup>181</sup>

Como iniciadora de um movimento, Alfonsina remodela a colocação da voz feminina que, até então, se ocultara entre rodeios barrocos ou sob os véus da idealização romântica, como um objeto delicado e que, quase nunca, se manifesta. Por detrás da idealização da mulher impossível do romantismo, o modernismo hispano-americano criou a idealização de uma mulher possível, inaugurando uma onda expansiva de erotismo que explodiu com Rubén Darío: *Carne, celeste carne de la mujer Arcilla/ - dijo Hugo -*,

---

<sup>178</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. Un libro quemado. p.49.

<sup>179</sup> BEAUVOIR, Simone. In: MOI, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

<sup>180</sup> LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. [On-line]. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/Llobo.html>

<sup>181</sup> A Delmira Agustini, Alfonsina dedicou o poema “Palabras a Delmira Agustini”, demonstrando sua admiração pela poeta uruguaia, assassinada em 1914, aos vinte e oito anos. STORNI, Alfonsina. Op. cit., p.264. Também a Gabriela Mistral (1889-1957), escritora chilena que recebeu o Prêmio Nobel em 1945, Alfonsina dedicou um poema: “Letanías de la Tierra Muerta”. STORNI, Alfonsina. Op. Cit.p.234. A Juana de Ibarbourou, escritora uruguaia, ela dedicou a parte do livro, *El dulce daño*, intitulada *Los fuertes motivos*. STORNI, Alfonsina. *Antología Poética*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A.,1997, p.v

*ambrosía más bien, ¡oh maravilla!*<sup>182</sup> É a mulher vista ainda mais como fruto do que como semente. É ainda a visão da mulher de mármore, da Vênus de formas atraentes, porém estáticas; da mulher que não age. Alfonsina fez com que a deusa baixasse de seu pedestal de estátua, expressando-se como corpo e como espírito vivos e, a partir de si mesma, postando-se de frente, passasse a encarar o homem e o mundo. Reclama para si, como mulher, os direitos de homem: enamorar-se fisicamente, valorizar o desejo como aspecto básico de uma relação, desejar mesmo que não ame, tomar ao homem e decidir quando abandoná-lo. *Traza un perfil de mujer cerebral y sensual al mismo tiempo, en una complejización del arquetipo femenino, que supera a la mujer-sabia, la mujer-ángel y la mujer-demonio.*<sup>183</sup>

Há recorrência da temática da mulher em Alfonsina na obra *Irremediavelmente*. O poema “Incurable” chama as companheiras à consciência e à realidade, tentando despertá-las para a vida e para uma superioridade feminina, através da vivência do gozo imediato e do sorver a vida aqui e agora.

*Este cielo es tuyo, es tuya la vida,  
Sábela tomar.  
Aprende una cosa, la que menos sabes,  
Aprende a gozar.*<sup>184</sup>

O desejo erótico e sua satisfação significavam a morte de uma identidade social feminina definida pela ausência do prazer sexual.<sup>185</sup> Dessa perspectiva feminina, as confissões de amor desconcertam a crítica, quebram todos os esquemas do pudor estabelecido pela fantasia sexual masculina e não mais se encaixam nos valores comunicativos mantidos até então. O mundo falocêntrico ficou boquiaberto ante o fato de que as deusas começaram a falar e, mais importante que isso, começaram a aprender a

---

<sup>182</sup> DURÁN, Diony. *La voz de Alfonsina Storni*. [On-line]. Disponível em: <http://www.matices.de/19/19kstorn.htm>

<sup>183</sup> SARLO, Beatriz. Op. cit., p.82.

<sup>184</sup> STORNI, Alfonsina. *Incurable*. Op. cit., p.156.

<sup>185</sup> KIRPATRICK, Susan. Op. cit., p.180.

fazer-se ouvir. A atuação da mulher na sociedade sempre esteve comprometida por um preconceito milenar que a rotula como ser inferior. À fêmea cabe assumir dois possíveis papéis: o da frágil, dependente emocional e financeiramente de um macho, a dona de casa, a mãe, a “do lar”, ou o da mulher fatal, a traidora, a prostituta, a destruidora de lares, aquela que não consegue controlar os seus instintos mais primários. Os papéis extremos atribuídos à mulher parecem objetivar o seu silêncio, para impedi-la de assumir sua posição e receber o merecido reconhecimento. Alfonsina não aceita a dicotomia entre a santa e a prostituta porque, como escritora profissional, não é “do lar”, mas assume a maternidade sozinha e assimila sua sexualidade sem ser traidora.

Alfonsina suscita questionamentos sobre um novo modelo de sociedade, uma nova mulher que contesta, que batalha em busca de seu espaço, não apenas um espaço de leitura e escrita pelo qual lutavam as mulheres do século XIX, conclamando umas às outras para escreverem nos jornais femininos que surgiam, mas também um espaço no qual pudessem exercer o direito à cidadania e se fazerem respeitar. Como escritora e formadora de opinião, contribuiu para a formação de uma sociedade letrada, aberta ao sujeito feminino, impulsionando-o na busca de novos caminhos<sup>186</sup>.

A afirmação de que a obra de Alfonsina Storni é claramente autobiográfica<sup>187</sup>, nos leva a acreditar que *escribir es condenarse porque la escritura es prueba de lo que se piensa y de lo que se es*<sup>188</sup>. A poeta se declara uma mulher que vive alerta, alguém que não se entrega, voltada para o infinito e na busca incessante de uma integração com o universo, que parece nunca chegar e que configura suas ansiedades e frustrações.

*Yo soy ya la mujer que vive alerta,*

---

<sup>186</sup> MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. *Vida íntima das moças de ontem: um encontro com Sophia Lyra*. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio, BASTOS, Maria Helena Camara, CUNHA, Maria Teresa Santos (org.). *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis, Mulheres, 2000.

<sup>187</sup> SARLO, Beatriz. Op. cit., p.80.

<sup>188</sup> DOMINGUEZ, Nora y PIRILLI, Carmen. Op. cit., p.45.

*Tú el tremendo varón que se despierta  
Y es un torrente que se ensancha en río*

*Y más se encrespa mientras corre y poda  
Ah, me resisto, mas me tienes toda,  
Tú, que nunca serás del todo mío.<sup>189</sup>*

A alma angustiada é a expressão clara da vida tumultuada e condicionada pelas paredes da modernidade. Mesmo que o outro consiga tê-la toda, ela, fragmentada e solitária, jamais conseguirá possuí-lo. Talvez esse sentimento advenha da sensação de impotência de que é tomada ante a imensidão de seu interlocutor. Por não conseguir tê-lo todo, também não o quer aos pedaços. Considera-o como uma torrente que se transforma em rio e que aumenta sempre mais o seu caudal à medida que avança. A ânsia de completar-se, de fundir-se com o universo, vem do mais profundo de seu ser. Essa talvez seja a manifestação mais inquietante do ser humano moderno, desintegrado, fragmentado e vítima inerme da solidão. O eu do poema sente que é fácil para alguém tê-la toda, por imaginar-se, quem sabe, pequena e desprotegida; não tem a mesma segurança, porém, em relação ao que sente, quando o processo de integração deve partir dela; acha-se incapaz de amar, de possuir, de fazer parte, de integrar-se com o outro e com o mundo. A necessidade da posse do ser amado e a impossibilidade de que isso ocorra, surgem como um dos problemas femininos ou, mais que isso, como um problema da relação amorosa na modernidade.

Alfonsina utiliza-se de um discurso que manifesta as enormes extensões vazias de um ser lançado na busca do outro, porém, sem jamais conseguir alcançá-lo. Tudo se perde no doido anseio de braços que nunca se abraçam. O vazio da alma angustiada parece não ter refrigério e, embora busque o outro por toda parte, persiste o sentimento de solidão que faz padecer de uma insaciável sede de carinho e de completude. O amargor do fel que fica ao final de tudo é a mais pura expressão do sentimento de incompletude trazida pela modernidade.

---

<sup>189</sup> STORNI, Alfonsina. *Tú, que nunca serás...* Op. cit., p.248.

A literatura de autoria feminina parece tender a criar um espaço próprio, dentro da literatura mundial, e a mulher vem expressando sua sensibilidade a partir de pontos de vista e de sujeitos de representação próprios, com temáticas que se afastam do tradicionalmente estereotipado como *feminino*<sup>190</sup>, voltando-se para outros assuntos que, habitualmente, não são associados à mulher. Na tradição lírica é a voz do sujeito masculino que se faz ouvir e faz da mulher um objeto, o tema da poesia. A mulher fica imobilizada como fetiche amoroso, é o objeto suntuoso num mundo de fadas e princesas, é tida como a amada inalcançável, ou como a mulher/anjo, o anjo do lar, feita somente com a matéria do discurso amoroso e condenada ao silêncio e à ausência<sup>191</sup>.

O posicionamento nitidamente feminino e a sensualidade estão presentes em Alfonsina em várias passagens de seus escritos, até mesmo através de um discurso incomum para um sujeito feminino. A poeta, com sede de infinito, aquela que busca com ânsia e que bebe sofregamente cada gole de vida que se lhe apresenta, expressa sua angústia de viver, na entrega sensual de um corpo que lhe aprisiona a alma sensitiva.

O apelo sensual dos versos de Alfonsina é a expressão da mulher que deseja o homem e que revela, de maneira clara, esse sentimento. É evidente sua capacidade de erotizar o discurso, ou de escrever com o corpo, como num ato de entrega total. O erótico surge como expressão da angústia da incompletude, secundando o sentimento de fragmentação e de impotência perante o outro.

As análises da condição feminina, elaboradas por Alfonsina Storni, parecem ser fruto de uma consolidada reflexão a respeito da vida humana e de suas decorrências básicas. Sua luta feminista parece pautar-se dentro do necessário equilíbrio de não torná-la um sucedâneo antônimo do tradicional

---

<sup>190</sup> Atualmente, é extensa a discussão sobre a teoria do “feminino” enquanto “gênero sexual” que deve ser compreendido, não como um dado recebido da natureza no nascimento, mas como uma “construção cultural,” ou, na acepção psicanalítica, uma “diferença sexual”. Ver LOBO, Luiza. *A Literatura de Autoria Feminina na América Latina*. [On-line]. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/Llobo.html>

<sup>191</sup> GENOVESE, Alicia. Op. cit., p. 19.

machismo, que fatalmente conduziria a uma simples mudança nos pólos do poder. Reconhece as posições conquistadas pelo homem ao longo da história humana e incita as mulheres a fazer o mesmo em seu favor. Ao baixar seu escudo em defesa do feminino e ao confessar, valentemente, sua “derrota” não abdica dos princípios que a levam a lutar, pelo contrário, assume, a partir daí uma posição mais consciente e mais firme.

No poema “Saludo al hombre”, percebe-se a postura de submissão ao homem adotada pelo sujeito lírico:

*Con mayúscula escribo tu nombre y te saludo,  
Hombre, mientras depongo mi femenino escudo  
En sencilla y valiente confesión de derrota.  
Omnívoro: naciste para llevar la cota  
Y yo el sexo, pesado como carro de acero  
Y humilde (se delata en función de granero)  
Brindo por tu adiestrada libertad, la soltura  
Con que te sientes hijo claro de la natura,  
Y lector aplicado de aquél su abecedario  
Que enseña el solo verbo que es interplanetario.*

*Mas, no con gesto humilde, instintivo, anhelante,  
Tu pecho se deforma en boca del lactante.  
No se ajusta a tu carne pasajera belleza  
Que se acrece con artes que lo son de pereza:  
Tu juventud, más alta, se hace de pensamientos  
(Las ideas son rosas, y rosas los ungüentos...)  
¿No eres el Desligado, Sire, por excelencia?  
¡Salud! En versos te hago mi fina reverencia.* <sup>192</sup>

O poema revela o desejo de viver como os sujeitos masculinos o faziam, com a liberdade que tinham. As expressões do poema talvez escondam um olhar irônico, porém, o que transparece é uma posição de fraqueza na luta feminista. Onde está o questionamento sobre a igualdade de direitos entre as pessoas? Este parece ser um momento de debilidade em que não demonstra uma posição firme de enfrentamento. Depõe o escudo e declara-se vencida. O sujeito lírico parece mergulhar nas contradições da modernidade.

---

<sup>192</sup> STORNI, Alfonsina. *Saludo al hombre*. Op. cit., p.276.

A poesia de Alfonsina, já nos anos de sua maturidade, expressa um equilíbrio mais refletido e a plenitude de sua capacidade lírica. Na obra *Ocre*, publicada em 1925, há algo novo em sua luta com o sexo masculino: o reconhecimento de que não vale a pena lutar contra o homem, já que a natureza distribuiu desigualmente as coisas. Arbitrariamente, enquanto deu ao homem as melhores cotas, à mulher deu o sexo, *pesado como carro de acero*, enquanto ao homem legou a arte e o poder da guerra, à mulher encarregou-a da maternidade, mantendo-a acorrentada e ligada ao chão, como âncora, como raiz e como matriz. *Mis piernas: crecen tierra adentro, se hundén, se fijan...*<sup>193</sup> Por isso, Alfonsina depõe o *femenino escudo* e confessa sua derrota. A natureza lhe foi madrasta. *Mi más grave fracaso fue no haber podido convencer a los que me rodean de que, por tener un cerebro masculino, tenía derecho a vivir mi vida con la independencia, la dignidad y el decoro con que puede vivirla un hombre normal.*<sup>194</sup> Esta forma de pensar paga tributo ao momento histórico que ela viveu. Nem sempre conseguiu manter a firme posição de luta. Algumas vezes, por sentir-se fragilizada, agiu de forma contraditória.

Num episódio, ocorrido também em 1925, um repórter lhe pergunta à queima roupa: *¿Qué haría si fuera hombre?* A resposta de Alfonsina veio pronta e sempre na defesa do feminino: *Comportarme como la mejor mujer.*<sup>195</sup>

Outra reportagem, do jornal *El Hogar*, demonstrando como os olhos do mundo masculino enxergavam Alfonsina, assim iniciava: *Quién es esa persona delgada, de escasa estatura, con ojos rasgados y cabello gris?* E respondia: *Es un hombre que... ha tenido la desgracia de nacer...mujer...: es Alfonsina Storni.* E continuava: *A muchos les parecerá dura la frase porque, sin duda, no se han detenido a analizar la vida y el modo de ser de la conocida poetisa, de cerebro equilibrado, pensamiento fuerte, noble y*

---

<sup>193</sup> STORNI, Alfonsina. *Ecuación*. Op. cit., p.321.

<sup>194</sup> STORNI, Alfonsina. In: DELGADO, Josefina. Op. cit., p.155.

<sup>195</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.109

*franca hasta la aspereza, ha logrado vencer a los prejuicios.*<sup>196</sup> Essas eram tidas como virtudes e características exclusivamente masculinas numa visão preconceituosa em relação aos sujeitos femininos.

Alfonsina Storni, porém, afirmando-se como mulher e postando-se como ser humano, demonstra sentir superioridade diante de muitos homens. Superioridade esta que se manifesta em termos de sensibilidade e inteligência. Esse sentimento de altivez choca-se com sua fragilidade física, que a faz escrava e lhe impõe a incômoda condição de puro molde, de maleável argila, de objeto.

*Soy superior al término medio de los hombres que me rodean, y físicamente, como mujer soy su esclava, su molde, su arcilla. No puedo amarlo libremente: hay demasiado orgullo en mí para someterme. Me faltan medios físicos para someterlo.*<sup>197</sup>

A superioridade que demonstra ter como sujeito feminino, como escritora e poeta madura, não é a mesma expressa na *Inquietud del Rosal*, quando se sentia *tronco de árbol, flores de cardo, pelusilla dorada*. Nas últimas obras, sua voz é robusta, é a voz feminina da *planta humana*, por *donde se escapan y me cubren los alocados versos*.

Este mesmo sentimento pode ser encontrado em outras passagens de sua obra, destacando-se sua elevada consciência de saber que, como mulher e como ser que tem uma nítida definição no mundo, pode contribuir para uma melhor performance do homem e para seu aperfeiçoamento.

*La mujeres mentales somos las plataformas,  
mejoramos los hombres, y pulimos sus normas,  
Refinan en nosotras su instinto desatado.*<sup>198</sup>

A utilização da biologia como dispositivo de poder, consistia no fato de se utilizar explicações de ordem biológica para se definir a essência do masculino e do feminino e para fundamentar a atribuição dos papéis sociais

<sup>196</sup> DELGADO, Josefina. Op. cit., p.129.

<sup>197</sup> STORNI, Alfonsina. *Antología Poética*. Colec. Austral, Buenos Aires, Argentina, 1944.

<sup>198</sup> STORNI, Alfonsina. *La otra amiga*. Op. cit., p.259.

em função do sexo. O uso de conceitos biológicos dessa forma, relega, fatalmente, a mulher ao âmbito do doméstico, sendo-lhe permitido chegar ao âmbito público somente sob fortes condições de discriminação. Aqui o público e o privado (doméstico) ganham um significado muito particular: o público é, por excelência, o campo da tomada de decisões da sociedade, onde a mulher tem uma posição subalterna; o privado se identifica com o doméstico despolitizado e é a dimensão à qual está, normalmente, relegada à mulher. Uma fetichização biológica nestes níveis atua diretamente sobre a consciência da pessoa, impedindo a produção de qualquer questionamento. Relegar a mulher ao âmbito do doméstico é vedar-lhe o acesso ao mundo do político e negar-lhe o poder de incidência sobre a história.

Thomas Laqueur, ao se referir a este assunto, afirma que o século XVIII, sobretudo, modificou o modelo anterior de diferenciação sexual. Desde a antiguidade, argumenta ele, o corpo feminino havia sido considerado uma versão inferior do modelo masculino de humanidade perfeita. A inferioridade física da mulher refletia suas deficiências intelectuais e morais que justificavam sua posição subordinada na sociedade.<sup>199</sup>

### **Uma dicção feminista em vários tons**

Ao analisar a obra de Alfonsina Storni, percebe-se, muitas vezes, o intrigante traço da inconstância, do amor visto como algo passageiro. Ela absorveu e expressou, como ninguém, o sentimento mais forte, vivenciado nas sociedades modernas: nada é permanente, tudo passa muito rapidamente, o tempo escorre pelas frestas de nossas mãos.

A obra de Alfonsina Storni vem pontilhada de conceitos existencialistas, que ressaltam o relativismo moderno e a necessidade do uso da liberdade como fonte de expressão personalizada da vida e como meio de afirmação social e cultural. Neste contexto, as "verdades

---

<sup>199</sup> KIRKPATRICK, Susan. Op. cit., p.17.

subjetivas" que, embora não possam ser provadas ou estendidas a outros, são as bases exclusivas das ações individuais. Para filósofos existencialistas como Sören Kirkegaard, o que somos é o que fazemos. Se queremos verdadeiramente ser, temos que agir. Esses fundamentos filosóficos, que dominaram o comportamento das sociedades ocidentais, especialmente no período pós-guerra, encontram raiz e apoio no pensamento clássico antigo. O poeta latino Quinto Horácio Flaco (65 a.C. – 8 a.C.), em sua *Ode 11*, consagrou o princípio do *carpe diem*: "Sê prudente, começa a apurar teu vinho, e nesse curto espaço abrevia as remotas expectativas. Mesmo enquanto falamos, o tempo, malvado, nos escapa: aproveita o dia de hoje, e não te fies no amanhã"<sup>200</sup>. "Carpe diem" quer dizer "colhe o dia". Colhe o dia como se fosse um fruto maduro que amanhã estará podre. A vida não pode ser economizada para amanhã. Acontece sempre no presente. A poesia de Alfonsina não expressa o amor dos românticos, único, eterno, para a vida inteira e além. Para ela, o amor é um sentimento que hoje pode ser dedicado a um, amanhã a outro, sem compromisso com ninguém. Amar e viver o presente, sem a inútil preocupação com o perene e com o eterno, pois as lições que lhe deu a vida não deixam lugar à condescendência alguma. É a presença clara do *carpe diem*, do desejo de gozar o presente, de aproveitar o instante que passa. O momento presente é a única certeza, a vida corre ligeira em direção à morte, portanto, é preciso usufruir do amor enquanto é tempo.<sup>201</sup>

O fato de Alfonsina ter tido um filho, ainda solteira,<sup>202</sup> fruto de seus amores com um homem casado, de ter assumido esse filho e de tê-lo criado sozinha, o fato de trabalhar para providenciar seu sustento, de ser dona da sua vida, não a faz sentir-se envergonhada, pelo contrário, ela se sente livre e levanta a cabeça para seguir em frente, numa atitude típica da modernidade, num procedimento inédito de alguém que se posta como

---

<sup>200</sup> FLACO, Quinto Horácio. *Odes*. Livro I, Ode 11, versos 6-8.

<sup>201</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1999.

<sup>202</sup> DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni: Una biografía*. Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina S.A.C.I., 1990. pp.40-41.

precursora de um tempo novo, em busca da emancipação e da liberdade. No poema “La loba” o sujeito lírico também revela ter tido um filho fruto de *un amor sin ley* e não se envergonhar disso. Ao contrário, sente-se bem em não ser como as demais mulheres, submetidas às convencionais regras sociais ou religiosas. Sem a canga ao pescoço, pode erguê-lo livremente e elevar sua cabeça, sentindo-se forte para arrancar a erva daninha com as próprias mãos. O sentimento de frustração e de impotência, já tantas vezes aludido, transforma-se em audácia, em inusitada coragem, que faz dela uma transgressora e exemplar lutadora em defesa de uma sociedade mais justa e mais livre. A transgressão é uma forma de defesa por parte de alguém que sofre freqüentes ataques de cunho moral.

*Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,  
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey  
Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!  
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.*<sup>203</sup>

O sujeito lírico reconhece que sua vida e sua postura desconcertam o mundo das *ovejitas*, para quem ela é a loba ameaçadora. Sente-se como alguém que afronta padrões estabelecidos e que, livrando-se das cercas do rebanho, refugia-se na montanha, de onde pode ter uma visão mais ampla do território e onde pode respirar mais livremente, cansada que está da planície. Mostra seu desdém pelos olhares e sorrisos das que julgam situar-se em um patamar superior de moralidade. Assustam-se e balem as ovelhas do redil, pois uma loba feroz nele penetrou e ameaça quebrar e destruir os paradigmas que até ali, enganosamente, as protegeram. A loba sente um certo prazer em escandalizar e em assustar o rebanho, compadecendo-se de tantas que, para dissimular seu temor, sorriem, mas que no sorriso traduzem a intensa dor que lhes vai na alma, não só pelo fato de estarem submetidas a enormes fardos, mas também, por terem uma certa consciência disso. O

---

<sup>203</sup> STORNI, Alfonsina. *La loba*. Op. cit., p.50.

poema “La loba” sacude como un latigazo este grito de mujer real, que tiene más de desafío que de confesión.<sup>204</sup>

*Yo soy como la loba.*

*Quebré con el rebaño*

*Y me fui a la montaña*

*Fatigada del llano.*

[...]

*Mirad cómo se ríen y cómo me señalan*

*Porque lo digo así: (Las ovejitas balan*

*Porque ven que una loba ha entrado en el corral*

*Y saben que las lobas vienen del matorral).<sup>205</sup>*

[...]

*Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta*

*De ver cómo al llegar el rebaño se asusta,*

*Y cómo disimula con risas su temor*

*Bosquejando en el gesto un extraño escozor...*

O sujeito feminino do poema surge reivindicando sua excepcionalidade e convidando outras a se colocarem nesse lugar, que é solitário, mas também, independente e único. O eu do poema se identifica, em vários aspectos, à masculinidade. Nisto está sua força ideológica: consegue sua independência na produção das condições materiais de vida, por sustentar-se e ao filho, afirma sua intelectualidade, sua capacidade de se defender diante do mundo, sua autonomia nas relações sentimentais. Esses são aspectos pioneiros na época e denotam uma posição de vanguarda no campo ideológico, por parte de Alfonsina. Ela decide contradizer os destinos sociais no exercício de sua própria vida e o faz através da poesia. A escrita autobiográfica, um dos refúgios do eu, tem sido um espaço criado, cada vez com mais insistência, para os sujeitos como tais, ou seja, *não para o indivíduo como um serilhado, mas para a subjetividade e a privacidade, para o pessoal, o cotidiano e o íntimo*<sup>206</sup>. Constata-se que Alfonsina

<sup>204</sup> NALÉ ROXLO, Conrado. *Gênio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires, Eudeba, 1964. In STORNI, Alfonsina. *Antología Poética*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1997.

<sup>205</sup> STORNI, Alfonsina. *La loba*. Op. cit., p.50.

<sup>206</sup> VIÑAO, Antonio. *A modo de prólogo: Refugios del yo, refugios del otros*. In MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos. Op. cit., p.9.

escreveu “uma poesia claramente autobiográfica”<sup>207</sup>, revelando aspectos pessoais de sua vida, sem medo de se expor. Não que isto corresponda, necessariamente à realidade, pois nem sempre o que revela a subjetividade tem ligação direta com a verdade. Susana Zanetti, que escreveu uma biografia de Alfonsina à guisa de prólogo no livro *Alfonsina Storni: Antología Poética*, reforçando a idéia de Sarlo, afirma que *con frecuencia suele confundirse en ella la experiencia personal concreta con su modulación textual*<sup>208</sup>.

No desejo de se libertar dos preconceitos da época, Alfonsina colocase na clara posição de alguém que representa a voz da mulher. Não fala por ela apenas, representa um gênero, assinalado pelo silêncio do qual a mulher poeta pretendeu libertar-se. Esta parece ter sido a sua luta, este o seu feminismo. Para tanto, sua arma, a poesia, se impõe. Evoca o mito de Prometeu acorrentado, pois, como ele, sentia-se atada a uma montanha de imposições e presa à tradição de vinte séculos, que impuseram pesados fardos à mulher.

*Para decirte, amor, que te deseo,  
Sin los rubores falsos del instinto,  
Estuve atada como Prometeo,  
Pero una tarde me salí del cinto.  
[...]  
¡Son veinte siglos de terribles fardos!  
Sentí su peso al libertarme de ellos.*<sup>209</sup>

Recordar-se da mãe a curtir fundas amarguras e a chorar nas sombras e sente-se como sua redentora, no momento em que conquista a liberdade. Em sua evolução como poeta, passa do estágio da mulher que chorou lágrimas quadradas<sup>210</sup> e que bebeu o veneno contido nas lágrimas de sua mãe, como antiga forma de resistência, a um sentir mais consciente de sua feminilidade

<sup>207</sup> SARLO, Beatriz. Op. cit., p.80.

<sup>208</sup> STORNI, Alfonsina. *Antología Poética*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 20 ed. 1997.

<sup>209</sup> STORNI, Alfonsina. *Veinte siglos*. Op. cit., p.159.

<sup>210</sup> STORNI, Alfonsina. *Cuadrados y ángulos*. Op. cit., p.120.

e de sua força na sociedade. Sentir-se uma libertadora e poder falar pelas outras mulheres, poder representá-las e dar voz a seus sentimentos reprimidos, torna Alfonsina Storni um símbolo de sujeito feminino capaz de se insurgir contra a posição subalterna vivida durante séculos. Seu perfil altivo se destaca contra o pano de fundo formado pela submissão da mulher comum. É alguém que se liberta e, ao fazê-lo, se converte na voz da liberdade para tantos outros sujeitos femininos como ela. *Su poesía será no sólo sentimental sino erótica; su relación con la figura masculina será no sólo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados.*<sup>211</sup>

*A veces en mi madre apuntaron antojos  
De liberarse, pero se le subió a los ojos  
Una honda amargura, y en la sombra lloró.*

*Y todo eso mordiente, vencido, mutilado,  
Todo eso que se hallaba en su alma encerrado,  
Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.*<sup>212</sup>

Testemunhando este sentimento libertário, no poema “Tú me quieres blanca”, o sujeito lírico critica a posição falocêntrica do parceiro que a deseja pura e casta, sem qualquer experiência amorosa anterior. A sexualidade livre pode ser vivida pelo ser masculino para quem o número de experiências dá prestígio e sucesso diante de outros seres masculinos. Pode viver e gozar os prazeres do sexo com toda liberdade, sem sofrer a crítica por parte da sociedade. Os sujeitos femininos, entretanto, não têm liberdade de exercer sua sexualidade do modo que melhor lhes aprouver. A crítica de Alfonsina é veemente. Como exigir da parceira algo que ele próprio não faz? Os seres humanos têm direitos e deveres iguais independente de sexo, etnia, cultura.

*Tú me quieres alba,  
Me quieres de espumas,*

<sup>211</sup> SARLO, Beatriz. Op. cit., p.79.

<sup>212</sup> STORNI, Alfonsina. *Bien pudiera ser...* Op. cit., p.176.

*Me quieres de nácar.  
 Que sea azucena  
 Sobre todas, casta.  
 De perfume tenue.  
 Corola cerrada.  
 [...]  
 Tú que hubiste todas  
 Las copas a mano,  
 De frutos y mieles  
 Los labios morados.  
 Tú que en el banquete  
 Cubierto de pámpanos  
 Dejaste las carnes  
 Festejando a Baco.  
 [...]  
 Y cuando las carnes  
 Te sean tornadas,  
 Y cuando hayas puesto  
 En ellas el alma  
 Que por las alcobas  
 Se quedó enredada,  
 Entonces, buen hombre,  
 Preténdeme blanca,  
 Preténdeme nívea,  
 Preténdeme casta.<sup>213</sup>*

Em alguns poemas como em “Divertidas Estancias a Don Juan”, está presente uma voz irônica ao tratar de mitos masculinos consagrados. “D. Juan, sedutor, celerado, ridículo, irresistível é, sem dúvida, a figura mais perfeitamente ambígua – mais perfeita- que nos lega a lenda ocidental em matéria de sexualidade masculina.”<sup>214</sup> Essa figura de D. Juan é desmistificada, apresentada como fora de época, como fora de moda. Em pleno século XX, D. Juan, com toda a sua sedução, não faria sucesso como fez no passado, porque as mulheres, em geral, não são mais as donzelas frágeis, castas de sua época, mas seres intelectualizados e também, muitas vezes, bastante ousados, capazes até de assumir uma postura sedutora, num modelo feminino do antigo D. Juan. Há nestas estâncias um olhar que escapa ao da “poetisa”: nem fragilidade, nem debilidade, nem submissão.

<sup>213</sup> STORNI, Alfonsina. *Tú me quieres blanca*. Op. cit., p.107.

<sup>214</sup> KRISTEVA, Julia. *História de amor*. Rio de Janeiro, Paz e Yerra, 1988, p.225.

As relações sexuais se mostram dentro da idéia de sedutor/seduzido como relações de poder. Aspecto divertido, rebelde e desarticulador, do discurso masculino. Percebe-se, neste poema, a presença de uma segunda voz que é irreverente, travessa e irônica.

*A Don Juan  
Noctámbulo mochuelo,  
Por fortuna tú estás  
Bien dormido en el suelo  
Y no despertarás.*

*Si tu sombra se alzara  
Vería a la mujer  
Midiendo con su vara  
Tu aventura de ayer.*

*La flaca doña Elvira,  
La casta doña Inés,  
Hoy leen a Delmira,  
Y a Stendhal, en francés*

*Caballeros sin gloria,  
Sin capa y sin jubón,  
Reaniman tu memoria  
A través de un salón.*

*No escalan los balcones  
Tras el prudente aviso,  
Para hurtar corazones  
Imitan a Narciso.*

*Las muchachas leídas  
De este siglo de hervor  
Se mueren de aburridas  
Sin un cosechador.*

*Más que nunca preciosas,  
Oh gran goloso, están.  
Mas no ceden sus rosas.  
No despiertes, don Juan.*

*Que no ha parado en vano  
La aventurera luna:  
Tu castigante mano  
No hallaría fortuna.*

*Y hasta hay alguna artera,  
Juguetona mujer,  
Que toma tu manera  
Y ensaya tu poder.*<sup>215</sup>

O sujeito feminino da modernidade, ao postar-se como agente desarticulador do discurso falocêntrico, ao ver nas tradicionais figuras do imaginário masculino algo já sem sentido e superado, ao negar dialeticamente a fragilidade, a debilidade e a submissão nessa relação, assume uma atitude de desafio e de corajosa proação.

No poema “¿Qué Diría?”, por exemplo, a voz do eu lírico é desafiadora quando imagina a reação das pessoas diante de uma possível atitude incomum de sua parte. Como, nas primeiras décadas do século XX, um sujeito feminino, ser capaz de tingir seus cabelos nas cores prata e violeta, usar roupas extravagantes, sair pelas ruas cantando e dançando? Tudo isso pareceria um comportamento inusitado e, por que não dizer, inaceitável. Porém, já nesse tempo, este sujeito lírico imaginou aquilo que muitas jovens de hoje fazem: usar roupas extravagantes e ousar ter comportamentos completamente fora dos padrões tidos como “normais”. Sonhou cantar *por las calles al compás de violines, como después haría Violeta Parra*<sup>216</sup> *con su guitarra solitaria*<sup>217</sup>.

*¿Qué diría la gente, recortada y vacía,  
Si en un día fortuito, por ultra fantasía,  
Me tiñera el cabello de plateado y violeta,  
Usara peplo griego, cambiara la peineta  
Por cintillo de flores: miosotis o jazmines,  
Cantará por las calles al compás de violines,  
O dijera mis versos recorriendo las plazas  
Libertado mi gusto de vulgares mordazas?*

*¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?  
¿Me quemarían como quemaron hechiceras?*

<sup>215</sup> STORNI, Alfonsina. *Divertidas estancias a Don Juan*. Op. cit., p.277.

<sup>216</sup> Cantora, compositora e folclorista chilena, 1917 – 1967.

<sup>217</sup> DURAN, Diony. *La voz de Alfonsina Storni*. [On-line]. Disponível em <http://www.angelfire.com/id/ssims/ensayosvirtuales.html>.

*¿Campanas tocarían para llamar a misa?  
En verdad que pensarlo me da un poco de risa.*<sup>218</sup>

Alfonsina Storni conscientemente assumiu uma corajosa e profética postura de luta e, num meio cultural adverso e agressivo, soube inserir-se como intelectual e como mulher, ferindo de morte a ideologia falocêntrica e burguesa que tudo fazia para lhe calar a voz. *Cuando una mujer echa su alma afuera y no tiene miedo a la verdad y dice lo que todas las demás piensan, pero callan, caen sobre ella los veinte siglos acumulados de un hermoso pensamiento que los hombres han torcido, enmarañado, explotado: el Cristianismo.*<sup>219</sup>

Há milhares de anos vigora, em muitas sociedades humanas, a ideologia e a cultura machistas, transmitidas de geração a geração e, em grande parte, por intermédio da própria mulher. Essa ideologia chega a nós de muitas formas. Recebemo-la pelo pensamento indo-europeu, pelo pensamento semita, pelo pensamento cristão e maniqueu. Os povos agrícolas, ao cultivar a terra, estabelecem uma íntima relação entre o ser humano e a natureza. A terra mãe tem relação com a lua; a lua tem relação com a vida, com a primavera. No mundo antigo e nas religiões primitivas, todo feminino é relacionado com a agricultura. Assim eram os povos da Índia, da Mesopotâmia, do Egito e da China. De outro lado, há povos pastores e guerreiros. Esses povos têm seus deuses no céu. E os deuses do céu são masculinos: o sol é o pai. Quase todos os povos guerreiros tinham por Deus o sol. Etimologicamente, a palavra Deus não é semita, nem cristã, é indo-européia: vem de Dia. E Dia é o Deus do dia, o Deus dos pastores semitas no deserto. Não somente os indo-europeus tinham um Deus nos céus, mas todos os semitas, tanto os assírios, quanto os babilônios, tanto os fenícios, quanto os árabes: Alá, Eli, é Deus masculino. O Deus do cristianismo, que foi o Deus dos pastores do deserto, também é um Deus masculino. Em consequência dessa herança cultural de tantos séculos, toda

---

<sup>218</sup> STORNI, Alfonsina. *¿Qué diría?*. Op. cit., p.115

<sup>219</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. A propósito de las incapacidades relativas de la mujer. Op. cit., p.86.

a teologia cristã foi masculinizada, e fundamentada numa simbologia machista. Parece evidente que, numa sociedade formada nesses moldes, os processos antropológicos e sociológicos sigam também as tendências historicamente estabelecidas, colocando o homem em patamares diferentes dos da mulher. Na simbologia sócio-teológica, os deuses masculinos sempre se impuseram aos deuses femininos: os guerreiros sempre dominaram os agricultores. A ideologia imposta pelo cristianismo é, portanto, um fardo cultural e histórico extremamente pesado colocado às costas da mulher.<sup>220</sup> A própria Alfonsina opina, afirmando que *sabemos ya que desde el punto de vista moderno, filosófico, diré, las Sagradas Escrituras son antifeministas, y las leyes por las que nosotros no regimos, inspiradas en gran parte en aquéllas, antifeministas también.*<sup>221</sup>

A modernidade parece ter-se caracterizado como uma fase de intensa desumanização do ser humano. O recorte aqui feito revelou uma figura feminina extremamente significativa para o avanço da humanidade nos inícios do século XX: Alfonsina Storni, uma feroz e decidida lutadora em prol do ser humano. Antes de tudo, Alfonsina foi uma comunicadora que utilizou todos os meios para promover seu discurso e conseguir fazer-se ouvida pelos sujeitos femininos de sua época e das gerações posteriores, transcendendo-as.

---

<sup>220</sup> DUSSEL, Enrique. *Alienação e libertação da mulher na Igreja*. In RICHARD, Pablo (org). *Virada do Século na América Latina*. São Paulo, Paulinas, 1984.

<sup>221</sup> STORNI, Alfonsina. *Nosotras... y la piel*. Un libro quemado. Buenos Aires, Alfaguara, 1998. p.51

## CONCLUSÃO

*La poesía de Alfonsina Storni, toda en fibra y tensión de alma exaltada, tiene líneas tan netas y excluyentes que no puede ser confundida ni comparada con ninguna otra conocida. Hirsuta en su acometividad, tajante en el vuelo, su poesía no deriva de la búsqueda artificiosa o de la novedad calculada, sino del abandono total de una personalidad auténtica, que tuvo resonancias de caracol marino y recogió y amplificó las vibraciones del corazón, como las del mismo mar, su amigo, cuyas olas recuperaron lo que, por ser tan grande, creyeron que les pertenecía.<sup>222</sup>*

Chegando ao final de meu trabalho, percebo-o como algo inacabado e ainda em projeto. A par do exercício metodológico que representou, foi altamente significativa a experiência de uma aproximação e até de um raso mergulho nos meandros de uma obra fecundada pelo sujeito que se expõe ... Gostaria de que o pouco que consegui alinhar e sistematizar neste trabalho, servisse como abertura e início de caminho, e convite/desafio àqueles que quiserem se aventurar e penetrar mais fundo no multiforme e multicolorido mundo interior de Alfonsina.

Nem de longe restaram esgotadas as possibilidades de análise e de uma melhor investigação sobre temas, por exemplo, como o da intrigante e intensa relação de Alfonsina com o mar, a imensa esponja pronta a absorvê-la, a carne esmeralda que a puxava de modo irresistível e que parecia chamá-la com tanta insistência. Quase intocado ficou também o tema da melancolia e da angústia que a acompanhou pela vida afora, especialmente a

---

<sup>222</sup> Manuel Ugarte, contracapa do livro *Poesías Completas*, de Alfonsina Storni.

ansiedade que lhe provocava a constante pressão social, consequência de uma sociedade cristã hipócrita e subserviente a valores nitidamente capitalistas e falocêntricos. Aponto aqui ainda, como abertura e como possibilidade de estudos, a intertextualidade que pode ser descoberta entre a escritura de Alfonsina Storni e a da poeta portuguesa Florbela Espanca. Ambas possuem formas de transgressão comuns, ambas ousaram audaciosas rupturas das convenções literárias, talvez, o principal traço de modernidade da obra dessas duas poetisas.

A vida e a obra de Alfonsina Storni se entrelaçaram de forma profunda e comprometida, sua caminhada foi iluminada pelo intenso sol da poesia e da força criadora. Parece ter tido uma vida sempre cercada de fortes tensões, viveu pressionada e acuada como um animal selvagem, o que a obrigou a transformar sua escritura numa arma de defesa e de ataque. Assim viveu Alfonsina e assim foi sendo temperada pela vida, até tornar-se um monumento vivo e endurecido à custa dos embates. Uma lutadora, dotada de intrepidez e valentia. A vida a fez assim, ressequida e sem lágrimas, resistente como um cacto do deserto, fértil e melodiosa como um oásis.

A figura ímpar de Alfonsina Storni, a mulher marcada, aquela de quem se falava à meia voz por detrás das cortinas, a que provocava sussurros e cochichos, levantou-se. Alfonsina se destacou no cenário feminino do início do século XX. Disse o que muitas gostariam de ter dito, agiu como muitas gostariam de ter agido, marcou sua passagem com o aço da palavra, como muitas gostariam de ter marcado. É tida, por muitos, como a poeta mais popular da Argentina. Possuía os ingredientes para explodir como um artefato cultural, para exprimir os sentimentos e a revolta daquelas de quem se tornou o rosto e a voz.

A mulher Alfonsina, o sujeito feminino em construção e em busca de seu espaço, instalou-se com voz forte e decidida, disputando cada palmo com um exército de homens, postando-se no cenário urbano da Buenos Aires dos glamurosos anos de vanguarda como uma figura mítica, uma

guerreira disposta a derrubar barreiras e a conquistar espaços públicos não disponíveis para a mulher até então. Alfonsina representa um novo sujeito social, que surge nas classes médias dos países capitalistas mais desenvolvidos a partir do século XIX. Esse novo sujeito é a “nova mulher”, fruto das primeiras manifestações coletivas em defesa da emancipação feminina e vinculado a uma posição de classe e a um nível cultural privilegiados. É um sujeito feminino que conquista uma liberdade sexual até então impensável e se integra aos círculos antes restritos aos intelectuais do sexo masculino. Esse processo de emancipação, porém, diz respeito a um número bastante reduzido de mulheres, situadas em condições sociais e econômicas muito específicas; a grande maioria das mulheres do mundo não vislumbrava ainda tais mudanças.

A vida de Alfonsina Storni se consumou em curtos quarenta e seis anos, porém a intensidade e a fome com que os viveu, equivalem a séculos. A reserva de vida que possuía em si a animou tanto que, mesmo desaparecendo tão precocemente, sua vigorosa aura continua ainda entre nós. Viveu de modo concentrado e intenso. A ética de que era dotada a fez uma das pioneiras na luta pelos direitos da mulher argentina ao assumir a maternidade como “loba” solitária e a luta pelo seu sustento, sobrevivendo da pena, graças ao imenso manancial que lhe brotava.

A liberdade de que desfrutou e a forte expressividade de sua palavra, fizeram-na participar das mais altas rodas intelectuais, partilhando, dia após dia, o fecundo convívio com os escritores do seu tempo. Alfonsina não fazia acepção de ambientes para manter tal convivência, freqüentando-os, ainda que interdito às mulheres, apoiada na dignidade interior que inspirava e na confiança dos amigos que com ela estavam. Os cafés e a discreta boemia são, freqüentemente, o habitat natural de poetas e libertos.

A voz forte de Alfonsina ecoou, desdobrando-se por esquinas e viadutos, resvalando pelos prédios e reboando pelas avenidas. Ela foi, antes de tudo, uma poeta urbana, uma voz soando no interior da rosa de cimento. Viveu na cidade, experimentando cada uma de suas contradições e

mantendo acesa a consciência da modernidade. Ser poeta num ambiente assim, significou para ela denunciar a solidão a que vivem submetidas as pessoas, obrigadas a se manterem em cautelosa reserva, por detrás de grossas cortinas e deprimentes grades. Sua poesia gritou bem alto a descomunhão, o isolamento e a tristeza do ser humano citadino trancado em cubículos cada vez menores e distante de tudo o que representa o céu, o mar, o campo aberto. As contradições da cidade são as contradições da modernidade. Alfonsina não esqueceu em nenhum momento seu espaço, a opção que havia feito de viver na cidade grande e o potencial destrutivo que tem o isolamento sobre a alma humana. Preferiu correr o risco e mergulhar nesta miragem, disfarçando-se de transeunte anônima no meio da multidão, a sofrer as pressões e o controle social próprios das pequenas comunidades. Na cidade estéril e cinzenta, ela plantou a semente de seu verso e o viu vicejar e florescer. E ali padeceu, também, as misérias da angústia, da melancolia, da solidão, da fragmentação. De tudo, porém, tirou lições de vida, transformando o que poderia ser desespero torpe em fantásticas criações e em expressões da mais pura sensibilidade. Merece, por isso, ser revisitada.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **A Indústria Cultural - Dialética do esclarecimento (fragmentos filosóficos)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO. Lírica e sociedade. *In Os pensadores*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980.
- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1983.
- ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n.14, p.2-15, fev. 1986.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ASSUNÇÃO, Ronaldo. **Arte e Experiência Urbana em César Vallejo: Paris - Moscou 1923-1938**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievsky**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BATAILE, Georges. **El erotismo**. Trad. Toni Vicens. 3ª ed. Barcelona: Tusquets, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. Le spleen de Paris, XII, Les foules. Cf. Walter Benjamin, *Illuminations* (Londres, 1970). *In BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. Modernismo – Guia Geral*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In: A modernidade de Baudelaire*. Seleção Coelho Teixeira. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *In: MOI, Toril. Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

- BENJAMIN, Walter A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1.<sup>a</sup> versão). *In: A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- BENJAMIN, Walter. Paris Capital do Século XIX. *In: Benjamin, W., Coleção Grandes Cientistas*. São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *In: Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar (A aventura da modernidade)**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BERNÁRDEZ, Francisco L. Alfonsina. *In: Clarin*, Buenos Aires, 12 de junho de 1969.
- BINGONGIARI, Diego. **Buenos Aires, sus alrededores e costas del Uruguay**. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1993.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 1995.
- BOLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna - Representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e Teoria Literária**. São Paulo: EDUSP, 1990.
- BORDO, Susan. A feminista como o outro. *In: Estudos feministas*. Vol 8, nº 1. Florianópolis: CFH/UFS, 2000.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BROHON, Jean Marie, LARRÈRE, Cathrine e LASCOUMES, Pierre. **Les Corps: sociétés, sciences, politiques, imaginaires**. Paris: Ed. Belin, 1992.

- BUCK-MORS, Susan. **Estética e Anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado.** Travessia – Revista de Literatura. Florianópolis, n.33, p.11-41, ago./dez. 1996.
- BUCK-MORS, Susan. **La ciudad como mundo de ensueños y catástrofe.** In ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lúcia Camargo; ANTELO, Raul (org.). Florianópolis, ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- BERG, Walter Bruno e SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). **Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX.** Tübingen: Narr, 1999.
- BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia.** Barcelona, Península, 1987.
- BUTLER, Judith. **La vida psíquica dei poder.** Teorías de la sujeción. Introducción. Seminaria. Año XII, n.22/23, Buenos Aires, julio de 1999.
- BUTLER, Judith. **Sujetos de sexo/género/deseo.** Feminaria, año 10, n.19, 1997: 1-20.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Buenos Aires, Editorial Sudamerica, 1995. p.24.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira -MODERNISMO.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária.** São Paulo: Ática, 1995
- CARBONEL, Neus; TORRAS, Meri. **(Compilación de textos y bibliografía). Feminismos literários.** Madrid : Arco/Libros, S.L., 1999.
- CARRILLO, Enrique Gómez. El alma de Buenos Aires. In: **La Novela Semanal.** Buenos Aires, Lunes, 12 de agosto de 1918.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia e BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita.** Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, LTC, 1989.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Latino-americanismo, modernidad, globalización: Prolegómenos a uma crítica poscolonial de la razón.** [On-line]. Disponível em: <http://www.ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/castroG.htm>.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

- CORTÉS, José Angel. **Entrevistas con directores de cine italiano**. Madrid: Editorial Magistério Español, 1972, pp.83-98.
- CULLER, Jonathan. What is theory? *In: Literary theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997. pp. 1-17.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1996.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. *In Tendências e impasses: feminismo como crítica da cultura*. (org.) Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994. pp. 206-242.
- DE LAURETIS, Tereza. **Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1992.
- DELEUZE, Gilles: GUALTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELGADO, Josefina. **Alfonsina Storni: una biografía**. Buenos Aires: Planeta, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- DESCARTES, René. Discurso do método. *In: Os pensadores*. Trad. J. Guilson e Bento Prado Junior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- DINIZ, Alai Garcia. El ácrata y el modista: dos visiones de la ciudad de Buenos Aires. *In: Fragmentos*, v.1, n.1 (jan / jun 1986). Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.
- DOMINGUEZ, Nora y PIRILLI, Carmen. **Fábulas del Género: Sexo y Escrituras en América Latina**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.). **História das mulheres no Ocidente**. 4 vol. Porto, Edições Afrontamento, 1991.
- DURÁN, Diony. **La voz de Alfonsina Storni**. [On-line]. Disponível em: <http://www.matices.de/19/19kstorn.htm>
- DURKHEIM, Emile. **O suicídio: estudo de sociologia**. Trad. de Luz Cary, Margarida Garrido e J. Vasconcelos Esteves. Lisboa: Editorial Presença, s/data.
- DUSSEL, Enrique. Alienação e libertação da mulher na Igreja. *In: RICHARD, Pablo (org). Virada do século na América Latina*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

- DUVIGNAUD, Jean (dir.). **A sociologia: guia alfabético**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- ENGELS, Friedrich. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Leipzig, 1848, pp. 36-37, *In: BEMJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. **As aporias da vanguarda**. Tempo Brasileiro: São Paulo, n.26-27, p.85-112, jan./mar. 1971.
- FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio P. (org.) **Mitos e heróis: construções de imaginários**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- FOUCAULT, Michel. A história da sexualidade. *In: A vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Ariel, 1981.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. **Adélia Prado: A palavra do verso e o verso da palavra**. *In: Revista Travessia nº 21. Mulher e Literatura*. Florianópolis. UFSC, 1990, p.143.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la Lírica Moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. Trad. de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L e PM, 2000.
- GAYLE, Rubin. El tráfico de mujeres. *In: ¿Qué son los estudios de mujeres?* (org.) Marysa Navarro e Catherine Stimpson. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 15-74.
- GENOVESE, Alicia. **La doble voz – Poetas argentinas contemporáneas**. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- GOETSCH, *In: BERG, Walter Bruno e SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.). Discursos de Oralidad en la Literatura Rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Narr, 1999.
- GINSBURG, Carlo. **Olhos de madeira**. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- GROZS, Elizabeth. **¿Que es la teoría feminista?** Debate Feminista, año 6, n.12, 1985. pp. 85-105.

- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica – cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. La modernité: un projet inachevé. *Critique*, n. 413, octobre 1981, tome XXXVII.
- HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu, 5, 1995: 116-126.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. *In: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. (org.) Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994. pp.243-288.
- HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Revista Estudos Feministas*, vol. 1, n.1, 1993: 7-32.
- HEGEL, Georg W. F. **Curso de estética: o belo na arte**. Introdução: A concepção objetiva da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.
- HÜHNE, Leda Miranda (org.). **Fernando Pessoa e Martin Heidegger – o poeta pensante**. Rio de Janeiro: Uapê, 1994.
- HUME, David. Do padrão do gosto; Da tragédia. *In: Os pensadores*. Trad. Anoar Aiex. São Paulo: Abril Cultural.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- IMBERT, Enrique Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana II: Época Contemporánea**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo (A lógica cultural do capitalismo tardio)**. São Paulo: Ática, 1997.
- KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- KIRPATRICK, Susan. **Las Románticas: escritoras y subjetividad in España, 1835 – 1850**. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A. 1991.

- KRIGER, Clara. **Una mirada al proceso modernizador del cine argentino**. [On-line]. Disponível em: <http://www.otrocampo.com>
- KRISTEVA, Julia. **História de amor**. Rio de Janeiro, Paz e Yerra, 1988.
- LAMAS, Marta. Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'. In: **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual**. (org.) Marta Lamas. México: Pueg/Uman, 1996. pp. 327-366.
- LAND, Kurt. **Internet Movies Data Base** [On-line]. Disponível em: <http://us.imdb.com>
- LAQUEUR, Thomas. **La construcción de sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Heloisa Buarque de Holanda (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.58-71.
- LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa. **O imaginário da cidade**. Brasília: Editora da UNB, 2000.
- LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. [On-line]. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/Llobo.html>
- LOUREIRO, La Salette. **A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- MANZINI-COVRE, Maria de Lourdes. **O que é cidadania**. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- MAROTTA, Cláudia Otoni de Almeida. **História das mentalidades**. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- MATOS, Olgária. Reflexões sobre o amor e a mercadoria. **Discurso 13**. Revista do Departamento de Filosofia da FELCH da USP. São Paulo: Polis, 1983.
- MAY, Georges, **La autobiografía**. México: Fondo de Cultural Economica, 1982.
- MENTASTI, Atilio. In: **Declinación artística**. [On-line]. Disponível em: <http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/historia.htm>
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MIGUEL, Paula Gabriela. **Una cuestión de género**. [On-line]. Disponível em: <http://www.otrocampo.com>
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

- MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos. **Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica**. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- MIRANDA, Ana. **Alfonsina y el mar**. *Caros Amigos* n. 8, novembro, 1997
- MOI, Toril. **Teoria literária feminista**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. p.1-47.
- MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade**. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MORAES FERREIRA, Marieta de; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2 ed., 1998.
- MOREIRA, Alberto. **A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.
- MUSCHIETTI, Delfina. Las estrategias de un discurso travesti. **Diario de Poesía** - Dossier Alfonsina Storni, p.14, número 23, Buenos Aires, Invierno de 1992, Periódico trimestral.
- MUSCHIETTI, Delfina. **El poema: ¿Traducción y pliegue de la voz? ¿El sueño del cuerpo en las fronteras de la lengua?** In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lúcia Camargo; ANTELO, Raul (org.). Florianópolis, ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- NALÉ, Roxlo Conrado y MÁRMOL, Blanca. **Genio y figura de Alfonsina Storni**. Buenos Aires: Eudeba, 1964. In: DELGADO, Josefina. **Alfonsina Storni: Una biografía**. Buenos Aires: Planeta, 1990.
- NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1995. pp. 18-141.
- O'NEIL, Eileen. (Re)presentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In JAGGAR, Alison e BORDO, Susan (eds.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. **Eros e Tanatos no universo textual de Camões, Antero e Redol: ensaios de Literatura Portuguesa**. São Paulo: Annblume, 2000.
- PAIXÃO, Sylvia. A literatura feminina e o cânone. In: **Mulheres e Literatura: (Trans)formando identidades**. (org. Rita T. Schmidt). Porto Alegre: Palotti, 1997.

- PAZ, Julieta Gomes. **Leyendo a Alfonsina Storni**. Buenos Aires: Editorial Losada S/A., 1996.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, s/d.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1984.
- PORTO, Maria do Rosário Silveira; TEIXEIRA, Sanchez; CECÍLIA, Maria; SANTOS, Marcos Ferreira; BANDEIRA, Maria de Lourdes (org.). **Tessituras do Imaginário: cultura e educação**. Cuiabá: Edunic/CICE/FEUSP, 2000.
- POSADAS, Abel. *In: Declinación artística*. [On-line]. Disponível em: <http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/historia.htm>
- RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- RAMA, Angel. **Las máscaras democráticas del modernismo**. Montevideo: Fundación Ángel Rama, s/d, p.113
- RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI S.A., 1982.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- SANTOS, Boaventura Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2000.
- SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- SARLO, Beatriz; SCHWARZ, Roberto. **Literatura y valor**. *In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lúcia Camargo; ANTELO, Raul (org.)*. Florianópolis, ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus. **La 'farmacia' dei diálogo criollo: la innovación de un género antiguo a través de la oralidad**. [On-line]. Disponível em <http://www.fllch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol/cuadernos/cuadernos9.htm>.
- SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. *In: Os pensadores*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lucia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

- SCHORSKE, Carl E. La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler. Tradução Segunda Epigonalli. *In: Punto de Vista*, n. 30, a. 10. Buenos Aires, jul.-out.1987
- SCHORSKE, Carl E. **Viena Fin-de-siècle: política e cultura**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Gironde e Osvald de Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.
- SNITOW, Ann. *Un diario de género*. *In: ¿Qué son los estudios de mujeres?* Marysa Navarro e Catherine Stimpson (org.). México: Fondo de Cultura Económica, 1998. pp. 179-232.
- SONTAG, Susan. *In: CARBAJAL, Miguel. El abecedario kitsch de los uruguayos*. [On-line]. Disponível em: <http://www.uruguayos.nu/montevideo/kitsch/index.htm>
- STORNI, Alfonsina. **Nosotras... y la piel - Selección de ensayos de Alfonsina Storni**. Compilación y prólogo de MÉNDEZ, Mariela; QUEIROLO, Graciela y SALOMONE, Alicia. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- STORNI, Alfonsina. **Antología poética** – prólogo de Susana Zanetti. Buenos Aires: Losada S/A, 1997.
- STORNI, Alfonsina. **Antología Poética**. Colec. Austral, Buenos Aires, Argentina, 1944.
- STORNI, Alfonsina. **Poesías Completas**. Buenos Aires: SELA, 1996.
- STORNI, Alfonsina. **Poesías**. Prólogo de Alejandro Storni. Buenos Aires: Eudeba, 1961.
- STORNI. **Obras Escogidas – Teatro - El amo del mundo**. SELA, Argentina, 1984.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VELÁSQUEZ, Mario Escobar. Tomado de: Alfonsina Storni, Compungidamente. *In: El Colombiano*. Dominical. Medellín. (Nov. 20, 1994); p.12.

VIÑAS, David. **Literatura Argentina y política: de Lugones a Walsh**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.

ZANETTI, Susana. Religación: Un modo de pensar la Literatura Latinoamericana. **Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana**. Año 1/N.º1. Rosario: Gráfica Universal S.A., primer semestre de 1984.

ZUNTHOR, Paul. **Introdução à poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

# **ANEXOS**

**POEMAS DE ALFONSINA STORNI**

## **BUENOS AIRES**

*Buenos Aires es un hombre  
Que tiene grandes las piernas,  
Grandes los pies y las manos  
Y pequeña la cabeza.*

*(Gigante que está sentado  
Con un río a su derecha,  
Los pies monstruosos movibles  
Y la mirada en pereza.)*

*En sus dos ojos, mosaicos  
De cobres, se reflejan  
Las cúpulas y las luces  
De ciudades europeas.*

*Bajo sus pies, todavía  
Están calientes las huellas  
De los viejos querandies  
De boleadoras y flechas.*

*Por eso cuando los nervios  
Se le ponen en tormenta  
Siente que los muertos indios  
Se le suben por las piernas.*

*Choca este soplo que sube  
Por sus pies, desde la tierra,  
Con el mosaico europeo  
Que en los grandes ojos lleva.*

*Entonces sus duras manos  
Se crispan, vacilan, tiemblan,  
¡A igual distancia tendidas  
De los pies y la cabeza!*

*Sorda esta lucha por dentro  
Le está restando sus fuerzas,  
Por eso sus ojos miran  
Todavía con pereza.*

*Pero tras ellos, velados,  
Rasguña la inteligencia  
Y ya se le agranda el cráneo  
Pujando de adentro afuera.*

*Como de mujer encinta*

*No fies en la indolencia  
De este hombre que está sentado  
Con el Plata a su derecha.*

*Mira que tiene en la boca  
Una sonrisa traviesa,  
Y abarca en dos golpes de ojo  
Toda la costa de América.*

*Ponle muy cerca el oído;  
Golpeando están sus arterias:  
Ay, si algún día le crece  
Como los pies, la cabeza!*

---

### **VERSOS A LA TRISTEZA DE BUENOS AIRES**

*Tristes calles derechas, agrisadas e iguales,  
Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo,  
Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo  
Me apagaron los tibios sueños primaverales.*

*Cuánto vagué por ellas, distraída, empapada  
En el vaho grisáceo, lento, que las decora.  
De su monotonía mi alma padece ahora.  
— ¡Alfonsina! — No llames. Ya no respondo a nada.*

*Si en una de tus casas, Buenos Aires, me muero  
Viendo en días de otoño tu cielo prisionero  
No me será sorpresa la lápida pesada.*

*Que entre tus calles rectas, untadas de su río  
Apagado, brumoso, desolante y sombrío,  
Cuando vagué por ellas, ya estaba yo enterrada.*

---

### **MOMENTO**

*Una ciudad hecha de huesos grises  
se abandona a mis pies.*

*Como tajos negros,  
las calles,  
separan el osario, lo cuadriculan,  
lo ordenan, lo levantan.*

*En la ciudad, erizada de dos millones de hombres,*

*no tengo un ser amado...*

*El cielo, más gris aún  
que la ciudad,  
desciende sobre mi,  
se apodera de mi vida,  
traba mis arterias,  
apaga mi voz...*

*Como un torbellino,  
no obstante,  
al que no puedo substraerme,  
el mundo gira alrededor  
de un punto muerto:  
mi corazón.*

---

## **CALLE**

*Un callejón abierto  
entre altos paredones grises.  
A cada momento  
la boca oscura de las puertas,  
los tubos de los zaguanes,  
trampas conductoras  
a las catacumbas humanas.  
¿No hay un escalofrío  
en los zaguanes?  
¿Un poco de terror  
en la blancura ascendente  
de una escalera?  
Paso con premura.  
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.  
Arriba  
el cielo azul  
aquieta su agua transparente:  
ciudades de oro*

lo navegan.

---

## **SELVAS DE CIUDAD**

*En semicírculo  
se abre  
la selva de casas:  
unas al lado de otras,  
unas detrás de otras,  
unas encima de otras,  
unas delante de otras,  
todas lejos de todas.  
Moles grises que caminan  
hasta que los brazos  
se le secan  
en el aire frío del sur.  
Moles grises que se multiplican  
hasta que la bocanada  
de horno del norte  
les añoja las articulaciones.  
Siempre haciendo el signo  
de la cruz.  
Reproduciéndose por ángulos.  
Con las mismas ventanas  
de juguetería.  
Las mismas azoteas rojizas.  
Las mismas cúpulas pardas.  
Los mismos frentes desteñidos.  
Las mismas rejas sombrías.  
Los mismos buzones rojos.  
Las mismas columnas negras.  
Los mismos focos amarillos.  
Debajo de los techos,  
otra selva,  
una selva humana, debe moverse  
pero no en línea recta.  
de luminosas copas,  
se agitan indudablemente  
movidos por un viento  
que no silba.  
Pero no alcanzo sus actitudes,  
ni oigo sus palabras,  
ni veo el resplandor  
de sus ojos.  
Son muy anchas las paredes;  
muy espesos los techos.*

---

## **HOMBRES EN LA CIUDAD**

*Arden los bosques  
del horizonte;  
esquivando llamas,  
cruzan, veloces,  
los gamos azules  
del crepúsculo.*

*Cabritos de oro  
emigran hacia  
la bóveda  
y se recuestan  
en los musgos azules.*

*Se alza  
debajo,  
enorme,  
la rosa de cemento,  
la ciudad,  
inmóvil en su tronco  
de sótanos sombríos.*

*Emergen  
— cúpulas, torres —  
sus negros pistilos  
a la espera del polen  
lunar.*

*Ahogados  
por las llamas de la hoguera.  
y perdidos  
entre los pétalos  
de la rosa,  
invisibles casi,  
de un lado a otro,  
los hombres...*

---

## **EL PUERTO**

*Ciudad del bello río, de las altas barrancas,  
las rojas chimeneas, y de las bolsas blancas.*

*Cuando era adolescente, allá en tu negro puerto,  
vi los buques cargados bajo aquel peso muerto.*

*Unas tras otras, bolsas, el gran buque tragaba,  
harina... trigo... cuánto!... Yo era pobre: miraba.*

*Veía el vientre abierto del buque, la abertura  
cuadrada, que robando se estaba tanta albura:*

*Trigo de Buenos Aires, de Santa Fe, que iría  
a tierras de otros hombres, por la anchurosa vía.*

*Trigo para la Francia, para Inglaterra; para  
la tierra en oro rica, pero en mieses avara.*

*Agrupadas las bolsas en los grises galpones,  
daba miedo mirarlas: eran tantos millones!...*

*Salían las maderas del Norte, los quebrachos  
como el hierro de duros, los cortados lapachos*

*¡Oh los días febriles de tu puerto, Rosario,  
de tu puerto apiñado con tanto buque vario!*

*Los buques impacientes que a vaciarte venían,  
como seres nerviosos, entraban y salían.*

*y signados sus cascos con distintos idiomas,  
dejaban en las aguas sus manchas policromas.*

*Recuerdo al vagabundo que, mano en el bolsillo,  
descansaba los ojos sobre un casco amarillo.*

*Recuerdo al rapazuelo que comía naranjas  
frente al plomizo barco. Veo las rojas franjas*

*de las proas audaces, que, dormidas entonces,  
se movían al toque mandador de sus bronces.*

*Veo los negros buques de nombres extranjeros,  
las banderas extrañas, los rubios marineros,*

*las chimeneas anchas, cortas, tremendas, como  
la boca amenazante de un negro cañón romo.*

*Recuerdo el gris plomizo de las tardes pesadas,  
los guinches afanosos, las aguas enfangadas;*

*los faroles rubíes de los barcos pequeños,  
los labios que se untaban con ayes santiagueños,*

*con tangos bonaerenses, baladas alemanas,  
blancos aires noruegos, canciones italianas.*

*Y oigo chirriar las grúas, deslizarse las zorras,  
mientras los peones pasan, las cabezas sin gorras.*

*Y mientras este puerto, rico, cosmopolita,  
nutre la ciudad toda, que por él se agita,*

*debajo de los buques, y los muelles lamiendo,  
las aguas del gran río van sus ondas siguiendo.*

*Viene el gran río pardo de lejanas montañas,  
y al nacer es un hilo; más se acerca, y hurañas,*

*las orillas le huyen y así, cuando te enfrenta,  
ciudad, ya no es un río, es un mar que te tienta!*

*Es un mar que te tienta!... Que me tentó diría,  
ciudad donde naciera, precoz, la rima mía.*

*Quizá nació mirando cómo el ágil navío  
perdíase en las nieblas grisadas del río.*

*Iba a lejanas tierras, que yo jamás vería,  
porque era miserable. Para vivir, cosía.*

*Iba a lejanas tierras, bajo el azul del cielo,  
y era un pez elegante, como forzado a vuelo.*

*Yo presentía el oro del sol cayendo a plomo,  
la blanca vía láctea nevando allí en su lomo.*

*¡Y mandaba a mi espalda de adolescente: brota!  
¡Dame el poder alado de una fina gaviota!*

*¡Déjame que me vaya tras el buque volando!  
Pero mi espalda, humilde, se encogía temblando,*

*mientras que el barco era, ya lejano y deshecho,  
más que una forma, ¡el negro suspiro de mi pecho!*

*Así, ciudad, el puerto que enriqueció tus seres  
también ha dado angustias, si ha dado mercaderes.*

*Valga esta angustia mía, que me movió la pluma,  
el oro que no tengo, la suerte que se esfuma...*

## **ALBERDI**

*El pueblo aristocrático, que duerme en tus afueras,  
te paga con sus árboles tu falta de praderas.*

*Rectas calles, bordeadas de florecidas quintas,  
parecen prisioneras entre dos verdes cintas.*

*Tu centro bullicioso que aturde, rueda y grita,  
sueña con estas calles donde nadie transita.*

*Pueblo de veraneo tapizado de hiedra,  
en cuyo césped gozan las mujeres de piedra!*

*Cae el sol dulcemente, en las tardes heladas  
sobre los caserones de ventanas cerradas.*

*Caserones que en cambio, sueñan acaso un poco,  
¡oh, centro de Rosario, con tu bullicio loco!*

*Mas si la primavera mueve su mano rosa  
el caserón se ciñe de cintura olorosa.*

*Descerroja sus puertas, separa sus pestañas  
Y sus cuadrados ojos contemplan las mañanas.*

*Pronto en la abandonada casa de veraneo,  
suenan las risas claras y alegres de recreo.*

*Cuando el viajero pasa, bajo los corredores,  
ve las criaturas finas, coronadas de flores,*

*ve las hamacas lentas, perezosas, en donde  
la forma delicada de la joven se esconde.*

*Ve la silueta grave del señor de la casa  
que, contemplando hormigas, por los caminos pasa.*

*Mecido lentamente por los rumores varios,  
oye el gorjeo limpio de los dulces canarios.*

*huele la tierra fresca que mojó el jardinero  
y confunde mejillas con las rosas de enero.*

*Sobrias quintas inglesas, palacetes modernos,  
eucaliptus antiguos y paraísos tiernos;*

*elegantes casitas con jardines pulidos,  
y cortinas muy blancas, y rumorosos nidos.*

*confundidas se enfilan por las calles abiertas,  
polvorientas y alegres, dormidas y despiertas.*

*Suele sonar un piano y, toda vaporosa,  
poner rosado el aire, una silueta rosa.*

*A veces ni bien huyen las estrellas de plata,  
del matutino cielo, pasa una cabalgata.*

*Finos caballos criollos, sabiamente montados,  
dejan bien pronto lejos los caminos poblados.*

*¿Cabalgan hacia dónde? Van ellas y van ellos...  
no se sabe el destino de los ensueños bellos.*

---

### **A VUELO DE PÁJARO**

*Enredada a tus calles, a tus plazas, a todo  
lo que te integra, tengo mis recuerdos; de modo*

*que tu viejo colegio, el de La Plata y Salta,  
el corazón pesado todavía me exalta.*

*Y en el frente de tu vieja Normal, la de fachada  
amarillenta entonces, ¡cuánto estuve parada!*

*Se volcaban sus aulas hacia la plaza y era  
tanta cabeza joven, fruta de primavera.*

*Risas, agudas frases, juveniles rencores,  
volaban por los grupos de encontrados colores.*

*que en todas direcciones prontamente dispersos,  
buscaban sus hogares, lejanos y diversos.*

*Y allá en tu cementerio, de ricos y de nombres,  
aquel que está cansado y no quiere más hombres,*

*cuyos mármoles — muchos de un artista brillante —  
glorifican los restos del llegado emigrante,*

*se despertó mi gusto por la línea pagana...  
allí, donde la línea quería ser cristiana!*

*Alguna vez mi mano, con sagrado respeto  
tocó el cuerpo del mármol al sepulcro sujeto,*

*y la emoción divina de la línea perfecta,  
si bebida en la Muerte, fuéme la predilecta.*

*Pero también tus calles, soleadas, suburbanas,  
recorrí alegremente en las puras mañanas;*

*esas que tienen casas de tres piezas, con una  
breve pared por frente. Cuando nieva la luna*

*sobre la enredadera que a modo de cortina,  
puso en los corredores la mano femenina,*

*a la pequeña puerta va la familia toda,  
y alguno canturrea la música de moda.*

*Véase al obrero joven, cuya, la camiseta,  
bajo los pectorales que la fuerzan, se agrieta;*

*el rubicundo niño de caída bombacha,  
la criolla enjuta y firme, la vistosa muchacha;*

*la pareja de empleados que casó para octubre,  
cuando tu rosaleda de pimpollos se cubre...*

*y ella teje una rosa batita de criatura,  
y él la mira y sonríe, pues creció su cintura;*

*en la esquina, descalzos, se agitan los pilletes,  
que anarquizan las vías con sonoros cohetes,*

*mientras por las veredas, y del brazo tomadas,  
pasan las obreritas, peinadas y empolvadas.*

*¡Oh! las dulces retretas de la plaza Laprida  
cuya fuente de piedra que a descanso convida,*

*ocultaba en la sombra a las núbiles parejas!  
Sentadas en los verdes bancos, señoras viejas*

*charlaban del futuro casamiento de Anita,  
de Manucha, la Coca... mientras que la bonita*

*jovenzuela, que al lado de la fuente de piedra  
diera un beso en la boca, y una hoja de hiedra,*

*llegaba hasta las graves, reposadas señoras,  
la cabeza de oro, las manos seductoras.*

*Sobre el pecho materno la cabeza posaba  
y viejo y traje blancos dulcemente soñaba,*

*mientras que el galán suyo, con sueldo de cien pesos,  
y bolsillos vacíos, maldecía a los Cresos!*

*Tu poesía, Rosario, es la misma poesía  
de París: basta un poco de amor y de alegría.*

---

## **LA CIUDAD**

*Dije ya de tu puerto, el segundo argentino,  
por donde los cereales se procuran camino,*

*hecho como esperando que en días venturosos  
a su lado le crezcan edificios colosos.*

*Dije de tus galpones, de tus grandes barrancas,  
por cuyas canaletas el noble trigo sacas.*

*Dije de tus galpones, de tus grandes barrancas,  
que te ha dado belleza, libertad, poderío;*

*a un paso del Atlántico, y al interior ligada  
por ríos y por rieles, puerta privilegiada.*

*Pero no había dicho de ti, ¡oh, ciudad joven,  
que tienes en tu parque, un busto de Beethoven!*

*Primero te agrupaste sobre el río: no eras  
más que un montón de casas mirando las riberas,*

*pero violento goce de crecer dióle guerra  
y, privándolo al río, te corriste en la tierra.*

*Hoy te integran palacios y, como tus hermanas,  
a los siglos te ofreces dividida en manzanas.*

*Libertada de rieles, para mejor decoro,  
es la arteria elegante del buen gusto y del oro.*

*Nobles moradas, dignas de grandes capitales,  
alternan con las chapas de los profesionales,*

*aseñoradas casas, al bulevar contiguas,  
respiran el perfume de familias antiguas,*

*pero Maipú, la lenta, dale ejemplos vitales  
en zaguanes patricios y patios coloniales.*

*En esquinas, veredas, a la tarde apostados,  
lanzan miradas tiernas efebos entallados.*

*y siguen las siluetas, ágiles, tentadoras,  
que balanceando salen del salón de señoras...*

*Pero creciendo sigues; se abren tus avenidas  
a momentos pobladas y a momentos raídas*

*Al lado de los altos edificios modernos  
sufren las bajas casas de múltiples inviernos.*

*Un terreno baldío... un palacio... una casa...  
Así creces sin orden, sin medida y sin tasa.*

*Mas si por las afueras te nacen largos brazos  
tu centro no es promesa ni se integra a pedazos;*

*todo en uno, levanta sus cúspides audaces,  
las que lucen, gloriosas, las ciudades capaces:*

*centro moderno, activo, de ciudad fuerte y nueva  
que a cada instante se alza, se mejora, y renueva,*

*parte en dos su damero, Córdoba, la mimada,  
por tu mundo elegante transitada y sitiada.*

*En la plaza de Mayo toma su aristocracia  
y en el bulevar viejo, la abandona con gracia.*

*Se alzan en sus esquinas bares y confiterías,  
erizadas de jóvenes y camaraderías.*

*Alhajas delicadas, guantes finos, negocios  
de lujo, he dan vida y alimentan sus ocios.*

*Rioja, la interminable, que te descongestiona,  
tiene los modos bruscos de una activa persona.*

*Hacia afuera te lanza, con empeño tan fiero,  
que su fiebre es un vivo, pintoresco entrevero.*

*Algo Córdoba abajo, y algo Sarmiento arriba,  
por ser útil y humana de elegancia se priva.*

*Y llena de tranvías, de peatones, de coches,  
de empleados desagotas tus calles por las noches;*

*impaciente, agitada, pone un tajo en sus bases  
San Martín, la pudiente, la que enfrena tus ases.*

*Grandes bancos, repletos a las dos de la tarde,  
allí tejen el fuego que te nutre y te arde.*

*con sus fieles relojes, sus ventanales altos,  
y sus cajas de hierro, rigen tus sobresaltos,*

*giran tus grandes sumas, vigilan tus descuentos,  
agilizan tu plaza, pulsan sus movimientos.*

*Agencias y bazares, grandes tiendas, mercado,  
cines, ferreterías, corren por el costado.*

*de esta calle que viste, cambia, juega, alimenta,  
adorna, calza, lustra, gira, comercia y tienta.*

*Paralelas, vecinas, corren Mitre y Sarmiento,  
imitando por ratos, su rudo movimiento.*

*Calles que al alejarse cuajan en conventillos  
de piezas hacinadas y mugrientos chiquillos.*

*Luego vienen las otras, monótonas, iguales,  
con casas enfiladas, sus perfiles vitales.*

*pero no faltan calles que de pronto se curvan,  
cuyo silencio, carros y caballos conturban,*

*que huelen a forrajes y reciben cajones  
blancos y amarillentos con negras inscripciones.*

*Donde se ven balanzas, al pasar por abiertos  
enormes almacenes, que recuerdan puertos,*

*y en cuya puerta, un hombre, en mangas de camisa,*

*y un papel en la mano, toma apuntes de prisa,*

*Calles de casas secas, de lujosos hoteles,  
de chapas comerciales, facturas y papeles,*

*calles grises, portuarias, que destiñen tristeza:  
Urquiza, San Lorenzo, pesadas de pereza!*

*Mas Corrientes, gallarda, ancha y noble avenida,  
es un pulmón viviente que te llena de vida.*

*Con el futuro grande contrajo compromisos,  
y está como esperando casas de veinte pisos.*

*Su adoquinado vientre surca una doble vía,  
y por igual camino te llena y te vacía.*

*Cuando sobre el barrio del Central pone boca,  
el olor de las fondas vecinas la sofoca*

*— de las fondas oscuras, que el Central Argentino  
alimenta con tanto viajero peregrino —.*

*Ya empotrada en el centro, se desquita y te suma  
un teatro moderno, de teatros espuma:*

*tu Colón, con sus graves columnas, sus azules  
terciopelos, que animan las sedas y los tules,*

*de tus blancas mujeres, que en las noches de gala,  
más que un cuerpo parecen el tejido de un ala.*

*Son las mismas mujeres que por el viejo Oroño  
de palmeras, pasearon en las tardes de otoño,*

*y en los corsos de flores, finamente vestidas,  
por jazmines y nardos se vieron perseguidas.*

*Pero sobre esta arteria de mansiones suntuosas,  
de blancas escaleras, y jardines de rosas,*

*se detiene tu centro: los barrios populares,  
las fábricas, comienzan a pedir sus lugares,*

*vienen las casas nuevas, los terrenos baldíos,*

*las calles enfangadas, los pobres caseríos,*

*las mansiones humildes de tus bravos obreros,  
en tu progreso firme, sin duda, los primeros.*

*Toma cuerpo Echesortu donde tantos empleados  
tienen pulcros hogares, modestos y cuidados;*

*bulle el enorme barrio de la Refinería,  
que acristalina el néctar que Tucumán le envía.*

*Luce la calle Plata casitas coquetonas,  
de florecidas rejas y vividas cretonas.*

*Acumula Sunchales fondas, cigarrerías,  
cafetines, bazares, tiendas, confiterías.*

*Y por todos los barrios en formación, lejanos,  
el porvenir despliega sus previsoras manos,*

*y va dejando un muro, un cerco, alguna planta,  
una pieza que el dueño con sus manos levanta...*

*Centro, suburbios, barrios, dicen de tu grandeza,  
tus plazas y tu parque de tu sobria belleza;*

*de tu gusto, tu fina rosaleda, creada,  
como para que sólo le baje luz nevada;*

*de tu fuerza, tu banca, tu puerto, tus graneros,  
los jornales que piden tus nerviosos obreros;*

*el empuje de arriba, y el empuje de abajo  
que es en suma equilibrio para el noble trabajo!*

---

## **ELOGIO DE LA RAÍZ**

*Rosario: te dijeron las cifras oficiales  
que grande es tu destino en cosas materiales;*

*Fábricas y talleres, grandes ferrocarriles,  
depósitos, aduanas, actividades miles,*

*más de media provincia por tu boca respira,  
y eres una columna, si no eres una lira.*

*Decenas de ciudades se aplican a tu seno  
y trescientas mil almas padecen tu veneno;*

*padecen el veneno sublime de tu vida:  
¡Mira, ciudad del grano, si no estarás ungida!*

*¡Mira si el negro hierro que mueve tus talleres,  
no contendrá en su médula sollozos de mujeres!*

*¡oh, no hay hierro bañado por una humana arteria,  
que no devuelva en alma, lo que tomó en materia!*

*Espera: si tu fiebre sofocó un poco el alma,  
el alma no está muerta; sólo pide más calma.*

*Aguzas día a día el displicente oído  
para el valor más puro: el de un puro sonido.*

*Tus nuevas bibliotecas, tus jóvenes pintores,  
tus finos núcleos de arte, son los anunciadores;*

*un estremecimiento, el del alma sedienta,  
sus dos alas azules en tu espalda aposenta;*

*Toma vuelo!: mas Hugo, para volar, pedía  
tierra donde apoyarse, que alma en cuerpo se fia.*

*Creando un cuerpo preparaste camino;  
no hay saltos en la vida todo cumple un destino.*

*Por la raíz pedestre, a la tierra entregada,  
se nutre, allá en la copa, la corola nevada:*

*Ella puede ser blanca, limpia, y fina, pues tiene  
una sierva que a toscos menesteres se aviene.*

*¿Cuántas corolas puras no estará preparando  
esa raíz obscura que vienes despreciando?*

*Sin preguntar si eran buenos o pervertidos,  
admitiste a los hombres de otras tierras venidos.*

*Padre y madre, y los pobres hijitos, a montones,  
de segunda vinieron, en tus rojos vagones.*

*No sabían leer ni escribir, mas sabían  
que corazón y estómago bravamente dolían...*

*Así viste a los turcos vender sus baratijas,  
cuidar los españoles lecherías prolijas,*

*tus transitadas calles limpiar los italianos,  
servir, las emigradas, en tus hogares sanos.*

*Qué importa, si acogiendo seres menesterosos,  
obligas a tu alma a forzados reposos,*

*y para que viniera tu vasta muchedumbre,  
redoblabas tus hornos y activabas su lumbre.*

*Bellamente cumpliste con tu humano destino  
y tienes sed... mañana cumplirás el divino...*

*¡No en vano allá en tu parque alguna mano joven  
ha puesto como un faro, la frente de Beethoven!*

---

### **SALUDO AL HOMBRE**

*Con mayúscula escribo tu nombre y te saludo,  
Hombre, mientras depongo mi femenino escudo  
En sencilla y valiente confesión de derrota.  
Omnívoro: naciste para llevar la cota  
Y yo el sexo, pesado como carro de acero  
Y humilde (se delata en función de granero)  
Brindo por tu adiestrada libertad, la soltura  
Con que te sientes hijo claro de la natura,  
Y lector aplicado de aquél su abecedario  
Que enseña el solo verbo que es interplanetario.*

*Mas, no con gesto humilde, instintivo, anhelante,  
Tu pecho se deforma en boca del lactante.  
No se ajusta a tu carne pasajera belleza  
Que se acrece con artes que lo son de pereza:  
Tu juventud, más alta, se hace de pensamientos  
(Las ideas son rosas, y rosas los ungüentos...)  
¿No eres el Desligado, Sire, por excelencia?  
¡Salud! En versos te hago mi fina reverencia.*

---

### **LA LOBA**

*A la memoria de mi desdicha amiga J. C. P.  
Porque éste fue su verbo.*

*“Yo soy como la loba.  
Quebré con el rebaño  
y me fui a la montaña  
Fatigada del llano.*

*Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,  
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey  
Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!  
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.*

*Mirad cómo se ríen y cómo me señalan  
Porque lo digo así: (Las ovejitas balan  
Porque ven que una loba ha entrado en el corral  
Y saben que las lobas vienen del matorral).*

*Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!  
No temáis a la loba, ella no os hará daño.  
Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos  
Y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!*

*No os robará la loba al pastor, no os inquietéis;  
Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis  
Pero sin fundamento, que no sabe robar  
Esa loba; sus dientes son armas de matar!*

*Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta  
De ver cómo al llegar el rebaño se asusta,  
Y cómo disimula con risas su temor  
Bosquejando en el gesto un extraño escozor...*

*Id si acaso podéis frente a frente a la loba  
Y robadle el cachorro! no vayáis en la boba  
Conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...  
¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza opond el valor!*

*Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!  
No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños  
Por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha  
No sabréis defenderos, moriréis en la brecha.*

*Yo soy como la loba. Ando sola y me río  
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío  
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano  
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.*

*La que pueda seguirme que se venga conmigo.  
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,  
La vida, y no temo su arrebato fatal  
Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.*

*El hijo y después yo y después... ¡Lo que sea!  
Aquello que me llame más pronto a la pelea.  
A veces la ilusión de un capullo de amor  
Que yo sé malograr antes que se haga flor.*

*Yo soy como la loba.  
Quebré con el rebaño  
y me fui a la montaña  
Fatigada del llano."*

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

*Son veinte siglos que movió mi mano  
Para poder decirte sin rubores:  
"Que ia luz edifique mis amores".  
¡Son veinte siglos los que alzó mi mano!*

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

---

### **BIEN PUDIERA SER...**

*Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido  
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,  
No fuera más que algo vedado y reprimido  
De familia en familia, de mujer en mujer.*

*Dicen que en los solares de mi gente, medido  
Estaba todo aquello que se debía hacer...  
Dicen que silenciosas las mujeres han sido  
De mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...*

*A veces en mi madre apuntaron antojos  
De liberarse, pero, se le subió a los ojos  
Una honda amargura, y en la sombra lloró.*

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

---

## **LA OTRA AMIGA**

*Y otra amiga me dice: — Las mujeres mentales  
Perdedoras salimos en negocios de amores.  
Tenemos, ciertamente, muchos adoradores:  
Buscan pequeños sorbos en caídas vestales.*

*Su corazón lo ponen no en las espirituales,  
Que fatigan al cabo. Como cultivadores  
Adoran lo que crean: piensan que las mejores  
Son aquellas plegadas a sus modos carnales.*

*Las mujeres mentales somos las plataformas:  
Mejoramos los hombres, y pulimos sus normas;  
Refinan en nosotras su instinto desatado.*

*Y cuando, ya cansadas de esperar, les pedimos  
El corazón, en cambio del propio que le dimos,  
Se lleva la que pasa lo que hemos adornado.*

---

## **UNA VOZ**

*Voz escuchada a mis espaldas,  
En algún viaje a las afueras,  
Mientras caía de mis faldas  
El diario abierto, ¿de quién eras?*

*Sonabas cálida y segura  
Como de alguno que domina  
Del hombre obscuro el alma oscura,  
La clara carne femenina.*

*No me di vuelta a ver el hombre  
En el deseo que me fuera  
Su rostro anónimo, y pudiera  
Su voz, ser música sin nombre.*

*¡Oh simpatía de la vida!  
¡Oh comunión que me ha valido,  
Por el encanto de un sonido  
Ser, sin quererlo, poseída!*

---

## **TÚ, QUE NUNCA SERÁS...**

*Sábado fue y capricho el beso dado,  
Capricho de varón, audaz y fino,  
Mas fue dulce el capricho masculino*

*A este mi corazón, lobezno alado.*

*No es que crea, no creo, si inclinado  
Sobre mis manos te sentí divino  
Y me embriagué; comprendo que este vino  
No es para mi, mas juego y rueda el dado...*

*Yo soy ya la mujer que vive alerta,  
Tú el tremendo varón que se despierta  
Y es un torrente que se ensancha en río*

*Y más se encrespa mientras corre y poda.  
Ah, me resisto, mas me tienes toda,  
Tú, que nunca serás del todo mío.*

---

### **FEMENINA**

*Baudelaire: yo me acuerdo de tus Flores del mal  
En que hablas de una horrible y perversa judía  
Acaso como el cuerpo de las serpientes fría,  
En lágrimas indocta, y en el daño genial.*

*Pero a su lado no eras tan pobre, Baudelaire:  
De sus formas vendidas, y de su cabellera  
Y de sus ondulantes caricias de pantera,  
Hombre al cabo, lograbas un poco de placer.*

*Pero yo, femenina, Baudelaire, ¿qué me hago  
De este hombre calmo y prieto como un gélido lago,  
Oscuro de ambiciones y ebrio de vanidad,*

*En cuyo enjuto pecho salino no han podido  
Ni mi cálido aliento, ni mi beso rendido,  
Hacer brotar un poco de generosidad?*

---

### **PALABRAS A RUBÉN DARÍO**

*Bajo sus lomos rojos, en la oscura caoba,  
Tus libros duermen. Sigo los últimos autores:  
Otras formas me atraen, otros nuevos colores  
Y a tus Fiestas paganas la corriente me roba.*

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

*Ya te había olvidado y al azar te retomo,  
Y a los primeros versos se levanta del tomo  
Tu fresco y fino aliento de mieles olorosas.*

*Amante al que se vuelve como la vez primera:  
Eres la boca que allá, en la primavera,  
Nos licuara en las venas todo un bosque de rosas.*

---

## **A RUBÉN DARÍO**

*Se me imagina su cabeza pálida,  
Pálida y misteriosa bajo el beso  
Del Gran Silencio que la ungió con alas...  
Dos manos finas tiemblan en las cuerdas  
De un arpa de oro sin poder pulsarlas.  
En los lagos los cisnes se acurrucan  
En un presentimiento de desgracia.  
Una marquesa pierde su abanico  
Cabe la esfinge de la escalinata  
Y hay un temblor apenas perceptible  
En los labios helados de la estatua.  
El oro en las montañas ha sentido  
Cómo se corta un hilo todo plata...  
Un palacio de mármol se derrumba  
Sobre una flor atormentada y rara  
Y allá en el éter una estrella pone  
En su pupila el brillo de una lágrima.*

.....

*Las rachas apagadas del Silencio  
Han florecido rosas en mi alma;  
Tomo las rosas y las desparramo  
Sobre la testa que imagino pálida,  
Las rachas misteriosas del Silencio  
Tejen en cada mano una guirnalda;*

*Y la guirnalda escapa de los dedos  
Para posarse en la cabeza pálida.  
Caen sobre su frente unos rojos...  
Caen sobre su frente rosas blancas.  
Una lluvia finísima de pétalos  
Cubre cada vez más la frente pálida.  
Y ruedan, ruedan, como en un gemido  
Sobre la musa espléndida tronchada.*

---

## **A RUBÉN DARÍO**

*Doble hilera de unos te haga ruta  
Hacia la Eternidad; en un peplo griego  
Lance a tus hombros el travieso Ciego  
Enredado en su flecha diminuta.*

*Para el banquete, allá, tengas la fruta  
Que haya gozado de más puro riego,  
Copas de espuma de cristal y luego  
Mieles de Himeto y rosas de Calcuta.*

*Que te guarde Verlaine, Poe, Gautier,  
Y Hugo te abra las puertas para que  
Dante y Horacio sepan tu secreto.*

*Y cuando Safo en hoja de papiro  
Rime tu bienvenida a su retiro  
Al margen improvisale un soneto.*

---

## **HOMBRE PEQUEÑITO**

*Hombre pequeñito, hombre pequeñito,  
Suelta a tu canario que quiere volar...  
Yo soy el canario, hombre pequeñito,  
Déjame saltar.*

*Estuve en tu jaula. hombre pequeñito,  
Hombre pequeñito que jaula me das.  
Digo pequeñito porque no me entiendes,  
Ni me entenderás.*

*Tampoco te entiendo, pero mientras tanto  
Ábreme la jaula que quiero escapar;  
Hombre pequeñito, te amé media hora,  
No me pidas más.*

---

## **BALADA DE BUENOS AIRES**

*Buenos Aires, Buenos Aires,  
Triste Buenos Aires mía,  
Para llorar como lloras,  
¿Qué te guía?*

- No has visto el río pardusco  
Que me carcome el costado,  
Y el sol detrás del Congreso,  
¿Desangrado?

- Buenos Aires, Buenos Aires,  
Triste Buenos Aires mía,  
Para bailar como bailas,  
¿Qué te guía?

- ¿No has visto los ojos muertos  
De mis mujeres porteñas?  
Son calladas como el río  
Peno sueñan...

Buenos Aires, Buenos Aires,  
Triste Buenos Aires mía,  
Para dormir como duermes  
¿Qué te guía?

En manos de mis segundos  
Dejo mis bajos quehaceres.  
Yo duermo mientras me acunan  
Mercaderes.

Buenos Aires, Buenos Aires,  
Triste Buenos Aires mía,  
Par ofrecer como ofreces,  
¿Qué te guía?

- Yo no conozco el mañana  
Y apenas si entiendo el hoy  
Y se me olvida el pasado.  
Soy quien soy.

Buenos Aires, Buenos Aires,  
Cuando te quiera cobrar  
El destino sus usuras  
¿Qué darás?

- A mi no me apena el pago...  
Si apura, le puedo dar  
Unos pulmones picados  
Y otros que se picarán.

---

## **DIVERTIDAS ESTANCIAS A DON JUAN**

*A Don Juan  
Noctámbulo mochuelo,  
Por fortuna tú estás  
Bien dormido en el suelo  
Y no despertarás.*

*Si tu sombra se alzara  
Vería a la mujer  
Midiendo con su vara  
Tu aventura de ayer.*

*La flaca doña Elvira,  
La casta doña Inés,  
Hoy leen a Delmira,  
Y a Stendhal, en francés*

*Caballeros sin gloria,  
Sin capa y sin jubón,  
Reaniman tu memoria  
A través de un salón.*

*No escalan los balcones  
Tras el prudente aviso,  
Para hurtar corazones  
Imitan a Narciso.*

*Las muchachas leídas  
De este siglo de hervor  
Se mueren de aburridas  
Sin un cosechador.*

*Más que nunca preciosas,  
Oh gran goloso, están.  
Mas no ceden sus rosas.  
No despiertes, don Juan.*

*Que no ha parado en vano  
La aventurera luna:  
Tu castigante mano  
No hallaría fortuna.*

*Y hasta hay alguna artera,  
Juguetona mujer,  
Que toma tu manera  
Y ensaya tu poder.*

---

## **TÚ ME QUIERES BLANCA**

*Tú me quieres alba,  
Me quieres de espumas,  
Me quieres de nácar.  
Que sea azucena  
Sobre todas, casta.  
De perfume tenue.  
Corola cerrada.*

*Ni un rayo de luna  
Filtrado me haya.  
Ni una margarita  
Se diga mi hermana.  
Tú me quieres nivea,  
Tú me quieres blanca,  
Tú me quieres alba.*

*Tú que hubiste todas  
Las copas a mano,  
De frutos y mieles  
Los labios morados.  
Tú que en el banquete  
Cubierto de pámpanos  
Dejaste las carnes  
Festejando a Baco.  
Tú que en los jardines  
Negros del Engaño  
Vestido de rojo  
Corriste al Estrago.  
Tú que el esqueleto  
Conservas intacto  
No sé todavía  
Por cuáles milagros,  
Me pretendes blanca  
(Dios te lo perdone)  
Me pretendes casta  
(Dios te lo perdone)  
¡Me pretendes alba!*

*Huye hacia los bosques;  
Vete a la montaña;  
Límpiate la boca;  
Vive en las cabañas;  
Toca con las manos  
La tierra mojada;  
Alimenta el cuerpo  
Con raíz amarga;*

*Bebe de las rocas;  
Duerme sobre escarcha;  
Renueva tejidos  
Con salitre y agua;  
Habla con los pájaros  
Y lévate al alba.  
Y cuando las carnes  
Te sean tornadas,  
Y cuando hayas puesto  
En ellas el alma  
Que por las alcobas  
Se quedó enredada,  
Entonces, buen hombre,  
Preténdeme blanca,  
Preténdeme nivea,  
Preténdeme casta.*

---

### *¿QUÉ DIRÍA?*

*¿Qué diría la gente, recortada y vacía,  
Si en un día fortuito, por ultra fantasía,  
Me tiñera el cabello de plateado y violeta,  
Usara peplo griego, cambiara la peineta  
Por cintillo de flores: miosotis o jazmines,  
Cantara por las calles al compás de violines,  
O dijera mis versos recorriendo las plazas  
Libertado mi gusto de vulgares mordazas?*

*¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?  
¿Me quemarían como quemaron hechiceras?  
¿Campanas tocarían para llamar a misa?*

*En verdad que pensarlo me da un poco de risa.*