

**EL TEATRO DE ALFONSINA STORNI: FEMINISMO E INNOVACIÓN**  
**ALFONSINA STORNI'S THEATER: FEMINISM AND INNOVATION**

**Celia Garzón-Arrabal**

A dissertation submitted to the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Languages (Spanish American)

Chapel Hill  
2008

Approved by

Advisor: María A. Salgado

Reader: Rosa Perelmuter

Reader: Frank A. Domínguez

Reader: Adam Versenyi

Reader: María DeGuzmán

© 2008  
Celia Garzón-Arrabal  
ALL RIGHTS RESERVED

## ABSTRACT

CELIA GARZÓN-ARRABAL: El teatro de Alfonsina Storni: Feminismo e Innovación  
(Under the direction of María A. Salgado)

This dissertation examines Alfonsina Storni's construction of a feminist dramatic persona, filling a void in the study of the female subject in her theater. It focuses also on the ways in which Storni represents new models of women's behavior within the more egalitarian society she imagines as well as on how the male characters are affected by the emergence of a feminine subject. The construction of new gender models and the demystification of old stereotypes is contextualized within Storni's feminist agenda as expressed in her essays, poetry, and interviews.

The Preface introduces the methodology, feminist theories, and critical works that back up my research. Chapter one is a general introduction to Argentine theater and Storni's feminist approach to its renovation. The second chapter examines her innovation of the Argentine stage of the early twentieth century through an analysis of her realist plays El amo del mundo (1927) and La debilidad de Mr. Dougall. Storni's revolutionary avant-garde "pyrotechnic" style is studied in Chapter three through her Dos farsas pirotécnicas (1931): Polixena y la cocinerita and Cimbelina en 1900 y pico. In order to round out the study of

Storni's program of social feminist change, I examine in Chapter four the social, moral, and gender lessons inscribed in her six posthumously published children plays, Blanco... Negro... Blanco, Pedro y Pedrito, El Dios de los pájaros, Jorge y su conciencia, Los degolladores de estatuas and Un sueño en el camino. The assessment of Storni's contributions to feminism and Argentine theater is summarized in the Conclusion.

## DEDICATION

A mis padres. A mi madre por infundirme su amor al teatro, su empeño en mi formación académica y por ser mi apoyo en los momentos de flaqueza. Con especial cariño, a la memoria de mi padre, Antonio Garzón Garzón, de quién heredé mi amor a la literatura, mi pasión por el tango y por Carlos Gardel y, especialmente, mi dedicación al trabajo. Gracias por enseñarme los valores humanos con tu ejemplo.

*Nunca fue tan cierto lo que Bécquer escribió un día  
que por una mirada, todo un mundo el daría,  
como desde aquella tarde que contigo me encontraba  
y te miraba a los ojos y tus ojos me miraban*

*¡Cuánto duro el embeleso! No lo sé..., pero es extraño  
pasaron unos segundos y me parecieron años  
viví tan bellos instantes y soñé despierto tanto,  
que cada vez que recuerdo maldigo haber despertado*

*Tus ojos me cautivaron, tu mirar me enamoró  
mi cerebro dio las vueltas que no dará un carrusel  
y a pesar de mi interés por seguirte,  
nunca supe donde encontrarte otra vez*

*Esta tarde aquellos ojos que fueron mi redención  
nuevamente pude ver y acercándome cerca, muy cerca  
“no se escapan” --dije yo  
Y supe cuál es el nombre de la chica que me enamoró*

Antonio Garzón Garzón

## ACKNOWLEDGEMENTS

Sin el apoyo de mi familia y mis amigos no hubiera podido realizar este largo y arduo proyecto. Son muchos y buenos y me siento afortunada. Algunos son conocidos sí, otros sólo los conoce mi corazón. Unos han estado a mi lado desde el colegio o la universidad, otros acaban de llegar a mi vida. Pero cada uno de ellos ha ido poniendo su granito de arena...

Desde el cariño que emana de la distancia y el recuerdo, he de dedicar unas palabras a mis sobrinos Marcos, Olga y María porque su cariño sin precio y su admiración sin etiquetas me han ido fortaleciendo en el camino.

Especialmente me gustaría agradecer a mi comité sus consejos y su dedicación durante la Navidad. Y, desde el alma, me gustaría dedicar mis más grata mención a mi directora de tesis, mentora, consejera y amiga, la Dra. María A. Salgado, por su fe en mí y su constante dedicación durante estos diez años de idas y venidas, de amores y desamores, por su tenaz apoyo y ánimo, sin los cuales nunca hubiera logrado mi aspiración de ser doctora en literatura hispanoamericana. Gracias por enseñarme el camino, por mostrarme el rostro de Storni, por ser quien eres vos. A Alfonsina Storni, a quien dedico mi más sublime admiración, mi terapia en la vida, por ser una mujer-sujeto y por mostrar a todas las mujeres, con sus palabras y su ejemplo, que hay otras formas alternativas y auténticas de vivir...

## PREFACIO

El objetivo de esta investigación es analizar la construcción del sujeto femenino que Alfonsina Storni (1892-1938) propone en su obra teatral. Mi interés en este tema parte de la base de que Storni ha sido señalada por la crítica como una de las primeras escritoras feministas del siglo veinte en Latinoamérica. Es por ello que me interesa cuestionar la construcción de los personajes femeninos de su teatro para ver si reflejan la visión de la mujer que ha construido el hombre en la sociedad patriarcal (“the male gaze”), o si por el contrario la dramaturga propone un nuevo modelo de mujer paralelo al que ha sido señalado en su obra narrativa, poética y en sus muchos ensayos. Al mismo tiempo me interesa analizar también la construcción de los personajes masculinos para ver hasta qué punto se ven afectados por la configuración de género que imagina Storni. Para conseguir mi objetivo me enfoco en cuáles pueden ser los elementos dramáticos de los que se vale la escritora para crear un sujeto femenino subversivo. Me refiero más específicamente a la estética, así como a las técnicas y los géneros teatrales que emplea la dramaturga.

Analizo tanto las cuatro obras de teatro para adultos que escribió como las seis piezas pertenecientes al corpus de su teatro para niños, publicadas hasta ahora.<sup>1</sup> Las primeras son los dramas que por estar destinados a un público adulto fueron concebidos para ser representados en los grandes teatros argentinos; sus títulos son: El amo del mundo (1927), La debilidad de Mr. Dougall, Cimbelina en 1900 y pico y Polixena y la cocinerita (1931). Dentro del segundo

---

<sup>1</sup> Es casi imposible saber con exactitud cuántas piezas para niños escribió realmente la dramaturga, ya que creaba constantemente piezas para ser representadas por sus estudiantes del Teatro Infantil Labardén, de las que solamente se han publicado seis.

grupo analizaré las obritas que escribió para sus alumnos del Colegio Labardén: Blanco... Negro... Blanco, Pedro y Pedrito, El Dios de los pájaros, Jorge y su conciencia, Los degolladores de estatuas y Un sueño en el camino.<sup>2</sup> El amo del mundo fue la única pieza para adultos escrita por Storni que se estrenó en las tablas argentinas, estreno, que tuvo lugar el 10 de marzo de 1927 en el Teatro Cervantes por la Compañía de Alejandro Flores y Fanny Brena. La obra estuvo en cartel sólo tres días ya que recibió una recepción crítica desfavorable cuya naturaleza analizaré en el Capítulo II.

La crítica literaria ha centrado su atención mayoritariamente en la poesía de Storni, y es por ello que existen abundantes estudios sobre este aspecto de su obra. Por el contrario, sólo se han publicado unos cuantos artículos aislados sobre algunos dramas. Es notorio pues el vacío de un estudio comprensivo de su teatro en relación a su labor poética y ensayística, y es dentro de este espacio que se coloca mi análisis. Algunos de los libros dedicados a estudios generales sobre Storni, que incluyen apartados sobre su teatro y que servirán de base a mi análisis, son: Alfonsina Storni from Poetess to Poet de Rachel Phillips (1975) y Alfonsina Storni (1979) de Sonia Jones. Se han publicado también artículos que tratan temas específicos sobre su teatro y que voy a tener en cuenta: “Reflejos de espejos cóncavos” (1996) de María A. Salgado “El humor en las farsas de Storni” (1997) de Evelia Romano Thuesen, “Cimbelina en 1900 y pico: Las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni” (1998) de Julio Prieto y “Las farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni” (1989) de Esther Sánchez-Grey Alba. En cuanto a las tesis doctorales sobre la dramaturga que me han proporcionado importantes datos figuran: “Fuerza erótica y liberación: Un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni” (2002)

---

<sup>2</sup> Estas obras fueron publicadas póstumamente en 1950 por Ramón J. Roggero.

en la que Arcea Fabiola Zapata de Astón analiza el sujeto femenino en su poesía, concebido como sujeto erótico y demuestra la presencia de un nuevo personaje femenino en los versos de Storni que se basa en la fuerza erótica y en el lenguaje que la autora usa en sus poemas. Con respecto al teatro, dos tesis doctorales en particular han aportado información a mi contextualización de Storni en la historia del teatro argentino de la primera parte del siglo veinte tanto como al análisis específico de las piezas storninas: “Staging Feminism: Theater and Women’s Rights in Argentina (1914-1950)” (2006) de May Summer Farnsworth que ofrece una panorámica del teatro en Argentina en la primera parte del siglo XX en relación al feminismo; y, “Las mujeres en el teatro de Alfonsina Storni: El manejo de la ideología patriarcal” (2006) de Ivonne Camacho que analiza las estrategias que usan los personajes femeninos al enfrentarse a la sociedad patriarcal, centrándose esencialmente en el análisis del discurso que emplean.

Ninguna de las fuentes que he mencionado estudia el teatro de Alfonsina Storni en su totalidad. Mi análisis por el contrario abarca todas las obras de teatro publicadas hasta ahora, tanto para adultos como para niños al mismo tiempo que contextualiza las mismas a la luz de la ensayística y de su obra poética. Mi comprensivo estudio completa el vacío existente en la crítica literaria de estudios que engloben las diferentes facetas literarias de Storni. Tampoco se ha analizado el concepto de sujeto femenino en su teatro, que es el enfoque que llevo a cabo en mi estudio desde una perspectiva esencialmente feminista. Mi análisis se centra asimismo en la iniciativa innovadora de la dramaturga al teatro de su época, destacando los logros tanto estéticos como ideológicos y señalando que Storni fue una renovadora del teatro argentino injustamente valorada en su época por motivos de ser mujer y de sus ideas feministas más que por sus dotes de dramaturga, que siempre estuvieron en primera línea.

El examen que llevo a cabo, tanto de los personajes masculinos como femeninos en las obras de Storni, subraya el cambio que la dramaturga ofrece con respecto a los modelos sexuales propuestos por el patriarcado. Los dramatis personae storninos expresan su género en la representación del mismo por medio de su actuación (performance). El análisis de las cualidades que exhiben los personajes de Storni verificará si el tipo de discurso de género que emplea la dramaturga es esencialmente feminista. Para demostrarlo, tengo en cuenta las teorías feministas que se encaminan a desenmascarar la subjetividad femenina escondida bajo moldes impuestos por el patriarcado a lo largo de la historia literaria, y asimismo, han cuestionado las características asociadas por la sociedad patriarcal con lo femenino y lo masculino. Simone de Beauvoir inició una revolución feminista con su afirmación “one is not born a woman, one becomes one” en El segundo sexo (1949). A partir de su estudio del papel de la mujer en la sociedad patriarcal, por el que fue masivamente criticada, se empezaron a cuestionar las estructuras sociales y culturales que perpetuaban el papel secundario de la mujer. Sin embargo, aunque muchas críticas feministas reclaman la existencia de una subjetividad femenina configurada por las propias mujeres en lugar del patriarcado, me ha sido imposible encontrar una definición específica sobre “el sujeto femenino.” Para mi investigación sobre su construcción en el teatro de Alfonsina Storni, ofrezco mi propia definición en el primer capítulo (Cap 1 pag 27). Ateniéndome a esta definición determino si cada personaje femenino posee subjetividad (persona-sujeto) o bien está representado como objeto, es decir si existe cosificación del mismo (persona-objeto). Si estos personajes tienen condición de sujeto, poseerán la libertad de elegir su futuro y tomar sus propias decisiones. También determino si los personajes storninos se rigen por cualidades consideradas femeninas o masculinas por el sistema patriarcal para identificar el tipo de discurso que

emplea la dramaturga. En referencia a estas características patriarcales, Anne Cranny-Francis afirma en su obra Engendered Fictions que:

Femininity is constructed by patriarchal discourse as essentially passive, emotional, irrational and reproductive rather than creative, receptive, nurturing, caring and manipulative. The female subject is positioned as an individual who should have these qualities; they constitute their sexual or gender identity, according to patriarchy. (8)

Por lo tanto, en un discurso patriarcal los personajes femeninos exhiben cualidades típicamente femeninas (pasividad, irracionalidad), y los masculinos las opuestas (actividad, racionalidad). Cranny-Francis sostiene que un discurso no patriarcal--entre otros el feminista--puede atribuir a la mujer cualidades muy diferentes: “Another, non patriarchal discourse might offer a different set of qualities; it might, for example, attribute to femininity qualities such as rationality, creativity, assertiveness and activity, as well as caring and nurturing” (8).

Entre otros estudios feministas que guían mi análisis destaca la perspectiva de la “resisting reader,” término y concepto acuñados por Judith Fetterly (1977). Para ella, las feministas deben saber ser “lectoras resistentes” al mensaje patriarcal: “The first act of a feminist critic must be to become a resisting reader and, by this refusal to assent, to begin the process of exorcizing the male mind that has been implanted in us” (Fetterly The Resisting 45). Su estudio se apoya a su vez en las ideas de Adrienne Rich en cuanto a la re-vision de los textos canónicos que describe como: “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” (Rich 37). Ambos estudios me han sido de gran utilidad al analizar la forma en que Storni se acerca tanto a los textos canónicos que aparecen reflejados esperpénticamente en sus farsas como a los personajes clásicos que reconstruye en sus piezas. En la misma línea de análisis, señalo si Storni posee una “mirada femenina” (en oposición al “male gaze”) del teatro y de la sociedad o sucumbe al proceso de

“inmasculation” por el que la mujer acepta e imita el sistema masculino.<sup>3</sup> Otra de las herramientas para mi enfoque feminista ha sido: Feminism and Theater de Sue Ellen Case (1988). Case sugiere “el teatro como laboratorio” para la construcción de un sujeto femenino (132). Al estudiar los personajes tengo en cuenta también el estudio de Luis Ortiz “El drama: Una descripción formal” (1976). Ya que su división de estratos agencial y actancial, me ayudará a analizar los personajes y rellenar las etiquetas semánticas y funcionales de los mismos. Para analizar el esperpento, me he valido de varios estudios sobre la obra de su creador, del autor Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Entre ellos, Visión del esperpento (1982) de Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas y La desvalorización del esperpento de Valle-Inclán (1969) de María Eugenia March. Para analizar el metateatro ha sido esencial el estudio de Lionel Abel Metatheater: A New View of Dramatic Form (1963) y del análisis de Peter Roster “El metateatro como elemento renovador en Parece mentira: de Xavier Villaurrutia.”

En el capítulo primero ofrezco una panorámica tanto del canon dramático hispano y la posición de la mujer dentro de él como de la escena teatral argentina en la que Alfonsina Storni irrumpe en 1927. Además, explico varias teorías sobre el género y la subjetividad con el propósito de ofrecer una definición de “sujeto femenino,” así como de la tremenda influencia de la “mirada masculina” (male gaze) en la cultura occidental indicando que Storni rechaza contundentemente esa perspectiva y adopta otra feminista.

Analizo las primeras dos obras de Storni, El amo del mundo (1927) y La debilidad de Mr. Dougall, bajo el rótulo de su aportación a la renovación feminista al teatro convencional en el segundo capítulo. Separo las obras de adultos en dos capítulos ya que estas dos

---

<sup>3</sup> Fetterly explica la facilidad con que la cultura enseña a la mujer a pensar como un hombre: “Though one of the most persistent of literary stereotypes is the castrating bitch, the cultural reality is not the emasculation of men by women but the inmasculation of women by men.” (Fetterly 55).

primeras pertenecen a una fase estética diferente de las dos segundas. Esta clara división en la estética está relacionada con el viaje de la escritora argentina a Europa, donde se pone en contacto con las nuevas corrientes artísticas que implementa tanto en su teatro como en su poesía. Además, incluyo un resumen de las críticas al estreno de El amo y la respuesta de la dramaturga a las mismas antes de proceder al estudio de los personajes dramáticos.

Finalmente realizo una reflexión sobre las técnicas y estéticas dramáticas empleadas en las obras.

En el tercer capítulo, realizo un estudio de las dos farsas pirotécnicas: Polixena y la cocinerita y Cimbelina en 1900 y pico, analizando en primer lugar la relación entre la farsa y el esperpento y en segundo el esperpento en las farsas. Centro mi análisis de lo esperpéntico en la construcción de personajes dramáticos en ambas piezas así como de las técnicas y los recursos dramáticos empleados.

En el capítulo cuarto estudio las seis obras de teatro infantil publicadas en 1950: Blanco... Negro... Blanco, Pedro y Pedrito, El Dios de los pájaros, Jorge y su conciencia, Los degolladores de estatuas y Un sueño en el camino. Tanto el análisis de los personajes de estos dramitas como las técnicas dramáticas utilizadas aclaran el enfoque feminista y el propósito social que Alfonsina Storni confirió a su teatro infantil.

En la conclusión evalúo la significación de la labor dramática de Storni, una artista que llevaba arraigado su amor al teatro desde la infancia (por influencia de su madre) y que luego practicó como actriz y más tarde como profesora de declamación y directora en el Teatro Infantil Labardén donde comenzó a enseñar declamación en 1921 y donde trabajó hasta 1937 (Seibel 624). Su amor al teatro es patente en que a pesar del fracaso de su primera obra continuó escribiendo y aventurándose a introducir innovaciones dramáticas atrevidas y

hasta desafiando a la crítica porteña al denominarlas “farsas pirotécnicas” (Gómez Paz, “Introducción” 6). Aunque Storni no puede ver representadas sus obras, las publica, y se dedica plenamente a escribir las piezas infantiles para sus alumnos-actores del Teatro Infantil Labardén, que según dice, “son los únicos que entienden su labor dramática” (citado en Gliemmo y Galán 314). Es sorprendente que una obra dramática escrita con tal dedicación y amor al teatro no haya recibido hasta ahora una evaluación objetiva; espero que este estudio contribuya en parte a restablecer la importante aportación tanto a las tablas como a la sociedad argentina de la primera mitad del siglo veinte que llevó a cabo Alfonsina Storni.

# ÍNDICE

## Capítulo I: Introducción

1. Incursiones femeninas en la dramaturgia hispanoamericana .....	1
1.1 El teatro argentino y Alfonsina Storni.....	7
1.2 La configuración de una subjetividad femenina: feminismo y feminismos .....	16
1.2.1. El Feminismo en Argentina .....	20
1.2.2. El aporte feminista de Alfonsina Storni a las letras Argentinas .....	22
1.3 La construcción social y literaria del género y del sujeto .....	25
1.4 Hacia una definición del sujeto femenino.....	26
1.5 Mirada masculina y mirada femenina (Male gaze / “Female gaze”) .....	29
1.5.1 La mirada feminista de Alfonsina Storni. ....	31

## Capítulo II: Renovación y feminismo del teatro convencional

2.1 Género dramático, estreno de <u>El amo del mundo</u> .....	36
2.1.2 Recepción crítica .....	43
2.1.3 “Dos mujeres”: Los personajes femeninos.....	49
2.1.4 “Ese bello animal”: Los personajes masculinos .....	68
2.1.5 El rol social de los sexos .....	80

2.2 Género literario y sinopsis de <u>La debilidad de Mr. Dougall</u> .....	83
2.2.1 Los personajes femeninos .....	86
2.2.2 Los personajes masculinos .....	92
2.2.3 Conclusión .....	98

### **Capítulo III: El teatro esperpéntico stornino**

3.1 Alfonsina Storni y el teatro argentino de vanguardia .....	102
3.2 La farsa y el esperpento .....	104
3.3 La tragedia de <u>Polixena y la cocinerita</u> .....	111
3.3.1 Técnicas y estéticas dramáticas .....	115
3.3.2 El sujeto femenino .....	130
3.3.3 La imagen del hombre .....	134
3.3.4 Conclusiones.....	141
3.4 La originalidad artística y feminista de <u>Cimbelina en 1900 y pico</u> .....	142
3.4.1 Estructura externa y argumento .....	146
3.4.2 Técnicas y estéticas dramáticas .....	150
3.4.3 <u>Dramatis personae</u> .....	165
3.4.4. El sujeto femenino .....	166
3.4.5. La imagen del hombre stornino .....	175
3.4.6. Conclusiones .....	184

### **Capítulo IV: El teatro infantil y su lección vital**

4.1 El teatro infantil en España y en el resto de Europa .....	188
4.2 El teatro infantil argentino y Alfonsina Storni .....	191

4.3. <u>Blanco... Negro... Blanco</u> .....	192
4.3.1 Las técnicas dramáticas y estéticas .....	195
4.3.2 Los personajes .....	202
4.4 <u>Pedro y Pedrito</u> .....	206
4.5 <u>El Dios de los pájaros</u> .....	211
4.5.1 Técnicas y estéticas dramáticas .....	214
4.5.2. Los personajes .....	216
4.6. <u>Jorge y su conciencia</u> .....	220
4.7. <u>Los degolladores de estatuas</u> .....	223
4.7.1 Técnicas y estéticas dramáticas .....	225
4.7.2 Representaciones de género .....	232
4.8. <u>Un sueño en el camino</u> .....	235
4.9. Conclusiones .....	240
<b>Capítulo V: Conclusiones</b> .....	242
<b>Bibliografía</b> .....	248

# Capítulo 1

## Introducción

One is not born a woman, one becomes one.  
--Simone de Beauvoir (The Second Sex 1949)

En esta introducción examino el panorama teatral argentino en el que se inserta Alfonsina Storni así como la posición de la mujer tanto dentro de la sociedad argentina como dentro del canon dramático. Me parece igualmente relevante establecer aquí también la relación entre el debate feminista que se estaba produciendo en Argentina en la época de Alfonsina Storni y los ideales feministas de la propia Alfonsina que, consecuentemente, se verán reflejados en sus obras.

### 1. Incursiones femeninas en la dramaturgia hispanoamericana

Sue Ellen Case en Feminism and Theatre (1988) denuncia la casi ausencia de mujeres o el olvido de su presencia en la tradición dramática de lengua inglesa. Según Case no se registra el nombre de ninguna dramaturga hasta el siglo XVII en Inglaterra y hasta el XIX en la América sajona. Al limitar el estudio al mundo anglosajón, Case pasa por alto la existencia de figuras dramáticas tales como la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1649 ó 1651-1695) y la española Ana Caro (1565-1660) en el Siglo de Oro, además de las celebradas Rosa María Gálvez (española, SXVIII) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (cubano-española, 1814-1873). La relativa ausencia de dramaturgas en el canon contribuyó a que la imagen de la mujer que se ha preservado haya sido la representada por el imaginario masculino.

Desafortunadamente el análisis feminista de estas obras clásicas escritas por hombres ha dejado clara la actitud misógina de muchos dramaturgos, quienes construyeron la imagen de la mujer valiéndose de los patrones de género culturales que les proveía un legado patriarcal eminentemente machista.

En la literatura occidental en general, es decir, no sólo en el teatro, la mujer no ha ocupado el lugar de sujeto activo hasta épocas recientes; más bien ha sido parte del trasfondo sobre el que actúa la voluntad masculina. En el teatro, al trazar sus orígenes hasta sus primeras manifestaciones, específicamente a la tragedia clásica, a la que se remonta la tradición dramática occidental, no se tarda en descubrir la posición secundaria de la mujer frente a la supremacía del hombre. Esta jerarquización ha quedado bien determinada por Linda Kintz en su libro The Subject's Tragedy (1992). Según Kintz, el teatro de la Grecia clásica estableció el patrón a seguir. En dicho teatro, el héroe, personaje construido para un público exclusivamente masculino, era siempre un hombre, mientras que la mujer nunca ocupaba el primer plano. Esta distinción entre los roles masculino y femenino se mantiene por lo general y casi sin interrupción hasta el siglo XX en las obras escritas por hombres. Pero si la lista de autores que contiene el canon dramático se investiga más allá de los señalados por dicho canon se descubre que la presencia del hombre no es uniforme, por lo menos dentro de la literatura en lengua española.

Anita K. Stoll en un artículo escrito en The Feminist Encyclopedia of Spanish Literatura y titulado “Drama by Spanish Women Writers: 1500-1700,” denuncia la represión que debido a su exclusión del espacio público sufrieron las mujeres en el área dramática, “since theater requires speech in a public arena, women were excluded from participation on any level by the genre's very definition” (185). Entre las excepciones a este interdicto dentro

del panorama dramático español durante el llamado Siglo de Oro, Stoll destaca a las escritoras Ángela de Acevedo (nacida en el siglo XVII en Lisboa), Ana Caro Mallén de Soto, Feliciano Enríquez de Guzmán (último tercio del siglo XVI), María de Zayas y Sotomayor (1590-1650), Sor Marcela de San Félix (1605-1688), hija del conocido dramaturgo Lope de Vega, y Doña Leonor de la Cueva y Silva (?-1705).<sup>4</sup> Fuera de España, destaca la mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, quien aunque más celebrada como poeta que como dramaturga, escribió varias piezas profanas y otras tantas religiosas. Entre las primeras, se encuentra la comedia de enredo, Los empeños de una casa (1692), en la que Leonor, la protagonista, se puede considerar un modelo temprano del sujeto femenino. Cuando Leonor cuenta las circunstancias de su vida en el primer acto, los críticos concuerdan en afirmar que narra experiencias biográficas que convierten a este personaje en el alter ego de Sor Juana. Katherine Boyle, afirma que en una carta que Sor Juana escribió al Padre Miranda, su confesor, ella se presenta así misma como “valiente, atrevida e indiscreta. Es directa y demanda ser reconocida por lo que realmente es y que no le sean impuestas tareas imposibles de alcanzar. Es abierta y desprotegida: ella está segura, consciente de las dificultades pero decidida a luchar” (“Empeños...” 7). Para Boyle, éstas son las mismas características--típicas del sujeto femenino-- que Sor Juana otorga a su personaje Leonor, “quien va a decidir su propio destino” (8).

Algunas de las dramaturgas mencionadas trataron cuestiones de género; así lo hicieron María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro Mallén de Soto y Sor Juana Inés de la Cruz, quienes construyeron personajes femeninos fuertes que detentaban una posición privilegiada con respecto a los masculinos. No obstante el reto que estos personajes femeninos

---

<sup>4</sup> Water Lilies (1996) de Amy Katz Kaminsky y Women Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age (1997) de Teresa Scott Soufas ofrecen abundante información sobre las dramaturgas de esta época y recogen algunas de sus piezas teatrales.

representaban para el orden masculino, sus dramas nunca fueron censurados. Todo lo contrario, estas mujeres alcanzaron prestigio literario en su época y sus obras fueron publicadas y representadas con éxito durante su vida. Su logro tal vez estuvo condicionado por el hecho de que las tres coinciden en que escribían bajo la protección de la Corte o la Nobleza: la Condesa de Salvatierra protegió a Ana Caro, el padre de María de Zayas era Caballero de la Orden de Santiago y sirvió al Duque de Lemos en Italia y Sor Juana Inés escribió protegida por la virreina de México. Ahora bien, una vez muertas, y con la única excepción de Sor Juana, sus obras y ellas mismas cayeron en el olvido al no entrar a formar parte del canon.

Elizabeth Franklin Lewis en “Drama by Spanish Women Writers: 1770-1850” (2002), extiende el período de estudio del Siglo de Oro a los siglos XVIII y XIX, asociados al Neoclasicismo y al Romanticismo, épocas durante las cuales las mujeres continuaron destacándose en el campo dramático. No sólo aumentó el número de dramaturgas, sino también la publicación y puesta en escena de las obras que escribieron (187). Tal vez la más conocida y celebrada por el canon haya sido la arriba mencionada Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien continúa en la línea de autoras que además de novela o poesía escribieron teatro. Dentro del campo dramático, Avellaneda destaca por “la creación de personajes de una profundidad psicológica admirable, que se constituyen en caracteres y no tipos,” según afirma María Prado Mas en El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda (2001). Esta estudiosa hace hincapié en el tipo de personaje femenino que construye la dramaturga, subrayando que “la mujer tiene los rasgos característicos del héroe y no de la heroína” (166), y afirma también que “sus obras dramáticas son las primeras españolas que presentan a la mujer con tales características de libertad, de rebeldía, de expresividad, de actividad y de

desilusión” (166). La primera y más importante de las obras de Avellaneda cuyo título es Leoncia, fue representada en 1840 aunque no fue publicada hasta 1917. Prado Mas ha señalado algunas características similares entre la protagonista de la obra, Leoncia, y la misma autora, Avellaneda: ambas eran solteras, independientes, mayores de edad que sus amantes, madres solteras y admiradas, y ambas fueron también rechazadas por la sociedad (170). Es de admirar que a pesar de los prejuicios sociales que existían en su entorno, Avellaneda se esmerara en la creación de dramatis personae femeninos atípicos y diferentes de la convención literaria vigente durante el Romanticismo o Postromanticismo en España. Al igual que hiciera en Leoncia, Avellaneda construye una serie de personajes que amenazan los patrones de género patriarcales, difuminando las líneas entre lo femenino y lo masculino. en su afamada novela antiesclavista Sab (1841) en la que esencialmente critica la institución de la esclavitud en su Cuba nativa. Según afirma Doris Sommer en “Sab, c’est moi,” Gómez de Avellaneda trasciende la dicotomía masculino / femenino al crear un personaje masculino, Sab, cuyo carácter tiende más hacia lo que ha sido catalogado como femenino dentro del sistema patriarcal. De este modo, Sab siente como una mujer cuando habla de sus sentimientos (en el monólogo a Teresa en el capítulo primero de la segunda parte), y al final se sacrifica por el bien de la persona amada. Actitud, ésta última, típica de la mujer según la construcción del sujeto femenino que hace el sistema patriarcal. Siguiendo el razonamiento de Sommer, también se observa que Gómez de Avellaneda construye en esta novela un personaje femenino atípico dentro del sistema patriarcal: Teresa, que en términos de este estudio corresponde a mi definición de sujeto femenino. Su carácter distante, su frialdad de sentimientos y su incapacidad para expresarse--todas cualidades consideradas masculinas, la convierten en una mujer atípica dentro de las categorías patriarcales. Estas delineaciones

femeninas indican que Avellaneda logra con éxito difuminar las barreras dicotómicas atribuidas a ambos géneros, femenino y masculino, por la sociedad patriarcal. Sab es construido como un personaje masculino con características femeninas y Teresa como un personaje femenino con características masculinas. Alfonsina Storni continúa esa ruptura de modelos canónicos femeninos y se suma a la creación en las tablas de personajes femeninos fuertes y atípicos dentro de la sociedad patriarcal que ya iniciara su precursora inmediata Avellaneda, tanto como las ya más lejanas dramaturgas de los siglos anteriores.

El prestigio literario en España y México de Sor Juana Inés de la Cruz y Gertrudis Gómez de Avellaneda se debe en parte al alto valor de su obra poética, el cual determinó que fueran reconocidas por el canon, preservándose así su nombre y sus obras. Pero además de ser dos importantes figuras dentro del canon literario, predominantemente masculino, también representan, dentro de la tradición dramática, los antecedentes más claros y asequibles para otras dramaturgas modernas, interesadas en dejar a un lado la visión canónica de la mujer, para construir en vez modelos que reflejaban en mayor o menor medida a otras mujeres similares a las mismas autoras, es decir, mujeres que responden a la realidad de la vida cotidiana y no a los modelos construidos por el imaginario patriarcal. Los prejuicios del canon determinaron que estas dos intelectuales y tantas otras escritoras del pasado se vieran obligadas a enfrentarse a la sociedad en la que vivían para reivindicar en sus escritos un espacio para la mujer fuerte, intelectual e independiente. Desgraciadamente, la situación de las nuevas dramaturgas hispanoamericanas a principios del siglo XX, no era demasiado diferente a la de estas precursoras en España u otros países de Hispanoamérica, como se hace patente al analizar el panorama teatral en Argentina.

## 1.2 El teatro argentino y Alfonsina Storni

En el período comprendido entre 1884 y 1910 dominaban en la escena dramática argentina varias corrientes autóctonas, aparte del teatro comercial dominado por las compañías europeas. Por un lado, del llamado teatro nacional, se estaba afianzando el teatro gauchesco dentro del cual se representaban sainetes patrióticos de color local, y por otro, se continuaba el teatro menor que seguía el modelo español del género chico. Dentro de éste último, los dramaturgos argentinos aunque siguieron fielmente las fórmulas del molde español ajustaron los temas a los problemas que existían en Argentina en aquel momento, naciendo así el sainete criollo. El teatro netamente argentino quedó reducido pues a piezas breves que eran bien aceptadas por el público y por los empresarios, ya que les aportaba un gran beneficio económico. Estos empresarios, deslumbrados por las ganancias, presionaban a los dramaturgos a crear un mayor número de piezas, hasta que el énfasis dado a la cantidad, provocó que los dramaturgos se olvidaran de mantener la calidad, la cual empezó a decaer irremediabilmente.

Al lado de este mercado teatral popular de género chico existía también un teatro que se atenía a los patrones de la alta comedia o drama de salón de moda en la Europa de esos años. Raúl H. Castagnino en su Literatura dramática argentina 1717-1967 (1968), ofrece una panorámica de la producción teatral en la que diferencia a los dramaturgos mantenedores de un teatro más tradicional de los renovadores del mismo. Entre los tradicionales o mantenedores, señala a escritores que lograron sostener la jerarquía artística de la escena como Enrique Larreta (1873-1961), Belisario Roldán (1873-1922), Ricardo Rojas (1882-1957), César Iglesias Paz y Arturo Capdevilla (1889-1967). Entre los renovadores destaca a Francisco Defilippis Novoa (1889-1930), Armando Discépolo (1887-1971) y Roberto Arlt

(1900-1940) entre otros. Dentro de este epígrafe de autores renovadores, es obvia la omisión que hace de Storni y de cualquier otra dramaturga. Paradójicamente, y siguiendo en parte las normas sentadas por el canon, Castagnino no omite a las dramaturgas sino que, al ser mujeres, no las incluye en el listado oficial sino que las relega a la “otredad” de la literatura femenina a la que dedica un apartado especial, donde incluye a comediógrafas de la talla de Salvadora Medina Onrubia (1894-1972) y Alfonsina Storni.

En ese escenario dramático argentino estratificado (a excepción de unos cuantos renovadores) de los años veinte y treinta, que he descrito brevemente, es necesario mencionar la influencia de Luigi Pirandello. Especialmente importante para aquellos dramaturgos argentinos que deseaban transformar el teatro, el autor italiano estrenó varias obras en Buenos Aires, dio algunas conferencias en la capital porteña y, sobretodo, ofreció otras alternativas dramáticas al teatro tradicional (Seibel 689-690). Erminio G. Neglia al ofrecer una panorámica del teatro argentino de esa época subraya la importancia que tuvo Pirandello debido a la originalidad de su arte y a las posibilidades escénicas que abrió en un momento de decadencia del teatro comercial y de crisis teatral (Una recapitulación 60). En resumen, el panorama teatral argentino se hallaba dividido entre los seguidores del teatro comercial-conservador y los renovadores. Es en esta arena que irrumpe la obra de Alfonsina Storni, quien ya había sido aclamada como una exitosa poeta subversiva feminista. Storni se inició como dramaturga cuando comenzó a escribir obras de teatro infantil para la escuela de teatro Labardén en la que enseñaba declamación desde 1922. Debido a la escasa atención que se ha prestado al teatro infantil no he logrado localizar ninguna de sus obritas de estos años. Más tarde, el 11 de marzo de 1927, se inicia en el teatro comercial cuando estrena su primera obra para adultos, El amo del mundo, titulada originalmente por ella “Dos mujeres.” La recepción

de este drama por parte de los críticos fue totalmente negativa. Storni fue duramente atacada en la reseña del cronista Octavio Ramírez que escribía en el mismo diario La Nación en el que Storni era también colaboradora. Por este motivo, el director del diario le permitió a la autora publicar una carta contestando a las críticas tres días después del estreno (14 de marzo), que se titula “Aclaraciones sobre El amo del mundo.” En ella, Alfonsina responde brevemente a las críticas de la obra sin mencionar directamente el nombre del cronista “por corresponder también a su generosidad [del director del diario], no quise referirme en particular al crítico de la casa, e hice consideraciones generales, especializándome, sin embargo, en los puntos de aquella crítica” (Galán y Gliemmo 276).<sup>5</sup> Insatisfecha aún con la carta que escribiera en La Nación, Storni compone un segundo artículo “Entretelones de un estreno” publicado en Nosotros unos meses más tarde (1927). En él explica que el público recibió con agrado la obra pero que los críticos teatrales se vieron forzados a pronunciarse negativamente sobre ella según sus intereses personales, profesionales o políticos. La recién estrenada dramaturga explica detalladamente en este artículo todas las reseñas que fueron publicadas sobre su obra aclarando los motivos que los distintos críticos tuvieron para hacer sus comentarios. Storni se afana en aclarar con agudeza los detalles del estreno de la obra y las diferentes razones que tuvieron los críticos para escribir sus reseñas. De esta manera, y lo indica ya en el título de su artículo, “Entretelones” la dramaturga deja al descubierto los intereses políticos que rodean los estrenos de las obras y denuncia las prácticas poco ortodoxas de los críticos teatrales, quienes dejan de lado la valía de las piezas para escribir conforme a sus propios intereses o necesidades personales. La injusticia de la que la autora fue víctima probablemente influyó en que sus obras subsiguientes no fueran estrenadas así

---

<sup>5</sup> Cito de los párrafos de la carta “Aclaraciones” que Storni publicó en La Nación, y que recogen en su estudio Galán y Gliemmo.

como que ella decidiera subtítular sus últimas dos piezas farsas “pirotécnicas,” según aclara María A. Salgado en “Reflejos de espejos cóncavos” (1996) al citar las palabras de Julieta Gómez Paz, quien afirma que Alfonsina tenía la seguridad de que sus farsas “iban a desencadenar una polémica tan fogosa como la provocada por El amo del mundo” (citado en Salgado 23):

Antes de abandonar mi comentario sobre los ataques al estreno de El amo, es importante señalar que buena parte del ensañamiento de los críticos tal vez tuviera que ver con el resentimiento masculino hacia una mujer que vivía en la arena pública comportándose con una libertad que la sociedad vedaba a su sexo. Como en el caso de Gómez de Avellaneda, su estilo de vida no era considerado apropiado para servir de modelo a la mujer argentina y por ello una de las censuras de carácter personal más agrias que recibió tras el estreno de la obra, se basa en el elemento autobiográfico que se trasparenta en el tema, es decir, en el hecho de que se atreviera a exponer en las tablas una situación similar a la que ella vivía: las dificultades a las que debía enfrentarse una madre soltera en la sociedad argentina de los años 30.

Varios críticos, entre ellos Rachel Phillips, María A. Salgado y Julio Prieto coinciden en señalar que fue al regreso de su primer viaje a España (1931), cuando Alfonsina Storni cambió la tendencia estética tanto de su poesía como de su teatro. Pero aunque el cambio de estética haya tenido lugar en esas fechas, no se puede negar tampoco que haya elementos de renovación tanto en su poesía como en su teatro con anterioridad a esta fecha. En efecto, Poemas de amor (1926) alberga textos en prosa que según Delfina Muschietti tienen “un estilo precursor al de generaciones posteriores, como Juana Bignossi o Alejandra Pizarnik” (26). En el teatro, se pueden considerar vanguardistas algunos aspectos de sus piezas

tempranas, tales como el atrevimiento de escribir una obra “de tesis,” género considerado poco femenino, así como de dotarla de “poca teatralidad,” característica que la propia Storni menciona y defiende como aspecto clave de un teatro nuevo.<sup>6</sup> Según la dramaturga, “que una obra sea poco teatral no significa técnica defectuosa, sino un modo de ver el teatro, bien moderno, por cierto” (citado en Galán y Gliemmo 276). Analizo con detenimiento esta afirmación de Storni en el siguiente capítulo en el que estudio las técnicas empleadas por Storni para modernizar el teatro argentino.

A pesar de estos experimentos tempranos, se puede afirmar--y un gran número de críticos coinciden en señalarlo--que su regreso del primer viaje a Europa marca una nueva etapa de experimentación en la creación de la autora argentina tanto en el teatro al escribir las dos “farsas pirotécnicas,” como en su poesía con Mundo de siete pozos (1934). Es preciso aclarar que este tipo de poesía vanguardista es igualmente rechazado por los críticos más conservadores, quienes no la entienden, tanto como por el público de su época, que tampoco lograba descifrarla. Rachel Phillips ha señalado este cambio artístico de Storni explícitamente--si bien a veces desde un punto de vista extremadamente patriarcal--en su libro se refiere tanto al nuevo estilo como al cambio de poetisa a poeta (“from poetess to poet”), relacionado con su primer viaje a Europa. De acuerdo con Phillips, Storni implementó esta transformación primero en el teatro con la publicación de las farsas en 1931, y más tarde en la poesía en Mundo de siete pozos (1934),<sup>7</sup> y afirma que dicha renovación es parte de la evolución feminista de la escritora argentina:

---

<sup>6</sup> May Summer Farnsworth en “Staging Feminism in Argentina” (2006), explica que el drama de tesis, se considera particularmente “masculino.” Las dramaturgas de principios de siglo veinte solían elegir otros géneros teatrales más “femeninos” como los melodramas o comedias.

<sup>7</sup> Tanto Rachel Phillips como Galán y Gliemmo fechan este primer viaje en el verano de 1930. Sin embargo, Carlos Alberto Andreola lo data en diciembre de 1929 (Andreola 119).

Yet fortunately Storni sensed that she could best break through the constricting limits of the woman poet's role by adopting a different style, one which lay to hand, and was by now dignified by belonging to a tradition, namely the avant-garde of the post war years. It is interesting that she first published plays in the new style, not poems, perhaps because of the greater freedom allowed her as female dramatist than as female poet. (66)

Phillips no sólo informa sobre la transformación artística de Storni sino que muestra el cambio en detalle cuando analiza Mundo de siete pozos. Califica este poemario de poesía vanguardista y demuestra que fue escrito y publicado después de que el ultraísmo (traído a la Argentina por su colega Jorge Luis Borges) llegara a su cumbre. Además, prueba también que la renovación stornina no tiene mucho en común con la poesía ultraísta recogida en antologías tales como Exposición de la actual poesía argentina (1922-27) (1927) de Pedro Juan Vignale y César Tiempo y La novísima poesía argentina (1931) de Arturo Cambours Ocampo. No obstante, aclara que aunque los aspectos de la nueva poesía de Storni no sean ultraístas sí se ajustan a los esquemas vanguardistas:

As has been pointing out, far from breaking with rhythm and form, Storni was exploring more subtle expressions of both that she had done before, and with results which have little, if anything, in common with the avant-garde poetry collected in Vignale and Tiempo. Far more significant than the abandonment of rhyme is the change of attitude in the relationship of poet to poem which is first found here, and it is accentuated in Mascarilla y trébol (88).

Phillips indica que el vanguardismo de Storni se traduce en un cambio de actitud ante el acto poético no en el fácil rechazo de las convenciones formales que distingue a los poetas ultraístas. Parece evidente que el cambio en la actitud creadora de Storni tras su viaje a Europa mantiene una estrecha relación tras la toma de contacto con los intelectuales y renovadores del momento en España, sobre todo, José Ortega y Gasset (1883-1955) y Ramón del Valle-Inclán (Phillips 66).

La escritura de piezas posteriores a El amo del mundo sugiere que las críticas teatrales nefastas que rodearon la representación de esta obra no parecen haber detenido a Storni en su propósito de seguir experimentando en el campo dramático. Al regreso del viaje a Europa, terminó la obra que había dejado empezada, La debilidad de Mr. Dougall y escribió otras dos piezas dramáticas Cimbelina en 1900 y pico y Polixena y la cocinerita, publicadas bajo el rótulo de Dos farsas pirotécnicas.<sup>8</sup> Alfonsina trató de buscar alguna compañía o director que estuviera interesado en ponerlas en escena pero no tuvo éxito a pesar de que se sabe que escribió una de ellas, Polixena y la cocinerita, para que la representara la conocida actriz Berta Singerman (1903-1999). Storni no logró encontrar apoyo para estrenarlas en los teatros bonaerenses.

La opinión de algunos críticos, entre ellos Arturo Capdevilla, coincide en señalar que al escribir estas dos farsas Storni anticipaba una recepción negativa por parte del sector teatral, ya que el adjetivo “pirotécnicas” parece haber sido usado como una anticipación de la crítica explosiva desfavorable que iban a recibir de haber sido representadas (81). Siendo como ella fue, una artista que llevaba arraigado su amor al teatro desde su primera juventud, no es de extrañar que la afamada poeta pusiera su genio e ingenio en su labor dramática. La falta general de apertura del teatro argentino a las nuevas corrientes estéticas y a los temas debatidos en el teatro feminista impidió en parte que la labor dramática de Alfonsina fuera reconocida. May Summer Farnsworth deja claro que la ideología feminista expuesta en las tablas argentinas provocó duras críticas al mismo tiempo que promovió los ideales feministas que también se estaban debatiendo en el Congreso en esos años:

---

<sup>8</sup> La fecha original de publicación varía de unos críticos a otros. Entre los que la fijan en 1931 encontramos a Beatriz Seibel, Delfina Muschietti, y Rachel Phillips. Otros afirman que se publicó en 1932. Entre ellos, Carlos Alberto Andreola, Josefina Delgado y Nira Etchenique. He decidido escoger la fecha más temprana (1931) basándome en la existencia de un comentario publicado el 10 de enero de 1932 en La Nación sobre las dos farsas. La existencia de este texto prueba que ya habían sido publicadas en 1931. Galán y Gliemmo no ofrecen ninguna fecha exacta de publicación pero sí mencionan dicho artículo de La Nación.

When dramatists finally began denouncing these and other gender inequalities, they scandalized critics, stimulated spectators and inspired ongoing public debates. Over time, feminist ideology also altered traditional theatre practices and had a significant impact on the development of dramatic conventions in Argentina. (2)

Además de tratar temas considerados “tabú” (como el de la madre soltera que cría a su hijo) y usar técnicas dramáticas nuevas (la falta de teatralidad), otra causa relevante por la cual la primera pieza dramática de Storni, no fue aplaudida sino al contrario duramente criticada fue por su atrevimiento al escribir un drama de tesis. Alberto P. Cortazzo subraya el peligro que representaba para una sociedad estancada en el pasado el teatro de tesis: “con un fondo claro, revolucionario, reformador y temido por una sociedad que la acusaba de peligrosa puesto que atacaba su vida anquilosada y conservadora” (26). La cualidad transgresora de esta apropiación de Storni adquiere su verdadera significación cuando nos damos cuenta que era un género dominado por autores hombres, tal y como señala Farnsworth al hablar de las obras de Storni y de otra dramaturga argentina Malena Sándor (1913-1968), “thus it is noteworthy that the first play by the poet Alfonsina Storni (El amo del mundo (1927) . . . and the later debut of Yo me divorcio papá (1937) by Malena Sándor resemble the male-dominated genre of thesis drama” (27).

No es de sorprender que a esta gran intelectual, Alfonsina Storni, se le reconociera su labor poética temprana porque la labor de “poetisa” era apropiada para una mujer ya que la poesía, género de carácter más intimista que el teatro, era cultivada especialmente por mujeres. Sin embargo, el mundo del teatro (un espacio público), estaba dominado casi exclusivamente por autores masculinos al ser considerado un espacio público. No obstante, había dramaturgas contemporáneas de Storni cuyas obras sí estaban siendo estrenadas con éxito durante esos mismos años en los teatros bonaerenses. Cabe preguntarse aquí entonces cuáles pudieron ser las causas que mantuvieron a Storni alejada de los grandes escenarios tras

el fatídico estreno de su primera obra al mismo tiempo que otras dramaturgas no encontraron tales dificultades en lograrlo. Para Farnsworth la razón se halla en que otras dramaturgas de esa época como Malena Sándor y Salvadora Medina Onrubia, lograron colocar sus obras ya que no amenazaban el canon masculino al emplear el género del melodrama, considerado más “femenino;” también resalta el alto número de autoras que estrenaban sus melodramas de temas eminentemente feministas en la capital porteña alentadas por la crítica canónica local:

From 1919 to 1929 over twenty-five female authored plays were performed in Buenos Aires. Most of these playwrights chose the genre of domestic melodrama... Commentators commonly encouraged female authors to write about domestic duties, romance, and femininity. (45)

Según las convenciones, Storni debía haber escrito teatro femenino (marginal). Su subversiva tentativa de incorporarse al teatro canónico con nuevos temas y estilo es de admirar y aún no ha sido lo suficientemente valorada. Desde una perspectiva feminista resulta sorprendente la heroicidad con la que Storni, a pesar del rechazo crítico que había recibido, se atreviera a continuar experimentando con géneros dramáticos eminentemente masculinos, en lugar de escribir los típicos melodramas de la época como hicieron otras dramaturgas. Ahora bien, es necesario aclarar que la opción de estas dramaturgas tampoco se debe a cobardía, sino como apunta Farnsworth, a que prefirieron escoger el melodrama para lograr poner en escena sus obras y diseminar así con mayor eficacia sus mensajes feministas.<sup>9</sup> También pudiera ser que el atrevimiento de Storni a experimentar con otros géneros y estilos en sus obras más tardías se debiera precisamente a que el rechazo por parte de los directores y empresarios teatrales la afirmaron en su decisión de crearse su propia ruta estética. Para implementar esta

---

<sup>9</sup> Farnsworth estudia el movimiento feminista a principios del siglo XX en Argentina, así como el uso del teatro como medio para diseminar y avanzar la ideología feminista entre el público.

experimentación, Storni se inventa una técnica vanguardista dramática estrechamente emparentada con el grotesco y en especial con el esperpento del escritor español Ramón del Valle-Inclán, en la que se vale de elementos metateatrales imaginativamente renovadores. El desfase entre los proyectos dramáticos feministas de Storni y el machismo de su entorno patriarcal subrayan la paradoja de que aunque sólo pocas personas apreciaron en vida de la dramaturga su talento dramático, ella dedicó toda su vida a la enseñanza de este arte. Sin embargo, también es cierto que la falta de éxito de sus dramas para adultos, fue compensada con que casi todas sus obras infantiles fueron estrenadas en vida de la autora bien en las plazas públicas o bien en el Teatro Labardén.

### **1.3 La configuración de una subjetividad femenina: feminismo y feminismos**

El feminismo asociado a la modernidad empieza a gestarse en el siglo XVIII y se acentúa en el XIX; en Estados Unidos se organiza como movimiento político-social a raíz de la primera convención sobre los derechos de la mujer que tuvo lugar en Nueva York en 1848. Sin embargo, el debate feminista que aún predomina en el mundo actual tiene lugar durante la década de 1960 pues es a partir de él que van a desarrollarse las teorías sociológicas y literarias a través de las cuales analizo la contribución dramática y feminista de Alfonsina Storni. Este movimiento feminista va a crear un ambiente apropiado para examinar la función del género en la sociedad y la literatura, empezando por el teatro clásico (estudiado por Linda Kinz). En el contexto de análisis del género, Sue Ellen Case subraya la influencia del libro Sexual Politics (1970) de Kate Millet, afirmando que este estudio ofrece las pautas para reconocer la imagen misógina de la mujer que ofrecen los textos patriarcales: “[Millet] illustrated a way to recognise and interpret the images of women in male literature as

misogynistic” (5). Pocos años después, Judith Fetterly en Resisting Reader (1978), muestra la necesidad de cuestionar en la lectura la imagen de la mujer impuesta por el canon masculino. Ambas estudiosas coinciden en señalar la objetivación de la mujer en la sociedad y en el teatro en general, que por lo normal se refleja en las imágenes femeninas construidas de acuerdo a las normas de la cultura patriarcal. Es decir, las teorías enunciadas por éstas y otras teóricas feministas han permitido el análisis de las obras dramáticas desde una perspectiva que problematiza las construcciones de género del teatro canónico. Entre ellas se sitúa la ya mencionada Sue Ellen Case, quien en su obra Feminism and Theatre, afirma que el sujeto tradicional siempre ha sido masculino: “for feminists, gender is the crucial encoding of the subject that has made it historically a position unavailable for women to inhabit. The traditional subject has been the male subject, with whom everyone must identify” (121). En la afirmación de Case, podemos distinguir dos partes a las que ya hemos aludido de pasada: la primera, que el sujeto canónico ha sido el hombre, y la segunda, y corolario de esta primera, es que en una lectura canónica todos los lectores (hombres y mujeres), deben identificarse con el sujeto masculino porque es el único modelo válido en la sociedad. Case, además de resaltar la asociación exclusiva del término “sujeto” al hombre, subraya la posición de algunas feministas con respecto al origen de tal exclusividad dentro de la cultura patriarcal: “for feminists, Freud and Lacan provide the patriarchal determination of sexual development that explain both the psychosexual male subject and the way that he has come to represent the subject position for the culture at large” (119).<sup>10</sup> Sue Ellen Case no sólo explica la nueva poética de la teoría feminista “feminist semiotics theory” que ella propone,

---

<sup>10</sup> Sue Ellen Case se adhiere a un feminismo al que llama “Feminist Semiotics” que ostenta su propia poética “new poetics” (114). Y mantiene una relación íntima con las teorías expuestas en The Semiotics of Theater and Drama (1980) de Keir Elam y Women and Film (1983) de E. Ann Kaplan. Según Case: “Feminist semiotics theory has attempted to describe and deconstruct this sign for ‘woman,’ in order to distinguish biology from culture and experience from ideology” (118).

sino que indaga en las teorías de estos dos pensadores, Freud y Lacan, hasta encontrar la causa de ese “determinismo sexual” que ellos configuraron. Aclara que Freud y Lacan afirman que el hombre es el único que detenta la posición de “sujeto.” En otras palabras, para ellos, la mujer no tiene la opción de ser “sujeto” y por lo tanto, su posición quedaría relegada a un segundo plano. Case interpreta desde su perspectiva feminista las palabras de Freud y Lacan y denuncia la posición secundaria que le otorgan a la mujer dentro de este orden social patriarcal que ambos propugnan:

Both Freud and Lacan locate the symbolic order in relation to the phallus of the child and the cultural ‘Law of the father’, situating the entire production of art within the patriarchal order of father and son. Within this order of male desire and castration, the only role for women is as objects of that desire. (120)

Las palabras de Case subrayan de manera explícita que las teorías de Freud y Lacan excluyen a la mujer de cualquier otra función que no sea la de “objeto de deseo” al tiempo que le niegan la posibilidad de ser “sujeto” activo. Por lo tanto, y de acuerdo con esta estudiosa al emprender una lectura feminista del teatro de Storni es necesario dejar de lado las teorías de Freud y Lacan, quienes rechazan la función social de la mujer como sujeto.

En cuanto al estudio de la construcción del sujeto femenino dentro del teatro, Case sostiene que las tablas son el medio ideal donde tanto la mujer como el hombre pueden construirse como sujetos activos y afirmarse como tales:

The feminist in theater can create the laboratory in which the single most effective mode of repression--gender--can be exposed, dismantled and removed; the same laboratory may produce the representation of a subject who is liberated from the repressions of the past and capable of signaling a new age for both women and men. (132)

Para Case, como para el feminismo en general, el género es una construcción social, y como tal, puede ser desmantelado; al mismo tiempo que puede ser construido (sujeto femenino) o reconstruido.

Aunque creo haber aclarado la posición privilegiada del hombre como sujeto dentro del discurso patriarcal, me parece apropiado reforzar estas ideas con las conclusiones de Kelly Oliver, quien en Subjectivity without Subjects: From Abject Fathers to Desiring Mothers (1998), sostiene que la mujer no ha sido considerada ni sujeto ni persona: “some feminists have argued that the traditional conception of ‘the subject’ (autonomous and rational) excludes women. Certainly, the notion of ‘normal individual’, ‘healthy person’ and ‘person’ itself have been used to exclude women” (118). Oliver no sólo confirma la opinión de Case y de otras feministas con respecto a la identificación del hombre como “sujeto” dentro de la sociedad patriarcal, sino que también afirma que la mujer no era incluida en el discurso canónico ni siquiera en el término “persona” (118). Además, este estudioso subraya la posición relegada y marginal de la mujer en una cultura patriarcal que le ha negado cabida tanto en los conceptos de “sujeto” como en los de “persona.”

De las opiniones críticas que he citado se puede concluir que, en efecto, a lo largo de la historia se le ha negado a la mujer la posición de “sujeto,” relegándola a la función de “objeto.” Incluso, se ha demostrado que la mujer al ser cosificada, ha servido como “medio” (means) de transacción entre hombres (padre-hermano-esposo) (Rubin The Traffic in Women 1975). Gayle Rubin sostiene que la mujer sólo sirve de conducto u objeto de intercambio entre hombres, que son los que verdaderamente controlan el poder, “if it is women who are being transacted, then it is the men who give and take them who are linked, the woman being a conduit of a relationship rather than a partner to it” (174). Al denunciar la posición

marginal de la mujer como medio de transacción entre hombres, Rubin demuestra que el sistema patriarcal niega a la mujer la posición de sujeto, y al hacerlo, le impide ejercer la autoridad sobre sí misma.

#### **1.4 El Feminismo en Argentina**

Si la falta de autonomía propia y la dependencia de la autoridad masculina ha relegado a la mujer a una posición secundaria a través de la larga historia del patriarcado no tiene nada de sorprendente que ésta fuera la norma político-social que regía en la Argentina de principio del siglo XX.<sup>11</sup> En Women, Feminism and Social Change in Argentine, Chile and Uruguay (1890-1940) (1995), Asunción Lavrin afirma que la mujer argentina no tenía apenas derechos sobre sí misma o sobre su propiedad privada:

Women were denied voting and privileges and the legal system permanently deemed them as minors in need of male protection . . . The Civil Code prohibited divorce and authorized men to supervise the labor, property and finances of their wives and daughters. (194-96)

Además de comentar la situación de inferioridad de la mujer con respecto al hombre en Argentina, Lavrin también aclara que entre los años 1920-1940 (época en la que Storni escribió), las mujeres luchaban por ganar derechos fundamentales que les eran negados: entre ellos, administrar sus propios bienes, ser tutora de menores o actuar como escribana o corredora de comercio, por el derecho al voto y por el divorcio.<sup>12</sup> La misma Storni, una ardiente feminista, participó activamente en estos movimientos y se unió en 1919 a un grupo de mujeres intelectuales para constituir una sociedad que abogaba por la igualdad femenina:

---

<sup>11</sup> En Argentina, el primer congreso sobre los derechos de la mujer tuvo lugar en 1910 en Buenos Aires. Y, la mujer no obtuvo el derecho al voto hasta 1947.

<sup>12</sup> Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo ofrecen información adicional sobre los derechos de la mujer.

“Asociación Pro Derechos de la Mujer.” Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo aseguran que el libro de Mercedes Humano Ortiz La emancipación de la mujer, “testimonia esa visión esperanzada sobre el rol social participativo e igualitario semejante al de los hombres” (136). Esta obra, que me ha sido imposible localizar, parece recoger el imaginario del feminismo tal y como se concebía en Argentina en esa época. Gliemmo y Galán aluden a las diferencias entre las feministas argentinas y las europeas, situando a la mujer latinoamericana en su contexto específico. Hablan también del papel y de los logros de la Dra. Alicia Moreau, entre ellos la creación de la “Liga para los Derechos de la Mujer y del Niño” en 1911. Documentan asimismo las tentativas que emprendieron para que se aprobara la ley que le otorgaría a la mujer la posesión de sus propios bienes así como la fundación del Partido Político Feminista que nació con fecha de caducidad: terminaría en cuanto se consiguiera el sufragio universal para la mujer. Alfonsina Storni escribe sobre la emancipación femenina y explica de forma detallada su concepto de tal emancipación en su artículo “El movimiento hacia la emancipación de la mujer” publicado en Revista del Mundo (1919).<sup>13</sup> Al final del citado artículo, Storni retrata a la mujer intelectual argentina como feminista y explica que para ella ser feminista es tener la libertad de crearse un destino propio, libre del peso de la tradición:

Mujer profundamente feminista, si como feminista se entiende crear en el alma femenina su propia vida, su verdadero ser, su conciencia individual de las cosas todas y aplicar este concepto personal a libertarla de trabas ancestrales, ajadas ya, ante las nuevas corrientes morales e ideológicas que pasan por el mundo. (Muschietti 800)

Dado que ésta era la idea de mujer feminista que Alfonsina tenía en 1919, libre e independiente de la tradición, igualmente debió ser la imagen de la mujer que reflejó en los

---

<sup>13</sup> Muchos artículos de Alfonsina Storni fueron publicados en diarios o revistas de poca circulación. Hasta hace muy poco, sus artículos sólo existían en dichas ediciones originales por lo que era casi imposible acceder a ellos. Delfina Muschietti recoge la gran mayoría de su obra ensayística en dos volúmenes, titulados Alfonsina Storni: Obras (Narraciones, Periodismo, Ensayo y Teatro) 2 vols (2002).

géneros literarios en los que se estrenó: poesía, narrativa y teatro. Sin embargo, si se examinan sus obras se observa que su concepto del feminismo evolucionó a través del tiempo. El imaginario feminista de sus obras más tempranas, aunque ya muestra ser rebelde en algunos poemas, no es el mismo que aparece retratado en su obra vanguardista posterior.

### **1.5 El aporte feminista de Alfonsina Storni a las letras argentinas**

Al arribar el siglo XX el panorama teatral argentino no había cambiado demasiado desde el punto de vista de la dramaturgia de mujeres, pero el feminismo se insinuaba con fuerza en el mundo social. No es sorprendente, por tanto, que una de las primeras autoras feministas fuese la ya famosa poeta y aspirante a dramaturga Alfonsina Storni. Sonia Jones fue una de las estudiosas pioneras en hacer notar la importancia de la labor feminista de Storni en EE.UU. en (1979):<sup>14</sup>

Although Storni was not the first feminist in Argentina, she might have been the first to understand the real meaning of feminism. She knew that if women were to achieve their full spiritual and intellectual potential, they would have to give up using their so-called feminine wiles in their efforts to get ahead in a world created by men for men. (Alfonsina Storni 37)

Tal y como subraya Jones, el feminismo de Storni la llevó a escribir varias crónicas y artículos periodísticos en los que criticaba ciertos aspectos de la educación de la mujer patriarcal que según ella la automarginaban porque impedían que se la tratase con igualdad de derechos. De tal manera, critica la artificiosidad del aspecto o la vanidad femenina (necesidad de maquillaje, trajes vistosos, sombreros elegantes) en “La carta al Padre Eterno” (Muschiatti 836-38) y en “La irreprochable” (944-47), o la actitud crítica de la mujer

---

<sup>14</sup> Es preciso tener en cuenta que Jones parece ignorar la existencia de varias autoras feministas argentinas que escribieron en el siglo XIX, entre ellas la destacada novelista y ensayista Juana Manuela Gorriti (1819-1892). Francine Masiello estudia las aportaciones de ésta y muchas otras escritoras argentinas de finales del siglo diecinueve y principios del veinte en Between Civilization and Barbarism (1992).

contra la propia mujer en “Tijereteo” (992-96). Tanto en sus artículos periodísticos, como en su poesía y en su teatro, Storni denuncia a la mujer frívola y engrandece a la de carácter responsable, actitudes que menciona en “Aclaraciones sobre El amo del mundo.” Además expresa la certeza de que la mujer debía evolucionar más allá de los restrictivos patrones patriarcales que le habían sido impuestos para poder conseguir logros sociales masculinos, tampoco duda en escribir sobre la situación precaria e injusta de la mujer para alentarla a luchar por conseguir la igualdad. Francine Masiello subraya la importancia de la labor de la dramaturga argentina en la sociedad de su época. Según ella, Storni no se atiene a las convenciones sociales y literarias: “Storni rompió rotundamente la convención en su tratamiento satírico del discurso de las clases medias; los clichés y los fraseos acartonados de la cultura del consumo son objeto de su radical ironía tanto en el teatro como en el verso” (Masiello 24). Pero esta estudiosa no sólo alude a los logros de Storni como creadora literaria, sino que también valora la labor social que realizó en periódicos y revistas en los que exponía sus ideas sobre la modernidad y enfatizaba la artificialidad de todas las construcciones de género (Masiello 257). Es evidente pues, que en sus escritos feministas Alfonsina subvierte el discurso patriarcal que encasilla a la mujer en una posición inferior al hombre; para lograrlo critica las convenciones sociales y literarias canónicas que representan un lastre para la mujer en la consecución de sus derechos civiles.

No obstante la exactitud de las afirmaciones de Masiello, la aportación social de Storni no es del todo conocida, Yolanda Flores en The Drama of Gender (2000), sostiene que en general la obra ensayística de la poeta argentina y su activismo en relación al feminismo que han pasado desapercibidos: “Yet, the Argentine poet’s journalism and her involvement in political activism that sought to change the social status of women has been generally

overlooked” (14). Flores se refiere específicamente a los escritos periodísticos y al activismo político como las herramientas pragmáticas de las que se valió Storni eficazmente para inducir un cambio en la condición social de la mujer, subrayando que esta parte de su labor feminista no ha recibido la valoración crítica debida. La atención se ha enfocado casi exclusivamente en el programa feminista que la poeta lleva a cabo en sus versos. Algunos críticos han demostrado que Storni utilizaba su poesía como vehículo para expresar sus ideas sociales y de género. Por lo tanto, si Alfonsina se esforzó en modificar los valores patriarcales conferidos al género por medio del periodismo, el activismo social y la poesía, cabe preguntarse, ¿cómo no iba de igual manera a implementar su proyecto emancipador de la mujer a través del teatro? Consecuentemente, y dando por sentado que Storni haya extendido este proyecto emancipador feminista al género dramático, mi estudio investiga cómo se manifiesta su feminismo en sus obras teatrales así como los recursos y técnicas que utiliza para representar su mensaje.

Storni delinea en cada uno de sus dos primeros dramas dos tipos de mujeres diametralmente opuestos. Por un lado, muestra su actitud crítica con la mujer superficial (“mujer-objeto” o “mujer-loro”) que incorpora los defectos “femeninos” por excelencia (vanidad, superficialidad, falta de honestidad, manipulación, etc) quedando representada a través de los personajes de Zarcillo (El amo del mundo) o la Secretaria (La técnica de Mr. Dougall).<sup>15</sup> Por otro lado, defiende con firmeza el tipo de mujer independiente y honesta

---

<sup>15</sup> En el artículo “Tipos femeninos callejeros” (Muschiatti 850), Storni define con detalle este tipo de mujer.

(“mujer-sujeto”o “mujer-loba”) que delinea en los personajes de Márgara (El amo del mundo) y Carmen (La técnica de Mr. Dougall).<sup>16</sup>

### 1.3 La construcción social y literaria del género y del sujeto

Para la crítica feminista, el género, ya sea masculino o femenino, no es cuestión de biología sino que es construido artificialmente por la sociedad. Judith Butler en Gender Trouble (1990) va más allá de esta conclusión al afirmar que el género no se construye a priori sino que se construye a medida que el sujeto realiza su actuación (performance): “There is no gender identity behind the expressions of gender; gender identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (25). Se puede concluir entonces que si la construcción de género se basa en la manera que lo expresamos y no existe con anterioridad a estas expresiones, la identidad genérica es aleatoria. En otras palabras, no es el sexo ya sea masculino o femenino lo que determina ser hombre o mujer, sino el actuar como hombre o como mujer según definen tales actuaciones los cánones culturales.

Dado que el género es aquello que la sociedad construye o “lo construido artificialmente,” y el sexo es lo esencialmente biológico, la construcción o la reconstrucción de lo que representa ser “mujer”y “hombre” es posible dentro de cualquier sociedad. En una línea similar a Butler, Sally Robinson resume en Engendering the Subject (1991) las teorías sobre el género y las posiciones desde las cuales se ha analizado el mismo y afirma lo que he venido repitiendo: la mujer no tiene voz propia sino que es definida por la sociedad: “Woman is spoken by discursive and social practices; she does not speak. On the other hand, to

---

<sup>16</sup> En los poemas “La loba,” “El hijo de la loba” y “La muerte de la loba” publicados en el poemario La inquietud del rosal (1916), Storni dibuja el perfil del tipo de mujer activa e independiente, con el que parece identificarse. Estos poemas están narrados en una primera persona en los que el “yo poético” se identifica con la loba.

become a woman means to de-naturalize gender and its representation” (9). Robinson también sugiere la necesidad de desmantelar el género que la sociedad patriarcal occidental ha construido para la mujer. Y continúa su discurso con la afirmación de que las situaciones y contextos culturales e históricos específicos son los que construyen el género y la identidad, ya que éstos no existen a priori: “Neither identity nor gender, then, exist prior to their articulation in historically specific, and situational, discursive contexts” (9). Las ideas de Robinson coinciden con las de Judith Butler en cuanto a la cualidad performativa del género. Ambas autoras afirman que el género se construye a través del discurso y del contexto cultural dentro de un espacio social histórico específico. Sue Ellen Case estudia estas conclusiones dentro del contexto del teatro y afirma que este género literario es el que mejor se presta para la construcción del género: “the same laboratory ‘el escenario’ may produce the representation of a subject who is liberated from the repressions of the past and capable of signaling a new age for both women and men” (132). De acuerdo con Case, puesto que el escenario sirve como una especie de laboratorio en el cual el feminismo puede exponer y desmantelar la construcción del género se puede argüir que dicho escenario también puede ser el lugar ideal para re-construir un nuevo sujeto femenino.

#### **1.4 Hacia una definición del sujeto femenino**

Para definir el sujeto femenino desde una perspectiva feminista, debemos primero buscar las características que definen y constituyen el concepto de sujeto canónico. Al hacerlo se descubre que éste se relaciona estrechamente con el concepto de subjetividad. Donald E. Hall define dicho concepto de “subjetividad” y lo compara con “identidad,” explicando que el primer término es más amplio y abarca más aspectos que éste último:

Often used interchangeability with the term identity, subjectivity more accurately denotes our social constructs and consciousness of identity. We commonly speak of identity as a flat, one-dimensional concept, but subjectivity is much broader and more multifaceted; it is social and personal being that exists in negotiation with broad cultural definitions and our own ideals. (Subjectivity 134)

De acuerdo con esta afirmación, el sujeto se define como un ser que posee subjetividad, que es consciente de su identidad y de la construcción social que lo compone. Es la persona consciente de su identidad particular con respecto a los demás y de sus relaciones con la sociedad, es un sujeto. Hall también afirma que la subjetividad mantiene una relación estrecha con el concepto de “agency” que define como “the capacity, condition, or state of acting or of exerting power” (5). Este término correspondería en español al término “agencia” o sea, a la facultad del individuo de actuar o tener potestad de acción. Hall explica que existe un debate académico en torno a este concepto y comenta que Judith Butler ya señaló esta dificultad para definir “agency” en The Psychic Life of Power: Theories in Subjection (1997). No obstante este debate, para definir la construcción del sujeto femenino, me basta la definición de subjetividad mencionada arriba por Hall. El concepto de sujeto que empleo en mi estudio está próximo al de subjetividad de Hall y coincide con el definido por Sue-Ellen Case en Feminism and Theater:

The subject is a position in terms of a linguistic field or an artistic device such as narrative. What had earlier been considered a ‘self’, a biological or natural entity, imbued with the sense of the ‘personal’, is now perceived as a cultural construction and a semiotic function. The subject is an intersection of cultural codes and practices. (121)

Tal y como aclara Case, el sujeto se percibe en la crítica más reciente como una construcción cultural y una función semiótica. Judith Butler en “Subjects of Sex / Gender / Desire,” recoge

una afirmación de Simone de Beauvoir y se apoya en ella para afirmar que la construcción del género (mujer / hombre) es un proceso:<sup>17</sup>

Si es correcta, aunque sea en parte, la afirmación de Beauvoir de que una no nace mujer sino que se convierte en mujer, entonces mujer en sí es un término en proceso, un convertirse, un construirse del que no se puede decir que tenga un origen o un final. Como práctica discursiva que está sucediendo, está abierta a la invención y a la resignificación.” (citado en Carbonell y Torras, 75)<sup>18</sup>

Butler sugiere la movilidad del término “sujeto” e incita a la “resignificación” del mismo.

“Sujeto” es pues un término en constante evolución que se puede configurar y reconfigurar en las prácticas performativas y no antes, que no existe antes de la expresión misma del género. Manteniéndome en la misma línea de la definición de “sujeto” de Butler, yo entiendo por “sujeto femenino” un modelo de feminidad en construcción constante y que: 1. posee características que tradicionalmente han sido consideradas “masculinas,”; 2. tiene tanto voluntad propia como poder de decisión y agencia (“agency”); 3. no sólo no se somete a las reglas dictadas por el patriarcado sino que cuestiona los fundamentos del mismo y, por último, 4. subvierte el canon patriarcal. Este concepto abstracto, el “sujeto femenino,” reclama una posición igualitaria con respecto al “sujeto masculino” y pretende acceder al espacio que siempre le ha sido negado. Es obvio que en este reclamado reajuste de conceptos, poderes y espacios, el sujeto masculino se va a ver igualmente afectado o mejor dicho “reestructurado” o “reconstruido.”

---

<sup>17</sup> Este artículo, cuyo título original es “Subjects of Sex / Gender / Desire” ha sido publicado en Gender Trouble (1990).

<sup>18</sup> Traducción del artículo de Judith Butler que recoge la compilación de artículos feministas llevada a cabo por Judith Butler, Neus Carbonell y Meri Torras en Feminismos literarios (1999).

### **1.5 Mirada masculina y mirada femenina (Male gaze / Female gaze )**

El término “male gaze” fue acuñado por Laura Mulvey para definir la perspectiva masculina sobre la mujer en el cine, en su estudio Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975). Según esta estudiosa, los hombres proyectan en sus obras la idea que tienen de la mujer y de la relación de género de acuerdo a la perspectiva que les da su mirada: “In patriarchal society, pleasure in looking has been split between active / male and passive / female. The determining male gaze projects its phantasy on the female figure which is styled accordingly” (27). Aunque el trabajo de Mulvey se refiere al campo cinematográfico, se pueden fácilmente adaptar sus afirmaciones sobre “la mirada masculina” (male gaze) al teatro dadas las características similares y la correspondencia entre ambas artes escénicas. Por lo tanto, y siguiendo el razonamiento de Laura Mulvey, los dramaturgos van a proyectar su propia visión del hombre y de la mujer a través de su representación de los personajes masculinos y femeninos de las piezas teatrales que escriben. Esta visión de la mujer que el dramaturgo plasma en sus obras representa “la mirada masculina y Case nos advierte de las consecuencias sociales de “la mirada masculina” que diseña y representa a la mujer como “la otra,” ateniéndose a los códigos patriarcales:

For women, one of the result of this representation of woman as ‘Other’ in the male gaze is that she also becomes an ‘Other’ to herself. Within the patriarchal system of signs, women do not have the cultural mechanisms of meaning to construct themselves as the subject rather than as the object of performance. (120)

Para contrarrestar esta influencia masculina, Case sugiere la necesidad de escribir obras en las que la mujer lectora o público pueda identificarse con un tipo de personajes femeninos que no sean creados a imagen y semejanza del hombre; en otras palabras, es necesario que se le ofrezcan modelos femeninos que representen una visión diferente a la masculina. Este

nuevo tipo de personajes que propone Case, reflejarían una imagen más ajustada a la realidad cotidiana de la mujer; aunque incluso podrían representar una imagen idealizada. En cualquiera de los casos, la mujer estaría siendo “mirada” o “imaginada” desde la perspectiva de una mujer. Por lo tanto, esta estrategia dramática representaría lo que podríamos llamar “una mirada femenina” (“female gaze”) que erradicaría la representación de la mujer desde “lo ajeno” o “la otredad” que supone “the male gaze.” A este respecto, Case propone un desafío que se basa en la necesidad urgente de construir a la mujer como sujeto, “constructing woman as subject is the future” (121).

Para conseguir este resultado, las autoras deben inventar mecanismos femeninos para construirse a sí mismas y rechazar los modelos de mujer que imponen los hombres que ostentan el poder.<sup>19</sup> Dado el monopolio masculino que ha predominado en la construcción del sujeto desde tiempo inmemorial no es de sorprender que a través de la historia las mujeres trataran inconscientemente en la vida cotidiana de amoldarse a esos modelos femeninos que aunque ajenos a su realidad eran los únicos que ofrecía su cultura. El movimiento feminista ha subrayado en épocas recientes que no hay nada más tóxico que ajustarse a modelos erróneos y falsos que sólo perpetúan los valores falocéntricos de la sociedad patriarcal. Parte de dicho movimiento ha promovido la formación de teorías feministas que denuncian estos modelos deformados de mujer creados por el hombre y proponen otras alternativas viables. Entre estas estudiosas, me apoyo en la teoría de Case, quien sugiere a las escritoras feministas el teatro como la vía más eficaz para cambiar el “modus operandi” patriarcal:

The feminist in theatre can create the laboratory in which the single most effective mode of expression, gender, can be exposed, dismantled and removed; the same

---

<sup>19</sup> Case limita estas construcciones del sujeto a las hechas por las mujeres. Sin embargo hay feministas que admiten que la escritura femenina la puede hacer un hombre que escribe desde el punto de vista de la mujer. De hecho en la literatura hispánica, hay autores que escriben desde la mirada femenina, un ejemplo notable es el del dramaturgo Emilio Carballido (1925-2008) en México.

laboratory may produce the representation of a subject who is liberated from the repressions of the past and capable of signaling a new age for both women and men. (132)

Según esta autora, es preciso tomar el escenario como laboratorio, ya que a través de él, las dramaturgas tienen en sus manos el poder de crear una nueva realidad. Para ello deben dismantelar la construcción de género canónico e imaginar sujetos femeninos libres e independientes que no estén atados a las cadenas del pasado, es decir, a sus “obligaciones tradicionales” como mujeres. Sólo así, creando una nueva realidad en el escenario se puede cambiar la sociedad.

También Jill Dolan en The Feminist Spectator as Critic (1988), sugiere una táctica feminista paralela cuando propone que la espectadora (lectora) feminista desconstruya la posición privilegiada del hombre blanco, heterosexual, de clase media:

By displacing his hegemonic position and stealing his seat, as it were, for a feminist spectator who can cast an eye critical of dominant ideology, representation can be analyzed more precisely for the meanings it produces and how those meanings can be changed. (18)

Dolan afirma que si la espectadora feminista se apropia del lugar que le ha pertenecido al hombre hasta ahora, el de espectador, podría mirar de forma crítica la producción teatral y los resultados de la misma, para más adelante reinterpretarlos, y por ende cambiarlos, desde una perspectiva o “female gaze” feminista.

### **1.5.1 La mirada feminista de Alfonsina Storni**

Relacionando la idea de Dolan con la situación de Storni dentro de la sociedad argentina de su época, podemos observar que eventualmente la dramaturga se convierte en la “espectadora feminista ideal” de la que habla esta autora. Storni parece haber tomado esa actitud crítica con respecto a las obras clásicas Hécuba de Eurípides y Cymbeline de William

Shakespeare en su reconstrucción de las mismas. De esta forma, su “reescritura” de las obras clásicas, como la denomina Julio Prieto, tendría un carácter marcadamente feminista. En la misma línea que Prieto, Adrienne Rich califica de “re-visión” la técnica que consiste en “mirar” los textos antiguos desde otra perspectiva. En su libro On Lies, Secrets and Silence afirma que: “Re-vision is the art of looking back of seeing with fresh eyes, of entering an old text from new critical direction, is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival” (35). Con una nueva versión de los textos clásicos, cualquier autora puede ofrecer su propia opinión sobre las obras clásicas y alterar la construcción esencialmente patriarcal de los personajes femeninos y masculinos.

Podemos decir entonces que en el caso específico de la re-escritura de estas dos obras canónicas, Storni ofrece una mirada feminista reconstruyendo con ella los modelos de mujer que Eurípides y Shakespeare ofrecieron dentro de su día y de su cultura. Este enfoque que podríamos calificar de “mujer a mujer” parecería adecuado desde el punto de vista feminista, para los personajes femeninos. Pero, también será necesario examinar cómo afecta a la sociedad y a las relaciones de género, la re-construcción que la autora realiza de los personajes masculinos. ¿Resultaría ser ésta la mirada extraña de una dramaturga hacia los personajes masculinos? Mi análisis de ambos tipos de personajes dramáticos (femeninos y masculinos) de todas las piezas de Storni revela los posibles efectos de la ya mencionada mirada feminista sobre la sociedad de la dramaturga.

Es necesario cuestionar no sólo la construcción de género que la dramaturga lleva a cabo en sus obras vanguardistas, sino examinar también en qué medida trata de construir un sujeto femenino y un modelo masculino equiparable en sus otras dos obras más tempranas y convencionales: El amo del mundo y La técnica de Mr. Dougall. Una vez concluido mi

análisis del teatro para adultos, me enfrento también al teatro infantil tratando de tener en cuenta que fueron unas obras creadas para la representación de sus alumnos del Teatro Labardén, y representadas en frente de un público mayoritariamente infantil. Ya que este género ha sido poco estudiado por los críticos teatrales de entonces tanto como por la crítica literaria actual, llego a mis conclusiones, basada en lo aprendido en mi examen del teatro para adultos, si bien también me apoyo en los escasos artículos que se han escrito sobre el infantil. Me interesa en este caso, y teniendo en cuenta que el teatro es un medio didáctico--y aún más el infantil ya que incide directamente sobre nuevas generaciones--averiguar en qué medida la dramaturga mantiene su proyecto feminista en sus obras para niños así como los elementos y técnicas dramáticos de los que se vale para expresar su mensaje a un público diferente del espectador convencional.

## Capítulo II

### Renovación y feminismo del teatro convencional

Para elegirse a sí misma y preferirse por encima de lo demás se necesita haber llegado, vital, emocional o reflexivamente a lo que Sartre llama una situación límite.

--Rosario Castellanos (Sobre cultura femenina 1950)

En este capítulo analizo las dos primeras obras de teatro de Alfonsina Storni, El amo del mundo (1927) y La debilidad de Mr. Dougall (escrita en 1930 y publicada póstumamente en 1950), que en estructura y estilo se mantienen dentro de las convenciones del realismo tradicional en comparación con la experimentación que llevará a cabo en las dos obras posteriores, las farsas pirotécnicas Polixena y la cocinera y Cimbelina en 1900 y pico (1931).<sup>20</sup> Estimo, sin embargo, que el convencionalismo de la modalidad realista que la dramaturga escoge para estructurar sus dos primeras obras, se debe, como ha señalado May Farnsworth, a su deseo de abrir el teatro comercial a un debate feminista. La crítica ha señalado ya la existencia de una clara división formal entre las dos primeras obras y las dos últimas, las susodichas farsas pirotécnicas. Esta diferencia la ha achacado la crítica al cambio en la estética de la autora argentina a raíz de su primer viaje a Europa en el verano de 1930, cambio que le ofrece nuevos y más innovadores métodos de introducir en el teatro su

---

<sup>20</sup> Esta obra aparece también bajo el título La técnica de Mr. Dougall en Obras escogidas de Alfonsina Storni (1984) de la Sociedad Editora Latinoamericana. Los estudiosos y críticos mencionan indistintamente ambos títulos: Beatriz Seibel la llama La debilidad de Mr. Dougall mientras que Carlos Alberto Andreola se refiere a ella como La técnica de Mr. Dugall. Este autor también aclara en el epílogo que fue anunciada por la dramaturga bajo un tercer rótulo “La borrachera de Mr. Dugall” (250). Nótese también las diferentes formas de escribir la palabra Dougall.

programa feminista. Rachel Phillips subraya la importancia que tiene el viaje a España en la formulación de la nueva perspectiva estética stornina:

The Dos farsas pirotécnicas were published in 1931, after the journey to Spain in the summer of 1930. The fact that Storni herself described the farce as life seen in a concave mirror, leads to the supposition that she had recently discovered Valle-Inclán as well as Ortega y Gasset. (66)

Storni, tras este viaje, emplea unas técnicas decididamente vanguardistas tanto en su poesía como en su teatro. Debido a esta transformación estética analizo las farsas en el capítulo tres bajo el rótulo de “el teatro pirotécnico stornino.” Aunque estoy de acuerdo con este razonamiento, creo también que el cambio lo motivó su nueva perspectiva estética, cuya principal consecuencia en las tablas iba a derivar en una renovación dramática. La falta apreciación de su iniciativa dramática llevó a la autora a prestar mayor atención a su impulso estético que a conformar su pluma a los requerimientos de los directores teatrales en las siguientes piezas.

En el presente capítulo comienzo analizando el género teatral realista, la puesta en escena y la recepción de cada una de estas dos obras en relación a la sociedad y al teatro que se escribía y representaba en la Argentina de los años 20 y 30. Me refiero primero a las técnicas dramáticas empleadas por la autora para centrar mi estudio después en la caracterización de los personajes dramáticos, tanto femeninos como masculinos. En este análisis subrayo la relación que existe en la delineación de lo masculino y lo femenino, en función a la construcción del sujeto femenino que aparece inscrita en estas dos obras; y también, interpreto el mensaje de ambos dramas dentro del contexto de los poemas y artículos feministas de la autora.

## 2.1 Género dramático y estreno de El amo del mundo

Esta primera pieza, que consta de tres actos, es realista y se ajusta a las normas del teatro de salón que se escribía a fines del siglo diecinueve y principios del veinte.<sup>21</sup> Además de realista, El amo es también una pieza de tesis. May Farnsworth explica que éste era un género favorecido por los autores varones porque las presiones culturales patriarcales hacían que las dramaturgas cultivasen otros géneros considerados menos “serios” como el melodrama o la comedia para representar temas domésticos: “[T]he female playwright’s preference for domestic melodrama maybe due to mainstream theatre critics who dissuaded them from examining politics and the other so-called ‘masculine’ affairs associated with thesis dramas” (45). A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, define con más precisión el teatro de tesis como “a drama which deals with a specific problem and, very probably, offers a solution” (970). Fansworth define con más precisión el drama de tesis en Argentina, y que por ajustarse al modelo seguido por Storni me interesa citar: “thesis plays may be defined as naturalistic-realistic dramas that present a political or social argument through debate-style dialogue, archetypical characters and straightforward plots” (16). De acuerdo con esta definición podemos comprobar que en El amo del mundo se defiende la tesis feminista del derecho de cualquier mujer a vivir como madre soltera y ofrece la solución de elegir su destino independientemente del “papel” que la sociedad patriarcal le tiene asignado.

Se puede afirmar entonces que una de las técnicas innovadoras empleadas por Storni para presentar en el escenario sus transgresivas ideas feministas de igualdad consiste en

---

<sup>21</sup> El teatro realista trata de reflejar la realidad y huye de la fantasía romántica. Se observa un interés psicológico en el carácter de los personajes. Hay ciertos toques costumbristas y naturalistas (Urbano 108). Son frecuentes las comedias de salón en las que se exponen pequeños problemas de la burguesía o aristocracia. Casi todas estas comedias carecen de una acción principal, pues su configuración es una serie de escenas ligeramente enlazadas, que entretienen más por la sátira y la galería de tipos que presentan, que por su emoción dramática (Urbano 120).

experimentar con el género dramático realista introduciendo el diálogo con el público implícito en el drama de tesis. Si tenemos en cuenta las declaraciones de la propia autora en relación al tipo de drama que emplea en esta obra, que según ella es “un teatro bien moderno,” parece obvio que está intentando implementar una concepción teatral diferente del convencional drama realista escrito por hombres de la época (citado en Gliemmo y Galán 276). De acuerdo con Fansworth, para presentar su mensaje y construir su sujeto femenino con mayor precisión la incipiente dramaturga se apropia de un espacio propio en primer plano en el que la protagonista pueda afirmar su presencia: “Contrary to the fates of earlier thesis-drama heroines, Márgara does not retreat further into the domestic sphere as the play unfolds nor is she silenced” (36). Márgara, en lugar de adentrarse en el espacio femenino para permanecer recluida en la esfera doméstica, como la mayoría de las mujeres de los dramas de tesis canónicos, escapa del espacio reducido de la casa que la mantiene atrapada, y en lugar de mantener el silencio como impone la tradición, habla y actúa con agencia propia. De hecho, al final del drama decide irse del país con su hijo Carlitos y se marcha de viaje pero no en busca de un lugar concreto sino lejos de la atmósfera local que la ahoga. De hecho, la protagonista admite que no sabe si existe un país donde haya una sociedad más igualitaria que la que existe en Argentina. Es significativo que en su vida privada, Storni sale de Argentina y viaja a Europa por primera vez tres años despues del estreno de esta obra (en el verano de 1930). Es como si la autora quisiera implementar la elección de Márgara proyectando, a traves de su protagonista, su deseo de salir y de conocer otras culturas. Márgara asegura que se marcha en búsqueda del conocimiento del mundo para tratar de encontrar otras formas de pensar:

MÁRGARA: Sí, otras gentes; otras vidas, otros modos de verla, de sentirla, de realizarla...

CARLITOS: A Europa...

MÁRGARA: Y de allí a ver el resto del mundo. Hay que verlo todo, pensarlo todo, compararlo todo, estudiarlo todo, comprenderlo todo. (Obras escogidas 124)<sup>22</sup>

Márgara desea que su hijo se forme con una vasta cultura para que él sea un hombre de mentalidad diferente al que sería si permaneciera en Argentina. Con este final innovador en el que la protagonista sale del espacio doméstico, Storni proyecta un imaginario social en el que aboga por una generación diferente de hombres y mujeres formados en el conocimiento de otras culturas en las que ambos sexos gozan de iguales derechos. Este tipo de tesis sugiere que al igual que el pionero del “drama de ideas,” Henrik Ibsen (1828-1906), Storni desafía en El amo del mundo los valores sociales y morales de la sociedad patriarcal argentina al introducir su punto de vista feminista. El sarcasmo empleado por Márgara también indica que Storni conoce y comparte el humor y la ironía que el escritor inglés George Bernard Shaw (1856-1950) infundió al drama realista social, otro de sus modelos dramáticos, y que al igual que él, convierte el escenario en un foro para debatir asuntos morales, sociales y económicos. Tal como Storni había aprendido en las obras de estos antecesores literarios, sus personajes Márgara y Claudio debaten problemas candentes en la sociedad argentina de su tiempo: Claudio refleja una gastada visión tradicional y patriarcal mientras que Márgara defiende un punto de vista más moderno sobre las relaciones de género, basadas en la igualdad social y moral de los sexos.

Para entender la representación dramática de la tesis stornina considero necesario ofrecer una sinopsis comentada de la obra antes de adentrarme en el análisis de la misma. En las acotaciones, la dramaturga contextualiza la acción y describe a los personajes: Márgara es una mujer de unos treinta y cinco años, con la que viven Zarcillo de unos dieciocho y

---

<sup>22</sup> Todas las citas que realizo de los dramas de Alfonsina Storni durante mi investigación pertenecen a Obras escogidas (1984).

Carlitos, un niño de diez años. La relación entre ambas mujeres es amistosa, y nos enteramos durante el transcurso de la obra que años atrás el padre de Márgara dio protecci3n a la joven en su casa, y tras la muerte de éste, Márgara le permiti3 seguir viviendo en el domicilio familiar. El conflicto dramático se produce por la presencia de Claudio, “el amo del mundo” por cuyo amor compiten las dos mujeres. También vive en la casa Emilia, una empleada del hogar. La pieza comienza con una conversaci3n telef3nica entre Zarcillo (en escena) y Ernesto (ausente) en la que ella le pide reiteradamente algo. Un poco más tarde, Claudio visita a Márgara y mientras la espera, charla con Zarcillo. Al conversar con ella, la examina y al creer que es una chiquilla inocente tal como ella intenta mostrarse, llega a besarla. Al entrar Márgara, sale Zarcillo y Claudio le hace saber que quiere casarse con ella, pero Márgara lo rechaza. Claudio no entiende su reacci3n ya que presume de conocer bien a las mujeres. Cuando Márgara le confiesa que Carlitos es su hijo, pone en evidencia que él se equivoc3 al juzgarla porque había pensado que era virgen. Sin embargo, y a pesar de esta revelaci3n, presume de nuevo de conocer bien a Zarcillo. Aunque el público ya es testigo de las artimañas de la joven y de que Claudio está cayendo en sus redes, víctima también de su propia arrogancia.

En el segundo acto, Zarcillo trata de convencer a Emilia, la criada, para que entre en la casa de Ernesto, su antiguo novio, y robe unas cartas que ella le ha escrito, y que el público descubre ahora que eran el tema de la conversaci3n con la que se abri3 el primer acto. Ésta se niega y Zarcillo se ve obligada a contarle a Márgara que Ernesto tiene cartas que prueban que han tenido una relaci3n amorosa. También le confiesa que su intenci3n es conquistar a Claudio para casarse y escapar de la situaci3n subordinada de “recogida” que tiene en casa de su amiga. Para conquistar a Claudio, intenta esconder su pasado y parecer una chica inocente

y casta a los ojos de él, pidiéndole ayuda a Márgara para llevar a cabo su plan. Ésta accede a ayudarla, aunque al principio se resiste porque sus principios honestos se lo impiden. Durante este acto, Claudio y Márgara mantienen otra conversación larga, en la que él le dice que la mujer ha nacido para amoldarse al hombre. Márgara, por el contrario, que se define como un ser libre, se defiende de las acusaciones de Claudio y se proclama su igual. Al término del segundo acto, Claudio decide repentinamente pedirle matrimonio a Zarcillo.

Durante el tercer acto, se realizan los preparativos de la boda de la joven y tiene lugar la ceremonia. Los invitados y los sirvientes comentan sobre la boda y la reputación en entredicho de la novia. Ernesto, olvidado de Zarcillo, conversa con otra de sus amantes, Celina, una mujer casada, con la que está teniendo una nueva aventura. Márgara anuncia que planea salir de viaje esa misma noche tras la boda y muestra su malestar con los preparativos y frivolidades de la boda. Uno de los acontecimientos más importantes tiene lugar al finalizar el acto cuando Márgara le confiesa a Carlitos que ella es su madre y que ambos van a salir de viaje para Europa. Finalmente, se lleva a cabo el matrimonio en la casa familiar, y al término de la misma Márgara se marcha con su hijo fuera de Argentina.

Las escenas en que Márgara confiesa haber mantenido el secreto de su maternidad por razones sociales y por respeto a la voluntad de su padre, y aquéllas en las que hablan de la falsa moralidad de Zarcillo al engañar a Claudio, además de los comentarios de los invitados sobre la mala reputación de la novia, así como el aparente romance de Ernesto con una mujer casada, hacen patente que el control de la “moral” burguesa está en manos de hombres como Claudio o Ernesto, quien hipócritamente recrimina a su amante por regalarle unos botones hechos con los gemelos del marido y por estar celosa de Zarcillo. Hay también otras escenas obviamente pensadas para desconstruir la falsa moral del patriarcado, por

ejemplo, aquélla en que tres mozos rumorean sobre la novia y comentan sus amoríos con Ernesto además de charlar sobre la dificultad de encontrar mujeres honradas y el papel pasivo de la mujer. Es también evidente la hipocresía de las amigas de Zarcillo, quienes la envidian al mismo tiempo que la critican.

La fuerte crítica a la hipocresía social y la falta de valores morales en la sociedad de la época subraya la tesis de la obra, que afirma el derecho de la mujer a imaginar nuevas normas, a elegir su destino y a tener autoridad sobre su hijo como madre soltera. Este derecho acababa de ser otorgado a la mujer por las leyes argentinas un año antes del estreno de la obra.<sup>23</sup> La pieza desarrolla por tanto un tema todavía candente en la sociedad contemporánea de la dramaturga, avivado aún más para los espectadores por el matiz autobiográfico de este drama. En El amo del mundo, Márgara decide no someterse a ninguna convención social que le impida ser ella misma y que la obligue a mentir al que había de ser su futuro esposo sobre la existencia de su hijo. Para ser fiel a sus creencias, rechaza la propuesta de matrimonio de Claudio y le confiesa primero la verdad, que al final de la pieza también revelará a su hijo. Confundido por la declaración de Márgara, Claudio cae en su propia trampa: presume de conocer bien a las mujeres y de saber distinguir la virtud en ellas, pero la “virtud” que buscaba era la virginidad de Márgara, no su honestidad. Y la rechaza precisamente porque es honrada y sincera tan sólo para caer en la trampa que le ha tendido Zarcillo que lo engaña con sus palabras y gestos fingiendo ser una muchacha inocente. Márgara, la protagonista, expone sus ideas ante su enamorado, Claudio, sin miedo, sin disfrazar la verdad y sin ajustarse a ninguna engañosa estrategia femenina convencional. Confiesa que es una madre soltera y responsable de sus actos de amor. Este atrevimiento

---

<sup>23</sup> Para más información sobre las leyes en Argentina, ver Women, Feminism, and social Change in Argentina de Asunción Lavrin.

desencadena el rechazo de su pretendiente, quien la acusa de haber creado una comedia durante el tiempo que le ocultó la verdad, y que al mismo tiempo, le echa en cara el no haber continuado mintiendo o disfrazando la realidad para mantener “la feminidad.” Las afirmaciones de Claudio revelan el tipo de doble discurso patriarcal machista en boga y que deja ver que el hombre prefiere la mentira que mantiene a la mujer subordinada sobre la verdad que la iguala a él y le concede la independencia.

Coincido con Beatriz Seibel, quien asegura que el tema feminista que expone Storni en este drama representaba un desafío a la sociedad patriarcal que la autora no pudo superar: “el reclamo por la condición de la mujer no es tolerado en escena y después del polémico debut, la autora se aleja de los escenarios profesionales” (679). Sin embargo, Alfonsina Storni no se retira definitivamente porque continua escribiendo dramas a lo largo de su vida. Es necesario tener en cuenta que ella no era la única dramaturga que presentaba temas de género controversiales ya que había otros escritores, tanto hombres como mujeres, que llevaron a la escena temas feministas igualmente polémicos. Estos dramaturgos y dramaturgas se apropiaron del mismo tipo de drama de tesis varios años antes de que Storni hiciera su primera y única incursión en la escena, en momentos cuando los temas feministas se discutían a plenitud por no haberse aprobado todavía las nuevas leyes a favor de la mujer. Entre estas piezas es preciso destacar Almafuerte (1914) de Salvadora Medina Onrubia, El hijo de Agar (1915) y La mujer de Ulises (1918) de José González Castillo, y El complot del silencio (1917) de César Iglesias Paz.<sup>24</sup> Vale la pena notar también que el tema de la madre soltera ya había sido tratado precisamente en el drama del mencionado González Castillo El hijo de Agar antes de que Storni estrenara su obra. Seibel describe a la madre soltera que

---

<sup>24</sup> Para más información en cuanto al teatro feminista argentino, se debe consultar el estudio de May Summer Farnsworth.

protagoniza la obra de González Castillo como una “mujer privada de derechos y condenada por una sociedad hipócrita” (514). Sería lógico pensar que en el momento del estreno de la pieza de Storni, la legalización de los derechos de la madre soltera que había tenido lugar tendría que haber calmado el diálogo público. Es por ello que la reacción crítica negativa a su pieza se debe con toda seguridad a que el elemento autobiográfico de El amo del mundo continuaba siendo candente. Así, en lugar de reforzar la denuncia de las convenciones y la autoafirmación de mujer independiente en una sociedad esencialmente machista, su obra tuvo el resultado opuesto: fue duramente criticada porque se vio como una exhibición en público de la vida privada de su autora.

### **2.1.2 Recepción crítica**

El amo del mundo, fue estrenada el 10 de marzo de 1927 en el Teatro Cervantes por la Compañía de Alejandro Flores y Fanny Brena. Previo a su estreno, el empresario-director y marido de la primera actriz, Juan León Bengoa, había visitado la casa de la autora para convencerla de que les diera permiso para poner su obra en escena (Seibel 678). Storni accedió, pero a pesar del interés del empresario, la pieza estuvo en cartel sólo tres días y fue retirada debido a las críticas controversiales que recibió en la prensa.

La recepción crítica no fue del todo negativa, pero sí problemática. Uno de los comentarios más generalizados entre los escritores que reseñaron el estreno de la obra se basaba en que su falta de acción fue juzgada como un defecto técnico y no como una innovación por no entender la renovación del drama de tesis que implementó Storni. Sonia Jones se suscribe a estas críticas, y hasta las elabora, en lugar de cuestionarlas ya que escribió medio siglo después:

Alfonsina quite obviously sat down and wrote down the whole thing as the ideas occurred to her without blocking out the scenes and action beforehand. As a result she finished most of what she had to say by the beginning of the third act, so she found herself in the awkward position to cast around for material to use as padding. The audience became bored with the third act, which was undeniable anticlimactic. The other technical defect that was widely criticized had to do with the play's slow tempo and lack of action. (Alfonsina Storni 86)

Sorprendentemente Jones está de acuerdo con los críticos teatrales de la época de Storni en sus comentarios negativos sobre los defectos técnicos, a pesar de que la dramaturga aclaró brevemente en la carta que escribió en La Nación, tres días más tarde del estreno de la obra, su opinión sobre estos juicios. Asegura que tiene una concepción del teatro diferente a la de los reseñadores, quienes no la han entendido: “Que una obra sea poco teatral no significa técnica defectuosa sino un modo de ver el teatro, bien moderno, por cierto” (citado en Galán y Gliemmo 276). Para Henrik Ibsen y más tarde para George Bernard Shaw dentro del marco del realismo, el escenario era el lugar perfecto para debatir, en diálogos detallados que detenían la acción, cuestiones sociales y políticas. Ibsen centra sus dramas en los problemas del individuo subvirtiendo la fórmula creada por el dramaturgo francés Eugene Scribe (1791-1861) para la comedia de salón en la que el enredo de la trama constituía el elemento más importante. Shaw, ferviente seguidor de Ibsen, se afana en la creación de los debates entre los personajes que representan diferentes puntos de vista; sus obras se enfocan por lo tanto en la reflexión y discusión de ideas más que en los personajes y en la acción. Es evidente que los críticos de su tiempo juzgaron la obra de Alfonsina desde una óptica crítica convencional en la que las autoras dramáticas debían atenerse a un género menos masculino en vez de renovar los modelos canónicos. Jones, tal vez por no conocer los argumentos de la autora, se limita a reproducir esa crítica sin cuestionarla. Hoy en día, sin embargo, es imposible no insistir en que la pieza de Storni no es defectuosa sino que, al contrario, su apropiación de las técnicas

del teatro de tesis para lanzar su mensaje feminista constituye una de las innovaciones con las que la incipiente dramaturga--así como los otros reformadores feministas que he mencionado anteriormente--infundió aliento al teatro argentino.

Otro de los llamados “defectos” de la obra que Jones comenta, es el tema feminista que centra la pieza. En este caso, sin embargo, lo hace para defender a Storni afirmando que el tema fue malentendido en general por los críticos:

According to the critic writing for La Nación, ‘the play’s thesis seems to be that men, with their pride and egotism, are solely to blame for the suffering to which women are condemned, [for they are] treated harshly when they have the sincerity to confess the truth of their situation and of their sad destiny. Alfonsina’s thesis was exactly the opposite, for the main point of her play was to prove that women did not have to depend on men for their happiness. (87)

Jones advierte con perspicacia que la tesis de la obra no fue interpretada correctamente por los críticos del momento, hombres en su totalidad. Es sorprendente que esta pista feminista no la haya hecho desconfiar también de las acerbadas críticas formales que le hicieron y con las que concuerda. La dramaturga había explicado también que su intención había sido centrarse en el conflicto entre los dos personajes femeninos, Mágina y Zarcillo, contrastando sus acciones para que así resaltara con mayor fuerza el personaje femenino con virtudes feministas, Mágina. Por ese motivo, Storni tituló originalmente la obra “Dos mujeres” esperando subrayar la caracterización de dos tipos de mujer diferentes. La dramaturga explica estas intenciones en la carta-artículo sobre esta pieza titulada “Aclaraciones”:

En mi comedia he querido, solamente, ir en contra de la mujer frívola, presentarla como suele ser, llena de pequeñas trampas, de minucias que la enlodan realmente, pero con un lodo menudo, disimulado, tolerado, que el hombre no advierte y que, si advierte, es casi un estímulo para sus sentidos. Como contraste le he opuesto una mujer de carácter y de responsabilidad, cualidades que, si la elevan como individuo moral, la restan como tipo específico de mujer en los conflictos del instinto. (citado en Galán y Gliemmo 276)

Sonia Jones indica que fue el empresario-director de la compañía, quien decidió cambiarle el título a la obra, llamándola “El amo del mundo,” lo que contribuyó a provocar mayores críticas por las falsas expectativas que el rótulo anticipa sobre el personaje masculino.<sup>25</sup> Jones explica el cambio de énfasis en el tema que origina el nuevo título: “It was an unfortunate choice of titles because it only contributed to the general tendency to place the emphasis on the male protagonist instead of seeing the play as being an attempt to describe the false values commonly held by both men and women” (89). Jones acierta al señalar en que con toda seguridad el público esperaba algo muy diferente a juzgar por el título. Sea como sea, de lo que sí no hay duda es que con este atrevimiento de poner en escena a una madre soltera que está determinada a enfrentarse a un hombre y reclamar su espacio, Storni, aunque enajenó a los críticos, se adelanta a su época mostrando una actitud feminista y directa.

La dramaturga, decepcionada y ofendida por la naturaleza personal de las críticas a su obra, responde en “Aclaraciones” explicando que la recepción por parte del público fue buena y anunciando que ella tiene la firme intención de continuar escribiendo:

Mi obra obtuvo el día del estreno un éxito leal, cálido, éxito del que tienen conciencia los que a él asistieron pero la crítica no ha querido confesarlo abiertamente y entregarse; no se ha animado a decir sino a regañadientes y obligada por el peso de la verdad, lo único que en realidad me interesaba: que a pesar de hacer versos, tengo una visión clara del teatro, como lo pienso seguir probando. (citado en Galán y Gliemmo 276)

Beatriz Seibel recoge la opinión de la revista Comoedia del 16 de marzo sobre la carta de Storni y explica que las críticas al drama se debieron en parte a que la fama de la poeta requería algo distinto a lo que hizo en su comedia, algo más innovador tal vez: “las aclaraciones dirigidas a la crítica porteña [por Storni] son ‘injustas y extemporáneas,’ ya que [a ella] se le exige algo más por ser una poetisa cuyo nombre ‘ha roto los límites del país para

---

<sup>25</sup> Beatriz Seibel sostiene que el director de la compañía cambió el título porque seguramente conocía la existencia de una obra de Edmundo Guibourg, cuyo título, Cuatro mujeres (1922), era similar al original de Storni.

ser pronunciado con admirativo respeto en todas las naciones de habla castellana... Pero la poesía es una cosa y el teatro es otra” (679).

Un mes después del estreno, Storni publica otro artículo más extenso que la carta-artículo, “Entretelones de un estreno,” en la revista Nosotros. En él declara su profunda insatisfacción con todos los pormenores que rodearon la puesta en escena de El amo. Las razones que ella ofrece son muy diferentes a las que expusieron los críticos. Alude con la máxima ironía tanto a los detalles relativos al estreno de la pieza así como a las reseñas que se publicaron al día siguiente. El artículo consta de seis subtítulos mediante los cuales la dramaturga adelanta con humor irónico el contenido de cada sección. Bajo el rótulo “De cómo un empresario hábil puede llevar por las narices a una mujer que carece de ellas,” relata tres incidentes de su relación con el empresario y su mujer: 1. la insistencia del director en estrenar su obra y en argüir que su esposa, la primera actriz Fanny Brena, era la única que sería capaz de interpretar el papel de Márgara; 2. la actitud arrogante de Brena que presumía conocer la obra mejor que ella; y 3. la supresión de frases por parte del director, entre ellas, un proverbio oriental que el director al final decidió incluir de nuevo después de que la dramaturga explicara su procedencia.<sup>26</sup> El siguiente subtítulo “El simpático señor Ojeda; el talentoso Guibourg; y el hombre y la mujer,” recoge sus comentarios sobre dos escritores que reseñaron su pieza Omar Ojeda y Edmundo Guibourg. En su defensa, Storni se atreve a denunciar la falta de contextualización de su obra en las críticas de Guibourg. Sus observaciones a las críticas de este escritor, son más directas que las que le dedicara en la carta-artículo de La Nación, en las que sólo hizo una leve mención a los comentarios negativos escritos sobre la obra sin mencionar los nombres de los escritores por respeto a que

---

<sup>26</sup> Los biógrafos de Storni se han referido al complejo de la dramaturga por su nariz roma.

uno de ellos, Guibourg era colega de ella en ese mismo diario. Es de resaltar que las críticas más férreas y las que más afectaron a la incipiente dramaturga, vinieron de este escritor.

Entre sus duros comentarios afirmó que “Alfonsina denigra al hombre” tanto como que no supo representar el tema ni delinear a sus personajes con imparcialidad: “los críticos porteños vieron una limitación arbitraria en su tema [el de este drama], y un partipris exagerado en el reparto de virtudes y vicios que la autora asigna a los dos sexos, y de allí que no formularan un juicio muy favorable” (Galán y Gliemmo 278). A estas observaciones, Storni responde de forma extensiva en su artículo haciendo uso de una fuerte ironía para subrayar su falta de animosidad hacia el hombre:

¡Ah Guibourg, Guibourg! Me he pasado la vida cantando al hombre. Trescientas poesías de amor, Guibourg, 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 Ud., porque trato mal a uno, a uno sólo, a un caso, mientras sigo adorando al resto, dispuesta siempre a morir por el magnífico enemigo? (citado en Galán y Gliemmo 279)

De las palabras dirigidas a Guibourg se deduce que Storni denuncia burlándose la falta de conocimiento del escritor sobre el resto de su obra, ya que no fue capaz de contextualizar el mensaje feminista de la pieza a la luz de sus composiciones poéticas y de su labor ensayística. No es de extrañar que la autora se quejara de haber sido criticada por denunciar las faltas de los personajes masculinos (Claudio y Ernesto), habiendo ya dejado patente su admiración por el hombre en muchos de sus poemas y ensayos. Sin embargo, aunque, como ella misma recuerda, escribió cientos de poemas que demuestran su admiración por el amor verdadero, el hombre, la naturaleza, los hijos o la maternidad, es preciso subrayar que gran parte de esos mismos textos son ardientemente feministas, de hecho, sus dos poemas más famosos sean quizás: “Tú me quieres blanca” (1918) y “Hombre pequeñito” (1919). En ellos, al igual que en la pieza dramática que nos ocupa, Storni denuncia actitudes del hombre que someten a la

mujer a un sistema patriarcal que la priva de sus derechos fundamentales. Sin embargo, ateniéndose a una ideología feminista que exige la igualdad, estos poemas demuestran la ecuanimidad de la escritora: denuncian defectos machistas sin mostrar ningún tipo de animosidad hacia el hombre.

Podríamos sugerir entonces que la crítica negativa de El amo del mundo se debe en gran parte a que Storni estaba en “el ojo de mira” de muchos intelectuales y escritores por varias razones: primero, porque conocían su vida de madre soltera y mujer independiente, y el tema expuesto en la obra se vale de un incidente explícitamente autobiográfico y delicado; segundo, porque ya advertidos por algunos de sus poemas “peligrosos”--porque ponían en riesgo la jerarquización de una sociedad patriarcal que le confería el poder al hombre--los escritores analizaron la pieza con una lente doblemente escrutinadora; tercero, porque ellos mismos, como hombres, pudieron sentirse identificados con el personaje masculino y se vieron atacados y puestos en ridículo por Zarcillo, que supo representar su papel de mujer inocente y sumisa pero que astutamente logró engañar a Claudio con ardidés típicos de mujer sometida.<sup>27</sup>

### **2.1.3 “Dos mujeres”: Los personajes femeninos**

Rotulo este apartado con el título original de la obra, tal y como la dramaturga afirma en “Aclaraciones sobre El amo del mundo,” porque analizo los dos tipos de mujeres que presenta en la pieza: Mágina y Zarcillo. Por un lado, la dramaturga crea un tipo de personaje femenino que representa a la mujer frívola (Zarcillo) que se vale de una serie de tretas o “minucias” para lograr sus fines. Por otro lado, construye otro personaje femenino (Mágina)

---

<sup>27</sup> A través de Zarcillo, se aprecia una doble ironía por parte de la dramaturga: la mujer engañosa, personaje típico de la sociedad machista patriarcal (según el “male gaze”) es utilizada como un arma contra el sistema social. De esta forma, Zarcillo conoce exactamente el rol que va a encarnar y decide adoptar esa actitud pero como arma contra la sociedad.

que encarna lo opuesto de la anterior: una mujer “de carácter y responsabilidad.” Estas descripciones de los personajes aparecen en las acotaciones cuando la dramaturga describe a todos los personajes. De Márgara destaca su belleza sobria y su escasez de adornos; además, su mirada “penetrante, inteligente, de ser hecha al ejercicio de la lectura y a la observación de la vida desde puntos de vista superiores” (11). Zarcillo, es descrita como una “coqueta” que utiliza toda clase de adornos; significativamente, no la define tampoco como a una persona mala o ignorante sino, por el contrario, “con una inteligencia poco común, puesta al servicio de los intereses femeninos” (11). Además de ofrecer la descripción física y psicológica de los personajes, las acotaciones también adelantan el papel de cada una de ellos en el conflicto dramático: Márgara queda inscrita como “la mujer que escapa a su ambiente y lo supera” y Zarcillo como “la mujer que penetra su ambiente, se amolda a él y lo usufructúa” (11). Luis Ortiz explica que en el teatro el discurso del acotador cumple una función indicial e informativa (195). Ortiz señala también la importancia de la caracterización porque “el estrato indicial de la obra dramática está formado por aquellos atributos psicológicos biográficos, caracteriales, sociales de los personajes comprometidos en la obra” (193). También aclara que el estrato agencial de los mismos lo constituyen las funciones de los personajes (193). Storni además de cumplimentar el estrato indicial ofreciendo una descripción de las dos mujeres, también se aventura a adelantar en sus acotaciones el papel que ejercen en el estrato agencial.

Es evidente desde la primera acotación de la dramaturga que ambas mujeres representan tipos femeninos diametralmente opuestos. Sin embargo hay una caracterısica que ambas comparten: ambas son inteligentes y comparten su afición por la lectura. Márgara, cuya mirada es descrita por la dramaturga como “penetrante” y “hecha al ejercicio de la

lectura y a la observación de la vida desde puntos de vista superiores” (11), le dice a Claudio que aunque pensaba donar los libros pero no se quiere separar de la biblioteca de su padre. Esta es la única ocasión en que Márgara aparece relacionada con los libros, pero su confesión la aprovecha Zarcillo para añadir que a ella también le interesan esos libros (29). La aseveración de Zarcillo resulta ambigua, ya que los del padre de Márgara, tratan de medicina y fuera del espacio sentimental no es muy probable que le interesen a una persona tan frívola como ella. Lo cual puede indicar que quizás esté mintiendo sobre esa lectura. Al mismo tiempo, tal vez sí sea cierto que le interese por curiosidad intelectual, como le interesa otro tipo de lectura más femenina, la poesía y las novelas, ya que Zarcillo muestra que está familiarizada con Oscar Wilde cuando describe a Claudio como un personaje de este autor (31). También revela ser una mujer instruida cuando le habla del rey Salomón, a lo que él le responde que ella “hace mal en leer tanto” y le aconseja que “mejor es soñar” (22-23). Claudio también le advierte a Márgara que le limite la lectura a la joven porque puede ser peligroso a su edad (33).

En resumen, Storni subraya que ambas mujeres son inteligentes, tienen libros a su alcance y están interesadas en la lectura. Como ardiente feminista, se da cuenta de que Zarcillo es una mujer inteligente que tal vez si no se hubiera visto forzada a complacer a cualquier varón para poder vivir a través de él, hubiese podido crearse su propio destino. Márgara no tiene familia, fuera de su hijo Carlitos, y ha heredado una posición social y económica desahogada por lo que tiene la libertad para realizar su vida de acuerdo a sus propios designios.

Zarcillo se asemeja a varios tipos de mujer descritos por Storni en sus ensayos. Tiene aspectos de la fémina que comenta en “La impersonal” porque repite frases sin sentido

(Muschietti 924), tanto como de la mujer frívola o mujer-loro de la que habla en “Tipos femeninos callejeros” (Muschietti 850). Según la dramaturga, esta mujer frívola o loro mezcla la astucia con la coquetería con el único propósito de seducir al varón. Porque la sociedad no provee los medios para que se independice, Zarcillo se afana en imitar el tipo de mujer perfecta diseñado por la sociedad patriacal que desea Claudio, en vez de dedicarse a crearse una personalidad individual e independiente. El personaje de Zarcillo, sin embargo, es bastante más complejo de lo que aparenta. De hecho podríamos calificarla de camaleónica porque se define de distinta manera según le conviene, conforme a su interacción con los diferentes personajes. Se comporta de una forma con Mágina, de otra con Claudio, de otra bien distinta con Ernesto, y tiene aún otra actitud hacia los servidores. Su actuación permite conocer las distintas estrategias que utiliza una mujer para engañar-seducir a un hombre. Ella misma se refiere a su “doble papel”: por una parte, representa a una niña inocente que no sabe nada del amor, es juguetona y sin malicia; y por otra, representa a una mujer experimentada y astuta que le confiesa a Mágina su plan de engañar a Claudio. Zarcillo reconoce abiertamente sus defectos ante Mágina y sus tretas para conquistar a Claudio. A ella le promete sinceridad, aunque le confiesa que miente al resto de los personajes:

ZARCILLO. Dime, dime antes si me vas a despreciar. Oye, Mágina, yo soy un ser, ¿cómo te diré?... ¡inmoral! pero no quiero que tú me desprecies. Yo estoy dispuesta a engañar a todo el mundo, menos a ti. Tú eres como si fueras mi madrecita, más aún, como si siendo mi madrecita fueras mi amiga. Yo necesito que sepas todo lo miserable que soy. (51)

El público capta a través de estas palabras de Zarcillo, que algunas mujeres son conscientes de que la sociedad las empuja a utilizar estrategias para manipular a los hombres y conseguir sus fines. Sin embargo, y precisamente por ser conscientes, desarrollan una especie de sentido de culpa que las lleva a confesar sus intenciones y a buscar la aprobación del otro

tipo de mujer íntegra, el que representa Mágina. Ésta se apiada de ella y entiende las circunstancias personales y económicas de la joven, ya que es pobre y vive de caridad en su casa. Esta situación representa una fuerte crítica a la sociedad patriarcal que impide que la mujer se instruya y obtenga un trabajo digno que la independice. Storni cree en la igualdad de sexos y en la futura emancipación de la mujer, pero también es consciente de que en su tiempo la mayoría de las mujeres, y no sólo en Argentina, se encuentra subyugada al hombre y se ve forzada a emplear tácticas poco honestas. La dramaturga describe este problema en otro ensayo titulado “La complejidad femenina” en el que indica que entiende que las mujeres sometidas se ven obligadas a agudizar su inteligencia y a utilizar estrategias engañosas para conseguir sus metas:

La mujer civilizada, claro está, por lo mismo que es civilizada, no se abandona a la verdad de su naturaleza. . . . Así podemos observar en la vida diaria que cuando una mujer desea realizar algo que su mundo moral, falso o verdadero, le prohíbe, se vale hábilmente de recursos y ardides que dejen a salvo ese mundo moral. . . . La mujer, en este caso, recurre a su belleza, a su coquetería, inicia un juego de si es o no es, conservando siempre una puerta de escape ante un posible fracaso de sus ardides, que pondrían en relativo peligro su moral. . . . Pero en la mujer sin más dotes que ella misma, su condición de sometido, económicamente, también aumentará su complejidad. Porque todo sometido es más complejo que su sometedor. Los servidores, pertenezcan a cualquier sexo, suelen tener idiosincrasia femenina. El sometido, claro está, aguza su imaginación, llega a crear una enorme imaginación para estar en equilibrio con la fuerza del sometedor. A la autoridad de éste se opone el ardid de aquél. . . . En la lucha de hombre a mujer y de mujer a hombre, la gran arma actual de la mujer es su disimulo, y mientras la mujer no tenga en su mano la verdadera fuerza, la de imponer normas a la conciencia moral humana, sólo se salvará con su complejidad bien manejada. (Muschiatti 965-68)

Storni deja claro que no culpa a la mujer, que ésta se ve obligada a emplear sus “recursos y ardides” porque la sociedad patriarcal no le permite realizarse por el hecho de ser mujer. La única forma de sobrevivir es empleando armas tales como la coquetería o el disimulo. Storni también menciona estas tácticas en “Entretelones de un estreno” al hablar de los defectos del

hombre y de la mujer, afirmando que la hipocresía y el engaño son propios de la mujer, porque lo son de todo ser sometido: “No se me ocultó que, si el hombre es más egoísta que la mujer, ésta es más deshonesta, en líneas generales que aquél, ya que debe luchar con armas de ser sometido: la simulación, la astucia y el cálculo” (Muschiatti 1102). Estas “armas de ser sometido” que menciona Storni coinciden con “las tretas del débil,” de las que habla Josefina Ludmer en su estudio sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Ludmer analiza las estrategias discursivas que usa la monja para expresarse dentro de su sociedad patriarcal y escoge los siguientes ejemplos: “Decir que no sabe y saber,” “no decir pero saber,” “decir lo contrario de lo que se sabe” y “la re-semantización del lugar asignado” (47-54).<sup>28</sup> Zarcillo también exhibe algunas de las estrategias que comenta Ludmer para conseguir su propósito de engañar a Claudio. Sirva de ejemplo que en el siguiente diálogo finge y dice no saber, pero es muy consciente de su mentira:

CLAUDIO. (Auscultándola moralmente). ¿Qué ideas tienes tú del amor?

ZARCILLO. No sé; No tengo la menor idea.

CLAUDIO. Sí, ya lo sabía; tú piensas, hablas con audacia, pero no por tu cuenta; haces mal en leer tanto.

ZARCILLO. (Mimosa). Si no comprendo la mitad de las cosas que leo.

CLAUDIO. ¡Qué maravilla de cabecita tienes! (Le pone la mano sobre los cabellos).  
(22)

Zarcillo miente al decir que no tiene ni idea de lo que es el amor para fomentar que Claudio siga creyendo que ella no es capaz de pensar por su cuenta sino que sólo repite lo leído. Al escuchar la opinión de Claudio sobre su falta de comprensión, le hace creer que su juicio es acertado confirmando su idea de que ella no comprende los libros que lee. Así engañado, Claudio verifica erróneamente que se encuentra ante “una mujer inocente a la que le falta inteligencia,” lo cual le provoca la plena satisfacción de creerse superior a la mujer. Esta

---

<sup>28</sup> La tesis doctoral de Ivonne Camacho, “Las mujeres en el teatro de Alfonsina Storni,” analiza a Zarcillo a la luz de las estrategias mencionadas por Josefina Ludmer.

escena refleja el poder absoluto que Claudio, representante de la ideología dominante, posee en la sociedad patriarcal que lo mantiene. Sus palabras manifiestan que se cree capaz de conocer bien a Zarcillo y que está seguro de no equivocarse. El mensaje stornino es claro: en la sociedad patriarcal, el hombre crea las normas y preceptos a los que la mujer debe ajustarse y se convence a sí mismo de que dichas normas son universalmente válidas. La mujer tiene dos alternativas: puede rechazarlas como hace Márgara o someterse como hace Zarcillo. éstas son las únicas opciones que la mujer tiene si desea seguir mantenerse dentro del sistema en vez de enfrentarse abiertamente al poder patriarcal: o bien hay que cumplir las normas o bien fingir que se cumplen. Zarcillo no cumple las normas morales de ser una mujer casta, virgen e inocente. Así que no tiene más remedio que aparentar que las cumple, ya que de saberse sus previas experiencias románticas con Ernesto, no tendría más opción que someterse a ser tratada como objeto de humillaciones, como “mujer pecadora.” Para los espectadores que vieran la obra, Claudio no aparenta ser tan inteligente, sino más bien la víctima del engaño de Zarcillo. Es evidente que entre los críticos, todos varones, el espectáculo de la humillación de un hombre, que pudo ser del agrado de un público feminista, produjo una violenta reacción de alarma ante lo que entendieron como la trasgresión de los valores morales de los roles de género, violados por el drama de Storni.

La dramaturga no sólo permite que sea Zarcillo, quien explique a Márgara su plan de engañar a Claudio, mostrando ante el público su duplicidad, sino que esta actitud es más evidente aún para un lector, ya que en las acotaciones la caracteriza como una mujer astuta que sabe hallar las estrategias necesarias para conseguir sus fines: “Su modo de hablar ligero, despreocupado, infantil, esconde, queridamente, una inteligencia poco común puesta al servicio de sus intereses femeninos” (11). Zarcillo busca la complicidad de Márgara para

llevar a cabo su plan de engañar a Claudio para casarse con él. La respuesta de Mágina enuncia una perspectiva feminista que entabla un diálogo implícito con la audiencia sobre los roles de género, al comunicarle a Zarcillo que no le parece honesta su estrategia y advertirle que hay otras opciones:

ZARCILLO. Mientras yo creí que Claudio pudiera casarse contigo, no me atreví a decirte nada, pero ahora que sé que tú no quieres ser su mujer, me atrevo a hablar, a pedirte que me ayudes; te lo agradeceré toda mi vida.

MÁRGARA. ¿De modo que tu propósito sería ocultarle todo?

ZARCILLO. (Muy vivo). ¡Ah sí, sí; todo a todos menos a ti! (Recobrándose). ¿Crees que no soy capaz de engañar a un hombre? ¿Crees por otra parte que los hombres no deben ser engañados? Todas los engañan, un poco, todas.

MÁRGARA. Te equivocas. Hay una gran cantidad de mujeres que no tienen nada que ocultar a sus maridos. (55-57)

Mágina, como buena feminista, no sólo aconseja a Zarcillo sobre el poder de elección que tiene toda mujer sino que además implementa sus “subversivas” ideas ante Claudio, contándole la verdad sobre su hijo sin miedo a ser rechazada por él y la sociedad. Sin embargo, como consecuencia de su confesión Claudio la rechaza, aunque según Mágina, se rechazaron mutuamente debido a los prescriptivos roles de género dictados por su sociedad, “la vida nos rechazó mutuamente” (59). Puede resultar paradójico que aunque Mágina eligió ser honesta y contarle la verdad a Claudio, también está de acuerdo en ayudar a la joven a engañarle. Pero, en realidad, Mágina la ayuda porque entiende la desventajosa situación económica y social de Zarcillo, tal y como Storni reconoció en “La complejidad femenina” (Muschiatti 965-68). Así, aunque primero duda en apoyarla, una vez que la joven le recuerda su difícil situación y le ruega que la ayude, Mágina cede:

ZARCILLO. Ayúdame, pues, ¿qué te cuesta? Sé que tú no serías capaz de hacer lo que yo hago; pero tú eres rica, dueña de tu vida y yo estoy sola; no tengo nada, ni siquiera salud. Y no quiero volver al lado de mi madre, ¡nunca, nunca! La vida está llena de tentaciones, sálvame! Tú sabes que yo tengo muy mala pasta (Observando la mirada fría de Mágina). No, no; no me desprecies, tú no. (Le besa los pies, las rodillas y las manos). (58)

Después de la dramática apelación a la compasión de su amiga, Mágina comprende la situación precaria de la joven. La complicidad de la protagonista, subraya la fuerte crítica social de Storni a la falta de opciones para la mujer de baja condición económica.

Zarcillo, consciente de que la mujer, como ser sometido, ha de emplear una serie de tácticas sutiles para conseguir sus metas, alecciona a Mágina sobre el abismo entre los dos sexos y le aconseja que para ser feliz mienta a los hombres:

ZARCILLO. Ay, Mágina, yo te conozco bien; no te vayas a enfermar por esto; tú no quieres aprender a ser feliz; no se puede vivir con la verdad en la mano; es un favor engañar.

MÁRGARA. Me desespera oírte hablar así; abusas de mí con tu debilidad; me explotas con ella y lo más grave es que lo comprendo. (59)

A partir de este momento, la relación que se establece entre ambas mujeres adquiere un matiz diferente. Hasta entonces Mágina ha protegido a Zarcillo y ha sido su amiga siguiendo la voluntad de su padre. Desde este momento ya no serán sólo amigas sino que compartirán una complicidad. La relación de apoyo que ofrece Mágina a Zarcillo, y que consiste en mentir para ayudarla a buscar su beneficio, es extraña entre mujeres. Alfonsina Storni mencionó la ausencia de complicidad femenina, una cualidad que ella considera necesaria, según explica en “La mujer enemiga de la mujer” (Muschietti 1921), ensayo en el que afirma que la mujer es enemiga de ella misma por instinto, en lugar de apoyarse mutuamente al tener una posición inferior al hombre y al exigírsele más moralmente. La autora achaca las posibles causas de esta actitud negativa de la mujer a “la educación del carácter y la carencia de buena disciplina mental” (Muschietti 987-90). Es evidente que el interés que muestra Storni en este ensayo por las relaciones entre mujeres, es lo que la lleva a enfocarse en su primer drama en

Márgara y en Zarcillo y a titularlo “Dos mujeres.” Ella misma admite en “Aclaraciones” haberse centrado en el estudio del carácter femenino:

En mi comedia he querido, solamente, ir en contra de la mujer frívola, presentarla como suele ser, llena de pequeñas trampas, de minucias que la enlodan realmente, pero con un lodo menudo, disimulado, tolerado, que el hombre no advierte y que, si advierte, es casi un estímulo para sus sentidos. (citado en Galán y Gliemmo 276)

Para lograr su propósito, eligió intencionadamente mujeres muy diferentes, casi opuestas, “para que el bien y el mal cayeran sobre ellas,” según sus propias palabras en “Entretelones” (Muschiatti 1101). Sonia Jones subraya que aunque Storni ha sido criticada por cuestionar ciertas actitudes del hombre apenas se ha mencionado su denuncia de las actitudes negativas femeninas:

Her critics have overlooked a major portion of her work: that which dealt with the relentless denunciation of women. Time after time, Alfonsina upbraided women for being frivolous, calculating, superficial, hypocritical, narrow-minded, and lacking integrity, but nobody ever accused her of being bitter or resentful toward the female sex. (37)

Debido a la insistencia stornina en señalar el sometimiento de la mujer a las normas patriarcales, el personaje de Zarcillo resulta bastante complejo. Sus palabras, sus acciones, y lo que otros dicen de ella revelan que se trata de un ser polifacético, difícil de encasillar. Zarcillo, cuya personalidad parece camaleónica, adquiere la máscara que le conviene o que la sociedad le asigna en cada caso. Además, es evidente que la actitud de la dramaturga es ambigua ya que si por un lado condena su hipocresía por el otro también simpatiza y entiende la difícil situación que aflige a la mujer. María del Carmen Bobes Naves señala la importancia que tienen los comentarios de los otros personajes en la construcción de un personaje dramático:

En principio el personaje dramático se presenta con un nombre, que es una etiqueta semántica y funcional en blanco; a medida que avanza el diálogo se va construyendo

el personaje mediante datos discretos y discontinuos, procedentes de tres fuentes: 1) sus propias palabras, 2) sus propias acciones y 3) lo que los demás personajes dicen de él. (335)

En la relación de la joven con Ernesto, no hay duda de que se observa el lado más cruel y desesperado de Zarcillo, ya que en sus en sus diálogos él la chantajea desde el principio de la pieza. Irónicamente, es este joven nada ejemplar, que ha tenido una aventura con ella y tiene unas cartas en su poder, quien se atreve no sólo a señalar la falsedad de Zarcillo ante Mágina: “La comediente que hay en Zarcillo no es cosa corriente” (61); sino que también le advierte sobre la maldad de la muchacha:

Mágina usted no tiene idea de la fierecilla que hay en esa muchacha cuando la domina un capricho: la burla, la audacia, el cinismo, todo se mezcla allí, para desesperar al hombre de proceder más decente. Ha abusado de mi natural reserva de hombre, ha excitado mi crueldad y hasta mi proceder grosero. (62)

Ernesto se muestra ante Mágina como víctima de Zarcillo para justificar su comportamiento indigno con la joven. Como la conversación entre Mágina y Ernesto ocurre al principio de la pieza, el lector/espectador no sabe lo que hay de cierto en lo que se dice sobre la muchacha. Pero conforme transcurre el drama, es posible que Ernesto tuviera razón porque Zarcillo es capaz de todo: entrar en la casa del muchacho para robar sus cartas, incitar a los criados al robo, mentir, tergiversar la verdad, etc. Por una parte aparece inofensiva y desprotegida ante Mágina, y por otra, paradójicamente, lo suficientemente segura de sus planes como para aleccionar a Mágina sobre la necesidad de mentir a los hombres. La dualidad dramática de este personaje revela uno de los varios elementos metateatrales empleados por la dramaturga. En los numerosos estudios sobre el metateatro, término acuñado por Lionel Abel en Metatheatre: A New View of Dramatic Form (1963), se describen varias técnicas que caracterizan este tipo de teatro. Peter Roster enumera las mismas en un estudio sobre el teatro de Xavier Villaurrutia y concluye que las dichas técnicas “tienen la finalidad de llamar la

atención sobre sí mismas, sobre la obra como ficción, ‘como otra realidad,’ una realidad creada, lo cual va en contra de la idea aristotélica, mimética que ha sido la base de nuestra tradición teatral occidental” (196). Entre estas técnicas, Roster cita “la interpretación dentro de una interpretación cuando un personaje hace un segundo papel dentro de su papel inicial” (197). En ciertas escenas del drama de Storni, Zarcillo interpreta el papel de una muchacha decente y sin mucha experiencia amorosa, mostrándose como un ser tímido y desvalido. Sin embargo, esta interpretación responde a su plan de engañar a Claudio para poder casarse con él y conseguir así el status social que el sistema patriarcal destina a toda mujer. Esta técnica que entronca con el concepto de metateatralidad, es llamada en inglés “role play” y es precisamente la que Zarcillo lleva a cabo en la pieza. El doble papel de Zarcillo nunca llega a descubrirse ante Claudio, aunque sí ante Mágina y la audiencia. Ante él, se muestra exactamente como él desea, cumpliendo así con el concepto de femineidad que Claudio aprueba y que expresa de manera explícita cuando acusa a Mágina de ser demasiado franca (poco femenina) al admitir ser madre de Carlitos: “Careció usted de habilidad, de tacto para engañarme, para suavizar las cosas, para dorarlas. El desencanto más que del hecho en sí, me vino de su actitud” (74). El tipo de mujer que Claudio demanda engaña y maquilla la verdad. Para él, esas características engañosas definen a la mujer y Mágina no es femenina porque no disfraza la verdad, no se esconde y le habla de igual a igual. Él no la ve por lo tanto como una mujer sino como un hombre: “Por lo demás, cuando una mujer razona con la libertad que usted lo hace, no se la siente ya mujer... Se ve al camarada” (76). Zarcillo, por el contrario, miente y simula desempeñar el papel de mujer ingenua, inocente y coqueta en su presencia. Mágina, Ernesto y los sirvientes de la casa, incluido el portero en el acto tercero, son conscientes de que Zarcillo interpreta un papel:

PORTERO. Hasta ahora, ella es la que pilotea. ¡Que salió con la suya!

EMILIA. Es que si no es así, no se casa. Quiso el altar a su gusto, el cura a su gusto, el día a su gusto.

PORTERO. Es toda una mujer, la niña Zarcillo.

EMILIA. ¡La hubieras oído lamentarse ante el señor Claudio, porque él no se quería casar por la iglesia!... ¡Armó un alboroto! Que a quién más que a ella le correspondían los azahares, que la poesía, que el tul, que el vestido blanco! Vamos: lo envuelve como quiere. (82; el subrayado es mío)

La conversación deja claro que Zarcillo miente a Claudio y lo engaña y que de este modo logra imponer su voluntad; todo el mundo sabe, sin embargo, a excepción del protagonista, cuál es realmente el verdadero carácter de Zarcillo y el doble papel que está interpretando.

En el caso de Mágina, Rachel Phillips señala que la protagonista tiene varias características en común con su autora: “Mágina seems very much the alter ego of her creator” (65). Es cierto que Mágina y Storni comparten algunas similitudes: son madres solteras, son cultas y su concepción de la igualdad de sexos es muy similar. Fueron estas coincidencias las que provocaron la reacción negativa de los resañadores que vieron sobre las tablas un tema conflictivo en aquella época y escrito por una incipiente dramaturga feminista que era ella misma una madre soltera. Ciertos miembros de la audiencia pudieron pensar que, tal vez, Storni estaba personalizando el tema para reclamar sus propios derechos. Pero con toda seguridad éste no fue el caso de la mayoría. No hay que olvidar que en el momento del estreno ya las leyes habían cambiado para favorecer a la mujer, como tampoco se puede ignorar que al público le gustó la obra y la aplaudió. Es obvio deducir entonces que fueron los críticos los únicos que respondieron negativamente a la declaración (implícita) de principios feministas que encarna el personaje de Mágina.

Dado que Storni es una mujer, no es de sorprender que--como todo autor--use su propia experiencia para crear personajes femeninos fuertes, similares a ella o parecidos a lo

que ella hubiera deseado ser. La autora había abogado ya en su poesía por este tipo de mujer valiente e independiente que se enfrenta a la sociedad. En La inquietud del rosal (1916), introduce la imagen de una loba en tres poemas: “La loba” “El hijo de la loba” y “La muerte de la loba.” El símil “yo soy como la loba” se repite en varias estrofas y representa un leitmotiv en el primero de estos poemas. La voz poética se identifica con este animal salvaje que se separa del rebaño porque se siente distinta y cansada de la monotonía que le impone el sistema de vida de la manada, “fatigada del llano” (Obra poética completa 59).<sup>29</sup> La metáfora del rebaño plasma la situación de las mujeres sometidas al poder patriarcal “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!” (59). Ella se erige firme, altiva y orgullosa de tener un hijo fruto del amor, ante las pasivas mujeres-rebaño. Como mujer que se había hecho independiente gracias a su trabajo se siente segura de sí misma: “Yo soy como la loba. Ando sólo y me río / Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío / Donde quiera que sea que yo tenga una mano / que sabe trabajar y un cerebro que es sano” (60). La nueva mujer que ofrece Storni es trabajadora y autosuficiente, porque la poeta se da cuenta y sabe por propia experiencia, que sólo la mujer que es independiente económicamente puede permitirse el lujo de ser libre y dueña de su destino. Márgara no necesita trabajar porque tiene la suerte de tener bienes propios como herencia de su padre. Esta diferencia queda expuesta cuando Zarcillo intenta convencerla para que no revele su falsa moral, “[A]yúdame, pues, ¿qué te cuesta? Sé que tú no serías capaz de hacer lo que yo hago; pero tú eres rica, dueña de tu vida y yo estoy sola; no tengo nada, ni siquiera salud” (58). Para Zarcillo, el dinero es la base de la diferencia entre ambas. Su necesidad económica es lo que la empuja a casarse con Claudio. Márgara, al

---

<sup>29</sup> Todas las citas poéticas corresponden a Obra poética completa (1964).

contrario que Zarcillo, y precisamente porque tiene dinero, se enfrenta al sistema patriarcal con la palabra y no con el silencio. Le hace frente a la sociedad, sin verse forzada a mentir ni a utilizar ninguna de las estrategias del ser sometido. Si analizamos el personaje de Márgara a la luz de mi definición del sujeto femenino (Cap. I 437), se observa que al enfrentarse con Claudio ha demostrado tener valentía y firmeza de carácter, cualidades típicamente masculinas según los conceptos de género patriarcales. También, reta a Claudio al hablarle con claridad y demostrarle que aunque él se cree conecedor de las mujeres, no ha descubierto el secreto de su maternidad. Márgara repetidamente emplea el término “literatura” en su afán por desvelarle a Claudio la falsedad de las palabras vacías de su discurso; y al contarle la verdad sobre su hijo, le destruye sus presunciones de que por conocer a las mujeres sabe que ella era pura “de cuerpo y alma” (44):

MÁRGARA. (Con maldad, porque conociéndolo y sabiendo de antemano que va a ser rechazada, prefiere causar repulsión o provocar lástima). Literatura. Mire, en dos palabras voy a echar abajo el andamiaje de su imaginación, le voy a revelar lo que hay en usted mismo; yo le conozco bien; mucho más de lo que usted me conoce a mí... ¡En dos palabras!... Y allí van, Carlitos es hijo mío.

CLAUDIO. (Como si lo hubiera mordido una víbora se da vuelta hacia ella).  
¡Mentira! ¡Usted está jugando conmigo!

MÁRGARA. (Orgullosa de un hecho en el que se ha jugado su vida). ¿De manera que ni siquiera me cree usted? ¿De modo que no me cree capaz de haber amado, dado vida a un ser, tenerlo a mi lado, dirigirlo en la vida? ¡No me obligue a que sienta desprecio por usted!... (45; el subrayado es mío)

Márgara le admite que no teme contarle la verdad a sabiendas de que obtendrá su desprecio.

También lo trata de igual a igual, pudiéramos decir de sujeto femenino a sujeto masculino:

CLAUDIO. (Fastidiado con ella y reaccionando en su contra por haberse engañado al creerla como la deseaba). Veo que es usted una excelente artista. No la hubiera creído capaz de tan perfecto disimulo.

MÁRGARA. (Caústica) Pero he ganado la partida. En dos palabras he echado abajo su literatura amorosa. ¿Ve usted? He pulverizado la blanca mujer que usted había soñado en mí. No podrá usted arrancarme ya los primeros sonidos... Yo

soy, para usted, una del monto. ¿Cómo podría usted llamarme? ¡Vamos! Acierte con un nombre. Podría usted llamarme: ¡la roída!... (46; el subrayado es mío)

La osadía de retar al contrincante es otra característica típicamente masculina que Mágina demuestra poseer en esta escena, así como de reclamar su triunfo dejando constancia de que ganó la jugada. De esta forma, se observa que primero lo amenaza diciéndole que “en dos palabras iba a echar abajo el andamiaje de su imaginación” (45), y después, le recuerda que le ha ganado la partida al echarle abajo su discurso donjuanesco. Mágina, como “sujeto-femenino,” reclama con este parlamento una posición igualitaria con respecto a su antagonista:

CLAUDIO. Usted es un sujeto herido, que quiere hacer de su herida, su fuerza.

MÁRGARA. Se equivoca usted. Yo soy mucho más que una mujer: soy un ser humano. Y frente a usted, porque no lo necesito, soy un ser libre. ¿Y sabe de dónde me llega mi libertad? De no sentirme íntimamente ofendida por un acto de amor. Lo miro de igual a igual. Le hablo de igual a igual. Lo juzgo de igual a igual. Me siento con derecho a preguntarle si usted se creyó digno, un día, de que yo llevara su apellido. (74; el subrayado es mío)

Storni pone especial énfasis en la igualdad que demanda Mágina al repetir “de igual a igual” tres veces: “Lo miro de igual a igual. Le hablo de igual a igual. Lo juzgo de igual a igual,” así como subraya la in-diferenciación de género cuando afirma “yo soy mucho más que una mujer, soy un ser humano, soy un ser libre.” En el imaginario femenino de Storni, la mujer es un ser libre con derecho a cuestionar los valores patriarcales. Mágina asegura a Claudio que “se siente con derecho a preguntarle si él se creyó digno de tenerla como esposa.” Al enfrentarse a Claudio, se enfrenta también a la sociedad patriarcal. Teniendo en cuenta que en este tipo de sociedad la mujer no tiene valor, y menos aún si es madre soltera, es inadmisibles para Claudio que Mágina se atreva a rebajarle al decirle que él no merece que ella lleve su apellido. La protagonista rechaza su proposición de matrimonio porque sabe que, por su condición de madre soltera, él la trataría siempre con desprecio y humillación. Al

rechazarlo, Storni subvierte el canon patriarcal construyendo un sujeto femenino que, aún desde su posición marginal de madre soltera, se siente con igualdad de derechos para elegir a un marido. Es ella quien cuestiona la valía de Claudio para ser su esposo.

Márgara reclama un espacio propio, diferente al otorgado por la hegemonía patriarcal. Además de desligarse de su género sexual y convertirse en un “ser humano libre,” también se coloca en una posición neutral ante lo que va a ocurrir entre Claudio y Zarcillo. Es decir, se convierte en “espectador desinteresado” de la farsa de un matrimonio de conveniencia entre Claudio y Zarcillo:

CLAUDIO. Nadie la amará

MÁRGARA. Mejor

CLAUDIO. Odio, curiosidad, afán de destruirla, de vencerla, de humillarla, sí; pero amor, ternura, ternura delicada de amante, no...

MÁRGARA. ¡Mejor! Me daré el lujo de ser el espectador desinteresado de lo que ocurre siempre entre una mujer hábil y un hombre tonto. Porque el hombre agradece inconscientemente la habilidad en la mujer, si esta habilidad le proporciona un placer cualquiera: físico o cerebral. ¿Cree usted que no lo comprendo? (75; el subrayado es mío)

Es importante para mi estudio de la construcción del sujeto femenino señalar que Márgara no se considera a sí misma espectadora sino espectador. Adopta el género masculino con un toque neutral al añadirle el calificativo de “desinteresado.” Ella va a ser la observadora de lo que ocurre entre Zarcillo y Claudio. Su actitud distanciadora de “observador neutral” recuerda la de la propia Storni en “Entretelones”:

Al salirme, pues, a mirar las cosas por mi cuenta, no con la limitación impuesta a mi sexo, sino como un ser que, mentalmente, se olvida de él--y pediría que fuera olvidado, ya que contribuye con su energía a la corriente social como el más decidido--, hallé a los hombres y a las mujeres en posición de lucha; ellos, por obtener golosinas de placer; ellas por lograr quien las alimente. Encontré que, globalmente, las mujeres poseen tantas virtudes como los hombres, pero que, aquéllas y éstos, son, en ambos géneros, de naturaleza distinta. (Muschietti 1102; el subrayado es mío)

La similitud entre las palabras de Storni en su artículo y las de Márgara en la pieza pone de manifiesto que la dramaturga dialoga, por medio de Márgara, con la audiencia sobre una situación muy similar a la de sus propias circunstancias históricas. A través de ésta, la protagonista construye un sujeto femenino: una mujer fuerte e independiente que a pesar de sus circunstancias personales se sobrepone a ellas y triunfa dentro del conflicto dramático. Como Storni adelantó en la descripción de los personajes, Márgara es “en el conflicto, la mujer que escapa a su ambiente y lo supera” (11). En la obra la protagonista supera la mediocridad y monotonía de su ambiente (como la loba del poema) escapando de su situación y marchándose con su hijo a Europa, rechazando ser parte de la prejuiciada sociedad argentina de su época.

Me gustara destacar por último lo problemático de la estrategia de presentar al público a estos dos tipos de mujeres. Márgara y Zarcillo son distintas, pero la audiencia femenina--como la propia Storni-- se puede identificar con ellas, debido a la ambivalencia que sus tipos representan. Es de notar que aunque la que posee las mayores virtudes es Márgara, paradójicamente resulta ser rechazada socialmente por ser una madre soltera; Zarcillo, la chica joven casadera posee una moral liviana y no es tampoco un modelo al que imitar, pero es la que consigue una relación sancionada por la sociedad. Al ser consciente de que el único espacio aceptable que la sociedad le asigna es el de esposa, Zarcillo se vale de tretas para conseguir marido. Esta situación es curiosa y reveladora de la persistencia del dilema de la mujer en la historia del mundo occidental. Es por ello, que la estrategia de contraponer a dos mujeres opuestas, ya había sido empleada con anterioridad por la escritora cubana y ardiente feminista Gertrudis Gómez de Avellaneda, como explica María Prado Mas:

Las mujeres que pueden identificarse con el canon romántico de ángel de luz o violeta, sólo aparecen en ella para componer el contraste o la dicotomía entre los dos tipos de mujer que le interesan a la Avellaneda, uno, el del ángel del hogar que es la víctima, otro, el de Leoncia, que llega a resarcir al primero pero también es víctima de la sociedad. Este tipo de personaje, que se relacionó con el talante de la autora, será habitual en su obra dramática. Caracterizado por vivir fuera de la convención social, rechazado no sólo por la mayor parte de los hombres sino por la gran mayoría de las mujeres (“mujeres vulgares,” las llama la Avellaneda) conquista a casi todos en el fondo, pero no es escogida como esposa, y vive marginada por la sociedad, apasionada y libre. (170; el subrayado es mío)

El paralelismo entre las representaciones de Storni y de Avellaneda es evidente. Por una parte, ambas han construido dos tipos de mujeres opuestas para que el contraste acentúe aún más el abismo entre estos dos tipos femeninos--aunque es más probable que, lo que ambas quieren hacer resaltar es la hipocresía social de sus respectivas épocas. Por otra parte, las dos delinear un personaje femenino fuerte que vive al margen de la sociedad patriarcal y que refleja la situación personal de las propias autoras.

La dramaturga argentina subvierte una técnica dramática convencional para expresar su mensaje feminista al conceder mayor tiempo de expresión oral a los personajes femeninos que a los masculinos. Tanto Mágina como Zarcillo dominan el diálogo que mantienen con Claudio. Gracias a ello, Mágina se autodefine y expresa su desacuerdo con los valores morales y sociales que la mujer debe poseer y que han sido impuestos desde afuera de la realidad femenina. Al exceder en el tiempo que toman la palabra a los personajes masculinos, se introduce una característica innovadora que se opone a la regla tradicional de conceder a las mujeres un lugar secundario y menos tiempo de diálogo que al hombre. Ivonne Camacho en concluye que “lo que para muchos fuera exceso de diálogo y escasez de acción en el teatro de Storni, se revela ahora como la apropiación del discurso por parte de las mujeres” (10).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Camacho analiza el discurso stornino a la luz de las teorías de James C. Scott en Dominance and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts (1990) y de Shoshana Felman en “Women and Madness.” May Summer Farnsworth lo analiza de acuerdo a los estudios lingüísticos de Vimala Herman recogidos en Dramatic Discourse (1995).

Este cambio de énfasis permite que Storni le de voz a la mujer y exprese su desacuerdo con los valores sociales que la han confinado en una posición secundaria y pasiva con respecto al hombre. Es precisamente a través del diálogo de Márgara que Storni imagina y difunde sus ideas feministas sobre una sociedad más igualitaria para ambos sexos.

#### 2.1.4 “Ese bello animal”: Los personajes masculinos

La actitud expresada por la autora con respecto al género masculino ha sido conflictiva. Storni afirma haberle dedicado muchos poemas laudatorios al hombre en (“Entretelones de un estreno”), y es cierto que muchos de ellos tratan de la admiración y atracción que siente hacia el sexo masculino. Sin embargo, los dos poemas que más se han antologado quizás sean los que peor prensa ofrecen del hombre, aunque también es justo añadir que la fama de estos textos le ha sido dada por la crítica feminista.<sup>31</sup> De hecho estos poemas, escritos en su primera época, no muestran animadversión hacia el hombre, sino más bien hacia el sistema machista por el que se rigen las normas de género. Es más, en ellos, critica actitudes masculinas estereotopicas pero “no denigra al hombre” como han subrayado algunos críticos.<sup>32</sup> Sonia Jones comenta la actitud de Storni con respecto a las críticas que se le hacen en torno a su imagen peyorativa del hombre y trata de explicar la significación social de esta representación masculina:

Alfonsina was quite right to feel annoyed at so often being unjustly accused of resenting men. If she criticized them, it was only to point out to them the error of their ways, in the hope that any improvement would lead to a much needed rapprochement between the sexes. (33; el subrayado es mío)

---

<sup>31</sup> Estos poemas pertenecen a los poemarios El dulce daño (1918) e Irremediablemente (1919) respectivamente.

<sup>32</sup> Actualmente algunos libros de texto continúan insistiendo en el mismo comentario que hizo en su día Edmundo Guibourg sobre la pieza de Storni. Sirva de ejemplo, la afirmación de que “Storni en su poesía denigra al hombre” (327), expresada por las autoras de Voces de Hispanoamérica (2004).

En el primer poema, “Tú me quieres blanca,” la voz poética se refiere al hombre por medio del pronombre “tú” y plasma la imagen pura de la mujer que él desea por medio de una anáfora “Tú me quieres banca, /me quieres nívea, /me quieres de nácar.” Contrapone este ideal femenino virtuoso que el patriarcado impone a la mujer con la descripción del hombre libertino que también propone: “Tú que hubiste todas / las copas a mano, / de frutas y mieles / los labios morados” (120). El contraste busca hacer patente el abismo de cualidades morales que la sociedad establece entre ambos sexos: a la mujer se le exige pureza de alma y carne mientras que el hombre disfruta ampliamente de los placeres de la vida. El poema continúa formulando una reclamación al tipo de hombre que impone la imagen de una mujer pura: “Límpiate la boca; / Vive en las cabañas; / Toca con las manos / la tierra mojada” (121). A estos versos sigue una larga lista de mandatos en los que la voz poética propone al hombre que se regenera a través del contacto con la naturaleza. Según Storni, después de que el hombre cumpla con esta serie de requisitos y se haya purificado, estará preparado y será apto para conquistar a la mujer o tendrá la autoridad moral para demandar de ella los valores que le exige: “Entonces, buen hombre, / preténdeme blanca / preténdeme nívea / preténdeme casta” (121).

En el segundo poema, la voz poética utiliza el diminutivo “pequeñito” para calificar la pequeñez de espíritu del hombre. Identifica a la mujer con un canario y a través de esta metáfora, le pide que le abra la jaula porque se siente atrapada y quiere escapar. La situación social sometida de la mujer se ve reflejada como un encarcelamiento. En el verso ocho del poema, la voz poética explica que la razón por la que usa el diminutivo es para expresar la estrechez de mente masculina, la cual le hace incapaz de comprender a la mujer: “Digo pequeñito porque no me entiendes / ni me entenderás” (166). Y seguidamente aclara que ella

tampoco lo entiende a él, acentuando así la brecha existente entre ambos géneros. Sin embargo, la mujer no desea permanecer enjaulada sin libertad y presa de las constricciones sociales mientras se consigue un acercamiento entre ambos: “Tampoco te entiendo, pero mientras tanto / Ábreme la jaula que quiero escapar” (121). A pesar de que no hay posibilidad de entenderse en el presente, es necesario observar que el yo lírico todavía parece conservar cierta esperanza de comprensión entre ambos sexos en el futuro al decir “mientras tanto.”

En el debate crítico sobre la actitud de Alfonsina con respecto al hombre es preciso aclarar que por lo general, y como ella misma asegura, en la mayor parte de sus poemas suele referirse a él como objeto de deseo. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo comentan que los poemas de Storni se centran no en la espiritualidad ni en la capacidad intelectual, sino en el aspecto erótico y en el físico masculino:

No existe texto de Alfonsina en el que se admire la inteligencia del hombre, sí los poemas en los que seducen manos, bocas, torsos, pieles. Convencida de su superioridad intelectual, sólo se deslumbra ante la belleza física. Si bien al principio, parece perseguir un amor completo, en el cual la relación erótica y espiritual se den juntas, con el correr del tiempo hay una tácita verdad que se desprende de sus poemas y muchas de sus confesiones: el amor ideal es un imposible. La atracción física, la pasión “inconveniente” son, en cambio, la médula de su curiosidad, el eje de gran parte de sus poemas y narraciones. (279)

Estas palabras tanto como las de otras feministas y de la propia Storni prueban, sin lugar a dudas, que los comentarios e imágenes negativos de la escritora en torno a la actitud machista que el hombre adopta se deben no a que ella quisiese denigrarlos sino más bien a que quería denunciar la construcción de género patriarcal y cambiar las reglas del juego para conseguir una mayor igualdad de género. De hecho, en una entrevista realizada el día antes de la representación de El amo del mundo y publicada por Ultima Hora, Alfonsina Storni afirma

que su pieza se centra en los personajes femeninos por lo que en este caso los masculinos ocupan un lugar secundario. Sonia Jones ha traducido la entrevista: “There is no doubt in my mind that I shall give preference to study the complexities of women, with all their weaknesses and courage, even though I know ahead of time that I shall be criticized for making my male characters a mere backdrop for the female leads” (3). La autora es consciente de que en este drama los personajes masculinos sirven sólo de apoyo para los femeninos tanto como de que no son los protagonistas. Son, además, personajes-estereotipo que sirven, como en los poemas comentados, para castigar conductas de género que Storni considera reprobables.

Claudio aparece retratado física y moralmente en la descripción de los personajes que la dramaturga presenta en el reparto de los mismos en el drama:

Elegante, rico y aburrido de la existencia, rápido en sus juicios y convencido de ellos, por ser hombre se cree el amo del mundo, con un exceso de confianza en su observación que oscurece la verdad a su alrededor. Para él la mujer puede ser el capricho, la distracción y hasta la locura. Pero nunca el otro ser de igual limpieza moral. (11)

La dramaturga describe el carácter superficial arrogante y enamoradizo de Claudio con abundantes calificativos mientras que su descripción física es meramente sobria: “elegante y de unos 43 años.” La primera entrada en escena de Claudio tiene lugar en el primer acto de una forma inesperada y exhibiendo la actitud frívola que subrayan las acotaciones. En esa escena, él interrumpe en el diálogo que sostiene Carlitos con Zarcillo mientras el niño sale de la escena huyendo de la joven que le pedía desesperadamente un beso:

CARLITOS. ¡He dicho que no quiero; vamos, se acabó! (se levanta y se va por la derecha).

ZARCILLO. (Gritando). Pues yo quiero un beso, ahora mismo, quiero un beso.  
Zarcillo y Claudio

CLAUDIO. (Entrando por la puerta de calle, lateral izquierdo). No grites tanto que ya te lo doy.

ZARCILLO. Pues no es broma mi pedido: aquí estoy. (Corre hacia él que la besa en los cabellos. En broma). Esto es lo que se llama la dulzura de mi beso paternal; me viene muy bien porque soy una persona desamparada... (19).

La actitud de Claudio hacia la joven revela su exceso de confianza en sí mismo. Al aparentar tomar en serio la petición de Zarcillo del beso que no iba dirigida a él, Claudio actúa como si ella estuviera desesperada porque él le diera un beso y se coloca en la posición dominante de una persona capaz de satisfacer esos deseos. En la siguiente escena, durante su subsiguiente conversación con Zarcillo también se puede ver su rapidez para juzgar las situaciones y su excesiva confianza en sus propias opiniones:

ZARCILLO. (Se sienta sobre los almohadones del canapé en posición familiar, las piernas sobre el asiento, y come un bombón tras otro; ha tomado un modo mimoso e inocente). ¿Qué cree usted que es lo mejor en una mujer?

CLAUDIO. (Que se ha colocado detrás de ella, de pie). La frescura de las ideas y de los sentimientos; la inocencia mental, corporal, total.

ZARCILLO. (Con dulzura hipócrita) Yo soy inocente.

CLAUDIO. No necesitas decirlo. Lo sé y yo no me equivoco nunca. (21-22)

Claudio se apresura en sus juicios sin percatarse de la actuación falsa de Zarcillo, quien sabe aparentar las cualidades que Claudio aprecia en una mujer. Astutamente ella le ha preguntado primero cuáles son los valores que él busca en el sexo opuesto, y luego, ella se muestra tal y como Claudio ha descrito a su mujer ideal.

Cabe subrayar que el calificativo de “el amo del mundo” con el que la dramaturga describe a Claudio al principio de la obra, aparece de nuevo en otra escena en boca de Zarcillo:

ZARCILLO. (Insolente) Yo hablo inexactamente, pero pienso con exactitud, y le aseguro que esto que digo es bastante oscuro para usted porque no entiende a la mujer.

CLAUDIO. ¿Qué yo no entiendo a la mujer? Segunda vez que usted, pequeña cosa, me crea a su paladar.

ZARCILLO. Pienso seguirlo creando porque lo hicieron muy defectuoso. Usted está muy orgulloso de ser hombre, señor Ochoa. Orgulloso de sus tacos bajos, de llevar puños con gemelos, y de ser el amo del mundo... (32; el subrayado es mío)

Entre bromas y veras Zarcillo critica la conducta soberbia de Claudio con respecto a las mujeres, al decirle directamente que él, simplemente por ser hombre, está orgulloso de ser el amo del mundo. Estas palabras subrayan las de Storni que anunciaban que él “se cree el amo del mundo.” Aunque esto es lo que Claudio piensa de sí mismo con respecto a los demás, Storni no sólo no implica en su acotación que lo sea sino que, por el contrario, demuestra después a través de sus palabras y acciones que no lo es, ya que puede ser manipulado muy fácilmente por cualquier mujer astuta. Es Zarcillo, y no Storni, quien afirma falsamente para los oídos de Claudio, que él es el amo del mundo y le deja claro que es superior a ella. La diferencia entre las declaraciones de Storni como autora y las de Zarcillo como personaje, estriba en que ésta última ha hecho propio el discurso machista y reconoce ser inferior por ser mujer al mismo tiempo que odia su condición femenina. Este sentir de la joven es evidente en las confesiones que le hace a su amiga Mágina:

ZARCILLO. Y lo peor del caso es que el señor Ochoa tiene razón de estar orgulloso de ser hombre. A veces me dan ganas de llorar a gritos. Mágina el mundo está mal hecho... (Con intención dirigida hacia Ernesto) Yo no quiero ser mujer; me repugna ser mujer, yo sé lo que digo... (32; el subrayado es mío)

La joven--ateniéndose al papel pasivo de objeto femenino que su cultura le ha enseñado--no sólo se coloca en una posición secundaria en relación a Claudio sino también con respecto a Ernesto, quien la está amenazando con enseñarle al futuro pretendiente las cartas intercambiadas durante su relación. Él le indica que posee el control sobre su reputación ya que esas cartas prueban que ella ha sido su amante. Por lo tanto, debido a las normas de

género vigentes, que imponen un papel pasivo y virtuoso en la mujer, ambos personajes masculinos disfrutaban de una posición dominante frente a Zarcillo.

A pesar de colocarse en una posición secundaria, Zarcillo es lo suficientemente inteligente como para darse cuenta de los defectos de Claudio, a quien describe como “un paradójico personaje de Wilde encajado en una naturaleza áspera” (31) y lo re-inventa a su propia conveniencia porque “él está mal hecho” (29). Claudio, que en parte se da cuenta de los esfuerzos de la joven por cambiarle a su gusto, se queja de que Zarcillo “lo invente a su paladar.” Que la joven trate de reinventar a Claudio sugiere tanto que este personaje tiene sus lacras como también que no alcanza las cualidades deseadas por Zarcillo. Además, el hecho de que Storni llame la atención hacia una faceta de este personaje masculino a través de la joven, sugiere la estrategia feminista de que la mujer debería rechazar los valores construidos por el patriarcado y substituirlos por los de su propio imaginario femenino. Imaginar nuevos modelos es necesario para poder rechazar los viejos--que han quedado obsoletos--, y conseguir cambiar la sociedad y vivir con unas normas más igualitarias entre ambos sexos.

De acuerdo con José Luis Alonso de Santos, es frecuente que en el teatro los personajes dramáticos desempeñen diferentes roles en su interacción con otros personajes, y define el rol como “un modelo organizado de conducta que distingue al personaje en función de sus relaciones interpersonales, o papeles sociales que desempeña (o ha desempeñado) en su sociedad” (240). Esta estrategia dramática de la doble actuación es evidente en la conducta de Zarcillo, un personaje oprimido por las normas sociales. Menos usual, pero ciertamente nada sorprendente, dada la conducta humana, resulta el observar que también Claudio, el opresor, desempeña roles muy diferentes con Zarcillo y con Mágina. En el caso de la primera, se comporta en una función paternal, protectora, la llama “chiquilla endemoniada”

(19) “pobre niña” (23), “mocosilla” (23), “fierecilla” (25). En el siguiente diálogo se observa que aunque a Claudio le molesta que Zarcillo lo llame “papacito” y lo coloque en una posición paternalista de persona mayor; paradójicamente se comporta como tal cuando la amenaza con castigarla. Nótese además la tonalidad erótica de relaciones incestuosas con la que juegan ambos personajes:

CLAUDIO. (La atrae bruscamente) ¡Como me digas otra vez papacito, te castigo!  
ZARCILLO. (Perversa) ¡Ay qué lindo! ¡Pero fuerte, fuerte hasta que salte sangre!...  
(20).

Claudio incluso regaña a Zarcillo por llevar la falda muy corta como si fuera una adolescente que no es consciente de su imagen, “[E]s bueno que te alargues la pollera; tienes mucha pantorrilla para tan corto vestido” (26). Todas estas insinuaciones eróticas, ponen de manifiesto el tópico de la chica joven seducida por el hombre maduro, o tal vez fuera mejor decir, de la chica joven que incita a seducirla al hombre maduro. Esta escena se contrapone con la siguiente, porque justo después de esas palabras a Zarcillo, llega Márgara de la calle y Claudio cambia su actuación para actuar como un caballero y alabar su elegancia:

CLAUDIO. (A Márgara, que viene de la calle con sombrero).  
¡Buenos días a la mujer más elegante de la tierra.  
MÁRGARA. ¡Buenos!  
ZARCILLO. ¡Y a la más buena! (27)

Este breve intercambio refleja que, en su relación con Márgara, Claudio adopta un rol diferente; es el típico pretendiente burgués que planea casarse con una mujer porque ésta tiene todas las dotes que exige la sociedad, es decir, porque parece ser buena, inocente, adulta, sabe manejar una casa y es rica como él. No expresa amor hacia ella pero asume que Márgara cumplirá perfectamente el rol de esposa burguesa:

MÁRGARA. ¿Y qué debo hacer?

CLAUDIO. (Siempre hojeando el libro). Casarse conmigo. Necesito más que nunca a una compañera inteligente y de carácter. Es usted la única mujer cuya compañía no me aburre.

MÁRGARA. ¡Pero qué lejos está usted de quererme, Claudio!

CLAUDIO. (Dejando de hojear). Y usted también, mi buena amiga. Somos ya dos personas sensatas, capaces de crear la felicidad en vez de aguardar a que ella nos elija. (42)

Las intenciones de Claudio hacia Márgara son claras: se trata de establecer con ella un matrimonio burgués de conveniencia. El sólo quiere asegurarse su bienestar social y familiar a expensas de vivir una relación auténtica. Como se hizo evidente al estudiar el personaje de Márgara, Claudio presume conocerla bien, a lo que ella siempre le responde: “Literatura” (44 y 45). Con esta actitud distante--y usando una palabra que sutilmente sugiere que es consciente de la pose machista falsa de su pretendiente--, Márgara se burla de las estratagemas verbales de Claudio que actúa como un proverbial “don Juan” en pos de conquistar a la dama. Pero, que al igual que la figura del Tenorio que se perfila en el poema de la misma autora “Divertidas estancias a Don Juan,” Claudio acaba siendo ridiculizado. El canon literario ha colocado siempre a Don Juan en una posición de poder sobre sus conquistas amorosas a quienes logra engañar y seducir. Ahora bien, tanto en el poema como en esta obra dramática, son las mujeres quienes logran descifrar sus artimañas y arrebatárles el poder. Marta Morello-Frosch en un estudio sobre “Tú me quieres blanca” y “Divertidas estancias a Don Juan,” afirma que la estrategia de cuestionar la tradición y ofrecer su propia versión del arquetipo donjuanesco, muestra que Storni es consciente de ofrecer una versión feminista del prototípico Don Juan (92).

Además de su donjuanismo, otro rasgo peyorativo del carácter de Claudio que debemos destacar es su aptitud para la venganza. Tras la humillación que sufre cuando Márgara le cuenta que es la madre de Carlitos y le demuestra que no la conoce tan bien como

presumía, Claudio decide proponerle matrimonio a Zarcillo precipitadamente, sin preámbulos. Lo hace cuando la joven está bajando aún por la escalera, casi con la única intención de herir la sensibilidad de Mágina:

ZARCILLO. (Bajando la escalera, se detiene a mitad de camino y asoma por la baranda). ¡Allá voy!

CLAUDIO. ¡Hola, Zarcillo!

ZARCILLO. (Saludándolo con la mano). ¡Hola! ¡Buenas tardes!

CLAUDIO. (Gritando también él, desde abajo, y como para hacer rabiar a la otra).

Dime Zarcillo, demonio rubio, ¿serías capaz de casarte conmigo?

ZARCILLO. (Acabando de bajar corriendo la escalera). ¿Yo? ¡Ahora mismo!

(Claudio va a recibirla al pie de la escalera y se dan la mano; quedan así formando grupo). (78; el subrayado es mío)

La escena hace patente que Claudio está enojado con Mágina porque ella le ha ganado en su juego y, en represalia, él ha decidido casarse con la joven por despecho y por orgullo. La propuesta de matrimonio a Zarcillo no parece ser más importante para Claudio que la que previamente extendió a Mágina, ya que en ninguno de los dos casos busca ni un momento ni un lugar especial para realizarla, se trata simplemente de otra mujer a la que puede usar para sus fines. La rapidez de la decisión indica además que fue una reacción impulsiva que subraya su carácter trivial y arrogante, su venganza hacia Mágina, pero que también le permite lograr el objetivo de casarse en un plazo inmediato como era su intención. Las acciones de Claudio evidencian que no siente amor o respeto ni por Mágina ni por Zarcillo. Todo lo contrario, para Claudio, ambas son un objeto de placer o seducción, característica que resalta Storni de él al describir a los personajes en el reparto: “La mujer puede ser, a su lado, el capricho, la distracción y hasta la locura. Pero nunca el otro ser de igual limpieza moral” (11). Si a estas palabras de la autora unimos la afirmación que hace Claudio a Mágina con respecto a su falta de feminidad--“cuando una mujer razona con la libertad con la que usted lo hace, no se la siente ya mujer . . . Se ve al camarada” (76)--se puede concluir

que para Claudio (como para tantos hombres machistas) razonar no es propio de las mujeres sino de los hombres, reflejando así la visión que se tenía--y aún se tiene--de la mujer en cualquier sociedad patriarcal. Para él, la mujer--un ser inferior por naturaleza--debe cumplir con los preceptos que la sociedad impone al género femenino y el hombre es el encargado de que se cumplan las normas.

Ernesto, personaje de veintiún años que vive en la casa que hay enfrente de Mágina y que ha tenido una aventura con Zarcillo, representa según las acotaciones la vanidad masculina. Se trata de un “joven moderno, corriente; además todo lo bruñido que puede ser un bello sportman preocupado y orgulloso de su persona” (12). Sabemos más tarde por Zarcillo que es bastante atractivo: “el muchacho más lindo de Buenos Aires” (30) y por Claudio que ganó la última carrera de automóviles (30). Es un hombre superficial, una especie de gigoló que busca a una mujer guapa y rica para casarse, pero que en lo que la encuentra se entretiene seduciendo a toda la que encuentra a su paso, como es el caso de Zarcillo, y de Celina (una mujer casada).

La relación entre Ernesto y Claudio es cordial. Al conocerse, Claudio le hace una invitación a salir en su auto algún día y Ernesto, por su parte, le pregunta si practica algún tipo de sport. En su relación con Mágina se muestra educado, respetuoso y, por lo menos, es fiel a la palabra que le ha dado después del incidente de las cartas, de no hablar ni comentar nada de Zarcillo con nadie. Es por ello, quizás, que advierte a Celina que deje de comentar que entre él y Zarcillo ha habido algo (99). Pero es probable también, que su actitud donjuanesca que ya hemos visto que adopta con Zarcillo, lo anime a ocultar sus desvaneos con otras muchachas y a hacer creer a cada una de sus amantes que es la única mujer en su corazón.

Ernesto es un personaje secundario y, por tanto, no está muy desarrollado; más que nada sirve de apoyo para que se produzca el conflicto entre él y Zarcillo y así revelar la dualidad del carácter de la joven. Es cierto además que también ayuda a crear suspense hasta el final de la pieza con respecto a si hablará o no con Claudio sobre su amorío con Zarcillo. Las descripciones que de Ernesto ofrecen los demás personajes tanto como la dramaturga subrayan su carácter superficial y su físico atractivo. Así cuando Zarcillo, enfadada con Ernesto porque no le devuelve sus cartas y le pide, además, que vaya a su casa cuando él esté a solas, hace hincapié en los estragos que el atractivo joven causa en las mujeres: “doscientas mujeres yacen en la tumba fría por culpa de sus ojos color de mar, de mar verde, verde... (se ríe a carcajadas)” (35). Más adelante continúa subrayando sus perfectos rasgos mientras lo describe como objeto de deseo: “¿Usted cree que la cara de Ernesto no tiene precio? ¿Cómo podría gustarme un hombre dispuesto a venderse? (Sincera) Eso sí, lo que es tan lindo, dan ganas de golpearlo, porque una cara así, desespera” (39).

El enfoque casi exclusivo en la belleza física de este hombre lo convierte en objeto sexual (Phillips 63). También evoca aquellos poemas de Storni en los que su admiración hacia la belleza masculina, la empujan a mostrar su frustración al no poder acallar sus deseos íntimos ni su instinto. Galán y Gliemmo corroboran esta percepción cuando afirman que “la atracción física, la pasión ‘inconveniente,’ son, en cambio, la médula de su curiosidad, el eje de gran parte de sus poemas y narraciones” (279). Después de estudiar la delineación de Ernesto tanto como los poemas que comentan estas estudiosas, se puede concluir que dentro de la obra de Storni este tipo de personaje representa una faceta del hombre machista, que insiste en conseguir una mujer virtuosa, aunque él sacie todo su apetito sexual con diferentes

mujeres. Desde este punto de vista, tanto Claudio como Ernesto recuerdan a la figura masculina delineada en “Tú me quieres blanca.”

### **2.1.5 El rol social de los sexos**

El tema que Storni trata bajo el último epígrafe de “Entretelones” es de especial interés para respaldar mi estudio: “De cómo la melancolía acaba por adueñarse de la mujer, para alegría del hombre, a quien le interesa en estado de debilidad.” A continuación Storni explica la manera en que se siente ante las críticas diversas y generalmente negativas que se han hecho al estreno de la pieza. También expone sus observaciones sobre los hombres y las mujeres en la sociedad argentina de su época, comentando las virtudes y defectos de ambos sexos. Afirma articular su discurso desde una posición neutra, “agenérica”, en el sentido de sentirse libre de las limitaciones impuestas por el género:

Al salirme, pues, a mirar las cosas por mi cuenta, no con la limitación impuesta a mi sexo, sino como un ser que mentalmente se olvida de él--y pediría que fuera olvidado, ya que contribuye con su energía a la corriente social como el más decidido--, hallé a los hombres y a las mujeres en posición de lucha; ellos, por obtener golosinas de placer; ellas, por lograr quien las alimente.” (Muschiatti 1102).

Esta posición “agenérica” le permite tomar el papel de un observador que mira el conflicto desde fuera y observa los problemas que se establecen entre los dos sexos, a los cuales coloca en un mismo nivel humano aunque considere que las reacciones ante ciertas circunstancias pueden ser mejores o peores dependiendo de que sean hombres o mujeres:

Encontré que, globalmente, las mujeres poseen tantas virtudes y defectos como los hombres, pero que, aquéllas y éstos, son en ambos géneros, de naturaleza distinta. Comprendí que en los diversos conflictos particulares, a veces es mejor la mujer, a veces lo es el hombre (Muschiatti 1102).

Estas afirmaciones revelan el programa de Storni de abogar por una nueva sociedad en la que exista igualdad entre el hombre y la mujer. Es importante hacer resaltar la crítica implícita

que Storni realiza en El amo del mundo sobre la convención social del matrimonio: Márgara no sólo se mantiene al margen del casamiento sino que expresa su malestar con la convención representada por la boda, desdeñando las frivolidades relativas a la misma y saliendo de viaje justo después de la ceremonia:

MÁRGARA. (Vuelve a pasar nerviosamente; de pronto se abalanza sobre la cortina del ventanal y lo corre; abre éste de par en par; por la gran abertura como racimos luminosos, se ven los grupos esféricos de luces; luego abre de par en par las puertas. Se apagan en ese momento las luces del jardín. Apaga ella misma la lujosa araña de la sala y una tenue claridad lunar invade la habitación). ¡Por fin! ¡Por fin se respira! ¡Aire, aire, aire puro! Arrastra un sillón hacia el ventanal y se deja caer en aquél, la cabeza hacia atrás; la palidez lunar le afina la cara, desangrada ya por las emociones de la noche).

CARLITOS. ¿Qué tienes, Márgara?

MÁRGARA. ¡Cansada de tanta gente, de tanto ruido, de tanto perfume, tabaco, flores, estupideces!... (120; el subrayado es mío)

Este malestar ante las convenciones sociales lo expresa en el último acto de la pieza, el mismo que fue duramente atacado por los periodistas, quienes lo consideraron de escaso valor dramático. Sin embargo, este acto sirve de desenlace del clímax creado en el anterior; además, Storni se sirve de él para introducir las opiniones de los sirvientes y de las críticas de las amigas de Zarcillo que reflejan la hipocresía de la sociedad argentina que, en su opinión, asfixia a Márgara. Es muy probable que fuese precisamente este rechazo a las convenciones sociales de la época lo que contribuyó a enajenar a los críticos.

La sociedad igualitaria que imagina Storni en este drama se puede conectar con las ideas sobre el feminismo que expuso en su artículo de 1919 “Un tema viejo”: “[La mujer] no va contra el hombre: al luchar piensa en su hijo, que es hombre, pero desconfía de la protección del Estado, desconfía de la justicia del hombre, tiende, como antes he dicho, a ejercitar su responsabilidad” (Muschiatti 818). Dado que Storni y su obra, poética tanto como periodística, y sus ideas feministas de igualdad eran ampliamente conocidas en los círculos

intelectuales argentinos tanto como en el ambiente popular, resulta injusto e inexacto repetir una vez más que la autora en la obra “denigra al hombre” como lo hizo, entre otros críticos, Edmundo Guibourg. Una lectura imparcial de la obra demuestra que, como ya lo ha probado la crítica, Storni no critica al hombre, sino las actitudes negativas de ambos sexos que impiden la creación de una sociedad igualitaria. Es cierto que reclama una posición social más justa y una voz para la mujer, como ingredientes necesarios en esa sociedad que ella imagina, pero no porque exigiera algo mejor o superior a lo que ya el hombre había obtenido. Sonia Jones comenta sobre el enfoque de la dramaturga con respecto al falso sentido de superioridad del hombre:

Alfonsina certainly did not see women, as a whole, as being inferior to men, nor did she believe that men in general were inferior to women. What she deplored in men, however, was their tendency to think they were the superior sex and to treat women in a supercilious or condescending way. (60)

De acuerdo al pensamiento igualitario stornino, además de criticar ciertas actitudes masculinas, también denuncia el comportamiento negativo de ciertas mujeres. Con la actuación de sus personajes, la autora deja al descubierto lo que el género tiene de construcción social. Ideas éstas que años más tarde desarrollaría la escritora francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), quien expone las bases del feminismo existencialista francés en The Second Sex al proclamar que “una no nace mujer, más bien se convierte en mujer.” Según indiqué anteriormente, Judith Butler enlaza con la teoría de Beauvoir y elabora el concepto de la naturaleza arbitraria de la construcción social de género al que añade la noción de “performance” o actuación. Para Butler, el género no existe a priori sino a medida que actúa el sujeto. Por lo tanto, al dejar al descubierto en El amo del mundo la arbitrariedad en la construcción de género, a través de las “performances” de sus personajes, Alfonsina

Storni se adelanta a las teorías feministas y se la puede considerar como precursora de las mismas.

## **2.2 Género literario y sinopsis de La debilidad de Mr. Dougall**

Clasificada como comedia en tres actos, esta obra nunca fue publicada ni estrenada en vida de la autora argentina, no existen por ello reacciones críticas de esa época. En la segunda parte del siglo veinte, Sonia Jones afirma que esta pieza, originalmente titulada “La borrachera de Mr. Dougall,” fue escrita para que la representara Tita Merello, actriz de renombre en aquellos años (91). Sin embargo, y a pesar de establecer estos dos datos, Jones se refiere a la pieza bajo otro título diferente a los dos empleados aquí, llamándola La técnica de Míster Dougall. Por su parte, Carlos Alberto Andreola afirma que Storni anunció la obra como “La borrachera de Mr. Dougall,” aunque después decidiera titularla de forma diferente (Alfonsina 250). Es curioso que los críticos que han tratado de esta obra hayan elegido indistintamente una de las otras dos opciones (“la debilidad” y “la técnica”). Vale la pena reflexionar sobre los tres títulos, pues se observa en ellos el uso de tres palabras de distinto significado (borrachera-técnica-debilidad), sin embargo, creo preciso analizar y entender la pieza antes de comentar las tres acepciones.

La debilidad de Mr. Dougall trata el tema de las desavenencias conyugales entre Carmen y su marido Mr. Dougall que se basan principalmente en el uso/abuso del alcohol por parte del esposo. Evelia Romano Thuesen afirma que la pieza introduce dos elementos: el tratamiento del clasismo en el entorno social y el uso del humor--los cuales Alfonsina Storni usará más adelante en su experimentación con las farsas: “The commentary on class disparities and the humorous touches that enliven La debilidad de Mr. Dougall anticipates

two major elements of her next plays, Two Pyrotechnic Farces” (13). Al hablar de la obra anterior, El amo del mundo, señalé que estos dos elementos, el humor y el énfasis en temas sociales, son una herencia directa de George Bernard Shaw, quien infundió al drama realista social inglés de fines del siglo diecinueve el humor y la ironía. Al igual que él, Storni convierte el escenario en un foro para debatir asuntos morales, sociales y económicos. No analicé el tema de las clases sociales en la obra anterior y tampoco lo haré en ésta por motivos de extensión aunque aparecen numerosos comentarios en ambas piezas. En el caso de La debilidad en el acto primero, se muestra “la debilidad” del inglés Mr. Dougall por las argentinas; su atracción por la piel oscura de Carmen le lleva a afirmar que le gustaban las criollas (283); pero en el tercero, decide finalmente quedarse con la Secretaria--argentina también--pero de piel blanca por su ascendencia noruega. El comentario de Mr. Dougall refiriéndose a su Secretaria, “las razas superiores son muy sabrosas, ¡oh, muy sabrosas!...” (317), expresa el aprecio del inglés hacia todo lo europeo, es decir, su racismo. Romano Thuesen sostiene que la cultura, la raza y la clase son temas más enfatizados en esta obra que el tema del género: “The play is structured around oppositions of culture, race and class, and gender issues are less emphasized” (12). Aunque sí es cierto que se observan importantes digresiones sobre la clase social y la raza, como señala Romano Thuesen, opino que el género sigue siendo el enfoque central de la pieza: en especial su caracterización de los personajes de Carmen y la secretaria de Mr. Dougall. Al igual que hiciera en El amo del mundo, Storni repite el esquema del triángulo entre dos mujeres y un hombre, siendo los personajes femeninos meras representaciones de los dos tipos de mujer anteriores. Quizás por ello, María A. Salgado afirmó que ambas obras, La debilidad de Mr. Dougall y El amo del mundo, son similares: “The play did present the same thesis as the earlier one” (Women

Writers 505). Si observamos atentamente veremos que Carmen comparte cualidades y aspiraciones con Márgara. Como su equivalente, Carmen se enfrenta a la sociedad patriarcal que representa Mr. Dougall, reclama ser tratada con respeto y que su opini3n sea tenida en cuenta al mismo tiempo que rechaza ser sumisa y someterse a los valores y al espacio otorgados desde el poder hegem3nico, tal y como hace el personaje de Márgara en la obra anterior. Un análisis en profundidad de ambos personajes: femeninos (Carmen y la Secretaria) y masculinos (Mr. Dougall, Miguel y Gutiérrez) desvelará las cuestiones de género que se plantean en la obra. A diferencia de la obra anterior, la dramaturga no adelanta el aspecto actancial de los mismos en las acotaciones sino que deja fluir el drama y que los personajes se vayan definiendo por sus palabras, por sus acciones y por los comentarios de los demás personajes.

El primer acto tiene lugar en un cabaret (kermesse) en el que Carmen trabaja de bailarina y donde aparece vestida como una muñeca de Sevres. Dougall se le acerca y le declara su amor. La llama heroína, la admira por trabajar para ayudar a su familia pobre y le pide matrimonio. Carmen se asombra de que sin conocerla quiera casarse con ella pero Dougall le confiesa haberse enamorado después de verla actuar veinte noches. En el segundo acto, Carmen, ya casada con Mr. Dougall, habla con su hermana Rosa en su sala de estar, un piso lujoso alto con un gran balc3n. Por la conversaci3n que ambas mantienen sabemos que le preocupa que su marido llegue borracho todos los días y ha decidido pedirle que deje su trabajo de catador de whiskey. Cuando lo hace, Mr. Dougall se niega a confrontar la realidad (como Claudio) y empieza a buscarse otro tipo de mujer que se sienta orgullosa de él y de su trabajo. La Secretaria que está enterada de todo, aprovecha la ocasi3n y le declara su admiraci3n (como Zarcillo). Mr. Dougall se da cuenta de que su vida sera más fácil con

alguien como ella. Al ser sorprendido por Carmen cuando ambos bailaban en su oficina, y tras un intercambio breve de pareceres, Carmen decide dejarlo y marcharse sin llevarse ninguna posesión material con ella por dignidad y para demostrarle que ella puede ser independiente. Su intención es que Mr. Dougall se de cuenta que ella se casó con él porque lo quería y no por su dinero.

### **2.2.1 Los personajes femeninos**

Al principio de la obra, Carmen es delineada como la imagen idealizada de la mujer canónica: blanca, pura, objeto de arte, símbolo, metáfora, etc. Va vestida como una muñeca de Sevres y, gracias a su aspecto, Mr. Dougall se ha enamorado de ella convirtiéndola en objeto de su deseo. A este respecto, aunque en otro contexto, Shoshana Felman afirma que cosificar a la mujer permite que el hombre pueda poseerla:<sup>33</sup> “Women are reduced to an object that can be known and possessed” (32-33). Carmen está sorprendida de que el inglés se haya enamorado de ella sin conocerla. Para él, sin embargo, la imagen de la joven como una muñeca es suficiente para pedirle matrimonio, aunque añade a su parlamento que la conoce porque la ha investigado y visto en el escenario, porque sabe que trabaja para ayudar a su familia pobre y, finalmente porque le parece una heroína: “DOUGALL: [a Carmen] Es una heroína lo que ando buscando en la vida. Una heroína”. (280)

La hermana de Carmen la envidia por el estatus social y económico que ha adquirido con la boda, a pesar de que la protagonista no parece muy interesada en el aspecto material de su matrimonio. Ella está bastante más preocupada por el alcoholismo de su esposo. Un

---

<sup>33</sup> El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define cosificar como la función de “convertir algo en cosa. Considerar como cosa algo que no lo es. Por ejemplo, una persona.”

aspecto significativo en esta relación es que su hermano, Miguel, también padece la misma adicción como le recuerda su hermana, pero Carmen la acepta como algo normal:

ROSA. Desde que te has casado vivís como una reina; auto en la puerta, chofer; te vestís a puro modelo. Y el inglés es bueno, ché; medio maniático pero bueno.

CARMEN. ¡Si no se emborrachara! Y ya no lo disimula. Antes, todavía...

ROSA. ¿Y te afligís por eso?

CARMEN. Es claro, mujer.

ROSA. ¿Y no has visto a Miguel borracho toda la vida?

CARMEN. Sí, pero Miguel es un perdido... Dougall es otra cosa. (287)

Es curioso que a la esposa de Dougall, le parezca normal que su hermano se emborrache y sea un perdido pero le preocupe que el marido, ya al estar casados, ni disimule su borrachera, sino al contrario, parezca estar muy orgulloso de su trabajo y disculpe la adicción como parte de dicho trabajo. La actitud desafiante del marido hace que Carmen se proponga confrontarlo ese mismo día. Este aspecto de la personalidad de Carmen, demuestra que es asertiva al enfrentarse a su esposo y expresar libremente su opinión; es además honesta y fiel cuando rechaza la proposición amorosa de Gutiérrez, su antiguo pretendiente; tiene además una alta autoestima ya que no se subordina a la situación vergonzosa del marido y le exige que cambie o amenaza con abandonarlo; es también valiente al decidir dejar al esposo porque no la trata con respeto cuando, en la última escena, la humilla aún más con su comportamiento infiel e irrespetuoso con la Secretaria. Carmen, como Mágina, representa a una mujer fuerte con decisión, con valores típicamente considerados masculinos (valentía, decisión). Como su equivalente en El amo del mundo, al final se marcha de la casa con su dignidad intacta sabiendo que el hombre se queda con un tipo de mujer con una valía inferior a la suya. Si en la pieza anterior, Storni dotó de medios económicos a su personaje femenino para hacerla independiente, en esta obra, Carmen, a pesar de ser pobre, deja al esposo sin llevarse o pedirle nada material. No le importa tener que volver a trabajar porque valora mucho más la

libertad y la dignidad de haber salido de una relación que sólo la empobrecía espiritualmente. Storni propone así un modelo de mujer similar pero alternativo al de Mágina, y más asequible porque aunque Carmen se quedaría sin nada al abandonar a su esposo, no necesita el bienestar que pueda proporcionar una relación, si ésta es superficial. Zarcillo convenció a Mágina de que la ayudara a ocultarle la verdad a Claudio porque ella era pobre y no quería seguir siéndolo. Ni a Zarcillo, ni a la Secretaria, les molesta que el hombre carezca de valores morales porque sólo buscan el bienestar económico aunque para conseguirlo tengan que mentir el resto de su vida. El arma que emplea Zarcillo contra Mágina para justificar su comportamiento inmoral, es que ésta es rica e independiente mientras aquella no tiene recursos económicos, un argumento cuya falsedad demuestra Storni por medio de Carmen.

En Carmen, Storni construye un personaje femenino fuerte que representa a la mujer moderna que trabaja para ganarse la vida honradamente, como ella misma lo hizo toda su vida. Según mi definición de mujer-sujeto, Carmen cumple las condiciones para ser considerada como tal. Tanto Mágina como Carmen, quedan construidas en estos dramas como sujetos desde el momento en que se enfrentan abiertamente a los roles de género que se les ofrecen y rechazan someterse a ellos. También para Sonia Jones, La debilidad condena la construcción de género patriarcal proponiendo el mismo modelo de mujer fuerte tantas veces diseñado por Storni: “Once again the designing woman wins the questionable reward of marrying a well-heeled but superficial man, while the woman who has the courage to speak her mind ends up with her freedom and with her dignity intact” (93).

En el análisis de la Secretaria es necesario subrayar la omisión de un nombre propio. Su persona se identifica por medio de su rol laboral. Su falta de nombre implica la falta de individualidad: cualquier mujer podría ser esa secretaria. Representa a un tipo de mujer

subordinada que se adapta al sistema patriarcal por el que se rige la sociedad, desempeñando uno de los trabajos más típicamente “femeninos,” el de secretaria. Rubia y de ascendencia nórdica, se presenta intencionadamente ante Mr. Dougall como una mujer sumisa, moldeable en las manos de un hombre. La joven argumenta ser como una chica de estampa (de foto, de portada de alguna revista): “(Ingenua) Sí; yo soy muy linda; Mamá dice que parezco una estampita antigua; soy igual a mi abuela materna” (316). Recordemos también que cuando Mr. Dougall conoce a su esposa, ella iba vestida de muñeca en su actuación; lo cual prueba que el catador de vinos tiene cierta tendencia a enamorarse de la mujer exclusivamente por su apariencia física. A este respecto, Laura Mulvey ha estudiado la función social de “otredad” de la mujer estatua, muñeca o estampa:

Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning. (53)

La Secretaria es consciente de la imagen de mujer-objeto que está proyectándole a su jefe.

Otro ejemplo de la cosificación de esta mujer se encuentra al final del tercer acto, cuando

Dougall y ella están imaginando una noche en Londres los dos solos y él la llama

“mariposita”:

DOUGALL. ¿Y no quisiera Ud., mariposita, que no hubiera nadie por la calle?

SECRETARIA. Claro, nadie...

DOUGALL: Sólo dos personas, dos personas excepcionales. Un hombre genial que camina en la niebla y que al lado lleva una mariposita encantadora.

SECRETARIA. La mariposita tiene frío... (se acerca a él). (328-29; el subrayado es mío)

La joven no sólo no rechaza la objetivación sino que acepta el apodo impuesto por Mr.

Dougall y se autodefine como mariposita. Al hacerlo, asume su papel y su posición

subordinada ante el hombre. Con su actitud complaciente la Secretaria muestra a Dougall que

ella se va a dejar “moldear.” Y esa parece ser la finalidad que ella se adjudica, vivir el papel de convertirse en la mujer ideal de Dougall. Esto también implica no juzgarle por su adicción al alcohol y, por ello, le cuenta orgullosa que su padre la enseñó a diferenciar el buen whisky, por lo que no sólo tolera este comportamiento de su futuro marido sino que hasta comparte la afición al licor que tiene Dougall y bebe la copa que él le ha servido mientras trabaja.

A diferencia de Zarcillo, no sabemos con absoluta certeza que ella sea consciente de estar aparentando ser alguien diferente de quién es, porque no se relaciona con ningún otro personaje que no sea Dougall y nunca expresa abiertamente sus intenciones. Sin embargo, sus palabras y su manera de comportarse son reflejos exactos del discurso machista del empresario inglés y de lo que él espera de una chica. Camacho afirma que la empleada llega a copiar el discurso de Dougall para conseguir sus fines (56). Podemos suponer sin temor a equivocarnos que ella está representando el papel de ser la chica ideal para que el inglés se case con ella y mejorar su posición social. Por lo menos, esta conclusión parece obvia cuando le confiesa a Dougall su situación económica de pobreza y sus deseos de viajar y conocer mundo.

Para mejor entender el tipo de mujer que representa la Secretaria es importante subrayar el enfrentamiento entre ella y Carmen en la última escena. En su arrogancia, Mr. Dougall se atreve a presentarlas anunciándole a Carmen que la Secretaria se convertirá en su futura esposa. Al saberse ganadora del juego al oír el título de “futura esposa,” la joven subraya en su parlamento exactamente las buenas cualidades de las que carece Carmen ante Dougall (describiéndose como joven sensata que no lo insultará por teléfono):

DOUGALL. He tomado otro camino: le presento a la Srta. Mary Bruger, ¡futura esposa mía!

SECRETARIA. Tanto gusto.

CARMEN. ¡Borracho!

DOUGALL. (Sin oírla) Una señorita, como Ud. ve, deliciosa; una verdadera mariposa, 'butterfly' en inglés, que tiene la piel tan suave como la suya y que es, además, una gran probadora de whiskey y distingue sólo por el olfato, un whiskey legítimo de uno falsificado...

SECRETARIA. Una admiradora profunda de su marido, Señora Dougall; una joven sensata que sabrá tolerar sus gustos y no lo insultará a cada rato por teléfono. (332; el subrayado es mío)

La actitud y palabras de la Secretaria indican que se somete a los dictámenes de una sociedad patriarcal aceptando con gusto el rol social que le ha sido otorgado. Sumisa y subalterna, se muestra dispuesta a cumplir con sus obligaciones domésticas cuando se define como “una mariposa formal que sabe poner en orden una casa y respetar los gustos de su marido, que es el hombre más honorable de la tierra...” (330). Esta joven personifica el discurso patriarcal construido para la mujer; ha tomado como propia la imagen de género impuesta por el hombre, la mirada masculina o “male gaze.” Sus cualidades netamente pasivas y femeninas la definen como la antagonista de Carmen.

En La debilidad tanto como en El amo del mundo, Storni construye dos ejes paralelos: Mágina / Zarcillo y Carmen / la Secretaria. Mágina y Carmen representan la irrupción de una nueva subjetividad: el sujeto femenino o las mujeres-sujeto; mientras que Zarcillo y la Secretaria encarnan el tipo de mujer-objeto convencional. Estas dos últimas funcionan como diferentes adaptaciones de la mujer al sistema patriarcal: una convirtiéndose en el tipo de mujer que los hombres esperan de ella (la Secretaria), y la otra, fingiendo ser ese tipo de mujer (Zarcillo).

### 2.2.2 Los personajes masculinos

El esposo de Carmen es un inglés afincado en Buenos Aires. Su profesión, catador de whiskey, le ofrece una excusa para consumir un alto nivel de alcohol diariamente.<sup>34</sup> Según comenté más arriba aparecen tres títulos diferentes para esta pieza. Según Carlos Alberto Andreola, Storni anunció la pieza bajo el rótulo “la borrachera,” aunque después quizás meditara sobre el trabajo de Mr. Dougall e irónicamente la denominara en un caso “la técnica” y en otro “la debilidad,” dada la afición del personaje por el alcohol.<sup>35</sup> El protagonista es un hombre superficial en sus relaciones de género que se enamora de las mujeres por su físico o belleza: primero de la imagen de muñeca de Carmen (su piel suave y morena, especialmente) y después de la belleza de la Secretaria (su cuello blanco, en particular). Responde pues a la imagen del imaginario popular de un Don Juan callejero que se enamora de toda chica que ve. También es materialista; lo más importante para él es el dinero que gana y cree que todo lo puede comprar el dinero. Es precisamente el dinero lo que marca la diferencia entre él y el hermano de Carmen, Miguel, aunque los dos sean aficionados al alcohol. Él es un borracho rico, y para él, eso lo convierte en un hombre decente con licencia para beber lo que quiera y no ser llamado borracho, término con el que califica a Miguel ante la indignación de su hermana Rosa, quien lo defiende:

DOUGALL. (Indignado a Carmen) ¿Qué hace este borracho en mi casa? ¿No he dicho que no lo quiero ver nunca aquí?... ¿Cómo se atreve a dar semejante espectáculo en casa de un hombre decente? ¡Salga de aquí, atorrante, salga!

ROSA. (Interponiéndose) ¡A ver si se atreve a sacarlo a patadas! ¿O usted cree que es menos borracho que él?

DOUGALL. (Se larga a reír marcando más su estado de ebriedad) ¿Yo? ¿Yo borracho? Yo tomo para vivir, ¿sabe usted? Tomo whiskey para vivir; porque

---

<sup>34</sup> Los verdaderos catadores de vino, no se lo tragan sino que lo escupen después de degustarlo y evaluar la calidad.

<sup>35</sup> Esta obra fue publicada póstumamente por lo cual no se sabe con certeza el título que la dramaturga, tras haberla anunciado como “la borrachera,” finalmente hubiera elegido para la misma. Como ya anuncié con anterioridad, los críticos emplean ambos rótulos indistintamente: “la técnica” y “la debilidad.”

ese es mi trabajo y tengo el paladar mejor del mundo!... Yo no soy un inútil; no tomo por vicio por haragán. Ningún hombre prueba whiskey mejor que yo... he sacrificado mi vida tomando whiskey hasta llegar a ser el técnico más perfecto en esa materia. ¿Borracho yo? Pero usted no comprende nada, ¡porque no tiene nada en la cabeza!... (Se ríe.) (307-08; el subrayado es mío)

Rosa se enfrenta a él y lo compara en su borrachera con su hermano. Dougall, sin embargo, justifica su alcoholismo como parte de su trabajo de catador y no lo cree un vicio, como en el caso de Miguel. Él se siente orgulloso de sí mismo hasta el punto de ser arrogante ya que se considera “el más grande catador de whiskey de todos los tiempos” (282) y el “que tiene el mejor paladar del mundo” (308). También se considera un héroe; al intentar conquistar a Carmen en el primer acto le dice que ella es una heroína y a continuación se equipara a ella diciéndole que él también es un héroe: “DOUGALL: [a Carmen] Es una heroína lo que ando buscando en la vida. Una heroína. Yo también soy un héroe. No se me advierte a simple vista, pero soy un héroe, un héroe anónimo. (Enfático) ‘The anonymous hero’” (280; el subrayado es mío). De igual manera, en el tercer acto, usa a la Secretaria para definirse: “DOUGALL. ...Yo soy como mi secretaria, un hombre progresista, y todos los días pienso algo nuevo y mi vida la hago con esto. (Señala la cabeza)” (332). Es significativo para la construcción de género que un hombre tan explícitamente masculino como Dougall se defina comparándose con los personajes de su entorno: se considera mejor que Miguel y dice ser igual que Carmen y la Secretaria, dos mujeres de quienes no acepta la honestidad y franqueza de la primera mientras se deja engañar por la degradante sumisión de la segunda.

El empresario inglés se vale de las mismas estrategias para conquistar a ambas mujeres y curiosamente tiene éxito con ambas. Es evidente que para él todas son iguales. A las dos las halaga con el cumplido de heroínas e intenta impresionarlas con su dinero. Este personaje, por ser hombre, detenta el poder patriarcal de la sociedad. Para él, la mujer es un

objeto que debe amoldarse a sus designios ya que según él no tiene poder de opinión ni de decisión propios. Él, como eje del sistema, es proveedor económico y eso le confiere la supremacía frente a la mujer.

En La debilidad de Mr. Dougall, Storni utiliza un tipo de humor irónico llamado circunstancial ya que el inglés entiende claramente que Miguel es un borracho pero no reconoce que él tiene la misma adicción al alcohol que su cuñado. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory define la ironía circunstancial así: “Situational irony occurs when, for instance, a man is laughing uproariously at the misfortune of another even while the same misfortune, unbeknownst, is happening to him.” Por consiguiente, la situación de borracho de Mr. Dougall con respecto a Miguel provoca un humor irónico circunstancial en el lector/público.

Miguel no es un personaje importante en el drama, sin embargo, su función en la obra es esencial, como en el caso de Ernesto, ya que sirve de contrapunto a Mr. Dougall. Tanto éste como su cuñado comparten la adicción al alcohol, aunque Miguel ni siquiera puede permitirse el lujo de beber el mismo tipo de licor que el empresario inglés, debido a su mala situación económica. La diferencia económica y social de ambos los coloca en posiciones dispares. Mr. Dougall se encarga de hacer resaltar dicha brecha al justificar su adicción al alcohol con su trabajo. Por el contrario, Miguel está desempleado y vive del dinero que les saca a sus hermanas. Para él, que representa otra prolongación, al igual que Mr. Dougall, del sistema patriarcal imperante, las mujeres representan al ser inferior, al que se desprecia pero del que uno puede beneficiarse. A diferencia del inglés, para Miguel las mujeres tienen la obligación de mantenerlo económicamente mientras que Mr. Dougall espera una servidumbre incondicional por parte de la mujer, ya que es él quien la mantiene. Ambas

posturas son las dos caras de una misma moneda: el hombre abusa de la mujer en función del dinero. La actitud abusiva de chantaje económico y emocional que tiene Miguel en la siguiente escena, revela esta faceta de su carácter:

CARMEN. ¡Qué milagro que venís fresco!

MIGUEL. Como para no venir fresco... ¿Vos te creés que fían tanto? Desde que te has casado, ¿qué es lo que entra en casa? ¿Lo qué gana aquélla? Una miseria...

CARMEN. Hace días que te habías perdido.

MIGUEL. No te necesitaba.

CARMEN. Gracias. (300-01)

Es evidente que lo único que necesita Miguel de sus hermanas es su apoyo económico y cuando lo consigue, no lo ven hasta que necesita más dinero. Miguel parecer ser “un vago a sueldo.” Me interesa sin embargo para definir a la protagonista la cuestión de por qué Carmen nunca se enfrenta a su hermano pero sí a Mr. Dougall. Teniendo en cuenta el fuerte carácter de la protagonista, es obvio cuestionarse, ¿por qué se deja Carmen abusar por él y no rompe con la sumisión a la que tiene esclavizadas a las dos hermanas? Tal vez la respuesta se insinúa en una escena, en la que Miguel intenta provocar la compasión en su hermana Carmen, y como no funciona, la amenaza con avergonzarla:

MIGUEL. Y me da no sé qué venirte a ver con esta ropa. ¿No ves como ando?

CARMEN. Trabajá

MIGUEL. Pero la voy a llevar hasta que se caiga a pedazos, a ver si te da vergüenza.

CARMEN. ¿A mí?

MIGUEL. Sí a vos.

CARMEN. ¿Y a vos no?

MIGUEL. Yo soy un perdido y no puedo tener vergüenza, pero vos que no te has perdido todavía la vas a tener que sufrir por mí. (302; el subrayado es mío)

Miguel hace responsable a su hermana de su situación, como si fuera obligación de ella el mantenerlo. La amenaza recordándole “el qué dirán,” es decir, que ella es la que tiene una posición social que mantener frente a la sociedad y que es por no ayudarlo directamente responsable de que su hermano vista así. Miguel sabe cómo incomodar a su hermana para

obligarla a que le ayude. Asume que siendo la situación de Carmen acomodada y viviendo en un apartamento en Callao, un buen barrio de Buenos Aires, seguramente no querrá que la gente vea a su hermano en esas condiciones. Más que por ser víctima de la crítica social, es probable que Carmen no se enfrente a la adicción de su hermano por los lazos familiares que la unen a él; pero quizás también, la situación degradada de Miguel sea un claro reflejo de lo que será su vida si continúa casada con su esposo, y tal vez sea esto, además de su dignidad, lo que la empuje a dejar a Mr. Dougall.

Ernesto Gutiérrez representa una tercera cara del machismo imperante en esos años en la sociedad argentina. Como pretendiente de Carmen con anterioridad a su matrimonio y actual aspirante a amante de una Carmen ya casada, la visita para intentar seducirla. La joven lo rechaza y le recuerda que siempre ha tenido la misma actitud distante hacia él:

CARMEN. (Presintiendo que le va a hacer el amor toma un aire distraído y se pone a silbar muy bajito. De pronto, le fija la mirada y le espeta:) No hay caso Ernesto: no hay caso. Lo sabés muy bien. No lo hubo antes cuando me moría de hambre; ahora menos... No me vengas a aburrir con lo de siempre... Ya podías haberte convencido. (293)

Como todo Don Juan este personaje es bastante superficial en sus relaciones de género. En su presente relación con la joven casada la considera más atractiva que antes por el dinero:

“CARMEN. ¿Cómo que no soy la misma? ¿Te creés que cuatro trapos me han cambiado?

GUTIÉRREZ. Sí que te han cambiado... Estás regia!” (293). Y, de nuevo se observa que admira su belleza, porque la estima más impresionante aún desde que ella posee una situación económica desahogada:

GUTIÉRREZ. Su hermana Carmen está tremenda, Rosa.

CARMEN. ¿Está?... Siempre fui tremenda. ¿En qué he cambiado? ¿No soy la misma de hace dos años? ¿Y cuándo vivía en una pieza, por donde el diablo perdió el poncho, no lo trataba a Ud., como lo trato ahora?... (294).

La superficialidad y el materialismo de Gutiérrez resaltan aún más cuando confiesa a las hermanas que si alguna vez se casara lo haría con una mujer que tuviera dinero: “Si me caso para clavarme ha de ser con alguna ricacha. Hay mujeres para todo” (297).

Otro rasgo que critica Storni de nuevo a través de la personalidad de Ernesto Gutiérrez es la hipocresía con que exige la virginidad en una mujer para que pueda ser su esposa. Esta actitud machista refleja otra vez al hombre que describe Storni en el poema “Tú me quieres blanca.” Como ocurre en la obra anterior con Zarcillo, se puede apreciar en ésta los extremos machistas de la ideología de Gutiérrez y su distorsión del concepto del honor matrimonial en la historia que le cuenta a Rosa y a Carmen sobre su ex-novia, Elena:

GUTIÉRREZ. Ya conocés la historia de Elenita; o te la contaron o te la conté. No me acuerdo. Hacía tres años que la saqué de su casa. Linda la pebeta... ¡Pobrecita!

CARMEN. Esa fue la que vos hiciste revisar por un médico para ver si era virgen,  
¿no?

GUTIÉRREZ. ¿Y te crees que la iba a llevar a vivir conmigo sino [sic]? Yo sabía que era buena, pero quería tener la seguridad.

CARMEN. (Irónica.) Verdad que vos sos muy linajudo. Seguí.

GUTIÉRREZ. Y...lo de siempre. Dieciocho años son dieciocho años... Me tuvo loco un tiempo. ¡Tan buenita! La he querido mucho pero se me acabó el cariño... ¿Qué querés que hiciera? ¡Se me acabó!... La chiquilina lloraba todo el día... La familia no la quería recibir después de haber vivido conmigo... Y si la abandonaba se iba a perder. No quería que rodara por ahí. Me daba lástima. No había conocido más hombre que yo... Tuve una hombrada. ¡Me casé con ella y se la devolví a la familia que la recibió como si tal!

CARMEN. (Lo mira un momento) ¿Y nadie te ha metido en la cárcel todavía?

GUTIÉRREZ. ¿Por qué? ¿Vos te creés que muchos hombres hubieran hecho eso?  
(296-97; el subrayado es mío)

Es típico de un machismo exacerbado que después de haber abusado de la virginidad e inocencia de la chica sin casarse con ella, Gutiérrez se quiera deshacer de la joven. Se siente además muy orgulloso de su hombría porque llegado el momento ha tenido la decencia de casarse con ella antes de abandonarla. Según él, y con toda probabilidad es cierto, la mayoría de los hombres ni siquiera hubieran tenido la menor consideración en dejarla tirada sin llegar

al matrimonio. La revelación de que los hombres no tienen el más mínimo respeto o consideración ante el tipo de mujeres que ya ha tenido relaciones sexuales con otros hombres, recuerda el comportamiento y las palabras de Ernesto a Mágina sobre su relación con Zarcillo en la obra anterior:

ERNESTO. Si no hubiera estado bajo su protección [Zarcillo], yo no hubiera tenido ninguna consideración con ella.

MÁRGARA. ¿Y ha tenido alguna, acaso? ¿Imagina usted que Zarcillo me ha ocultado algo?

ERNESTO. Sí, he tenido grandes consideraciones; he hecho mucho menos de lo que cualquier hombre hubiera hecho en mi caso; pero no puedo hablar con usted de detalles que la palabra no admite. (61; el subrayado es mío)

Ernesto en El amo del mundo y Ernesto Gutiérrez en La debilidad de Mr. Dougall, coinciden en que ambos abusan de las mujeres mientras presumen de ser “más considerados” que los demás hombres. De igual forma, la actuación de ambos deja clara la actitud de la mayoría de los hombres hacia la mujer en la sociedad bonaerense de esos años. Sus actitudes machistas, les definen como fruto del patriarcado; son hombres que intentan aprovecharse al máximo de los que están en un nivel inferior, que en la mayor parte de los casos son las mujeres, valiéndose de las convenciones sociales jerarquizadas que les otorgan el poder.

### **2.2.3 Conclusión**

Mi análisis de El amo del mundo y de La debilidad de Mr. Dougall subraya la construcción de un sujeto femenino representado por Mágina en la primera obra y Carmen en la segunda. Es cierto que en ambas se mantiene el tipo de mujer convencional, mujer-objeto, en los personajes de Zarcillo y de la Secretaria, pero éste sólo sirve como contraste de la nueva-mujer fuerte. Es de hecho un modelo que no debe imitar la mujer, pero cuyo contraste con el anterior le sirve a la dramaturga para realzar aún más el sujeto femenino. El

estudio de los personajes masculinos en ambas piezas señala que Storni no renueva sino que mantiene la representación convencional del hombre machista y conservador, fiel al patriarcado; es palpable la ausencia de un nuevo modelo masculino de hombre, que sea equiparable y merecedor de mujeres tales como Márgara y Carmen, si bien es verdad que Carlitos, educado en los preceptos igualitarios por una madre feminista, podría llegar a ser el nuevo-hombre futuro del imaginario socio-sexual stornino.

En el poema “Divertidas estancias de Don Juan” Storni afirma que las mujeres instruidas de su tiempo no esperan a Don Juan sino a un nuevo modelo de hombre. Storni se refiere a esta figura masculina como el “cosechador” pero no llega a aclararlo: “Las muchachas leídas/ de este siglo de hervor/ se mueren aburridas/ sin un cosechador” (93). Marta Morello-Frosch señala que este tipo de hombre ideal (cosechador) no está caracterizado en este poema: “Men equally transformed by new experiences are absent: the only models to appear in the poem are the stale gallants of the salon and a Don Juan fast asleep on the floor” (95). Al igual que el personaje de Don Juan es desprestigiado y burlado en el poema, sin que se perfile un nuevo modelo de hombre, Claudio también queda implícitamente ridiculizado por Zarcillo que logra engañarle, y Mr. Dougall cae en la tupida tela de araña de la Secretaria que igualmente usa todas las armas a su alcance para conseguir su propósito de casarse con él por su dinero. Storni también muestra otras variantes del hombre machista en Ernesto y Gutiérrez, quienes representan al hombre donjuanesco que se aprovecha de la mujer y la usa como objeto de placer para luego culparlas haciéndolas responsables de su destino desgraciado, debido a su inocencia en el caso de la ex novia de Gutiérrez o a su maldad en el de Zarcillo. Sea como sea, por ningún lado se representa en estas dos obras una construcción nueva de lo masculino que asegure una relación entre

iguales. Ese modelo masculino que ya insinuó Storni en su poema “Tú me quieres blanca,” y al que le proponía que se purificara y se transformara en un ser más natural y puro, está ausente en estas dos piezas teatrales. En ellas, la dramaturga renueva las normas y técnicas del teatro convencional inyectándole su mensaje feminista a través de elementos del teatro de tesis y de la comedia de salón, pero no perfila en ningún momento una imagen del hombre fuerte y equitativo que sea digno de emparejarse con la nueva mujer.

## Capítulo III

### El teatro esperpéntico stornino

En esto del teatro, yo no soy ni vanguardista ni conservadora. Me atrae del teatro la originalidad, el saber despertar el interés del público, y la habilidad para distraer al espectador. Y creo que hay que recurrir mucho a los clásicos para adquirir una posición razonable.

--Alfonsina Storni ("¿Qué opina usted de esto?"  
Crítica 9 abril 1931)

La radical originalidad con que Alfonsina Storni trata de renovar el teatro de los treinta a través de la experimentación vanguardista que implementa en sus Dos farsas pirotécnicas (1931) es el tema de este capítulo.<sup>36</sup> Bajo este epígrafe encontramos dos piezas: Polixena y la cocinerita y Cimbelina en 1900 y pico. Analizo en detalle ambas farsas para esclarecer si el tipo de construcción de sujeto femenino (y masculino) que Storni lleva a cabo en las mismas es similar al de sus obras realistas o si ha introducido algún cambio. Para ello me enfocaré en la caracterización de los personajes dramáticos de ambos sexos. Como fue el caso de los dramas realistas, me interesa cuestionar si la manera de construir la imagen de la nueva mujer en estos dramas experimentales afecta de algún modo la que del hombre se proyecta. Identifico los elementos de los que se vale la dramaturga para realizar tal construcción, comenzando por definir la significación de la farsa como género teatral y

---

<sup>36</sup> Los críticos difieren en cuanto a la fecha de publicación de las farsas, unos la datan en 1930 y otros en 1931. A mi entender fue publicada a finales de 1931. Mi afirmación se basa en un breve comentario en La Nación fechado el 10 de enero de 1932 en el que se destaca la superioridad de Polixena y la cocinerita con respecto a la otra farsa (Galán y Gliemmo 314). Además de este importante dato que proporciona la fecha del artículo de La Nación y que hace irrefutable que las farsas fueron publicadas en 1931, Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo afirman que Dos farsas pirotécnicas recibió el premio del "Mejor libro del mes" en abril de 1932 (314). También María Teresa Orozco fecha la publicación de las mismas en 1931.

estableciendo después las técnicas dramáticas vanguardistas renovadoras empleadas por la autora. Este acercamiento me permite establecer con exactitud el género teatral dentro del que la dramaturga inscribe sus farsas así como comprobar si los dramatis personae reflejan el plan de igualdad socio-sexual que Storni ya había pincelado en su poesía.

### **3.1 Storni y el teatro de vanguardia**

Según indiqué al principio del Capítulo II, las farsas pertenecen a una fase estética diferente a la realista en que escribió El amo del mundo y La debilidad de Mr. Dougal, es decir, demuestran una evolución hacia una técnica menos objetiva en la estética de la autora argentina. Rachel Phillips percibe ese cambio y atribuye el mismo al contacto de Storni con las nuevas corrientes vanguardistas europeas, ya que ambas obras fueron escritas a su regreso del viaje a Europa que realizó en el verano de 1930 (66). Phillips menciona específicamente la influencia en las farsas del esperpento de Ramón del Valle Inclán y de las ideas artísticas de José Ortega y Gasset (66). Durante los últimos diez años otros estudiosos han seguido esta misma línea de análisis de Phillips, señalando los elementos vanguardistas de las farsas. Críticos como María A. Salgado en “Reflejos de espejos cóncavos” (1996), Evelia Romano Thuesen en “El humor en las farsas de Storni” (1997), Julio Prieto en “Cimbelina en 1900 y pico: Las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni” (1998) y Esther Sánchez-Grey Alba en “Las farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni” (1989) resaltan los elementos vanguardistas de las obras en sus respectivos artículos. Salgado sostiene la existencia de la implementación de una técnica cercana a la valleinclaniana del esperpento en la reescritura feminista de las obras clásicas que Storni lleva a cabo (23). Prieto coincide en señalar que la dramaturga reescribe las piezas de Eurípides y Shakespeare de forma feminista

y, además, anuncia el ingreso de la escritora en la vanguardia teatral argentina (26). Evelia Romano Thuesen está de acuerdo con esta última afirmación y coloca la labor de Alfonsina Storni como dramaturga entre los llamados escritores renovadores de la escena teatral argentina. Romano Thuesen afirma que la razón por la cual se la podría encajar en esta última parcela se basa en que “con sus farsas Storni se enlista en el grupo de los llamados por Castagnino ‘renovadores’ dentro de la escena nacional” (378). Puesto que ya establecí en el Capítulo I los parámetros del panorama teatral argentino dentro del que empieza a despuntar Storni tanto como el hecho de que los críticos y autores de su época o de los años posteriores a su muerte criticaron o ignoraron la contribución dramática de la poeta argentina. Creo sin embargo que si vale la pena subrayar que Raúl H. Castagnino, lo hizo renuientemente al no comentar su aportación al teatro en general sino marginando su contribución en un apartado sobre el teatro femenino. Esta separación suscita la siguiente pregunta: ¿Merecía Alfonsina Storni haber figurado entre los renovadores de la escena teatral argentina como propone Romano Thuesen? ¿Asumía Castagnino que una autora teatral ha de figurar en un compartimento diferente implicando con ello que como mujer sólo puede escribir comedias y que la experimentación le está vedada? A éstas y a otras cuestiones antes propuestas respondo al analizar las farsas, ya que para ello es necesario hacer primero un estudio del género dramático y del estilo que implementa la autora, así como otro de los dramatis personae para determinar su construcción del sujeto femenino.

Analizada la función de la farsa como vehículo idóneo para experimentar con técnicas o estéticas novedosas (metateatro, esperpento, etc), me interesa también investigar los modelos de género que realiza la dramaturga en su teatro stornino. Es necesario además, para entender dichos modelos, reflexionar sobre la afirmación de Marta Morello-Frosch, quien al

estudiar los poemas storninos “Divertidas estancias a Don Juan” y “Tú me quieres blanca” sostiene que la poeta cuestiona los patrones de género sociales: “Alfonsina Storni’s critical reading questions--in one case with irony, in the other with an alternative program--the possible modifications of the proposed [gender] models” (“Alfonsina Storni” 102). Esta estudiosa afirma también que la revolución socio-sexual de Storni propone un intercambio igualitario entre ambos sexos: “an exchange under new terms, between equals and in broad daylight” (120). Teniendo en mente las afirmaciones que en cuanto a su poesía hace Morello-Frosh, me parece oportuno comprobar si también trata de llevar a cabo en su obra dramática un plan de rectificación de los roles sexuales equiparable al que implementó en su poesía. Me interesa averiguar por último, si las farsas pirotécnicas que son catalogadas como sus obras vanguardistas o experimentales, y que emplean una técnica más grotesca y deformada, comunican más obviamente su mensaje feminista que las dos piezas realistas.

### **3. 2. La farsa y el esperpento**

Para contextualizar los dos dramas pirotécnicos de Storni, estudio primero la farsa como género dramático y la estrecha relación que existe entre dicho género y el deseo de experimentación que empujó a la autora a elegirlo como el vehículo idóneo para renovar el teatro e implementar su programa feminista. Analizo también la relación entre la estética de la farsa con la del grotesco y la del esperpento.

The Oxford Dictionary of Theatre and Performance define la farsa de esta manera: “A dramatic genre in which most earlier works had happy endings, not unlike those of comedy. But farces generally rely less than comedy do on wit; they often specialize in broad, and at times cruel or crude physical antics, skits of pretentious verbosity, and zany science fiction”

(440). Eric Bentley afirma que la farsa permite compaginar la realidad y la fantasía: “Farce brings together the direct and wild fantasies and the everyday and drab realities. The interplay between the two is the very essence of this art--the farcical dialectic” (293). También subraya la coexistencia de seriedad y comicidad en este género: “If behind the gaiety of farce lurks a certain gravity, it is equally true that behind the gravity lurks a great deal of gaiety” (293). El término moderno “farsa” indica solamente una obra que pretende hacer reír al público” (Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana 1). Otros diccionarios, entre ellos The Oxford Companion to Spanish Literature y el Diccionario de la Real Academia Española, definen el término subrayando su característica de obra grotesca.

La farsa, según mantienen las historias de la literatura española, ha sufrido una evolución: en el medioevo consistía en un drama religioso que incluía con frecuencia un intermedio cómico. Según el Dictionary of Spanish Literature era además “a term used in early Spanish literature to denote a comedy. A short, comic dramatic composition. A vulgar and grotesque play” (2). Arturo Capdevilla en su obra Alfonsina: época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni, explica de manera concisa la trayectoria de la farsa como género:

Al principio la farsa fue algo muy simple, pieza cómica de las breves, de las que sólo aspiran a hacer reír. Después se llenó de malicia el concepto, y quiso ser vana experimentación y nada más: teatro burlesco que no sabiendo de qué burlarse se burla de sí mismo como ante un espejo cóncavo o convexo. (80)

Aunque a este crítico le interesa hablar de las farsas pirotécnicas de Storni, extiende su explicación a la evolución moderna de la farsa como género, desde su comienzo hasta el siglo veinte, y a la afiliación de ésta al teatro burlesco. Capdevilla la asocia también a la técnica del espejo cóncavo o convexo propia del esperpento de Valle-Inclán. Sin embargo,

las palabras de Capdevilla también revelan que aunque él ha sido uno de los primeros en señalar la originalidad del experimento dramático stornino, no ha comprendido el serio mensaje feminista de la farsa de Storni. María A. Salgado afirma que, en efecto, la farsa es un género que se presta a la deformación y que al apropiárselo la dramaturga busca parodiar las obras clásicas con el fin de cuestionar “los mitos y patrones prescriptivamente restrictivos con que la cultura occidental modela tanto el discurso literario como la conducta vivencial humana en general y femenina en particular” (“Reflejos” 22). Basada en esta conclusión de Salgado, analizaré a continuación la manera en que Storni se vale de la flexibilidad de la farsa para representar su mensaje feminista.

La dramaturga sugiere indirectamente a través de uno de sus personajes la razón por la que decidió utilizar la farsa a la hora de escribir estas dos piezas. En el epílogo de Cimbelina en 1900 y pico, la protagonista María Elena explica que la exageración de la farsa es una herramienta de creación que permite reflejar el mundo empírico: “Hay que exagerar la verdad. En una farsa toda verdad realizada es una verdad posible” (231). Por medio de estas palabras la autora comenta la razón de la exageración que ha llevado a cabo en sus farsas pirotécnicas: al exagerar crea situaciones y personajes que desconstruyen “la realidad,” para mostrar lo que se esconde tras las convenciones sociales. Es decir, las palabras de María Elena aclaran la razón por la que Storni ha elegido este género para llevar a cabo su propósito de representar “la verdad posible.” No hay duda de que ella es consciente de que la farsa es el vehículo idóneo para revelar “la verdad” de la posición subordinada de la mujer. Y es a través de esa deformación y exageración de la farsa que la autora logra exponer la desigualdad de la mujer en la sociedad argentina de su época, herencia del legado de la cultura patriarcal.

Un aspecto de la farsa, que destaca Sumner M. Greenfield es que, como ya se ha observado, se presta a la experimentación (222). Greenfield hace este comentario cuando se refiere al aspecto experimental de las obras de Valle-Inclán, pero sirve también para hacer entender la razón por la que Storni elige este género para presentar su programa feminista al público. La dramaturga argentina sabía que el tema que se proponía desarrollar no hubiera podido ser representado a través del tipo de teatro realista y mimético que en esos momentos predominaba en los escenarios de Argentina, y que ya le había conseguido el rechazo crítico cuando lo intentó anteriormente. Es por ello que se aparta de las dos formas dramáticas elegidas en sus obras anteriores: el drama de tesis El amo del mundo así como la comedia realista burguesa o comedia de salón La debilidad de Mr. Dougall. Por el contrario, la farsa iba a proporcionarle el marco perfecto para deformar y difuminar, por medio del humor, la severa crítica que lleva a cabo contra el sistema patriarcal. Y es también por esta misma razón, que escogió implementar su mensaje re-escribiendo la obra clásica Hécuba de Eurípides en la farsa Polixena y la cocinerita y la pieza de William Shakespeare Cymbeline en Cimbelina en 1900 y pico. En la primera de sus dos farsas, la tragedia del personaje Polixena le permitió exponer la situación subordinada que la mujer ha ocupado siempre en la cultura occidental y que todavía ocupaba en la sociedad argentina de su época. Para conseguir este fin, la dramaturga escogerá un personaje femenino, secundario en la tragedia griega, Polixena, y lo transformará en la heroína (simbólica) de la farsa cuyo papel será re-interpretado por la Cocinerita, quien en una escena metateatral, de teatro dentro del teatro, se suicida emulando el sacrificio del personaje clásico. En la segunda farsa, Cimbelina en 1900 y pico, la parodia recae sobre el tema de la fidelidad matrimonial que elabora Cymbeline. En ella, Storni re-escribe con una estética vanguardista el drama clásico del autor inglés desde

una perspectiva feminista o “female gaze.” Pero Storni no sólo parodia los temas sino que tanto los personajes, como los autores y la obra clásica en sí aparecen deformados sistemáticamente en las farsas.

La deformación consistente que emprende Storni en estas dos piezas permite investigar la relación entre la farsa y el esperpento. Ahondo por ello en la naturaleza de la teoría valleinclaniana del esperpento para mejor entender investigar la adaptación stornina de la técnica o estética esperpéntica. En su contextualización de los esperpentos de Valle Inclán, María Eugenia March afirma que “la coexistencia de tragedia y farsa es característica del grottesco y de los Esperpentos, cuya idea de teatro, como el llamado ‘teatro del absurdo,’ es la presentación de la absurdidad del mundo” (67). Podemos asumir entonces que si Storni se apropia de la técnica del esperpento, esa mezcla de lo trágico y lo fársico unido no sólo en la clasificación genérica de la obra, sino también en su tema, estructura y caracterización es deliberada e intencionalmente buscada por la autora en Polixena, en la que va a deformar una tragedia clásica a través del personaje de la Cocinerita, que interpretará a la Polixena de Eurípides parodiándola en su cocina. Además, la deformación grotesca que utiliza la Cocinerita al representar a una princesa griega tanto como al convertir sus cacerolas y repollos en guerreros aqueos, produce un efecto tragicómico que busca colocar en primer plano “la verdad posible” de la tragedia de la heroína. Es evidente que la aclamada poeta feminista, tornada vanguardista, se apropia de las técnicas de Valle-Inclán y las adapta a sus fines, tal y como ya había sugerido Rachel Phillips al referirse a la influencia en el teatro pirotécnico de Storni del mencionado dramaturgo y de Ortega y Gasset.

También el intelectual español Ramón del Valle-Inclán había empezado por utilizar la farsa como el género más adecuado para representar su crítica social. Y, en efecto, las farsas

le concedieron a Valle-Inclán el medio perfecto para experimentar con otras formas hasta descubrir la estética del esperpento, que daría sus frutos la creación de Luces de Bohemia (1920). Al igual que Valle-Inclán, Alfonsina Storni se acerca al esperpento a través de la farsa experimentando al escribir sus obras pirotécnicas lo aprendido en Europa. Pone en práctica la teoría del esperpento en cuanto a la deformación de los héroes clásicos. Me guío aquí por la definición de esperpento que ofrece Max Estrella, el protagonista de Luces de Bohemia, “los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos del callejón del gato dan el Esperpento” (168), y que comentaré en otro apartado de este mismo capítulo. La definición de Estrella, parece haber sido seguida al pie de la letra por nuestra poeta y dramaturga al reflejar la tragedia clásica de Eurípides de manera esperpéntica en su farsa Valle-Inclán desarrolló su teoría estética para reflejar la vida española de su época criticándola; Storni se apropia de la misma técnica para criticar con éxito la sociedad argentina de su propio momento histórico. La teoría de los espejos cóncavos es la base del esperpento del dramaturgo español. El esperpento y el propósito de Valle-Inclán, fue específica y claramente definido por el mismo autor por boca del protagonista de Luces de Bohemia. En la escena xii de la obra, Max Estrella lo define así:

MAX. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos del callejón del gato dan el Esperpento. El sentido trágico de la sociedad española sólo puede darse a través de una estética deformada. (Luces 168)

Una vez que el protagonista ha definido el esperpento y enunciando la intención crítica implícita en la teoría de los espejos cóncavos, continúa explicando al personaje Don Latino la técnica de deformación que el autor ha utilizado al escribir sus esperpentos:

MAX. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Luces 169)

Ciertas características sobre la deformación matemática de los héroes clásicos que estipula Max Estrella se ajustan a lo que Storni haría años después al escribir Polixena y la cocinerita. La dramaturga coloca en el escenario al escritor clásico Eurípides y habla de sí misma en el epílogo, sometiendo tanto a estos autores reales como a la tragedia Hécuba, a la reflexión deformadora de los espejos cóncavos (Salgado “Reflejos” 22). Polixena y la cocinerita viene a ser pues la deformación de una obra clásica, a través de la cual, Storni consigue reflejar, como había afirmado Valle-Inclán, “el sentido trágico de la vida.” Para Storni, dicho sentido trágico lo constituía la “tragedia” que suponía ser mujer y vivir sometida a las normas machistas de la sociedad argentina del primer tercio del siglo XX.

En su libro Visión del esperpento, Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas afirman que Valle-Inclán lleva a cabo una subversión de las convenciones sociales “se rebela contra las pretensiones de las tradiciones castizas españolas en particular y en general contra los preceptos del humanismo racionalista” (23). Se puede trazar cierta analogía entre “la rebelión” de Valle que le lleva a usar el esperpento y “la rebelión” de Storni que la impulsa a retratar su mundo por medio de la técnica grotesca de las farsas pirotécnicas. Al fin y al cabo, también Storni se rebela contra “lo establecido” por “las pretensiones de las tradiciones castizas” argentinas al parodiar la situación patriarcal del sacrificio de Polixena en la Grecia de Hécuba, en la auto-inmolación esperpéntica de la protagonista en la Argentina de los años treinta en Polixena y la cocinerita. Además, al parodiar los ritos sociales machistas de Hécuba, Storni subraya la larga cadena de convenciones prejuiciadas con las que la sociedad patriarcal occidental ha oprimido a la mujer desde tiempo inmemorial.

### **3.3 La tragedia de Polixena y la cocinerita**

Alfonsina Storni emplea una técnica esperpéntica en esta farsa para desconstruir el texto clásico de Eurípides y retratar con mayor impacto la injusta construcción de género de la sociedad argentina de su época. La farsa es corta, está escrita en verso y en prosa, y estructurada en un acto único con un epílogo.

El tema que trata Storni en Polixena y la cocinerita ha sido elaborado además de Eurípides, por otros escritores clásicos, tales como Estesícoro o Lesque quienes también ofrecieron su versión de Polixena. Algunas de estas versiones son similares a la del dramaturgo griego y otras varían en cuanto a las circunstancias de la muerte de la princesa troyana. La tragedia fue escrita en el 424 BC y narra la historia de la caída de Troya. Polixena, la princesa troyana hija de Hécuba, ha sido sentenciada a morir sacrificada ante la tumba de Aquiles, muerto en la guerra a manos del hermano de la joven. Con valentía, ella acepta su destino y le confiesa a su madre que prefiere morir como una mujer libre que no vivir como esclava o concubina. Después de ser sacrificada, el heraldo Taltibio le cuenta a Hécuba que Polixena mostró valor ante la ejecución impresionando al ejército aqueo. Más tarde, al descubrir Hécuba que el rey de Tracia, Polimestor, ha matado a Polidoro, otro de los hijos de Hécuba, ciega a Polimestor, matando a los dos hijos que ha tenido con éste en su presencia.

Storni omite todos estos incidentes y personajes y se concentra tan sólo en Polixena. Su farsa consta de tres personajes de la Argentina moderna: la Cocinerita, la Mucama y el Joven dueño de la casa aunque también se ven las caras de algunos jóvenes--que articulan unas palabras--a través de una ventana en un momento determinado. La protagonista es la

Cocinerita, una chica joven de unos veinticinco años que trabaja de cocinera a pesar de pertenecer a una familia de clase social acomodada y ser una mujer educada. Por la conversación que mantiene con la Mucama el lector/espectador se entera de su educación esmerada y de que decidió salir de su casa para conocer el mundo acompañada de su amiga, otra joven de la clase media, convertida ahora en Mucama. El propósito de ambas fue vivir experiencias que su posición y su condición de mujeres burguesas les impedía adquirir. Sin embargo, y debido a la falta de dinero y de oportunidades para labrarse una carrera que la sociedad ofrecía a la mujer, ambas han tenido que colocarse de sirvientas, uno de los pocos trabajos permitidos. Desde el principio de la obra, la Cocinerita se queja de la situación problemática que tiene en esa casa. Ella se ha enamorado del Joven, el dueño de la casa, pero él la trata con desdén y como objeto sexual por la posición social inferior que ella ocupa. La Mucama la anima a marcharse, a volver a casa de sus padres, pero la Cocinerita no quiere regresar y admitir su “equivocación” ante su familia. Su situación se convierte así en trágica, ya que no puede regresar ni desea seguir sufriendo humillaciones en esa casa. Ella sabe que si se marcha su única opción será vivir como una mujer pasiva que obedece las reglas de la sociedad patriarcal, que es justo lo que no quiere y de lo que huía. Finalmente resuelve suicidarse y lo hace, clavándose un cuchillo de cocina, mientras interpreta de manera esperpéntica encima de una escalera la inmoliación de Polixena sobre el túmulo de Aquiles. El epílogo de la farsa ocurre en el infierno plutoniano, en el que se encuentra Eurípides. El dramaturgo clásico, famoso por su misoginia, se encuentra sentado grotesca e incómodamente en una roca, defendiéndose de los tábanos y soportando los pies de su mujer que está durmiendo sobre otra roca. Un pez musical, aportado por el dios Plutón como entretenimiento, le informa de lo que acontece en el mundo en 1931 y es así como Eurípides

se entera de que una mujer argentina ha estrenado una farsa en Buenos Aires, en la que reescribe los versos de Polixena y cambia el mensaje de su tragedia. El pez comenta la apropiación de Storni criticándola desde un punto de vista patriarcal. Según el pez, la acción paródica de la farsa constituye el insulto mayor que pudiera hacerse al género de la tragedia clásica y al mismo Eurípides. Desconcertado por la noticia, y sobretodo, al conocer por fin el nombre de la dramaturga, Alfonsina Storni, Eurípides se lanza a la boca del pez suicidándose.

Mi resumen de Polixena y la cocinerita indica que aparte del personaje de Polixena, Storni no se apropia de muchos elementos de la tragedia clásica. Lo verdaderamente significativo es que esta princesa griega, que sólo era un personaje secundario y no el tema principal de Hécuba, cobra un importante relieve en la obra de Storni ya que pasa a convertirse en la protagonista y heroína. Es obvia la desmitificación de la tradición clásica que lleva a cabo la autora y la manera en que su epílogo se burla tanto de las convenciones literarias como de la figura canónica del autor. Este tipo de subversión de las normas patriarcales y literarias tiene que haber sido atrevidamente transgresiva dentro del panorama rutinario del teatro convencional argentino del primer tercio del siglo.

Storni define como “farsa trágica” su obra Polixena y la cocinerita, y en efecto, en lo que podría parecer una paradoja, en ella se aúna lo trágico y lo cómico. Estos dos géneros se consideran contradictorios: la farsa, caracterizada por lo cómico y por la deformación grotesca; y la tragedia, marcada por la gravedad, lo altisonante y el signo trágico. La tragedia como género ha sido definida en el Diccionario Akal de Teatro como una “obra dramática de asunto terrible y desenlace funesto en la que intervienen personajes ilustres o heroicos” (841). Esta breve acepción del término se ajusta sólo al teatro clásico griego, donde el desenlace ha de ser irreparablemente trágico y los personajes deben ser héroes. A pesar de que en un

drama moderno no existan los elementos constitutivos de la tragedia clásica, Arthur Miller en Death of a Salesman (1949) postula la posibilidad de que el hombre común se pueda encontrar sumergido en una tragedia. Para Miller, ya no se trata de una “tragedia” entendida desde unos parámetros tradicionales clásicos, sino de la tragedia del hombre común que se ve a sí mismo como un fracaso porque no puede cumplir con las expectativas que la sociedad le impone y que él mismo ha asumido como propias. Ahora bien, aunque Miller ha establecido que sea posible la tragedia en la sociedad contemporánea, es necesario hacer resaltar que ni los autores clásicos ni Miller sugieren que pueda existir tal fenómeno como una tragedia femenina. Gayle Austin también ha observado que el argumento de Miller no es válido para la mujer, “Salesman presents a powerful male view of female characters as objects” (Feminist Theories for Dramatic Criticism 55). Teniendo en cuenta el papel de objeto que la mujer desempeña en su obra, Miller niega de manera implícita cualquier posibilidad de que la mujer sea “sujeto,” y por lo tanto, rechaza, implícitamente también, que exista una tragedia femenina. El concepto de que la mujer es siempre un objeto en la tragedia griega queda bien determinado por Linda Kintz cuando explica, en The Subject’s Tragedy, que el héroe clásico ha sido siempre un personaje masculino, mientras que la mujer ha quedado relegada a una posición secundaria. Dados estos parámetros, Storni subvierte los cánones convencionales sin duda alguna cuando hace a la mujer el sujeto trágico de su pieza, construyendo una tragedia femenina en su farsa pirotécnica trágica Polixena y la cocinera.

La mezcla de lo trágico y lo cómico existía ya desde la época clásica, aunque no en la tragedia, sino en el género designado por Aristóteles como la tragicomedia. Ahora bien, una importante diferencia entre la tragicomedia y la “farsa trágica,” como subtitula Storni su obra, es la introducción de la deformación grotesca esperpéntica, que viene asociada concepto de

farsa. Otra diferencia es que la tragicomedia ha sido definida como una mezcla de lo cómico y lo trágico porque emplea personajes nobles y plebeyos y una lengua altisonante junto a otra cotidiana, además de que no precisa tener un final trágico. Por lo tanto, si la farsa trágica stornina no se acerca a la tragicomedia ni a ningún otro género dramático tradicional, se puede concluir que el teatro pirotécnico stornino se caracteriza por ser un tipo de drama experimental e innovador en las tablas argentinas.

### 3.3.1 Técnicas y estéticas dramáticas

El escenario de Polixena representa la cocina de una casa cualquiera de la clase acomodada en el Buenos Aires de los años treinta. Desde el comienzo de la obra la protagonista, aunque vestida de cocinera, recita en voz alta incongruente e intermitentemente fragmentos de la tragedia clásica Hécuba. En cuanto a la acción, la Cocinerita se afana en preparar la cocina para la representación del sacrificio de la princesa troyana. Tal preparación consiste en deformar sistemáticamente el escenario doméstico para convertirlo en una parodia del espacio clásico donde fue sacrificada Polixena ante el ejército aqueo, esperpénticamente representado en la farsa por los repollos:

LA COCINERITA. [a la Mucama] No me mires así, ayúdame, no estés allí... mira: cuando sacrificaron a Polixena vino a ver el sacrificio todo el ejército aqueo... ¿Con qué haríamos el ejército aqueo? ¿Con qué? ¿Con qué?... Sí esos repollos aquí en el suelo... (Tira repollos alrededor del túmulo; la parte de atrás de la escalera ha quedado libre). Uno, dos, tres, cuatro, cinco... tres mil aqueos, infinitos aqueos... He aquí el ejército griego que mira el túmulo alzado sobre la tumba de Aquiles... (259)

La deformación grotesca que utiliza la Cocinerita al convertir sus cacerolas y repollos en guerreros aqueos, produce un efecto tragicómico que busca colocar en primer plano “la

verdad posible” de la tragedia de la heroína. Su auto-inmolación parodia así la heroica muerte--de acuerdo a las normas patriarcales--del sacrificio ritual de la joven griega:

LA COCINERITA. ¡Abrid sonrisas, eh, nobles repollos  
en vuestras bocas, de hojas verdiblanco;  
decid mi elogio...  
Ya se adelanta mi verdugo  
blandiendo espada fiera.  
Como focos mis ojos  
le atraviesan  
la médula viril  
y retrocede.  
Avanzo yo,  
Y al verlo que vacila,  
movido de piedad,  
hasta mi vientre  
bajo mi túnica,  
de un solo golpe  
y lo invito a matar... (267-68)

Rachel Phillips subraya el cambio estético de Storni y atribuye el mismo al contacto de la autora con las nuevas tendencias artísticas, sobre todo la de Valle-Inclán, que conoció durante su viaje a España a finales de 1930.

The Dos farsas pirotécnicas were published in 1931, after the journey to Spain in the summer of 1930. The fact that Storni herself described the farce as life seen in a concave mirror, leads to the supposition that she had recently discovered Valle-Inclán as well as Ortega y Gasset. (66)

Aunque Phillips se refiere a esta influencia valleinclaniana no analiza en qué medida la dramaturga argentina implementa la estética esperpéntica en su teatro. María A. Salgado investiga el alcance de la deformación que produce el espejo cóncavo en las farsas partiendo de la premisa de Phillips, y sostiene que la técnica esperpéntica le sirve a Storni para imaginar de nuevo los mitos literarios clásicos (Polixena en Hécuba e Imógena en Cymbeline). Afirma que la re-inención de ambos personajes los convierte en subversivos (“Reflejos de espejos cóncavos” 27) y que la deformación esperpéntica alcanza a parodiar

tanto a los autores de las piezas, Eurípides y Shakespeare, como a la figura de la incipiente dramaturga argentina (28). Esta estudiosa analiza también la escenificación de ambas piezas y la deformación que tiene lugar en el escenario subrayando su modernidad y su rechazo del realismo mimético que en ese entonces privaba en las tablas argentinas (24). Es notorio que en los años posteriores a la publicación de este artículo seminal, hayan salido a la luz varios otros que analizan las farsas destacando aspectos como el humor o la re-escritura de las piezas clásicas, pero en ninguno de ellos se hace alusión a la existencia de este estudio previo, publicado en una revista tan conocida como Latin American Theater Review.

Además de la definición del esperpento que realiza Max Estrella es esclarecedor analizar las características del mismo que han sido definidas con mayor rigor crítico en el estudio de Cardona y Zahareas. Siguiendo sus pautas, ejemplifico en Polixena los matices distintivos que ellos identifican en los esperpentos del dramaturgo español. Para estos críticos, el esperpento valleinclanesco exhibe tres características: la primera establece que “lo grotesco y lo incongruente, frutos de la fórmula del espejo cóncavo, son formas estéticas y míticas en las que yace lo verdadero” (30); según la segunda, “el esperpento es una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia tradicional” (31); y la tercera destaca la teatralidad y el dramatismo como los elementos estructurales más importantes; esta última característica incluye “escena y personajes, acotaciones y diálogo, palabra y gesto” (31).

Si nos atenemos a la primera característica, Polixena también se puede calificar de obra grotesca, incongruente e incluso trágica, ya que la Cocinerita, una chica a la que ni siquiera se le da un nombre propio, se suicida en lo alto de una escalera con un vulgar cuchillo de cocina, mientras interpreta el papel de Polixena, princesa y víctima del drama

clásico. El suicidio que tiene lugar en la farsa expone “lo verdadero” de una situación injusta que consistentemente margina y objetiviza a la mujer.

Desde cierto punto de vista, la segunda característica se puede observar de una manera más clara aún en la farsa que en Luces de Bohemia. En la obra de Valle-Inclán, Max Estrella afirma que “la tragedia nuestra no es tragedia” (167), refiriéndose a las diferencias existentes entre el concepto clásico de tragedia y una nueva concepción cotidiana del género: la tragedia de la vida diaria moderna, pues ésa--la cotidiana--es precisamente la tragedia que tiene lugar en la farsa. No podríamos decir que lo que conduce a la Cocinerita a quitarse la vida sea una tragedia en el sentido clásico. Ahora bien, si aceptamos que existe la posibilidad de una tragedia moderna, como mantiene Arthur Miller, se puede argüir que lo que lleva a la protagonista a quitarse la vida es la tragedia de la mujer obligada a someterse a los patrones sociales establecidos para ella por el sistema patriarcal. Así lo experimentó Alfonsina Storni en su propia vida y así lo reflejó ampliamente en toda su obra. En Polixena y la cocinerita, la situación en la que se encontraba la protagonista era trágica, y lo era la forma en que decide resolverla. Ella era una joven de clase media con una educación formal, leía a los clásicos y tenía un espíritu libre. Por desgracia, su sociedad, a pesar de haberla educado con la independencia de un hombre, no le proporciona los medios de alcanzar su emancipación económica. Aún así, decidió salir de su casa para labrarse una carrera y encontrar otra forma de vivir decentemente. Su decisión fue en vano, sin embargo, porque al intentar otras opciones, se dio cuenta que la sociedad había establecido obstáculos insalvables para evitar la carrera profesional de la mujer. Dichos obstáculos la limitaban a los trabajos domésticos y la enajenaban, al forzarla a vivir humillada, es decir, en peores condiciones que en las que se hallaba en su propia casa. No cabe duda que desde el punto de vista feminista su situación

resulta trágica. Y ella, como la heroína feminista que es, en vez de aceptar pasivamente su destino, decide tomarlo en sus manos para no seguir viviendo sometida a formas de vida que le impiden realizarse. Es por eso que decide poner fin a su vida. No quiere ni volver a vivir sujeta a su familia ni sentirse humillada, incluso amancebada, por el señor de la casa. Ambas situaciones la colocan en la posición subordinada que trata de escapar.

Irónicamente la Cocinerita está enamorada de su amo, pero él, desde su perspectiva machista y clasista la considera inferior por el mero hecho de ser cocinera. Es más, el joven se niega a creer que ella pueda pertenecer a una clase acomodada y que sea una mujer pura de espíritu refinado. Asume, además, que la historia de la joven Cocinerita corresponde a la del estereotipo de la mujer pecadora, afirmando que con toda seguridad--si es que pertenece a una clase acomodada--sus padres la echaron de la casa por haber cometido algún acto deshonesto:

LA COCINERITA. Que hay mujeres a las que no se las compra con nada; ni con amor, ni con amenazas, ni con dinero, ni con halagos...

EL JOVEN. ¿Y tú eres una de esas? ¿Imaginas que he creído tus historias? ¿Crees que si valieras algo estarías en una cocina? ¿A quién le cuentas que te has ido pura de tu casa a recorrer mundo? ¡Por algo te habrán echado, farsante, descocada! (241)

Dado que el dueño de la casa la considera una fregona sin escrúpulos morales, no es de sorprender que le ofrezca dinero para que tenga relaciones íntimas con él. Para ella, esta afrenta representa el último insulto en la larga serie de humillaciones que ha sufrido desde que abandonó su casa y la empuja a suicidarse parodiando la heroica muerte de Polixena. Pero la Cocinerita--un sujeto femenino--es el agente de su propia muerte y muere de su propia mano, en lugar de morir sacrificada--como un objeto--a manos de otros. Dentro del sistema de valores heroicos masculinos, la muerte de la joven es intrascendente si la comparamos con la de Polixena. Sin embargo, en ambos casos, tanto el suicidio como el

sacrificio, la trágica muerte de las dos mujeres subraya la falta de opciones de la mujer. El trágico final de ambas jóvenes hace resaltar la importante diferencia del mensaje que transmiten sus autores. Eurípides ofrece a Polixena como un modelo de la mujer noble clásica, dispuesta a sacrificarse y morir por el honor de su familia y de su patria, un modelo digno de imitarse; Storni muestra a la Cocinerita como otro ejemplo digno de emulación, el de la mujer moderna, quien prefiere morir por su propia mano antes que perder su dignidad.

Al examinar en la farsa la tercera característica esperpéntica, se observa que el escenario representa la casa donde vive la Cocinerita con la otra sirvienta, la Mucama, y con el Joven dueño de la casa, pero se limita a una sola habitación, la cocina. El escenario escogido subraya el tema feminista de Storni, ya que la cocina es un espacio doméstico tradicionalmente relacionado con la mujer, y es ahí en un espacio cotidiano totalmente ajeno a lo heroico y lo trágico, donde la protagonista, recrea la inmolación de Polixena. La imagen de la casa en sí ha sido considerada como el centro del universo y es evidente que la cocina es un espacio fundamental de cualquier casa (Mircea Eliade, The Sacred 43). Y de él se apropia Storni como el espacio para representar la tragedia de la mujer moderna que encarna la Cocinerita. Y es por ser simultáneamente el centro profesional y existencial de la vida de la protagonista. Su mundo es lo que ocurre en ese centro de la casa que puede interpretarse como simbólico de la vida de cualquier mujer reflejada en ese personaje en particular y en su tragedia diaria. Es preciso recordar además que será en dicha cocina que Storni subvertirá el rol pasivo femenino otorgándole un valor heroico de sujeto activo, que toma su vida en sus manos para poner fin a una situación intolerable. La elección de la cocina como el marco perfecto para situar su farsa trágica, no es ninguna coincidencia entonces, sino más bien algo totalmente intencionado. Karen Malpede en Women in Theatre expone la importancia de

reposicionar el espacio doméstico en las obras feministas:

Women have been historically relegated to the domestic sphere. We have chosen not to turn away from that sphere but to look into it as thoroughly as we are psychically willing and able to do. . . . We bring the setting of the plays into the domestic sphere where so much of what happens between women happens--the kitchen, the shared bedroom, the dining table. It is a deep entry into the familial experience. (239)

Aunque Malpede se refiere a las relaciones entre mujeres, no podemos negar que la cocina es el lugar perfecto para poner de relieve la tragedia de cualquier mujer, concebida siempre en función de “esclava doméstica,” ya sea pagada en dinero, o motivada por su posición tradicional de madre de familia o esposa. La cocina puede ser vista pues, como un lugar ideal para subvertir uno de los roles tradicionales femeninos.<sup>37</sup>

Para terminar de examinar las características esperpénticas de las que hablan Cardona y Zahareas en su tercer apartado y que atañen a la delineación de los personajes, es preciso analizar en primer lugar a la protagonista, señalando que el dramatismo--y hasta el melodramatismo--de dicho personaje reside en la posición de heroína que la autora le otorga a una simple Cocinerita. Como nos recuerda Linda Kintz, el héroe clásico había sido exclusivamente un personaje masculino, pero Storni hará un héroe no sólo de una mujer sino de una “cocinerita,” quien tiene el valor de morir por sus principios. Froma I. Zeitlin coincide en afirmar lo ya expuesto anteriormente por Kintz, “in Greek theater, the self that is really at stake is to be identified with the male, while the woman is assigned the role of the radical other” (“Playing the Other...” 66). Zeitlin subraya además la total falta de trascendencia que el rol de la mujer ha desempeñado en el teatro griego: “functionally women are never an end in themselves, and nothing changes for them once they have lived out their drama on stage” (67).

---

<sup>37</sup> Froma L. Zeitlin, hablando del espacio teatral en “Playing the Other,” añade que es en la casa donde se produce el conflicto socio-político de roles entre el hombre y la mujer (72).

Tal como lo indican Kintz y Zeitlin, Polixena es un personaje secundario en la tragedia de Eurípides, concebida para ser sacrificada en la tumba del héroe. Storni se apropia de ella, sin embargo, para hacer resaltar su valentía. En su farsa, la Cocinerita se convierte en la heroína de su propia tragedia. De hecho, la Cocinerita es aún más valiente que Polixena ya que su valentía no consiste en dejarse matar sin miedo como hizo la hija de Hécuba, sino de quitarse la vida por sí misma. Ya desde el principio de la farsa, la Cocinerita había mostrado su admiración por Polixena explicando que era su heroína y recitando constantemente sus palabras, que había memorizado. En cierto momento se asombra del valor de su modelo y hasta indica que teme que no sería capaz de seguir su ejemplo. Cuando habla con la Mucama le dice:

LA COCINERITA. Si me quisieras oír. ¿Por qué se me ha grabado esa mujer [Polixena]? Quiero despreciar a los románticos, pero soy una romántica... ¡Me admiran los gestos heroicos por lo mismo que yo no soy capaz de realizarlos! Nunca sabría morir como esa mujer. (253)

Sus palabras sugieren que la Cocinerita, aunque admiraba la forma en que su heroína acepta y se enfrenta a la muerte, al principio de la farsa no se consideraba lo bastante fuerte y valiente como para imitarla. Sorprendentemente, poco a poco va adquiriendo esa fuerza de la que carecía y al final de la pieza acaba realizando su deseo de ser como su heroína, y se suicida una vez que se da cuenta de que su vida no tiene sentido fuera de las deshonrosas e inaceptables para ella normas sociales imperantes:

LA COCINERITA. El ser más grande es el que mejor sabe morir... Cuando la vida te resulta una piltrafa, suprímela. Un corazón generoso ama tanto la vida como sabe aceptar su muerte. (252)

Además de la deformación grotesca de Polixena que Storni lleva a cabo al convertirla en una cocinera, hay varios otros niveles dramáticos dentro de la tercera característica del esperpento, según Cardona y Zahareas, que debemos examinar en la farsa. Entre ellas se

cuentan el diálogo, las acotaciones, la palabra, y el gesto. La farsa comienza con una invocación a Hécuba, cuando la Cocinerita lee y recita, con entonación dramática--mientras pone en orden la cocina--las palabras que su heroína dirige a su madre en la tragedia de Eurípides:

LA COCINERITA. (Al alzarse el telón seca los últimos platos al lado de la pileta y lee en el libro del atril con entonación enfática).  
¡Oh, madre, que tales penas sufres!  
¡Oh tú la más infeliz de las madres!  
¡Oh mujer desdichada!. . . (239)

Al terminar de leer esta invocación, expresada en el discurso clásico altisonante, la protagonista prosigue con un monólogo propio, que resulta grotescamente cómico en su contraste con el de la tragedia de Eurípides, tanto por su falta de lógica como por su uso de la lengua cotidiana, en la que se dirige a las cacerolas y otros objetos y alimentos propios de la cocina.

LA COCINERITA. ¡Cantemos, cantemos! Todo es canto en la vida, ¡todo! (su monólogo lo hará colgando cacerolas, ordenando la vajilla, distribuyendo repasadores). Cantan los cubiertos al chocar contra la pileta. . . Cantemos, pues; ¡cantemos siempre! Cantemos el resplandor de las cacerolas, lunas de pared, colgadas en fila sobre un cielo al óleo; cantemos la redondez de las cebollas, noble símbolo de maternidad; cantemos la canción del aceite hirviendo que levanta cataratas de humo en contacto con las humildes rajás de calabaza. . . (239)

Si se analizan ambas citas, se observa que al mezclar el discurso culto de la tragedia clásica, con el discurso moderno, incongruente y lleno de metáforas de la cocina, en el que los objetos cantan y se personifican se consigue un efecto cómico además de grotesco. Esta comicidad que se produce como resultado de la incongruencia entre los dos tipos de discursos, es otro aspecto de la consistente deformación esperpéntica que llevan a cabo los espejos cóncavos al reflejar el entorno social argentino, deformándolo matemáticamente para revelar su “verdad.”

La tercera característica de Cardona y Zahareas aludía también al dramatismo esperpéntico de la teatralidad. La teatralidad ha sido considerada como uno de los aspectos más importantes del esperpento. María Eugenia March recoge las palabras de Anthony Zahareas, quien en La desvalorización del esperpento de Valle-Inclán señala que “el elemento formal más característico del Esperpento es la teatralería. La escena sirve para proyectar toda la vida miserable de España con proporciones de espectáculo, mezclando el efecto grotesco de Goya con el tono cómico de un tabanque de muñecos” (Forma e idea 110). En el caso de Storni, la escena esperpéntica proyecta “la vida miserable” no de España sino de la mujer en Argentina. Un aspecto de la teatralería que describe March es la caracterización guiñolesca que se asocia con el esperpento: “La concepción del mundo como teatro, escenario, etc, aparece, de acuerdo al criterio estético del ‘esperpento’ rebajada a teatro de guiñol” (140). Este mismo aspecto guiñolesco de la obra de Valle-Inclán se puede ver en la farsa, por ejemplo, cuando la Cocinerita construye un pelele de papel para representar al Joven. Me parece acertado citar las palabras de Arturo Capdevilla sobre lo que podríamos llamar la actitud demiúrgica de Storni y el trato de “muñecos” o de guiñol que da a sus personajes:

En la farsa inquietante se sentiría cómoda su inteligencia traviesa. En su libro Dos farsas pirotécnicas en que Alfonsina somete viejos sentimientos del alma de ayer a la refracción de los siglos. Y al ver tan graciosamente deformada su imagen en el agua del tiempo, ríe de buena gana Alfonsina. Para cada personaje pretérito hay uno moderno que lo desmiente. Las situaciones son las mismas pero las soluciones muy distintas. ¡Valientes muñecos los humanos seres! (81; el subrayado es mío)

Este autor se refiere a los personajes de las dos farsas. En esta pieza, la Cocinerita es el reflejo deformado de Polixena.

Al definir la teatralidad y el dramatismo valleinclanesco, March afirma que

“la teatralería incluye el melodramatismo, la afectación, la pomposidad, la grandilocuencia y el proceder solapado” (110). En relación a esta elaboración de la teatralidad en la farsa de Storni, quiero señalar brevemente algunos aspectos de la escena que tienen lugar después del dramático monólogo donde “cantan los objetos de la cocina,” y después de otro incidente en el que la protagonista se ha enfrentado con las pretensiones amorosas del Joven. Aunque esta escena será analizada en mayor detalle en el siguiente apartado, me interesa subrayar ahora el melodramatismo de los gestos con que la Cocinerita actúa como si fuera una marioneta, así “sin ton ni son” y con risa convulsiva, mientras prepara el escenario donde representará la escena final de la farsa y de su vida:

LA COCINERITA: (En esta escena debe adoptar una actitud ambigua; cuando él la deja comienza a reír con una risa no desesperada sino pequeña y convulsiva. Se vuelve buscando qué hacer y maquinalmente cuelga y descuelga objetos sin ton ni son. De pronto toma una escalera de tijera que se halla en un ángulo y la lleva al centro de la escena; vertiginosamente clava con un martillo clavos en sus travesaños intercalando en estas actitudes su monólogo)  
La comedia va bien...la comedia va muy bien...último acto... (Hace el movimiento de clavarse un puñal en el corazón). ¡Magnífico! (242)

Es evidente que, el melodramatismo esperpéntico está presente en las palabras del monólogo tanto como en la acotación que contextualiza la actuación de la protagonista. La representación que la Cocinerita llevará a cabo en esa misma escena, después de salir el Joven de la cocina, sugiere el “ensayo” de una comedia, y lo que ensaya es su propia muerte, porque esta vez aunque hace el ademán de clavarse un puñal en el pecho no se lo clava, como más tarde hará en la escena final. En esta escena se observa también el tono altisonante y trágico de sus palabras que resulta grotesco en una cocinera y que le confiere la deformación esperpéntica que promovía Valle-Inclán:

LA COCINERITA. La comedia va muy bien... la comedia va muy bien... gran escena... va muy bien... último acto... (hace el movimiento de clavarse un puñal en el corazón). ¡Magnífico! ¡Bravo! ¡Bravo!. (Se aplaude). La heroína soy yo... ¡Me saludo a mí misma!... ¡Hombre hermoso! ¡Mujer estúpida!... El entra por esa puerta; ella está sentada... Ella es chica, muy chica... no mide más que la mesa... El cuatro pisos; sí, mide cuatro pisos... ¡Qué gran escena! (Se imita a sí misma). ¡Salga, salga, porque sino lo mato! Yo tenía un hacha en la mano, un hacha chiquitita... un ajo podría morir de un golpe... Pero un gato, ¿Un gato hubiera muerto con ella? Muy chiquitita, demasiado chiquitita... (De pronto) ¡Más grande es este cuchillo! (Toma uno grande y filoso) De un golpe salta la cabeza del pollo... En el extremo del túmulo estaría bien... ¡aquí!  
 (Lo pone en el extremo superior de la escalera, luego se pasa la mano por la frente, como quién ha sufrido una alucinación y sale de ella. De vez en cuando conserva una risita que ya no es convulsiva sino triste. Se sienta en la mesa cargada de libros y comienza a hojearlos). (242)

Nótese aquí la deformación a la que la Cocinerita somete la cocina mientras recita su monólogo. La escalera poco a poco está convirtiéndose en el túmulo que reflejará grotescamente el que se montó sobre la tumba de Aquiles. Además, ya al término de la escena, la escalera está ocupando el centro de la cocina y la joven ya ha comenzado simbólicamente su esperpéntico sacrificio hablando de decapitar un pollo.

Estas breves muestras de la deformación esperpéntica del diálogo y de la escenificación,--aunadas a mi anterior análisis de la deformación de los temas clásicos, del concepto de tragedia y de la caracterización de la protagonista--, muestran que las características que Cardona y Zahareas identifican con el esperpento valleinclanesco forman parte integral de la farsa de Storni.

Además de las tres características del esperpento dadas por Cardona y Zahareas, María Eugenia March añade otras tres, aunque desde un punto de vista diferente. Según March, Valle-Inclán deforma la realidad, usando la ironía y situándose por encima de sus personajes: “la teoría del esperpento tiene tres características: es una deformación de la

realidad, con un punto de ironía, en la que el autor mira el mundo desde arriba” (32). En cuanto a la primera característica, la deformación de la realidad, March advierte que se trata de una deformación total, espiritual y física que afecta al lenguaje y a las acciones, y que sigue un orden sistemático (33). Mi análisis previo del personaje femenino principal, la Cocinerita, ha demostrado que sufre dicha deformación física y espiritual, y que su desesperada situación trágica la lleva a apropiarse sistemáticamente del papel de Polixena hasta concluir emulando a la princesa clásica. A través del parlamento de la Cocinerita el lenguaje y los objetos van siendo deformados paulatinamente, y por tanto, va implementándose la técnica del esperpento según lo observado por March. A la segunda y tercera características, la ironía y mirar el mundo desde arriba, alude el mismo Valle-Inclán “hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, de pie, o levantado en el aire” (citado en March 35). La estudiosa comenta la opinión de Ramón Gómez de la Serna, quien en su libro sobre el escritor gallego, explica lo que quiere decir ver el mundo desde arriba para el autor gallego: “esta última manera consiste en ‘mirar el mundo desde un plano superior’ y considerar a los personajes como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete” (March 35). Esta curiosa descripción formulada originalmente por el autor de Luces de Bohemia pone de manifiesto su actitud ante su propia obra dramática, y lo que es más importante, el tratamiento guiñolesco que reciben sus personajes. Para él, incluso los dioses son figuras de sainete. Su ridiculización de las personas es análoga a la que Storni mantiene en su farsa. Una ramplona cocinerita encarna la personalidad heroica-clásica de Polixena, quien es rebajada de princesa troyana al papel de cocinera y quien morirá entre repollos y cacerolas en vez de hacerlo sobre la tumba de Aquiles; y el mismo Eurípides, autor canónico consagrado, es ridiculizado en el epílogo

de la farsa junto a la figura de la propia Storni. Se puede concluir entonces que la dramaturga argentina, adoptando una forma irónica-demiúrgica de ver el mundo, se burla, al igual que Valle-Inclán, de cada personaje y autor--y de sí misma--mientras que, simultáneamente, realiza una crítica de la sociedad argentina al reflejarla distorsionada por el lente cóncavo de su mirada feminista.

Otra técnica que emplea Storni en su farsa pirotécnica es la del metateatro. El término “metatheater” (metateatro) o “metaplay” aparece por primera vez acuñado por Lionel Abel en Metatheater: A New View of Dramatic Form (1963). Sin embargo, el concepto del metateatro había sido implementado con anterioridad, aunque él fuese el primero en identificar con tal nombre las piezas en las que los personajes muestran ser conscientes de actuar en una obra dramática (61).<sup>38</sup> Para clasificar una pieza bajo la denominación de “metaplay,” Abel tiene en cuenta dos puntos: 1. que el mundo es un escenario y 2. que la vida es un sueño (105).<sup>39</sup>

La conclusión sobre la particular conciencia dramática de los personajes metateatrales que Abel expresa en su estudio de Hamlet, es pertinente para mi estudio de las farsas. Según este crítico, la conciencia dramática que exhibe el personaje es una característica del metateatro: “Hamlet is not an adolescent; he is the first stage figure with an acute awareness of what it to be staged. How to be dramatized when one has the imagination to be a dramatist?” (Metatheater 57-58). Abel, define la conciencia dramática como la facultad que tiene un personaje no sólo de considerarse como tal en la obra dramática, sino también autor de la misma. En la farsa de Storni es fácil observar que la Cocinerita tiene plena conciencia

---

<sup>38</sup> Gabriela Mora introduce el término “metatheater” de Lionel Abel como la forma alternativa de metadrama en su artículo “La dama boba de Elena Garro: Verdad y ficción, teatro y metateatro” (21).

<sup>39</sup> El autor español Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) ya había usado ambos conceptos en El gran teatro del mundo así como en La vida es sueño, donde los personajes reflexionan sobre si son reales o soñados, es decir, si actúan por voluntad propia o si lo hacen siguiendo el papel que les ha sido asignado un Autor o ser superior.

de estar representando una comedia. Pero lo que es más curioso es que además de ser personaje de su comedia también realiza observaciones propias de una dramaturga o directora de escena: “LA COCINERITA. La comedia va muy bien... la comedia va muy bien...gran escena...va muy bien...último acto...” (242).

María E. March afirma que los esperpentos son metateatro y explica que la técnica de ‘teatro dentro del teatro’ se encuentra a menudo en este tipo de obras (68), y concluye que “es apropiado incluir a Valle-Inclán entre los autores del Metateatro” (71). Es evidente que en Polixena, se encuentra tanto “el teatro dentro del teatro” como un personaje dotado de conciencia dramática o “dramatic awareness,” utilizando el término de Lionel Abel. De esta manera, la Cocinerita aparece ensayando monólogos de una tragedia clásica dentro de una “comedia” desde el acto primero:

COCINERITA. La comedia va bien...la comedia va muy bien...gran escena...último acto... (hace el movimiento de clavarse un puñal en el corazón). ¡Magnífico! ¡Bravo! ¡Bravo! La heroína soy yo... ¡Me saludo a mí misma! (242)

Por sus palabras, deducimos que ella está ensayando su propia obra que ella llama “comedia” pero que cuando finalmente la represente, en la escena final de la farsa, se convertirá en tragedia al auto-inmolarse imitando el sacrificio ritual de Polixena en Hécuba. Es conveniente aclarar que en la farsa no hay dos representaciones sino una sólo en la que se funde la tragedia de Polixena con la de la Cocinerita, subrayando así la larga tradición de la condición subordinada de la mujer. La farsa trágica hace honor a su nombre ya que aunque la Cocinerita realiza su versión del sacrificio de Polixena, quien realmente muere es ella, la Cocinerita.<sup>40</sup> Mi lectura de la actuación de esta protagonista de Storni deja claro que el metateatro o “teatro dentro del teatro,” tan característico de los esperpentos, también forma

---

<sup>40</sup> El monólogo de la Cocinerita (Cap III pg 120) hablando sobre su “comedia” realmente representa tanto la inmolación de Polixena como su propio final trágico.

parte esencial de esta farsa de la dramaturga argentina.

Peter Roster resume las técnicas más usadas de metateatro en un artículo de 1995 sobre el drama Parece mentira del mexicano Javier Villaurrutia. Entre las técnicas que estudia subraya “la interpretación dentro de una interpretación cuando un personaje hace un segundo papel dentro de su papel inicial” (197). En la farsa de Storni, la Cocinerita tiene conciencia de que está representando a otro personaje, Polixena, y por ello, sabe que está actuando de actriz en la “comedia” que ella misma ha creado. Sin embargo, aunque la Cocinerita sabe que está representando a la princesa troyana, su interpretación se va haciendo más real cada vez hasta que al final se inmola y muere interpretando a su heroína. La transmutación de la Cocinerita en Polixena recuerda la que transforma al protagonista de Un drama nuevo del dramaturgo español decimonónico Manuel Tamayo y Baus (1829-1989) que estudia David K. Herzberger en un valioso artículo. Herzberger hace notar la intención del autor de disolver los límites entre la ficción y la realidad y establece que en el desenlace de la obra, ambos planos se funden en uno: “the inner play and the outer play evolve towards a coincident denouement that consolidates life and literature onto a single plane” (177). De modo similar al que implementa Tamayo y Baus, Storni une ambas tragedias en su farsa: la de la inmolación de Polixena y el suicidio de la Cocinerita, logrando disolver las barreras entre la realidad y la ficción en la escena de la muerte de la heroína.

### **3.3.2 El sujeto femenino**

Para llegar a entender la construcción de la protagonista como sujeto femenino se hace necesario cuestionar primero cómo se relaciona dicha construcción con estas técnicas del metateatro y con la estética del esperpento. Storni se apropia de la técnica valleincliniana

para reflejar la sociedad argentina de los años 30. Polixena, como parte de tal reflejo, queda también deformada en la persona de una simple cocinera. A pesar de pertenecer a espacios y tiempos distintos, tanto Polixena como la joven Cocinerita comparten el estar insertas en una situación social injusta y trágica. Polixena es tan víctima de la sociedad patriarcal en la que vive como la Cocinerita lo es en la suya. La Cocinerita admira a Polixena por su valor ante la inmoliación que irremediamente la espera sobre la tumba de Aquiles. La apropiación de la técnica metateatral por parte de Storni permite que la Cocinerita al imitar a Polixena vaya adquiriendo características que pertenecen a ésta. Recita el parlamento heroico de Polixena mientras hace sus tareas en la cocina. Parece como si al enunciar esas palabras recibiera fuerzas para ser valiente y aceptar que su “tragedia” sólo puede acabar trágicamente:

LA COCINERITA.

¡Oh madre que tales penas sufres!

¡Oh tú la más infeliz de las madres!

¡Oh mujer desdichada! ¿Qué numen ha suscitado contra ti de nuevo tantas infaustas e inauditas calamidades? Ya no seré tu compañera de esclavitud, ya no podré, siendo tu hija, consolarte en tu deplorable vejez. Como a leoncilla criada en las selvas, como a ternerilla nueva, me verás separada de ti, me verás degollar, y bajaré a las subterráneas tinieblas de Plutón, en donde yaceré con los muertos...” (Termina con los platos y comienza a ordenar la cocina). Oh Eurípides, si me vieras a mí fregando platos, a mí, admiradora de tu genio, secadora también de tus lágrimas, repetidora de tus cantos... ¡Cantemos, cantemos! Todo es canto en la vida. ¡Todo! (239)

También se observa la admiración que siente por Polixena y el valor que le infunde recordar la historia de la joven troyana cuando habla con su amiga la Mucama:

LA COCINERITA. Y cuando todo lo había perdido, aún le pidieron la vida y la entregó sin cobardía...

LA MUCAMA. ¡Oh Polixena, Polixena!

LA COCINERITA. Si yo fuera capaz de un acto semejante, ¡cuanto me estimaría! (255)

Por medio de la apropiación del personaje de la princesa troyana, Storni ofrece en esta farsa una nueva versión, o mejor dicho, una desconstrucción, del mito de Polixena. Ambas mujeres, Polixena y la cocinerita, encuentran la muerte como la única salida a sus respectivas situaciones trágicas dentro de un mundo machista, pero la protagonista de Storni es más valiente, pues se quita la vida ella misma en un acto en el que demuestra su decisión de convertirse en un sujeto activo que toma las riendas de su vida, mientras que Polixena simplemente se resigna sin miedo a una muerte dispuesta por otros. La representación, que hasta ese momento había sido sólo una ficción para la Cocinerita, termina por convertirse en su propia realidad, cuando aúna su propia muerte con la de la joven princesa. Cabría preguntarse si se puede percibir que la muerte como la única solución posible para ambas, y la elección de tal final, demuestra una actitud pesimista de la dramaturga ante la situación de la mujer en un sistema patriarcal. Contestaré esta pregunta en el siguiente apartado, en el que indago la actitud de Storni ante la muerte y ante el suicidio. De momento, y antes de continuar, debo subrayar que el metateatro tanto como la estética esperpéntica sirven como medios para que la dramaturga logre construir un sujeto femenino que consigue dos logros: uno, rescatar a un personaje secundario de la obra clásica de Eurípides y convertirlo en heroína; y dos, dotar a la chica del siglo veinte del valor suficiente para optar por el suicidio como la alternativa más digna para poner fin a una situación tan deshumanizadora como en la que se encuentra. Salgado ha señalado que al imaginar la tragedia de Polixena en un espacio contemporáneo, la dramaturga ofrece una perspectiva feminista de este mito clásico (23, 25). No hay duda de que Alfonsina Storni, re-escribe el mito de Polixena desde una perspectiva feminista convirtiéndola en una heroína, es decir, en algo inexistente en el mundo griego: un sujeto femenino. Y lo consigue al mismo tiempo que eleva a ese mismo rango de heroína

trágica a la Cocinerita, en cuyo personaje resume el carácter digno e independiente de la nueva mujer que ella imagina para el siglo veinte.

De acuerdo a sus biógrafos, Storni admiraba a las personas que al confrontar situaciones inherentemente trágicas decidían quitarse la vida porque contemplaba este hecho como una acción heroica, el supremo acto de voluntad que puede llevar a cabo una persona. Al final de sus días tuvo que asumir el suicidio de su querido amigo el escritor Horacio Quiroga (1937), de la hija de éste y de otro colega, el poeta Leopoldo Lugones (1938). Defendió sus acciones por medio de los escritos periodísticos que dio a la prensa en honor a sus muertes.<sup>41</sup> Y, en último término, también lo experimentó en su propia vida, cuando el sufrimiento causado por el cáncer de mama que padecía la obligara a buscar alivio en las aguas del Mar del Plata. Como si se tratase de una premonición, la dramaturga pone en boca de la protagonista de la farsa, la Cocinerita, elogios para este acto que reflejan su propia opinión sobre el tema:

LA COCINERITA: Lo único que yo enseñaría a los hombres es a saber morir. El ser más grande es el que mejor sabe morir... Cuando la vida te resulte una piltrafa, suprímela. Un corazón generoso ama tanto la vida como sabe aceptar la muerte. Gajes del oficio es vivir una muerte a destiempo. (252)

La Cocinerita asegura amar la vida y aceptar la muerte como las dos caras de la misma moneda. Al mismo tiempo, sugiere que el suicidio es una opción aceptable: “cuando la vida te resulte una piltrafa, suprímela.” Tratando de encontrar explicación al suicidio de Storni, Lucrecio Pérez Blanco sostiene que la poeta pasa de considerar la muerte como algo ausente, invocado, aceptado, refugio, gozo hasta llegar a considerarla como vida:

El trasvase de todo el ser de la poetisa de la vida a la muerte es lento, pero progresivo. Se llega a tal realidad, porque un concepto se vuelca con el otro o mejor, se trastocan ambos conceptos: la vida pasa a ser muerte y, por el contrario, la muerte se carga de

---

<sup>41</sup> Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo recogen la información específica sobre las contribuciones de Storni a los periódicos con motivo de estas muertes.

vida, se hace vida. Lo que me hace pensar que el suicidio se debió a un convencimiento de que la muerte le reportaba la vida. (La poesía 217)

Sin lugar a dudas, y de acuerdo con este estudioso, Alfonsina Storni veía la muerte “como una solución que ofrecía vida cuando la vida se recarga de muerte.” Hay situaciones en las que sobre nuestra vida pende la sentencia de una muerte cercana, como la enfermedad que ella sufría: cáncer de mama. Quizás porque considera que la muerte aceptada con valor constituye un acto heroico y ofrece un tipo de “vida” diferente, Storni retrata el suicidio en su pieza como un acto de honestidad y valentía.

Aceptar la muerte con valentía hasta el punto de quitarse la vida denota un tipo de agencia asociado a lo masculino. El suicidio de la Cocinerita subraya la insistencia de Storni en construir personajes femeninos que cumplan los requisitos de “sujeto” que mencioné en el Capítulo Uno. Es decir, que poseen características tradicionalmente asociadas a “lo masculino,” pues es evidente que la dramaturga admiraba la capacidad de decisión o “agencia” que tiene el hombre sobre su propia vida. En la farsa, la Cocinerita decide libremente quitarse la vida, haciendo uso de su voluntad como sujeto femenino y tomando la decisión trascendental de matarse. Este personaje busca y demanda su propio espacio en la sociedad patriarcal que la oprime y nunca lo encuentra. A través de ella, Storni sugiere que esa opción es digna y admirable cuando la vida no vale la pena vivirse; fue con toda seguridad porque lo pensaba así que lo puso en práctica en la vida extra-textual al suicidarse el 25 de octubre de 1938 en el Mar del Plata.

### **3.3.3 La imagen del hombre**

En esta farsa, el personaje masculino central es el Joven dueño de la casa donde trabajan la Cocinerita y la Mucama. También aparecen otras figuras masculinas en

posiciones secundarias cuando se oyen voces de amigos del Joven y se ven sus caras en una ventana por algunos momentos; también en el epílogo, aparece en el escenario Eurípides, quien está en el infierno plutoniano, y mantiene una conversación con un pez musical que le trae noticias de la sociedad argentina en la que vive Storni.

El Joven, tal como se espera de la deformación grotesca de un personaje esperpéntico, queda reducido a su función de depredador sexual. Como tal, humilla a la Cocinerita ofreciéndole dinero a cambio de tener relaciones con él. Es evidente que asume que venderle sus favores sexuales forma parte de su función de empleada doméstica. Esta actitud refleja la mentalidad clasista y machista de una sociedad que se cree con derecho a menospreciar a una mujer por el simple hecho de serlo tanto como por su condición de subalterna.

EL JOVEN. ¿Cuánto quieres? ¿Quinientos? ¿Mil? ¿Tres mil? ¿Cinco mil? ¿Te bastan? Ni uno más. Por una cocinera ni un centavo más. ¡Y desengrásate primero, si quieres que mi cama te honre, sirvienta! (242)

La Cocinerita ya le había explicado al Joven su origen acomodado y que ella no aceptaría ningún dinero, pero él insiste tanto en que ella le está mintiendo como en dudar de su reputación:

EL JOVEN. ¿Y tú eres una de esas? ¿Imaginas que he creído tus historias? ¿Crees que si valieras algo estarías en una cocina lavando babas ajenas? ¿De dónde sacas para vestidos de seda? ¿A quién le cuentas que te has ido pura de tu casa a recorrer mundo? ¡Por algo te habrán echado, farsante, descocada! (241)

Este parlamento del Joven revela que en una sociedad patriarcal si una mujer trabaja para un hombre, éste se cree con todo tipo de derechos sobre ella, y la trata como si fuera una mujer fácil. El Joven no cree que la Cocinerita pertenezca a una familia adinerada y atribuye sus ropas caras a que ha ejercido algún otro tipo de trabajo ilícito. Además, aún en el caso de que de verdad perteneciese a una clase acomodada, él asume que probablemente sus padres la hayan echado de casa debido a su conducta inmoral. Está seguro de que ella miente porque

ninguna mujer decente decide irse de su casa para labrarse una carrera, ver otros lugares y conocer a otra gente. Ésa no era una opción que en los años treinta se imaginaba posible ni para la mujer argentina ni para la del mundo occidental en general.

En una escena subsiguiente, los amigos del Joven bajan por la escalera y se asoman a la ventana de la cocina. Especulan, entre burlas e insultos, sobre el precio que la chica merece por vender sus favores sexuales al Joven, y están de acuerdo en que él no debe ofrecerle mucho porque es solamente una sirvienta:

LA COCINERITA. [a la mucama] ¡No te vayas! ¡No te vayas! Salen del cuarto, van a bajar por la escalera de atrás. ¿No los oyes? ¿Se irán? Nunca bajan por allí... ¿Saldrán por la puerta de servicio?... ¡Ojalá!  
(La ventanilla que está en una de las paredes, se abre y asoma la cabeza del Joven con cuatro o cinco cabezas más. Tienen juntos algo de la manada a punto de arrasar un sembrado; sus caras sonrientes, irónicas, insultantes).

UNA VOZ. ¿Esa es?

OTRA VOZ. ¡Vaya careta!

EL JOVEN. 500 y ni un centavo más...

UNA VOZ. Ni un centavo más.

OTRA VOZ. ¿Y tú?

OTRA VOZ. Ni un centavo más...

OTRA VOZ. Ni un centavo...

(Entre risas y jaranas se les oye bajar una escalera). (256-57)

Es significativo que la dramaturga compare al grupo de jóvenes con “una manada a punto de arrasar un sembrado” en la acotación; son en efecto como los lobos que acosan a sus presas.

Los amigos del Joven se burlan de la chica y la zahieren al comentar sobre el poco dinero que debe darle. La humillan con sus comentarios e incluso la insultan al burlarse de su físico diciendo, “¡vaya careta!” Sus comentarios y su actitud insensible confirman la posición machista del Joven y sus amigos. Dado que se trata de una farsa esperpéntica no es de sorprender que este mensaje se condense en unos personajes que sólo son “unas caras” y ni siquiera tienen nombres propios. Su delineación está hecha pues con la técnica de guiñol que coloca a la autora en un nivel superior. Las acciones y palabras del Joven y de estos amigos

puede interpretarse, en cierta manera, desde el punto de vista de la función que tenía el coro griego en la tragedia clásica, ya que expresa la opinión social mayoritaria sobre la falta de valor humano de una trabajadora doméstica.

Tanto el Joven como sus amigos representan al típico hombre machista de la sociedad argentina de los años 30, quien despreciaba y humillaba a cualquier mujer soltera no fuera virgen mientras que él tenía el derecho a seducir, a toda mujer que cruzara su camino. Es precisamente este tipo de hombre y esta falta de igualdad lo que Storni criticó, como ya comenté más arriba, en “Tú me quieres blanca.” La caracterización del Joven se asemeja a las de Claudio y Ernesto en El amo del mundo; recordemos que Claudio rechaza a Márgara por ser madre soltera y que Ernesto trata de extorsionar a Zarcillo por haber tenido relaciones con él. Sin embargo, ambos personajes masculinos continúan sus relaciones con otras mujeres, Claudio con Zarcillo y Ernesto con Celina, sin que ello suponga una minusvalía para su reputación.

En Polixena, la joven Cocinerita ama, pero a la vez también odia al dueño de la casa. Este conflicto de sentimientos, representado por Storni con frecuencia en su poesía, la lleva en la farsa a caracterizar al hombre en general, no por sus propias palabras y acciones, sino por medio de las palabras y acciones de la Cocinerita; y lo hace en términos nada halagadores para éste. La Cocinerita de Storni es similar al protagonista de Luces de bohemia en cuanto a que ambos poseen cierta capacidad demiúrgica de dramaturgos, como ha señalado María Eugenia March, “Max Estrella asume el papel del dramaturgo teóricamente al definir su nueva estética” (70). De igual forma, la Cocinerita también asume el papel de la dramaturga, aunque no para definir su estética, sino para implementarla deformando la figura del hombre al que reduce a un pelele y al que otorga características despectivas:

LA COCINERITA. Eh, tú, descríbeme a un hombre... (Toma papel y tijera)  
 LA MUCAMA. Dos piernas tiene.  
 LA COCINERITA: Recorto. (Recorta un papel blanco, grande, un ridículo pelele).  
 LA MUCAMA. Sobre las piernas un busto...  
 LA COCINERITA. Recorto.  
 LA MUCAMA. En la cavidad torácica, vulgo pecho, a la izquierda...  
 LA COCINERITA. Un nido de ratas. Espérate, escribiré: RATAS. (Escribe la palabra en el sitio del corazón).  
 LA MUCAMA. Un cuello, una cabeza.  
 LA COCINERITA. Recorto.  
 LA MUCAMA. En la cabeza...  
 LA COCINERITA. No me digas: escribo...SOBERBIA, CRUELDAD, CEGUERA. (Escribe estas palabras en la cabeza del pelele). (248)

Dentro del contexto de la farsa, la acción y el diálogo sugieren que la Cocinerita está pensando en el Joven cuando deforma grotescamente la significación de lo que es ser hombre. En esta deformación o esperpentización que hace la Cocinerita, el hombre queda reducido a un pelele de papel, sobre el cual ella, como autora, inscribe palabras que definen y rebajan la figura del hombre en general, subvirtiendo transgresivamente la imagen que le ha construido el patriarcado.

Eurípides, y el Pez musical son las otras dos figuras masculinas que aparecen en el escenario. El primero queda sistemáticamente deformado y ridiculizado al presentársele aburrido de estar en el infierno y conversando con un Pez musical mientras se ahuyenta los molestos tãmbanos que le acosan. El animal acuático le trae malas noticias del mundo de los vivos contándole que hay una séptima plaga en Argentina que son las “poetisas.” Ambos, tanto el Pez como Eurípides, están de acuerdo en que eso es lo peor que puede ocurrir en el mundo. También le informa de que, por si eso fuera poco, “una mujer” ha tomado el episodio de Polixena de su pieza clásica Hécuba y lo ha puesto en versos propios. Además, le describe que la tragedia tiene lugar en una cocina y que una “maloliente fregona” representa a la

princesa troyana. El dramaturgo griego reacciona con ira al escuchar las noticias; se siente humillado y ofendido ante tal atrevimiento. Entonces le exige al Pez que le diga el nombre de la “poetisa”:

EURÍPIDES. Dime el nombre de esa mujer porque sé que entre aquellas liróforas las hay, a pesar de todo, no del todo despreciables. Consuela mis lastimados oídos con un nombre digno de mi Polixena. Cubre el olor de los ajos y repollos con los perfumes de un alto pensamiento, evocado en un harmónico nombre femenino... ¡Dime el nombre de esa autora!

EL PEZ. Acerca tu oído; Nombres propios cola traen. (Eurípides acerca su oreja a la boca del pez). Esa lirófora se llama... (Muy bajo) Alfonsina Storni...

EURÍPIDES. ¡Ah! ¡Oh! ¡Abre tu boca! ¡Ábrela más!... ¡Quiero caber en ella de un golpe! ¡Adiós mujer, adiós Plutón, adiós amigos! ¡Perezco, perezco voluntariamente! (Se arroja en la boca del pez). (276)

Que Eurípides no tenga un buen concepto de la autora y que decida suicidarse al saber su nombre, reflejan el uso de la ironía que realiza Storni. Resulta obvio que se burla de ella misma porque anticipa quizás las reseñas que la pieza recibiría de los críticos argentinos. Con igual ironía, Storni las denominó “farsas pirotécnicas,” quizás anticipando también al hecho de que cuando fuesen representadas “iban a desencadenar una polémica tan fogosa como la provocada por ‘El amo del mundo,’” como afirma Julieta Gómez Paz (*Obras escogidas* 5). Otro detalle que subraya sutilmente el efecto candente de los fuegos artificiales, se observa cuando Eurípides, al enterarse de que Alfonsina Storni ha parodiado a Polixena, expresa que “arde en ira” insistiendo así en el aspecto abrasador del adjetivo “pirotécnicas” que define sus farsas tanto como la reacción crítica que ella espera:

EL PEZ. Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. . .

EURÍPIDES. ¡Oh pez musical, oh amigo mío, oh sabio acuático! ¡Ya ardo en ira! ¡Ya arde mi helada sangre amarilla! (276; el subrayado es mío)

Es posible concluir entonces que Storni escenifica en el epílogo la reacción de Eurípides a su farsa como anticipación de la recepción que estos dramitas recibirían entre los críticos

teatrales de su patria.<sup>42</sup> Tanto el dramaturgo clásico como el Pez musical ofrecen una perspectiva de la mujer que subraya su pensamiento patriarcal. No solo es de notar la misoginia por parte de ambos en la escena anterior, sino que además, en otra escena, la actitud y la ironía de las palabras con que Eurípides se refiere a su propia esposa muestran igual desdén y desprecio hacia ella, e indirectamente hacia cualquier mujer:

EURÍPIDES. Pero, ¿qué haces? Mujer...¿Roncas? Esto es nuevo. ¿Dónde has aprendido cosa tan despreciable? (Retira delicadamente los pies de su mujer y se levanta). Esposa dilecta: acomodo tus pies ligeros sobre la parte más aterciopelada de esta roca. Nunca mariposa gentil tocó más suavemente la rosa de tus pies. Sigue soplando que acaso el mar se rice mejor al compás de tu boca bienamada...(Camina. Se toca los hombros). ¡Oh, dolor! Cuatro horas hacía que mi dulce bien apoyaba sus pies contra mi cuello. (271; el subrayado es mío)

El doble discurso o “discurso hipócrita,” que el dramaturgo clásico mantiene en esta escena es evidente. Por un lado, afirma que roncar es algo despreciable, y por otro, alienta a su esposa a seguir “soplando” y califica su boca de “bienamada.” También se puede observar la misma dualidad cuando habla de sostener los pies de su esposa, por una parte lo hace con gusto y los deposita suavemente en la roca, y por otra, se queja del dolor que le causa el haberlos sostenido cuatro horas. La deformación irónica con que Eurípides es descrito en el epílogo esconde una fuerte crítica al machismo del hombre; la escritora argentina deja claro en su parodia la misoginia del dramaturgo. Ahora bien, además de entenderse como un reto a la recepción crítica de la farsa, esta escena y toda la caracterización grotesca de Eurípides, así como la de la propia Storni, se pueden interpretar además como una clara desmitificación de la figura prepotente del autor canónico.

---

<sup>42</sup> May Summer Farnsworth comenta las reseñas del estreno de El amo del mundo en los periódicos y revistas teatrales explicando que la acogida del público fue excelente pero las críticas de los periodistas no fueron nada halagüeñas (36), es precisamente este tipo de recepción negativa de los críticos lo que Storni anticipa en el epílogo.

El análisis de la caracterización del Joven, de sus amigos, de Eurípides y del Pez musical prueba conclusivamente que no hay en esta farsa “trágica” ni una sola imagen positiva del hombre ni se ofrece tampoco ninguna opción viable para conseguir un intercambio igualitario de la construcción de género de ambos sexos en el imaginario social de la dramaturga. La única alternativa que ofrece a la mujer fuerte que construye--y que tampoco es viable--es el suicidio, visto como “vida después de la vida” y como acto de resistencia a la implementación de los patrones sociales de género que dicta el patriarcado.

### **3.3.4 Conclusiones**

Mi lectura de Polixena y la cocinerita subraya que la dramaturga se vale del esperpento y del metateatro para avanzar su proyecto feminista. Re-escibe Hécuba con el propósito de exponer una vez más la desigualdad de género que imperaba en la Argentina tanto como para mostrar la posibilidad de construir un sujeto femenino. Ahora bien, si se compara este proyecto sobre la revolución socio-sexual con el que, según Julio Prieto, Storni propone en la farsa Cimbelina en 1900 y pico, hay que concluir que mi estudio de la imagen que tienen los personajes masculinos del sexo opuesto y la visión que tiene la Cocinerita del hombre, indican que Storni refleja en Polixena no la posibilidad de una revolución de género esperanzadora, sino todo lo contrario: la brecha existente entre ambos sexos. No ofrece ningún resquicio de comprensión mutua ni deja abierta ninguna eventualidad para un futuro entendimiento entre ellos, aunque sí realiza una destrucción de los estereotipos en cuanto al género, desconstruyendo la imagen del hombre patriarcal y logrando que su protagonista femenina se convierta en heroína y por lo tanto, se constituya en sujeto femenino. En cuanto a la afirmación de Marta Morello Frosch de que el plan de Storni propone un intercambio

social igualitario entre ambos sexos, es preciso subrayar que si nos fijamos exclusivamente en el mensaje de Polixena y la cocinerita, ese intercambio no tiene lugar porque debe pasar primero e irremediamente por la destrucción de los estereotipos de género contruidos por el patriarcado tanto como por la construcción de un sujeto femenino en el escenario que sea viable en la vida real.

### **3.4. La originalidad artística y feminista de Cimbelina en 1900 y pico**

Como en el caso de Polixena, me interesa investigar en este apartado si en Cimbelina existe una construcción de sujeto femenino y cómo afecta tal proyecto a la imagen que de un posible nuevo hombre tenga la dramaturga argentina. Como indiqué anteriormente, la segunda farsa de Storni parodia el drama del inglés William Shakespeare titulado Cymbeline, escrita aproximadamente entre 1608 y 1610. Dicho drama, junto con Pericles, Prince of Tyre (aprox. 1603-1608), The Tempest (aprox 1610-1611) y The Winter's Tale (aprox 1610-1611), es considerado uno de sus últimos romances.<sup>43</sup> Algunos críticos difieren de esta clasificación y consideran la pieza una tragicomedia. Sea como sea, el género dramático al que pertenece no afecta la farsa stornina por lo que no nos detendremos a elucidar este conflicto. Lo que si es necesario tener en cuenta es que esta obra no fue producto de la fantasía del dramaturgo inglés sino que el autor inglés la basa en una seudohistoria de Inglaterra, titulada "Historia Regum Britanniae" (1138) de Geogffrey of Monmouth (1100-1155).<sup>44</sup> A Shakespeare Encyclopedia explica que la referencia histórica en la que se basa Cymbeline es una alusión al rey inglés Cunobelinus (late 1st BC- 40s AD) de la Bretaña pre-

---

<sup>43</sup> A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory define el romance inglés como una composición dramática: "it is usually concerned with characters (and thus with events) who lived in a courtly world somewhat remote from the everyday. This suggests elements of fantasy, improbability, extravagance, and naïvety. It also suggests elements of love, adventure, the marvelous and the 'mythic'" (803).

románica. No obstante, Francesc LL. Cardona expone que “las fuentes de la pieza son una novela o cuento del Decamerón de Boccaccio y la Crónica del inglés Rápale Holinshed que gozó de gran popularidad y [en quien] Skakespeare se inspiró a menudo” y, por tanto, afirma que es debido a esta variedad de fuentes clásicas que la obra se enclava en un ambiente histórico-nacional británico (16).

En el drama inglés, *Cymbeline*, Rey de Bretaña, destierra a su yerno Póstumo al enterarse de que éste se ha casado a escondidas con su hija, la princesa Imógena, contraviniendo sus deseos. El plan fallido de la reina (esposa de Cymbeline) había sido casar a Imógena con su hijo Cloten, fruto de su anterior matrimonio. Póstumo marcha a Italia en su destierro dejando a su fiel criado Pisanio al cuidado de Imógena. En Italia conoce a Joaquimo y apuesta el anillo de diamantes que le dio su amada y la mitad de su fortuna sobre la honestidad y fidelidad de su esposa. Joaquimo, para ganar la apuesta, visita a Imógena y al no lograr seducirla, miente asegurando que había pasado la noche con ella. Astutamente Joaquimo se había escondido en un baúl en el dormitorio de Imógena. Por la noche mientras ella dormía, salió del baúl para robarle una pulsera y para observarla notando un lunar en un lugar escondido. La pulsera y el lunar, son las pruebas de la infidelidad de Imógena que presenta a su marido. Póstumo, desesperado ante las evidencias de que Imógena le ha sido infiel, envía una carta a su sirviente Pisanio para que mate a Imógena. El sirviente le confiesa a ella los planes de Póstumo y juntos deciden que la joven debe fingir su muerte. Así, se viste de hombre y pretende ser un sirviente para marchar a Italia a encontrarse con Póstumo. La inminente guerra entre Roma y Bretaña provoca que el monarca anglosajón se enfrente a los romanos. Tras una serie de acontecimientos inesperados, Júpiter se le aparece en sueños a Póstumo mientras está en prisión ordenando que la trama se desenrede y en la siguiente

escena muere la Reina. Cymbeline gana la guerra gracias a la ayuda de dos jóvenes, un anciano y un criado. Al final en palacio todo se descubre, el doctor Cornelio confiesa que la Reina era malvada y urdía envenenar al Rey, que Joaquino mintió para ganar la apuesta, que el criado valiente era Imógena y que los dos jóvenes son los dos hijos del Rey que fueron secuestrados cuando eran niños. Finalmente, gracias a la valentía de Imógena como mancebo, Póstumo que estaba preso es liberado y se reúne con su amada ante el Rey. Estructuro el análisis de Cimbelina de acuerdo al patrón al realizado en la farsa anterior. Como en ese caso, me interesa investigar si existe una construcción de sujeto femenino y cómo afecta tal proyecto a la imagen que de un posible nuevo hombre tiene la dramaturga argentina. La segunda farsa de Storni parodia el drama del inglés William Shakespeare titulado Cymbeline, escrita aproximadamente entre 1608 y 1610. Dicho drama, es considerado uno de sus últimos romances, junto con Pericles, Prince of Tyre (aprox 1603-1608), The Tempest (aprox 1610-1611) y The Winter's Tale (aprox 1610-1611).<sup>45</sup> Algunos críticos difieren de esta clasificación y consideran la pieza una tragicomedia. Sin embargo, el género dramático al que pertenece no afecta la farsa stornina por lo que no nos detendremos a elucidar este conflicto. Lo que si es necesario es tener en cuenta que esta obra no fue producto de la fantasía del dramaturgo inglés sino que se basa en una seudohistoria de Inglaterra, titulada “Historia Regum Britanniae” (1138) de Geoffrey of Monmouth (1100-1155) al contar la historia de Cymbeline. A Shakespeare Encyclopedia explica que la referencia histórica en la que se basa Cymbeline es una alusión al rey inglés Cunobelinus (late 1st BC- 40s AD) de la Bretaña pre-románica. Francesc LL. Cardona expone que “las

---

<sup>45</sup> A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory define el romance inglés como una composición dramática que “it is usually concerned with characters (and thus with events) who lived in a courtly world somewhat remote from the everyday. This suggests elements of fantasy, improbability, extravagance, and naïvety. It also suggests elements of love, adventure, the marvelous and the ‘mythic’” (803).

fuentes de la pieza son una novela o cuento del Decamerón de Boccaccio y la Crónica del inglés Raphael Holinshed que gozó de gran popularidad y [en quien] Skakespeare se inspiró a menudo” y, por tanto, afirma que es debido a esta variedad de fuentes clásicas que la obra se enclava en un ambiente histórico-nacional británico (16). Por lo tanto, se observa un paralelismo en el tipo de fuentes que utiliza la autora si se compara Cymbeline de Shakespeare y Hécuba de Eurípides. En primer lugar, Alfonsina Storni parodia dos obras canónicas: una tragedia griega y un romance del consagrado dramaturgo inglés; segundo, ambas obras se basan en una fuente histórica (Cunobelinus) o mitológica (Polixena); tercero, ninguna de ellas es original en las fuentes que emplea la autora, ya que o bien se trata de una de las diferentes versiones de un mito griego o bien se basa ligeramente en un cuento de otro autor o referencia histórica.

Empiezo mi análisis con un resumen del drama inglés. Cymbeline, el Rey de Bretaña, destierra a su yerno Póstumo al enterarse de que éste se ha casado a escondidas con su hija, la princesa Imógena, contraviniendo sus deseos. El plan fallido de la reina (esposa de Cymbeline) había sido casar a Imógena con su hijo Cloten, fruto de su anterior matrimonio. Póstumo marcha a Italia en su destierro dejando a su fiel criado Pisanio al cuidado de Imógena. En Italia conoce a Joaquimo y apuesta el anillo de diamantes que le dio su amada y la mitad de su fortuna sobre la honestidad y fidelidad de su esposa. Joaquimo, para ganar la apuesta, visita a Imógena y al no lograr seducirla, miente asegurando que había pasado la noche con ella. Astutamente Joaquimo se había escondido en un baúl en el dormitorio de Imógena. Por la noche mientras ella dormía, salió del baúl para robarle una pulsera y para observarla mientras dormía notando un lunar en un lugar escondido. La pulsera y el lunar, son las pruebas de la infidelidad de Imógena que presenta a su marido. Póstumo, desesperado

ante las evidencias de que Imógena le ha sido infiel, envía una carta a su sirviente Pisanio para que mate a Imógena. El sirviente le confiesa a ella los planes de Póstumo y juntos deciden que la joven debe fingir su muerte. Así, se viste de hombre y pretende ser un sirviente para marchar a Italia a encontrarse con Póstumo. La inminente guerra entre Roma y Bretaña provoca que el monarca anglosajón se enfrente a los romanos. Tras una serie de acontecimientos inesperados, Júpiter se le aparece en sueños a Póstumo mientras está en prisión ordenando que la trama se desenrede y en la siguiente escena muere la Reina. Cymbeline gana la guerra gracias a la ayuda de dos jóvenes, un anciano y un criado. Al final en palacio todo se descubre, el doctor Cornelio confiesa que la Reina era malvada y urdía envenenar al Rey, que Joaquimo mintió para ganar la apuesta, que el criado valiente era Imógena y que los dos jóvenes son los dos hijos del Rey que fueron secuestrados cuando eran niños. Finalmente, gracias a la valentía de Imógena como mancebo, Póstumo que estaba preso es liberado y se reúne con su amada ante el Rey.

### **3.4.1 Estructura externa y argumento**

Cimbelina consta de un prólogo, seis actos breves y un epílogo que le permiten a la dramaturga distorsionar o incluso desconstruir la obra inglesa en varios aspectos: la alteración de la trama central de obra clásica, el desdoblamiento de los personajes y la deformación esperpéntica del escenario, personajes y dramaturgos.

En la trama de Storni, se recrea una situación política y social que refleja de forma inexacta la pieza de Shakespeare. La farsa está estructurada en forma de “teatro dentro del teatro” y en la que la acción “ficticia” queda enmarcada por el prólogo y el epílogo que aparentan ocurrir en el mundo extra-textual. El prólogo introduce a unos actores que se

preparan para representar el drama de Shakespeare, representación que tiene lugar (en versión stornina) en los actos siguientes. El drama que interpretan refleja una situación familiar similar al modelo que copia. En ella, María Elena (Imógena) acaba de casarse con Héctor (Póstumo) sin permiso de su padre (el doctor y ministro Gutiérrez). A diferencia de la obra clásica en la que el rey destierra al marido de Imógena, en la farsa la esposa del doctor Gutiérrez, cuyo hermano es el Presidente del gobierno, deja cesante en su trabajo a Héctor. Sin embargo, la esposa y su hijo convencen al ministro para que destierre a Héctor por considerarlo un sujeto peligroso para el país. Con este plan, la madrastra pretende que su hijo Maneco (Cloten), conquiste a María Elena. Storni también recrea de forma irónica la cuestión de la fidelidad de Imógena-María Elena. Héctor acepta el desafío de su primo José (Joáquimo) de lograr conquistar a María Elena pero, a diferencia de la pieza clásica, los caballeros no apuestan nada. El desenlace de la acción también difiere del clásico, ya que María Elena, mujer moderna y decidida, no sólo no se deja engañar por José sino que le prepara una trampa para burlarse de él. María Elena que sabe por la obra inglesa que José va a mentir sobre su honor, vuela en hidropilano hasta donde se encuentra Héctor para hablar con él antes de que José llegue y mienta sobre su fidelidad hacia su esposo. En el epílogo, los personajes salen del escenario de 1900 y pican y comentan sus actuaciones. Cuando terminan sus comentarios e intentan entrar al libro de Shakespeare del que salieron al principio de la obra, se dan cuenta de que ya no caben porque evidentemente ellos pertenecen a otro tiempo y espacio, además de que han crecido psíquicamente. Se adelantan entonces al borde del escenario y el telón cae detrás de ellos mientras María Elena se dirige al público y anuncia que la farsa ha terminado.

Si se compara el argumento de Cimbelina con la pieza clásica, hay que convenir con Salgado en que “Storni no reproduce las historias originales, sino que reenfoca la perspectiva y la acción desde las circunstancias de los personajes femeninos erigidos en protagonistas” (“Reflejos” 25). Para Julio Prieto se trata de que la dramaturga realiza una re-escritura irónica del drama de Shakespeare (29). Sin duda, la dramaturga re-escrive el romance inglés suprimiendo muchas partes del drama original y otorgándole más importancia al personaje femenino, convertido ahora en heroína-sujeto. Al comparar ambas piezas resulta patente que Storni ofrece una perspectiva feminista del drama inglés, para la que se ha valido, según Salgado, de las pautas de una lectora resistente o “resisting reader,” de acuerdo con las ideas de Judith Fetterly: “las libertades que Storni se toma en la reescritura de ambas piezas pueden ser interpretadas como efecto de su lectura resistente de los textos originales” (“Reflejos” 25). En otras palabras, Salgado indica que Storni no sucumbió al proceso de “inmasculación” o aceptación pasiva de los modelos de género ofrecidos por el patriarcado que menciona Fetterly, sino que rechazó el modelo femenino propuesto por los clásicos para imaginar en vez su propio modelo activo de conducta femenina (“Reflejos” 25). Se puede concluir entonces que Storni re-escrive la pieza en un intento de cambiar la historia oficial de la construcción de género ofrecida por el patriarcado. En efecto, no sólo se trata de una re-escritura, como apuntan Salgado y Prieto, sino también de una “re-visión” o desmitificación feminista de estas piezas canónicas evidentemente escritas en su versión original desde una perspectiva masculina-patriarcal con el propósito de representar la imagen de lo femenino que quería perpetuar el hombre. Es por esta razón que Adrienne Rich sugiere que la escritura femenina debería ser una revisión del canon: “re-vision--the art of looking back, of seing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction--is for women more than

a chapter in cultural history: it is an act of survival” (35). Si se lee la farsa de Storni como una re-visión del romance inglés, se observa que construye un personaje femenino fuerte, un verdadero sujeto: María Elena, decidida y moderna, quien se vale de la tecnología volando a reunirse con su marido para lograr su cometido de impedir que José logre embaucar a Héctor y que éste dude de su esposa. Capaz de defenderse ella misma sin ayuda de ninguna figura masculina, María Elena refleja de forma inexacta, como un espejo cóncavo, a su contraparte Imógena, superando la valentía de ésta e impidiendo astutamente que el burlador-burlado consiguiera su objetivo. El papel de la protagonista que encarna María Elena es el de sujeto femenino ya que con su astucia y valentía consigue derrotar el plan de José impidiendo el desenlace que tuvo lugar en la pieza de Shakespeare. Con este final Storni consigue presentar una versión feminista de esta obra canónica.

La crítica de esta obra ha visto claramente el mensaje de la dramaturga, Frank Dauster sostiene que la escena en el epílogo cuando los actores intentan sin éxito volver a entrar en el libro de Shakespeare indica “que los personajes han sido liberados del machismo y ya no pueden volver al texto original” (Perfil 112). Es decir, y tal y como afirma Héctor, los personajes se han transformado: “¡Hemos crecido! ¡Oh! ¡Hemos crecido! ¡Mírate, mirémonos!... ¡Hemos crecido psíquicamente!” (234). Salgado elabora este tema y afirma que “el hecho de que al final del drama Storni expulse a estos personajes y a sus correspondientes triángulos del canon literario--al impedirles entrar en el libro--subraya la necesidad de romper los moldes literarios del intercambio de mujeres que reproduce y valida la construcción patriarcal extratextual de la familia” (“Reflejos” 26). En efecto, la metamorfosis que han experimentado los personajes de Shakespeare en la farsa de Storni

postula que el cambio social es factible y resalta la posibilidad de crear una sociedad más igualitaria para el hombre y la mujer.

### **3.4.2 Técnicas y estéticas dramáticas**

La escenificación vanguardista de esta farsa revela aún más que ningún otro aspecto de la obra el carácter experimental y el cambio radical de la estética deformadora de Storni. Salgado ha comentado que “los efectos visuales subrayan la artificiosidad del montaje y de la actuación” (“Reflejos” 24). En efecto, al empezar la obra, el escenario aparece dividido en dos secciones: en la izquierda un telón con una inscripción que dice año 1500 y pico, “adornada con figuras y escenas características de la época, dibujadas con espíritu satírico” (129). A la derecha hay otro telón que dice año 1900 y pico “adornado con figuras y escenas modernas, estilizadas en colores vivos” (129). Ambos espacios están unidos por un pasaje estrecho que sirve de vestuario, donde los personajes se desvisten y cuelgan la ropa. Sobre el pasaje se ve una representación del tiempo dibujada en el telón: un viejo con una clepsidra en la mano. En la sección de la izquierda, hay un gran libro con tapas de cuero de unos dos metros de alto por tres de ancho. En su tapa se lee “Shakespeare: Cimbelina” en caracteres de la época y luminosos. En la parte inferior de la tapa hay una portezuela que permite a los actores salir de ésta y adelantarse a la escena (129).

La escenificación descrita rompe el ilusionismo escénico del teatro realista que dominaba el teatro comercial, y la división del escenario resulta novedosa. Ésta permite que los actores cambien de época al cambiarse de ropa y se sitúen en la otra parte del escenario, como si de una máquina del tiempo se tratase, lo cual añade un efecto surrealista a la escena. En la opinión de Prieto:

[Storni] ingresa en la vanguardia teatral explorando técnicas escénicas innovadoras como el derrumbe de la “cuarta pared,” la ruptura sistemática de la ilusión dramática, el recurso a la metateatralidad, o el uso del pastiche y el humor del absurdo como formas de transgresión de la mimesis aristotélica. (27)

Además de la ruptura con el realismo mimético, la ficcionalidad de la pieza se pone aún más de manifiesto cuando el público puede observar que los personajes son actores que se cambian de ropa y se quitan la peluca para transformarse en otros personajes. Esta característica relaciona las farsas con dos modalidades literarias: la de la carnavalización y la del metateatro. La primera ha sido ya sugerida por Romano Thuesen, quien apoyándose en Bakhtín afirma que “[los personajes] deciden cambiar trajes y nombres para representar una farsa que tiene por telón de fondo el año 1900 y pico. Como en todo carnaval, ‘se trata de la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo’” (383). El hecho de que los personajes del 1500 se disfracen y tomen otra identidad, sugiere el tópico de “el mundo al revés” propio de la carnavalización. La doble identidad de los personajes también refuerza la idea del carnaval, como Bakhtin sostiene “todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis” (177).<sup>46</sup> En ese juego de identidades donde todo es posible, Storni construye unos personajes fársicos. Su nueva identidad surge al cambiarse de ropa en el escenario frente al público, lo cual añade otra capa de ficcionalidad a la obra. El segundo aspecto de la teatralidad que pone de manifiesto el fenómeno de desvestirse en escena es el del metateatro. Lionel Abel califica una obra de “auto-referencial” o metateatral cuando llama la atención sobre su propia ficcionalidad. Que los personajes se cambien de vestuario en escena para interpretar a otros personajes, es una señal más de la metateatralidad o autorreferencialidad de la obra de Storni.

---

<sup>46</sup> Sobre la carnavalización, consúltese la obra de Mijail Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics.

Un recurso imaginativo--de un calibre fantástico similar al del Pez musical del epílogo de Polixena--ocurre en el Acto II cuando la protagonista conversa con Maneco, quien la toma bruscamente contra sí “para besarla y humillarla.” En ese momento, “una gran mano grotesca, sostenida por una manga inverosímil, aparece misteriosamente en escena y ofrece a María Elena en su palma un revólver desapareciendo en seguida” (160). Algo más tarde, la joven se queda mirando el revólver--que resulta ser de chocolate--y que le ha servido para distraer a Maneco y se lo come diciendo: “¡Ayúdame, confitura!” Esta estrategia innovadora permite que Storni consiga una vez más hacer resaltar los recursos dramáticos que emplea en su farsa para romper el realismo mimético. El distanciamiento se acentúa aún más cuando este mismo personaje llama la atención de la audiencia sobre el arma y sobre la ficción de la misma. Maneco subraya la teatralidad de esta escena comentando: “¡Eso está descargado! ¡A mí con escenas de cinematógrafo!” (160). Para Romano Thuesen, la fantasiosa aparición del revólver es un claro ejemplo del recurso clásico “deus ex machina” (386).<sup>47</sup> Patrice Pavis define esta estrategia como “noción dramática que provoca el final de la obra gracias a la aparición de un personaje inesperado” en Diccionario de teatro (125). En la farsa, esta técnica consigue poner en evidencia la ficcionalidad del teatro y romper el ilusionismo escénico.

El análisis de los recursos pensados para la escenificación de Cimbelina no deja dudas de que se trata de una obra innovadoramente atrevida, a lo que ayudan en gran medida los efectos visuales que subrayan la artificiosidad del montaje y de la actuación (Salgado, “Reflejos” 24). A esto hay que añadir también el uso de otras técnicas escénicas innovadoras

---

<sup>47</sup> “Deus ex machina,” (traducido literalmente: el dios que baja de una máquina), proviene de las tragedias griegas en las que una máquina sostenida por una grúa trasladaba al escenario a un dios que resolvía todos los problemas no resueltos (Pavis 125). En Cymbeline, la participación de Júpiter para adelantar la trama es un claro ejemplo (y parodia por parte de Shakespeare) de este recurso clásico.

que contribuyen al derrumbe de “la cuarta pared” y a la ruptura sistemática de la ilusión dramática (Prieto 26).

En Cimbelina la escenificación está estrechamente ligada a la técnica del metateatro. Frank Dauster ha comentado sobre este aspecto de la farsa y concluye que “la obra es metateatral en un grado avanzado: todos los personajes desempeñan papel doble” (Perfil 111). Hay que aclarar que los personajes principales, Imógena, el rey Cimbelina, la reina, Cloten, Póstumo y Joaquimo sí son personajes dobles, pero el resto (la negra Ciriaca, la Mucama, Hugo, la ronda de chicas, el personaje que viene de la platea, el negro portero, un niño de asilo, etc) son simples como lo especifica la propia dramaturga en la lista de personajes que coloca al comienzo de la obra. La enumeración bajo el rótulo “personajes dobles” aclara explícitamente que en esta farsa existe “la representación de un segundo papel secundario dentro de un papel inicial” postulada por Peter Roster. De esta manera, Imógena será María Elena, el rey va a representar el papel del Dr. Gutiérrez, Cloten el de Maneco, Joaquimo el de José, la Reina el de la señora Gutiérrez y Póstumo el de Héctor (197).

Ya desde el prólogo, los personajes colocan en primer plano su artificialidad cuando salen de un libro situado en la parte izquierda del escenario y en cuya tapa se lee “Shakespeare: Cimbelina.” Conforme aparecen en escena se van presentando al público individualmente siguiendo el mismo esquema que inicia Imógena:

IMÓGENA: (saliendo de la tapa del libro vestida como una princesa de su época se adelanta hacia el público).  
Heme aquí; yo soy Imógena; una princesa; Soy hija del rey Cimbelina, personaje que da título a un drama de Shakespeare. Mi cuerpo una estatua, mi alma un antorcha, mi corazón una nube. Mujer más fiel no la hubo jamás. Si de las manos del gran Shakespeare no salí más altamente entonada fue porque a mi creador se le deslizó en la pluma una pequeña bolita de engrudo, la que no le falta a ningún genio, por genio que sea, en algún instante pasajero de decaimiento... (Se ubica en primer término, en el extremo izquierdo del escenario guardando la actitud de una princesa de libro) (130)

Imógena es explícita en anunciar ser consciente de que es un “personaje,” es decir, una mera construcción dramática. Incluso vemos la ironía con la que se refiere a Shakespeare, al que llama “mi creador” al aludir al detalle del engrudo en la pluma. Cada personaje se presenta a sí mismo admitiendo así su conciencia dramática. Además de ser conscientes de ser actores que representan una obra, se puede aseverar que estos personajes tienen personalidad propia, independiente de la que le ha asignado el autor de la obra original, pues cuestionan su comportamiento en la pieza de Shakespeare inmediatamente después que terminan de presentarse al público:

IMÓGENA. ¡Padre!... ¡Padre!... ¿Por qué fuiste cruel conmigo?

CIMBELINA. Yo no fui cruel, hija mía; quise que te casaras con el príncipe Cloten, el hijo de la reina, tu madrastra, porque de esa boda esperaba mi reino grandes venturas... Tú, una princesa, debiste casarte con un príncipe y no con un hombre indigno de tu linaje. (133)

El metateatro continúa cuando concluidas estas observaciones sobre la tragicomedia, María Elena ordena al resto de los personajes que la sigan y éstos se toman de la mano formando una cadena en el escenario. Imógena inicia el desdoblamiento metateatral de los personajes cuando se quita la peluca, se desabrocha un traje largo y se queda vestida con el conjunto blanco de sport que tenía debajo. Cuelga peluca y vestido en el corredor, toma una raqueta de tenis, pasa por el pasadizo central a la otra parte del escenario que representa el año 1900 y pico, y se vuelve a presentar al público:

MARÍA ELENA. Ahora existo en el año 1900 y pico... Soy María Elena Gutiérrez Castro; mi sport favorito el tennis [sic]... soy hija de un ministro. (Se coloca cerca del escenario que está en escena). (139)

La acotación informa que los demás personajes la imitan en sus acciones y tras presentarse brevemente, pasan uno a uno al otro lado del escenario. Allí se colocan junto a María Elena, quien de nuevo dirige la acción al exclamar: “aquí tenemos el escenario; vamos a representar la farsa.” Su padre, el doctor Gutiérrez no quiere representarla y María Elena busca el apoyo de su madrastra:

MARÍA ELENA. Madrastra mía; ¿usted quiere que representemos la farsa?

SRA. GUTIÉRREZ. ¡Sí; quiero! (al marido) ¡Vamos!

DR. GUTIÉRREZ. (Resignado). Bueno; ¡si no hay más remedio!...

MARÍA ELENA. Todos, todos al escenario; representemos la farsa Cimbelina en 1900 y pico (Al público). ¡Hasta luego, señores! (suben todos al pequeño escenario). (141)

Lionel Abel, explica que en el metateatro la conciencia dramática de los personajes, les lleva a romper con la obra en la que han sido inscritos originalmente porque ellos mismos son dramaturgos (62). No hay duda de que todos y cada uno de los personajes dobles y los sencillos algunos de estos no eran parte de la obra original, no? Reescriba esta sección para reconocer este hecho posee esta característica ya que libremente deciden salir de la obra original e interpretar la de Storni aunque son conscientes de su personalidad shakesperiana. Este aspecto de la independencia de los personajes se asemeja al usado por Luigi Pirandello, dramaturgo muy conocido en la Argentina de Storni, en Seis personajes en busca de un autor (1921).<sup>48</sup> Abel alude a esta pieza subrayando su carácter metateatral: “[this play] perhaps the most original play-within-a-play written in this century, the remark is made that certain dramatic characters cannot be contained in the works they first appeared in and have had to venture far from their creators into other works by other authors” (58). Al igual que ocurre en la pieza italiana o en Polixena, los personajes de Cimbelina también tienen conciencia

---

<sup>48</sup> En la obra de Pirandello, los personajes son capaces de reflexionar sobre sí mismos y desligarse del autor.

dramática y se desligan de su autor y del papel original que desempeñaban en el romance inglés para interpretar la nueva farsa de Storni.

Si tenemos en cuenta que la primera representación de Seis personajes en busca de un autor tuvo lugar en Argentina en 1922, y que a partir de ese momento proliferan las representaciones de la misma tanto en italiano como en español, no es arriesgado asumir que Alfonsina Storni conociera esta obra maestra. Beatriz Seibel, asegura no sólo que en Buenos Aires se llevan a escena varias representaciones de la obra original, sino que además desfilan por las tablas varias versiones farsescas de la misma.<sup>49</sup> El mismo año que Storni estrena El amo del mundo (1927) Pirandello hace una gira por Argentina a cargo de la Compañía del Teatro de Arte de Roma además de ofrecer una serie de conferencias, entre ellas “L’Umorismo.” Una de las funciones fue ofrecida “en honor de los artistas argentinos y como homenaje a la escena nacional, con libre acceso para los actores y actrices de todos los teatros porteños” (Seibel 689). La probabilidad de que Storni asistiera a alguna de estas conferencias o representaciones es alta. Erminio G. Neglia, al ofrecer una panorámica del teatro argentino de esa época, subraya la importancia que tuvo Pirandello debido a la originalidad de su arte y a las posibilidades escénicas que abrió en un momento de decadencia del teatro comercial y de crisis teatral (Una recapitulación 60). ¿Podría ser una mera coincidencia que los personajes dobles en la farsa de Storni sean seis al igual que en la obra pirandelliana? Quizás sea así, pero es innegable el paralelismo con con este aspecto de la obra del dramaturgo italiano que se basa principalmente en la actitud y conciencia dramática de los personajes.

---

<sup>49</sup> Las sátiras Un autor en busca de seis personajes (1924) de César Ratti y Seis bataclanas en busca de un autor de Ballestero y Rando (1927) son algunos ejemplos citados por Beatriz Seibel en Historia del teatro argentino (2002).

La doble actuación de estos personajes storninos se hace explícita cuando la dramaturga hace que los personajes se cambien de ropa en escena. Abel afirma que esta acción tiene un efecto metateatral al analizar un drama de 1956 escrito por Jean Genet, The Balcony:

For the fact is that when we see costumes being put on, we can accept them as the necessary garbs for the characters, whereas if the characters come on the stage fully customed, we think at once of the work of the director and the costume designer. The effect Genet achieves here by the metatheatrical device of having us present at the dressing up of his personages is akin to certain characteristic effects of Pirandello. (80)

Esta técnica vanguardista, que Abel estudia en esta obra de Genet y que data de 1956, había sido ya utilizada por Storni en su farsa en los años treinta. Es cierto que ni ella ni los críticos, ni la audiencia tuvieron oportunidad de verla estrenada en vida de la autora, pero esto no impide reconocer la radical originalidad con que la dramaturga argentina se adelantó en su obra a técnicas ampliamente celebradas por su novedad muchos años después.

Hay otra serie de efectos metateatrales que Storni utiliza en la pieza y que están relacionados con la escenificación. Uno de ellos es la presencia de un personaje en la platea como escena de relleno en el Acto V, que sube al escenario “en nombre del autor de esta farsa” (222). Él mismo informa al público que es un personaje más de la obra, y ejerciendo “el poder” que le ha concedido la dramaturga, afirma que actúa en una escena de relleno y sugiere varias posibilidades para la misma. También informa, subrayando la “auto-referencialidad” de la obra, que el recurso de sonar el teléfono en la escena V fue otra estrategia dramática de la autora. Además, confiesa que “al autor” le hubiera gustado, pero que no era posible escenificarlo, que la esfera del mundo “se iluminara por dentro, transformándose en una cara muerta de risa, y echando dos patas, se pusiera a bailar” (222). Este personaje no sólo habla por “el autor” sino que además dice conocer sus deseos y

expectativas convirtiéndose en cierta medida en el “alter ego” de la dramaturga, quien al crearlo posibilita su presencia en la escena para comunicar al público aspectos de su estética dramática vanguardista (desde este punto de vista, este personaje realiza la función “estética” de Max Estrella en la obra de Valle-Inclán). Tras terminar su discurso sobre la variedad de recursos teatrales que ha utilizado la autora, el personaje recita el cuarteto que le gustaría que la esfera del mundo verbalizara y anuncia que la escena de relleno ha terminado porque los personajes principales están al llegar. Esta estrategia dramática, heredada en este caso del teatro brechtiano, pone en evidencia de nuevo la metateatralidad de Cimbelina que consigue romper completamente cualquier posibilidad de ilusionismo escénico.

La técnica del esperpento es también esencial en la construcción de esta farsa. Es evidente que como fue el caso en Polixena, también en Cimbelina hay una obra canónica que sirve de referente mientras que la farsica es su reflexión en un espejo cóncavo o convexo, a través de la re-escritura que lleva a cabo Storni. De la misma forma que Polixena y la cocinerita refleja de forma inexacta y deformada un incidente de la obra clásica Hécuba, así se puede observar también un tipo de deformación similar en la reescritura del drama inglés en Cimbelina en 1900 y pico. Nótese que al igual que la Cocinerita coloca en primer plano a Hécuba cuando recita los versos de Polixena, también la obra inglesa constituye un punto de referencia para los personajes de la farsa situada en 1900 y pico durante toda la obra, como se observa en la siguiente escena:

MARÍA ELENA. ¡Y bien por ti, Héctor! ¡Muy bien dada la paliza!... Así se solucionan estas cosas... ¿Qué hubieras ganado con mandarme matar como hiciste en 1500 y pico?

HÉCTOR. Pero hija, hace cuatro siglos era una cuestión de honor que te mandara matar, pero en nuestros días sería una cosa de mal gusto... (225)

La cita de Storni que encabeza este capítulo sugiere la necesidad de leer a los clásicos y también en Luces de bohemia, Max Estrella incita no sólo a leerlos sino a someterlos a una deformación consistente para obtener el “sentido trágico de la vida” que revela el Esperpento. No es difícil notar que estas piezas de teatro stornino llevan a efecto con acierto la lección de lo que significa escribir un Esperpento. El protagonista de Luces de Bohemia, continúa explicando la técnica de deformación que el autor ha utilizado, insistiendo en que la deformación tiene que ser empleada de una manera rigurosa y exacta:

MAX. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Luces 169)

Mi lectura de Polixena y la cocinera señaló que Storni implementa la técnica del dramaturgo español con rigurosidad, logrando someter la pieza clásica a la deformación de la farsa con una matemática perfecta. Para comprobar si es igualmente rigurosa en su segunda pieza, o si introduce algún cambio, examinaré Cimbelina en 1900 y pico. En esta obra la esperpentización empieza desde el mismo título con la transformación del personaje Cymbeline en “Cimbelina” (Prieto 31).<sup>50</sup> La traducción en español sería Cimbelino, ya que se trata del nombre de un hombre, el rey británico. En la farsa de Storni el nombre termina en el sufijo femenino “a,” por lo cual la audiencia/el lector espera que se trate de una reina, una mujer. La feminización del título indica que tal vez a la autora le interesaba dar a entender su deseo de hacer una reescritura feminista, es decir, de “feminizar” o deformar la obra y al personaje original. Sin embargo, aunque el proceso de feminización del rey es

---

<sup>50</sup> También el título de la primera farsa es esperpéntico porque aún el nombre de un personaje de la tragedia clásica (Polixena) con el de una prosaica empleada doméstica (una cocinera).

importante para el mensaje de la obra, me ocuparé de él más adelante, al analizar la imagen del hombre.

Mi examen de Cimbelina se guía también por los estudios y definiciones de Rodolfo Cardona, Anthony N. Zahareas y María Eugenia March. La primera característica de Cardona y Zahareas establecía la importancia de emplear lo grotesco y lo incongruente para revelar “lo verdadero” (30). En Cimbelina, es grotesca la caracterización de los personajes clásicos: de entrada, todos son actores, por lo que la princesa Imógena se ha transformado en una actriz que interpreta a María Elena, una chica moderna deportista Igualmente Póstumo, otro actor, aparece como el moderno Héctor, vestido de boxeador, y anunciando que su propósito es componer el mundo. Y de hecho, en el Acto II intenta componer una esfera del mundo a martillazos, reforzando al mismo tiempo el aspecto grotesco y cómico de su caracterización. El rey Cymbeline, ahora convertido en el Dr. Gutiérrez, doctor y ministro del gobierno, aparece soplando ridículamente un barquito en una pecera, barquito que en la siguiente escena convierte en un grotesco y ridículo reflejo del Estado:

MARÍA ELENA. Pero papá si no has podido conmigo, ¿cómo vas a poder con la navecita esa?

DR. GUTIÉRREZ. (dando un golpe en el escritorio). ¡Silencio! ¡Soy el jefe!... ¡Respete la nave del Estado!... ¡Eso no es cosa suya! (143)

Tras estas deformaciones grotescas, se esconde esa dosis de verdad que sugieren Cardona y Zahareas. El rey británico--como casi todos los reyes--no parece tener mucho poder en la pieza inglesa y en la farsa queda aún más desvalido, haciendo obvio por medio de la deformación la crítica de la dramaturga a la falta de habilidad de la mayoría de los gobernantes, y de los hombres que ostentan posiciones de poder. Póstumo (ahora Héctor) es un hombre varonil pero no muy inteligente tampoco a la hora de concebir un plan para

componer el mundo. La dramaturga evidentemente quiere hacer resaltar que el hombre tal vez no sea la única persona--o sexo--mejor dotada para controlar el mundo; María Elena demuestra ser más hábil y astuta que él como también lo era en la pieza que sirve de referente a la farsa.

En cuanto a la segunda característica, la que explica que “el esperpento es una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia tradicional” (Cardona y Zahareas 31) se observa que la “tragedia” de María Elena no es del mismo calibre que la de Polixena, sino algo mucho menos oneroso, más moderno y cotidiano, tal como lo definía Arthur Miller. La situación “trágica” de las protagonistas coincide en que Imógena y María Elena se ven obligadas a separarse de su esposo por la autoridad paterna que también representa al Estado. Ambas se ven comprometidas en su reputación por causa de dos embaucadores: José, el primo de Héctor que representa a Joaquimo, y Cloten, su hermanastro que refleja a Maneco en la pieza inglesa. Las dos mujeres deben poner en riesgo su vida para salvar su matrimonio. Imógena tuvo que hacerse pasar por criado para marchar a Italia donde estaba su marido y María Elena debe tomar un hidroavión para reunirse con Héctor antes de la llegada de José. Ahora bien, el destino de las protagonistas, tanto en las obras originales como en las farsas, queda determinado por el género literario de las piezas a las que pertenecen estos dos personajes: la Cocinerita/Polixena por ser personajes en dos tragedias pierden su vida al final de sus obras respectivas, en cambio María Elena e Imógena, personajes de una farsa y de un romance, solucionan felizmente su problema. En la farsa, la protagonista va en busca del apoyo de su padre porque comprende que su madrastra ha planeado el destierro de su amado. Aunque es una joven rica y tiene una posición social importante, es infeliz a causa de la separación de su

esposo, pero la resuelve apresurándose a reunirse con su amado para aclarar el malentendido sobre su supuesta infidelidad. Sea como sea, tanto la situación “trágica” de Polixena/Cocinerita como la de Imógena/María Elena revelan que la “tragedia nacional” que vive la mujer en la sociedad argentina de los años treinta es la misma que ha vivido desde los comienzos de la cultura patriarcal.

Cardona y Zahareas destacan en su tercera característica la teatralidad y el dramatismo, y citan como los elementos estructurales más importantes: escena y personajes, acotaciones y diálogo, palabra y gesto (31). En relación al dramatismo, se observa que la protagonista y todos los personajes de la farsa, poseen conciencia de ser personajes dramáticos, puesto que son actores. Otro aspecto de lo teatral que describe March es la caracterización guiñolesca del esperpento. Esta relación aparece claramente explicada en el estudio de March: “La concepción del mundo como teatro, escenario, etc, aparece, de acuerdo al criterio estético del ‘esperpento’ rebajada a teatro de guiñol” (140). Lo guiñolesco era un aspecto esencial en Polixena, y también lo es en la segunda farsa, cuando la dramaturga describe en las acotaciones que la cabeza del Dr. Gutiérrez se mueve mecánicamente. Este tipo de movimiento revela claramente el tratamiento de “muñeco” que Storni imparte a sus personajes. En la misma escena ocurre otro incidente que subraya tanto las características guiñolescas con que Storni delinea a sus personajes como la manera en que estos mismos personajes imaginan a otros seres, en este caso los que pertenecen a una más baja clase social. En este incidente la esposa de Gutiérrez explica a un niño de un asilo cómo debe comportarse mientras le da cuerda a un muñeco que camina de forma mecánica. Al preguntarle su marido despectivamente si no se cansa de enseñar “a esa clase de gente,” ella le responde, segura de sí misma, que eventualmente aprenderán: “marcarán el paso, ya lo

verás, marcarán el paso... Pero hay que tener caridad para soportarlos... ¡Engordan, crecen, revientan la ropa” (151). En esta escena, es necesario hacer resaltar dos fenómenos paralelos: el poder dramático-demiúrgico que le confiere Storni a la Sra. Gutiérrez y el tratamiento de “muñeco” con que describe al Dr. Gutiérrez. El uso de estas técnicas por Alfonsina Storni confirma la opinión de Capdevilla sobre la actitud demiúrgica de Storni y el trato de “muñecos” o de guiñol que concede a sus personajes. El crítico argentino subraya implícitamente este aspecto de la farsa: “para cada personaje pretérito hay uno moderno que lo desmiente. Las situaciones son las mismas pero las soluciones muy distintas. ¡Valientes muñecos los humanos seres!” (81).

March también afirma que “la teatralería incluye el melodramatismo, la afectación, la pomposidad, la grandilocuencia y el proceder solapado” (110). En Cimbelina, tanto el Dr. Gutiérrez como su esposa mantienen un tipo de discurso melodramático porque ostentan posiciones de poder social y político (él es doctor y ministro y ella la hermana del presidente) tanto como el que tenían en el romance inglés de Shakespeare los personajes parodiados. En la siguiente escena del epílogo, cuando todos los personajes/actores intentan volver al mundo shakesperiano, José comenta que al cambiarse de ropa va a ponerse sólo su chaqueta de caballero porque la elegancia no le ha servido de nada, pero la esposa del doctor (que fue originalmente la reina) exclama con un tono ostentoso y grave que no puede dejar su manto y corona atrás:

SRA. GUTIÉRREZ. ¡Ah, yo no! ¡Yo me pondré mi manto y mi corona! ¡No faltaba más! (Entra en el corredor y se pone el manto y la corona. Pasa a la sección 1500).

¡Estoy muerta pero una reina debe conservar en todo momento sus atributos!... Esperaré a mi esposo. (Se junta a los otros). (232)

Otros aspectos de esta farsa stornina que los críticos han elaborado y en los que me

interesa detenerme un momento porque entroncan con el esperpento son el humor y la ironía. Para Phillips, la forma literaria de las farsas es manipulada de acuerdo a una visión irónica de la vida y el arte (68); Salgado habla del feminismo irónico de la dramaturga y la radical modernidad de sus textos (23); Prieto nota la ironía en una escena de Polixena (30); Romano Thuesen centra su estudio sobre las farsas en el humor y afirma que éste “sirve de plafón para una interpretación controvertida de la realidad y el arte” (379). Es cierto, las farsas están plagadas del mismo humor irónico que identifica la poesía de Storni. La ironía representa sin duda una característica de su mirada femenina del mundo. Se trata de una visión que con toda seguridad tuvo que desarrollar en su vida privada para hacer frente a las difíciles circunstancias de su entorno y poder sobrevivir y que ella plasma en la totalidad de su obra. El humor irónico de la dramaturga en esta farsa se traslada desde el título en el que se burla rebajándolo del rey inglés, a la trama y a los personajes. Además, como afirma Romano Thuesen, la dramaturga, al parodiar estas dos obras se eleva con humor hasta la altura de los autores clásicos que emula: “Alfonsina hace de sí misma el doble contemporáneo de autores clásicos, con divertida irreverencia, entre otras cosas para demostrar que ‘en una farsa toda verdad realizada es una verdad posible’ y ‘lo que sale de la imaginación de las mujeres no sale ni de la misma cabeza de Dios’” (“El humor” 386).

Además del análisis comparado de ambas tramas (la canónica y la farsesca), es revelador analizar también la esperpentización en los diferentes aspectos de la pieza: personajes, escenario, diálogo, etc. Por no extender mi estudio, voy a omitir escenario y diálogo aunque sí estudiaré la deformación de los personajes concentrándome en la construcción del sujeto femenino y en la imagen del hombre.<sup>51</sup> De lo aprendido en este

---

<sup>51</sup> En mi tesis de maestría, “El esperpento en Polixena y la cocinera de Alfonsina Storni,” analicé detalladamente estos aspectos de la esperpentización que sufre una de las farsas.

apartado se deduce que al leer Cimbelina a la luz de los estudios de Cardona y Zahareas, así como los de March, se pone en evidencia las características esperpénticas de esta farsa. Es obvio que Alfonsina Storni, como Valle-Inclán, muestra una actitud irónica-demiúrgica de ver el mundo al delinear a través de espejos cóncavos a cada personaje canónico al mismo tiempo que realiza una crítica feminista de la sociedad argentina.

### **3.4.3. Dramatis personae**

Julio Prieto afirma que al apropiarse del personaje de Cymbeline la dramaturga realiza una labor de supresión e inversión. La supresión consiste en que suprime tres de los cinco actos y el parlamento largo de Póstumo en el acto II (38); suprime también personajes que aunque eran importantes en la obra clásica (como son el fiel criado Pisanio y los hermanos de Imógena), no son necesarios en su farsa. El término inversión lo usa Prieto cuando sostiene que Storni “re-escibe toda la escena de seducción shakesperiana con una estrategia de inversión sistemática” (35). Es decir, este autor se refiere así a la agencia de María Elena que es quien seduce a José. La inversión permite que la heroína no sea el objeto de la seducción--como ocurre en las obras canónicas--sino el sujeto que seduce (37).

Dado que Storni invierte los roles sexuales en su poesía, construyendo nuevas imágenes de género con el fin de conseguir una sociedad más justa, me interesa investigar si la dramaturga realiza una labor semejante en su farsa. Judith Butler establece la construcción cultural del género y anticipa también la posibilidad de una transformación de las funciones de ambos géneros por medio de actos performativos (“Performative” 272). Por lo tanto, es importante continuar mi análisis de los personajes para aclarar cómo representa Storni el género en esta farsa y si en este caso consigue al fin realizar una transformación igualitaria.

### 3.4.4 El sujeto femenino

Centro mi análisis de la construcción del sujeto femenino en un personaje, el de María Elena (Imógena). Las otras dos mujeres son secundarias en la pieza: la esposa del doctor Gutiérrez (la reina) y Ciriaca (la criada negra), muestran otros aspectos positivos y negativos de cómo ser mujer, y aunque no me parecen esenciales para entender la construcción del sujeto femenino, comento brevemente su papel antes de seguir adelante. Por un lado, la señora Gutiérrez muestra algunas cualidades negativas asociadas a lo femenino por el patriarcado al ser despiadada, manipuladora, controladora, y fría como madrastra de María Elena. Storni muestra de nuevo este tipo de mujer mala o perversa, como Zarcillo, para reprobar esas actitudes en la mujer. Por otro lado, la negra Ciriaca tiene un papel **modélico** de nodriza/madre ya que aconseja y alecciona a la protagonista sobre los peligros en la empresa de seducir a José, y apoya incondicionalmente a la joven.

En cuanto a la protagonista, se ha señalado que María Elena, “se convierte en una figura más decisivamente segura de sí misma” (“Reflejos” 26) que la Imógena del modelo original. Es cierto que la heroína de Shakespeare era valiente y astuta al hacerse pasar por un mancebo para su cometido de llegar a Italia para defender su honor, pero aún así no dejaba de ser objeto de la seducción de Joaquino, además de tener un rol pasivo y secundario en la pieza de Shakespeare. Por el contrario, en la farsa, la dramaturga le otorga mayor poder y al igual que a Polixena, la convierte de un personaje secundario en otro principal, cambiando así la historia de Shakespeare que ella lee como injusta en su delineación de lo que significa ser mujer.

En la escena del Acto IV María Elena se apropia de una figura femenina clásica, Penélope. En ella parodia con sorna otro modelo femenino construido por el imaginario

masculino: el de la mujer fiel y honesta que inventó la estrategia de tejer y destejer su labor para proteger su castidad, y que se ha convertido en símbolo de la fidelidad matrimonial:<sup>52</sup>

MARÍA ELENA. (Acomodando ovillos y dándole ubicación a una cantidad de prendas tejidas a mano) ¡Más lana!, ¡más lana!... ¡Voy a agotar las mercerías de la ciudad! ¡Seis meses de viudez forzada!... ¡Oh mi pobre desterrado!...Esta batita para el hijo de Esther; estos escarpines para el de Beba; esta capa para Huguito. (Las separa). No tengo ya a quién regalarle chucherías de lana tejida... además, debo ahorrar... ¿Qué hago? ¡Volveré a destejer esta echarpe!... (Toma una echarpe tejida a mano y la desteje un pedazo). Y al volveré a tejer; no hay más remedio. (Se sienta a tejer su echarpe) ¡Esposo mío, esposo mío! Cumplo mi palabra... ¡Destejo y tejo todo el día! (180)

Al concluir esta escena entra en escena la mucama con una carta de su esposo advirtiéndole sobre la visita del primo de éste, José “que es un vanidoso insoportable y se cree irresistible” (182), y que en la farsa representa el papel de del drama inglés. Aunque en la escena anterior María Elena se burla de los estereotipos canónicos femeninos con la figura de Penélope, abandona rápidamente la postura pasiva utilizada por la esposa de Odiseo al enterarse de la visita del seductor José. En lugar de esperar pasivamente a que él la intente conquistar, decide urdir un plan para burlar las estrategias seductoras del primo de Héctor, y finge cierta inocencia infantil, lo cual excita el deseo del seductor. En este sentido, María Elena emplea aquí los “ardides típicos del ser sometido,” los mismos que ya usara Zarcillo para conquistar a Claudio en El amo del mundo y la Secretaria a Mr. Dougal en La debilidad:<sup>53</sup>

MARÍA ELENA. Bésame. (Le alarga los labios en trompita con gesto muy gracioso).  
JOSÉ. (La besa con delicadeza en la boca). ¡Oh divina!

---

<sup>52</sup> En el poema épico La Odisea de Homero, Penélope es la esposa de Odiseo, quién marchó a la guerra de Troya. Durante sus veinte años de ausencia, ella ideó una táctica para no tener que casarse con ningún pretendiente mientras esperaba a su esposo. Consistía en tejer de día y destejer de noche para atrasar el momento de tener que elegir un nuevo marido. Penélope consigue su fin de mantenerse fiel hasta que finalmente regresa su esposo, representando desde entonces un símbolo de pureza y castidad matrimonial en la cultura occidental.

<sup>53</sup> Josefina Ludmer expone cuáles son los ardides del ser sometido al estudiar la obra de Sor Juan Inés de la Cruz en “Las tretas del débil.” Ver mi estudio de Zarcillo en el Capítulo II.

MARÍA ELENA. (Se mira muy graciosamente en un espejito de mano). Oh, ha besado Ud. mi rouge; la capa defensora... Se lo ha llevado Ud. todo José. (Retoca su rouge). Mis labios están aún vírgenes de su beso, José... (191)

María Elena representa a la perfección el papel de ingenua para hacerle creer a José que la ha conquistado. Según ella, “la ingenuidad es la genialidad femenina” (185). Pero en realidad, calcula fríamente su plan y lo invita a tomar té a la una de la madrugada, mientras trama seducirlo con la única intención de burlarse de él. De esta manera, la heroína de la farsa pasa de ser una mujer pasiva que se adhiere a las actitudes propias que el patriarcado ha configurado para ella y que exhibe con ironía al imitar las virtudes de Penélope, a ocupar la posición de agente seductor, reservada a las figuras masculinas en la tradición patriarcal (Prieto 34). La subversión que se lleva a cabo en la pieza, le permite pasar de ser el objeto a seducir a ser el sujeto que seduce: “María Elena no es ni seducida ni engañada, sino que entra conscientemente en el juego de la seducción y engaña a José a fin de darle un escarmiento” (Prieto 34). Con esta inversión del rol femenino canónico, Storni subvierte los valores aceptados por la tradición patriarcal y parodia la condición de la mujer dentro de dicho sistema.

La escena en que María Elena se apropia de tácticas femeninas convencionales, como lo es la aparente ingenuidad para seducir a José, subraya que Storni también subvierte en esta farsa la debilidad femenina convencional que emplean las mujeres cuando les interesa. Así, desde la posición subalterna que tiene la protagonista por ser mujer, se burla de Maneco:

MANECO: Si fueras hombre, la de bofetadas que te habrías llevado.

MARÍA ELENA. (Burlándose de él y haciendo que llora). ¡Soy mujer!, ¡Soy una débil mujer! ¡No me pegues!...” (160)

María Elena (como en cierto sentido Zarzillo) usa su erotismo a conveniencia. Como ejemplo sirva que en el epílogo confiesa sentir cierta atracción por Maneco y le pide que la bese

estando su esposo delante. Tal y como señala Salgado, estas libertades femeninas se deben a que en la farsa se percibe un relajamiento y un cambio de los códigos de honor en el nuevo orden social (26). A este respecto, Milena Rodríguez Gutiérrez comenta que en el poema “Veinte siglos” Alfonsina plasma un tipo de mujer que “es capaz de liberarse de ‘los rubores falsos del instinto’, aunque, como el hombre de ‘Peso ancestral’ siente--sufre, padece--las consecuencias de esta liberación” (91). También la figura de mujer delineada en la pieza a través de María Elena es una versión moderna que usa su erotismo y se libera de los viejos patrones de conducta.

En la escena en que Maneco trata de seducirla y ella recibe un revólver (de chocolate) para defenderse, es patente que María Elena le hace una advertencia y se enfrenta a él con una actitud desafiante mientras que defiende tanto su derecho a ser sujeto erótico como su capacidad de usar el sexo, el arma tradicional de seducción femenina:

MARÍA ELENA. Pero no avanzas, por si acaso... y mirá; si te vas jactando por ahí de amoríos conmigo, o cualquier cosa de esas, te meto de veras la bala, y cuando vayan a juzgarme le hago el amor al juez, lo entretengo con palabras melosas, o le doró la palma de la mano, y no me condenan...

MANECO. Te viene bien aquello de que la ramera existía pero faltaba hallar el precio...

MARÍA ELENA. (Irónica) No, el precio no; el estímulo... ¡Corrige! Hay error de concepto: ¡la ramera existía pero faltaba hallar el estímulo! Eso ya es otra cosa. Lo acepto. También cuando me conviene sé hallar la profesión femenina más antigua del mundo. Lee a Shaw. Y ahora sal de aquí. (161)

La protagonista hace notar que existe una diferencia entre “el precio” y “el estímulo,” un tema que obviamente quiere poner de manifiesto la dramaturga. Si fuera el primero, es decir, la paga que se otorga a la meretriz, el dinero le otorgaría el poder al hombre que paga y exige un servicio. El estímulo, en cambio, devuelve a la mujer el poder de seducir y de dejarse seducir con la misma igualdad que el hombre, convirtiendo así su función en la de un “sujeto

erótico femenino,” como establece Arcea Fabiola Zapata de Aston al estudiar los poemas de Storni:

El erotismo viene a ser una fuerza a través de la cual se intenta mostrar el afán de liberación. Este afán se inicia al lograr un destape de lo erótico, que se canaliza por medio de un lenguaje poético, producto de una necesidad de identidad y alcance de conciencia de sí misma, lo que en definitiva se constituye o conlleva a la creación de un nuevo sujeto femenino. (204)

Cómo acertadamente explica Zapata, se puede afirmar que la mujer--cualquier ser humano-- sólo se puede construir como ser independiente, es decir como sujeto femenino, siendo dueña de ella misma, teniendo agencia y estando en posesión de su sexualidad. Es necesario subrayar además otra característica importante de la nueva mujer--el control de las emociones--que María Elena representa, demostrando ser fuerte y expresando su debilidad sólo en la intimidad, en este caso en la compañía de Ciriaca, una segunda madre. Esta actitud la demuestra en una escena que ocurre en el Acto II, después de que Maneco le anuncia que van a desterrar a su esposo:

MARÍA ELENA. Ciriaca, dame un abrazo; dame un abrazo... (Se echa a llorar como una chiquilina en brazos de la negra; Ciriaca le acaricia la cabeza. Se retoma en seguida). ¡Pero no lo digas a nadie! Solamente delante de ti lloro... Déjate matar antes de decir a nadie que me has visto llorar.  
CIRIACA. (Secándole las lágrimas con un pañuelo).  
¡Nunca diré que he visto llorar a mi niña, nunca! (163)

Es significativo que María Elena asuma que el llanto representa un signo de debilidad y que intente no mostrarlo ante los demás. La característica de usar el llanto como estrategia para conseguir lo que se desea, tradicionalmente asignada a la mujer por las convenciones masculinas, se invierte en la farsa y Héctor será el que llore, como veremos al analizar a este personaje. Por tanto, las nuevas características de género que Storni designa para su protagonista la van configurando como un sujeto femenino que posee cualidades tradicionalmente consideradas masculinas: es fuerte, astuta y agente seductor, pero sin perder

tampoco sus cualidades femeninas. Ejemplos adicionales de la seguridad en sí misma los encontramos cuando habla con Maneco y adquiere el poder sobre su propia sexualidad al advertirle con firmeza que si lo deseara sabría “aplicar la profesión más antigua del mundo,” o cuando ofrece la imagen de mujer instruida al exhortar a Maneco a leer a Shaw. La cualidad de intelectual que Storni atribuye también al personaje de Márgara en El amo, y al de la Cocinerita en Polixena, es indispensable para construir el nuevo tipo de mujer que ella quiere delinear en su teatro y que ya se ha vislumbrado en su poesía. Recordemos de nuevo las “Divertidas estancias de Don Juan” en el que las mujeres, por ser lectoras, ya no esperan a un Don Juan sino a un cosechador. En palabras de Marta Morello-Frosch: “it is important to observe that the women’s new experience is reiterated as being a product of reading” (94). Es evidente pues, que el tipo de nueva mujer que según los críticos Storni delinea en sus versos refleja un sujeto femenino similar al que construye en su teatro. De acuerdo a Morello-Frosch, “Divertidas estancias,” “opposes a conceptual world of reflective women who read, who judge the conduct of the man-seducer, who decide for themselves to whom and in what circumstances they will grant their reward” (95), confirmando lo ya expuesto sobre la facultad de decisión que tiene la nueva mujer sobre la propia sexualidad, representada por la protagonista de la farsa.

María Elena es la estampa de una mujer moderna, como ella le confiesa al padre cuando éste se queja del comportamiento de su hija en la escena final de la farsa:

DR. GUTIÉRREZ. ...una sola cosa no me ha gustado de la farsa.

JOSÉ. ¿A ver? ¿Qué?

DR. GUTIÉRREZ. Como aparece en ella María Elena... ¡Eso no es verdad! ¡No es verdad! ¡Yo conozco bien a mi hija! ¡Es incapaz de todas esas bravatadas!

MARÍA ELENA. Pero, papá, si todas las mujeres modernas toman esa apariencia... Además: ¿cómo hubiéramos hecho, entonces, una farsa? Hay que exagerar la verdad... En una farsa toda verdad realizada es una verdad posible... (231)

Podríamos afirmar entonces que Storni construye un sujeto femenino, es decir, un tipo de mujer que al subvertir el modelo patriarcal desafía las convenciones sociales. En Cimbelina, propone la imagen subversiva de una heroína astuta cuya inteligencia no va en detrimento de su humanidad (como en el caso de la reina shakesperiana) ni la obliga a una fidelidad absoluta (como en el caso de Imógena) (Prieto 34). Es en esa “verdad exagerada” de la distorsión esperpéntica de la que habla María Elena donde se expresa el proyecto revolucionario socio-sexual que menciona Prieto y al que me he referido en este estudio como el proyecto emancipador de la mujer imaginado por Storni: la propuesta de una mujer moderna, intelectual e independiente. María Elena representa un sujeto femenino que reclama posiciones de igualdad por poseer características similares a las que ya he descrito en el primer capítulo.

El nuevo modelo de mujer representado en el escenario por María Elena, corresponde al imaginario de la mirada feminista de la dramaturga y lo imagina dentro de una sociedad igualitaria en la que los hombres también modificarían sus valores y su comportamiento para corresponderse con este tipo de mujer. El escenario y concretamente la farsa “donde toda verdad exagerada es una verdad posible” sirven a la dramaturga de laboratorio para construir su sujeto femenino. María Elena, como sujeto femenino, toma en sus manos las riendas de su vida y cambia tanto el desenlace de la obra canónica como el destino de Imógena cuando al final de la representación se apresura a narrarle a Héctor la verdad de lo acontecido:

MARÍA ELENA. Necesitaba verte hoy mismo, porque tú, tú... tú te ibas a matar

HÉCTOR. ¿Yo? ¿Por qué?

MARÍA ELENA. Porque te traicionaba

HÉCTOR. ¡María Elena!

MARÍA ELENA. No, yo no... pero lo hubieras creído. (207)

Storni modifica los términos del desenlace original. Al llegar María Elena antes que José evita que éste convenza a Héctor de la debilidad moral de ella y, con ello, la protagonista lleva a cabo su “justicia poética femenina” en la cual el bien triunfa sobre el mal cuando la mujer se defiende sola de las astucias del hombre. La dramaturga impide que el destino de la protagonista sea el de una mercancía en manos de ambos hombres y que ellos manipulen su “fortuna” como ocurre en la pieza inglesa en la que la fidelidad de Imógena es objeto de la apuesta. Gayle Rubin en su análisis feminista del teatro inglés explica lo que ya he señalado, que las mujeres históricamente han sido objeto de un intercambio entre hombres. Subraya la importancia de la relación masculina en esa transacción, ya que permite que el hombre prive a la mujer de su albedrio: “if it is women who are being transacted, then it is the men who give and take them who are linked, the woman being a conduit of a relationship rather than a partner to it” (174). En el drama inglés, aunque Póstumo ama a su esposa, la expone a ser objeto de las argucias de Joaquino confiando en las virtudes de Imógena. Storni subvierte la norma patriarcal al conceder agencia a su protagonista convirtiéndola en un sujeto femenino que decide y controla su propio destino en lugar de permitir que continúe siendo objeto de transacción, prueba o apuesta como lo fue en la pieza que le sirve de referente.

Existe otro aspecto relacionado con la construcción del sujeto femenino que pone de relieve la autoría de Storni como dramaturga, cuando se vale del personaje que viene de la platea para inscribirse explícitamente como “autor” del drama. Una vez que María Elena certifica en el prólogo la muerte de Shakespeare, se crea un vacío autorial que quizás pueda aludir a Storni como dramaturga pero Julio Prieto asegura que esto supone un ataque frontal y directo contra la autoridad de Shakespeare (30). Tal y como postula Fetterly en su concepto

de lectora resistente, las autoras han de rechazar los modelos y temas masculinos y re-escribirlos. Véase el categórico dictamen de la protagonista:

REINA. (Cáustica) ¡El veneno que tomaste no dio resultado, pero te preparé otro!  
IMOGENA. Ya es tarde; no puedes hacer ni un solo gesto... ¡Tienes el brazo entumecido para siempre! ¡Shakespeare ha muerto!... (138)

La declaración es tajante y con ella la dramaturga argentina se desliga del padre del texto y por lo tanto de un argumento y de unos personajes que ahora son suyos. No le pertenecen a nadie más que a ella. Storni adopta una actitud autorial autónoma con la que se resiste al canon masculino.

Otro aspecto feminista de la farsa que es necesario destacar también son las alusiones a “lo femenino.” En una escena en la que Héctor intenta arreglar la esfera del mundo que se ha caído al suelo, María Elena le ofrece su raqueta y su esposo le responde: “Bienvenida tu raqueta femenina... Lo femenino puede componer el mundo... Confío en tu raqueta. (Golpea la esfera con la raqueta)” (157). Las palabras del joven indican que la dramaturga quiere instaurar el precepto de lo femenino como posible solución a los males del mundo. En otra ocasión, el Dr. Gutiérrez alabará la imaginación de la mujer al exclamar: “¡Lo que sale de la imaginación de la mujer, no sale ni de la misma cabeza de Dios!” (231). Y también María Elena valora la genialidad de la mujer ante José: “La ingenuidad es la genialidad femenina, primo” (185). Todas estas reflexiones de los personajes indican la re-significación stornina de lo femenino como valor positivo, dejando atrás explícitamente la posición subalterna de la mujer como “el Otro” que adquiere dentro del sistema patriarcal.

### 3.4.5 La imagen del hombre stornino

Rachel Phillips afirma que el hombre no es equiparable a la mujer en el imaginario de Storni, puesto que la evolución de ésta como ser humano se efectúa a expensas del desarrollo de aquél: “She seems always to imply that the farther development of woman as human being is achieved only at the expense of man, or rather that while women can move beyond the female role into the realm of free individualism, man’s development in this direction is non-existent” (71). La afirmación de Phillips no concuerda con las conclusiones a las que hasta ahora he llegado en mi análisis de los personajes femeninos. Me propongo por ello analizar con más detalle cada personaje masculino, para ver hasta que punto coincide mi conclusión con la de Phillips.

María Elena ejemplifica la idea del sujeto femenino idóneo que tenía Storni porque es además, y contrario a Polixena, un modelo viable. Ella exhibe algunas características tradicionalmente consideradas masculinas: tiene un alto nivel de confianza en sí misma y es activa, valiente, decidida, líder, amante, sujeto de seducción, etc. Al adquirir algunas de estas cualidades, la mujer conquista un terreno que en el discurso patriarcal ha sido exclusivo de lo masculino. Observemos pues la caracterización del hombre que tiene lugar en la farsa. Por un lado, el hombre es presentado con sus características masculinas convencionales, además de con sus defectos y lacras: José, Maneco, incluso Cimbelina. Por el otro, se observa un acercamiento hacia lo femenino en Cimbelina y Héctor. En primer lugar destaca la feminización del nombre del rey shakesperiano, Cimbelina, además en su versión moderna en la farsa, el Dr. Gutiérrez mantiene el mismo papel pasivo frente a su esposa que exhibía en la pieza inglesa. Cabe preguntarse ahora si la dramaturga propone algún modelo masculino

normativo para el nuevo hombre. Buscaremos la respuesta analizando el personaje de Héctor, el protagonista.

María Elena tanto como la Sra. Gutiérrez, actúan y responden a las situaciones de su vida cotidiana con acciones y palabras que se asocian al mundo de lo masculino. Por el contrario, los hombres de esta farsa reaccionan de forma considerada más femenina o pasiva en relación a su papel tradicional. De esta manera, cuando María Elena le tiende una trampa a José, éste no es el sujeto que seduce sino que es el seducido y no es el que burla sino el burlado. Ella también va en busca de su marido para contarle la verdad, no al contrario. La señora Gutiérrez decide pedirle a su hermano que destierre a Héctor, sin contar con la opinión de su marido. En resumen, las acciones de estos personajes revelan un reajuste de los roles de género tradicionales de acuerdo a los cuales la mujer había de ser pasiva y el hombre activo.

El reajuste en las situaciones de estas dos parejas se refuerza con el que ocurre en uno de los cuentos que Ciriaca, la criada negra, le narra a María Elena. Se trata de una historia dentro de otra historia (otra técnica de metateatro). La criada subvierte de manera irónica un cuento para cuestionar los roles canónicos. La fábula de Ciriaca refleja deformándolo el mito de Penélope y Ulises. En ella, un padre promete la mano de su hija--una hija que ya ha elegido libremente a su futuro esposo--al pretendiente que demuestre mayor habilidad para tejer. El cuento de la muchacha pícaro pone de manifiesto la astucia de la protagonista que idea una estrategia para que su enamorado termine de tejer antes que el otro pretendiente y ambos puedan casarse. Este cuento subvierte el mito griego al colocar al hombre en la posición de ser premiado por una habilidad doméstica, la costura, virtud propia de la mujer dentro de la tradición. Estos detalles de las distintas caracterizaciones femeninas que delinea

Storni parecen sugerir una modificación de roles socio-sexuales. El análisis detenido de cada uno de los personajes masculinos nos permitirá distinguir con mayor precisión cuáles pueden ser los modelos masculinos que se proponen en la pieza.

El personaje principal masculino es Héctor, quien es un hombre bien redondeado, es abogado y también deportista, y para la enamorada protagonista no tiene defecto alguno. María Elena lo ama por sus ideas revolucionarias. De hecho, si no se tratara de una farsa pirotécnica, se podría suponer que Héctor encarna la imagen del hombre ideal de Storni. Con una mente abierta al futuro y fuertes ideales, incluso aconseja a su esposa que bese a Maneco en el epílogo diciéndole: “Bésalo tú también, María Elena; la vida es mucho más basta [sic] que lo que el hombre comprende de ella” (230). El protagonista se muestra inteligente, pero en menor medida que María Elena, ya que ella por ser la protagonista-heroína es la que astutamente resuelve la situación de engaño con José y se adelanta a éste alterando el desenlace de la pieza canónica. Héctor, tiene también un lado romántico y sensible que muestra cuando le escribe a su esposa para decirle que la extraña y cuando, para recordarla, se corta a propósito con la gillette que le regaló ella. Esta acción, aunque grotesca y exagerada--no hay que olvidar que se trata una farsa pirotécnica--le permite a la dramaturga representar la expresión “feminizada” de los sentimientos del hombre. Sin duda el mensaje stornino busca subrayar que el hombre necesita humanizarse y mostrar sus sentimientos. Otra situación paralelamente esperpéntica en la que Héctor se muestra vulnerable tiene lugar cuando llora y se abraza a su saco de boxeo llamando a su amada: “HÉCTOR. ¡Pedante! [a José] (Se pone a hacer ejercicios de puching-ball y va aflojando un poco más los golpes a la bolsa hasta que se abraza a ella y la besa). ¡María Elena! ¡María Elena!” (179). La feminización de los personajes masculinos que señalo me lleva a estar de acuerdo con Marta

Morello-Frosch, quien al hablar sobre el modelo de hombre que aparece en el poema “Tú me quieres blanca,” enfatiza que Storni le asigna características asociadas a lo femenino: “Nos parece que además de proponer un nuevo modelo para lo masculino, éste, en su carácter natural, ha sido feminizado” (148). De todos los personajes de la pieza, Héctor es quien mejor representa la imagen del hombre nuevo que en el imaginario de Storni acompañará a la nueva mujer de la igualitaria sociedad futura de la dramaturga. Él sabe que conquistó a su mujer con su modo de ser como le cuenta a José:

JOSÉ. Exacto. Pero te diré: en amor no le sirve a uno nada más que uno mismo.

HÉCTOR. Entonces yo me sirvo muy poco; nunca atraje a mujeres.

JOSÉ. La frialdad de las ideas, Héctor...

HÉCTOR. Pero tengo una mujer que vale por todas las mujeres del mundo... me he servido para hacerme amar por ella. (174)

Conseguir seducir a una mujer con un carácter inteligente, sensible, y sensitivo como lo ha hecho Héctor no es una técnica propia de un donjuán sino quizás de un “cosechador,” la figura masculina mencionada en el poema “Divertidas estancias,” al que aguardan las mujeres intelectuales del poema. Héctor reflexiona sobre su carácter y es consciente de las expectativas que tiene María Elena del “nuevo” hombre al decir en el momento de la auto-crítica con la que finaliza su actuación en la farsa: “Me vestiré dignamente, Elena, para entrar contigo al libro... Ves, Elena, creo no tener prejuicios, pero algunos me quedan... El del traje es uno de ellos...” (233). En último término, si el esposo de la protagonista refleja la idea del hombre que tiene la dramaturga, podemos concluir que Héctor es en efecto un personaje “nuevo” pues su género es híbrido ya que combina una serie de cualidades construidas como femeninas y masculinas por el discurso patriarcal: es fuerte y viril, pero también es sensible y romántico, además de inteligente y culto (abogado); con ideas progresistas y fiel amante de su esposa.

De acuerdo con esta delineación doble, en el Acto VI, se presenta a Héctor asociándolo a una característica típicamente masculina: el uso de la fuerza. Se trata de una escena esperpéntica en la que Héctor, agraviado porque su primo ha tratado de seducir a su esposa, arremete contra él hasta dejarlo destrozado. Cuando llegan los enfermeros, el protagonista no solo no se arrepiente sino que va enumerando las partes del cuerpo que ha desligado del tórax y que tendrán que soldar como si de un muñeco mecánico se tratase:

HÉCTOR. ¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡Hay que recogerlo con cuidado! El deshecho es médico y entiende mucho de cuerpo humano... hay que proceder por orden jerárquico... Primero... ¡la cabeza! ¡Eso es!... ¡Bien!...después... el tórax... ¡Cuidado! ¡Cuidado! (para sí) ¿Qué vale más? ... ¿Una pierna o un brazo? (Tira una moneda a cara o cruz) ¡Cara a pierna! ... ¡Salió pierna! Ahora recojan una pierna... la otra... ¡los dos brazos!... bien... esa mano... ¡esa mano! ¡Allá está!... Bien... bien... ¿no queda nada más?

ENFERMERO. (Desde adentro) Un diente, señor... (223)

Si tenemos en cuenta que según el código del honor patriarcal Héctor ha sido deshonrado cuando su primo ha intentado seducir a su esposa, nos enfrentamos ante una cuestión de honor. En el pasado, tal fechoría se solucionaba bien con un duelo y con la muerte de uno de los adversarios, o bien con la muerte inmediata a manos del marido ofendido, si nos atenemos a las convenciones teatrales de los dramas de honor calderonianos. En la farsa, sin embargo, se muestra un relajamiento más humano del código de honor, cuyo ultraje se soluciona con una paliza y no con la muerte del ofensor. La grotesca desmembración del cuerpo de José adquiere un carácter cómico, que desde cierto punto de vista, recuerda el recorte del pelele que va construyendo la Cocinerita en la farsa anterior. Aunque en Polixena la Cocinerita y la Mucama no descomponían sino que recortaban y dibujaban un pelele escribiendo palabras descriptivas en ciertas partes del cuerpo y ahora Héctor destruye el cuerpo de su primo en trozos que habrá que unir de nuevo, ambas situaciones concuerdan en

poner en evidencia que la imagen del hombre se puede desconstruir y construir a capricho; y en último término el incidente se constituye en una metáfora de que el género es una mera construcción social como afirma Judith Butler: “there is no gender identity behind the expressions of gender: that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (25). Puesto que el género se construye a través de las prácticas performativas, no es de sorprender que Storni construya un sujeto femenino a través de la “performance” de María Elena tanto como otro modelo masculino diferente al patriarcal por medio de la actuación de Héctor.

El segundo personaje masculino en orden de importancia es Cimbelina. Ya he comentado que la dramaturga lo feminiza en cierto grado al otorgarle a su nombre la terminación femenina en -a. También he comentado que le pinta débil y vulnerable ante su esposa. Ahora bien, ya en la obra inglesa se caracterizaba a Cymbeline como un personaje débil por ser presa fácil de la malvada reina. Ésta lo manipula a su antojo y, con astucia, lo pone en contra de su hija. Además, en esta misma obra, la parte femenina, o mejor dicho, maternal, del rey, queda expuesta cuando se da cuenta que ha recuperado a sus hijos: “CIMBELINO. ¡Ah! ¡Mi corazón experimenta los dulces sentimientos de una madre a quien nacieron tres hijos!” (220). En la farsa, la primera impresión que recibe el público del Dr. Gutiérrez es bastante divertida y poco digna de un hombre serio y profesional, pues aparece como ya indiqué soplando un velero colocado dentro de una pecera, que él identifica con la nave del estado. La imagen refuerza deformándola la delineación de Shakespeare, subrayando que este tipo de personaje no está capacitado para ejercer ninguna autoridad ni control sobre su familia, para no hablar del estado. En el primer acto, María Elena interroga al padre para saber quién ha sido el culpable de dejar cesante del trabajo a su marido. Maneco

confiesa que su madre lo hizo, y al protestar el doctor por no haber recibido ninguna información sobre el asunto, Maneco le responde con sorna: “Padrastro mío, Mamá lo dio a usted por consultado” (148). Y en otra escena, el mismo Dr. Gutiérrez reconoce su falta de autoridad en la familia al reaccionar a la actitud independiente de su hija: “De manera que usted se casa contra mi voluntad, se va de luna de miel, vuelve cuando quiere, se entra en mi casa atropellando gente y se me sube a las barbas!... como un... ¡Qué se yo!” (144). La falta de coraje del personaje es subrayada hasta por su propia esposa, quien hace resaltar el carácter débil del Dr. Gutiérrez cuando le acusa de ser culpable de la actitud decidida de su hija: “Por culpa de tu debilidad se ha casado María Elena” (151). Sin embargo, cuando en el epílogo, el doctor Gutiérrez critica su propio papel en la farsa, sus palabras sugieren que a la dramaturga le interesa colocar en primer plano dos aspectos de su carácter: por un lado, que el personaje es más listo de lo que aparenta y, por el otro, que se da cuenta que la mujer es por lo general más inteligente o perspicaz que el hombre, es decir, que tiene la capacidad de imaginar nuevas soluciones a viejos problemas:

- DR. GUTIÉRREZ. Aunque ustedes me crean un bobo voy a afirmar una cosa.  
(Sentencioso). ¡Lo que sale de la imaginación de las mujeres no sale ni de la misma cabeza de Dios!
- SRA. GUTIÉRREZ. ¡La farsa te ha sacudido! ¡Al fin has hecho una frase! Vamos; me alegro... ya puedes comenzar a escribir un libro. (231; el subrayado es mío)

Esta reflexión final de la Sra. Gutiérrez, expresada en su respuesta a su marido, también es doble: con su proverbial malicia, se burla cariñosamente por un lado de la pobre habilidad verbal e inteligencia de su marido, mientras que por el otro, sus palabras encierran la opinión de la dramaturga de que Cimbelina es el personaje más moderno y humano de la farsa.

José, primo de Héctor, es un donjuán, al igual que Joaquimo lo era en la pieza clásica. En el prólogo, todavía en su papel del personaje inglés, le confiesa a Imógena que su motivación para calumniarla ante su marido ha sido la fuerza de su carácter: “una mujer de tu temple ofende a un varón del mío. Ninguna mujer se me ha resistido. Tu honestidad provocaba y hería mi codicia... Aposté con tu marido a que vencería tu fortaleza” (134). La apuesta del texto clásico entre Póstumo y Joaquimo, se reproduce con alguna variante en la farsa entre Héctor y su primo José, pero como es natural en una parodia, aunque sí existe el desafío, los adversarios no apuestan ningún objeto específico. Al final, José miente a Héctor sobre la seducción de María Elena y para demostrarle su triunfo le menciona varios detalles que confirman la entrega sexual de ella obtenidos gracias al soborno de la mucama, parecido a la pieza original. Sin embargo Héctor, informado ya de lo que ocurrió por María Elena, que aguarda escondida en otra habitación próxima, le sigue el juego y lo escucha como si creyera las mentiras para golpearlo después brutalmente.

En el epílogo, cuando los personajes se critican a sí mismos y comentan el desenlace de la trama, José reconoce que sus tácticas de conquista están anticuadas y que debe modernizarse porque ya no es tan fácil embaucar a las mujeres modernas:

JOSÉ. (A Héctor y a María Elena) Hay que cambiar de táctica... tomaré nota... El telégrafo y el aeroplano le arruinan ahora a uno el pastel... El tipo del traidor está en decadencia. Es indispensable inventar procedimientos más veloces para triunfar... además ustedes las mujeres se han espabilado demasiado.  
(226)

José percibe esa necesidad de cambio del hombre frente a la agencia y a la habilidad de la protagonista de llegar a tiempo usando la tecnología. José intuye que debe cambiar no su manera de ser sino sus tácticas para relacionarse con esa nueva mujer. Es decir, contrario a Héctor, lo que desea con ese cambio es “triunfar,” seguir engañando a la mujer. Sería

importante para conseguir una sociedad igualitaria si el hombre deseara dicha transformación para vivir en armonía con los nuevos valores que muestra la mujer; un donjuán como José no cambia sino que perpetúa al hombre tradicional en un plano divergente al femenino. El mensaje de Storni indica que no hay posibilidad de cambio para este tipo de hombre. José reconoce que él y Maneco se parecen en su ideología patriarcal, anquilosada ya, que les ha conducido al fracaso: “Lo sigo a Maneco; en algo nos parecemos; somos naturalezas primas hermanas. En fin, soy un fracasado...” (232).

En el caso de José la dramaturga le ridiculiza al punto de que la protagonista se burle tras tenderle la trampa de seducirlo sólo para mofarse de su arrogancia y atrevimiento. Y permite también que Héctor lo destroce a golpes. El descuartizamiento de este personaje es particularmente significativo, dado que José presumía de “descomponer” a las mujeres y ahora es él, quien ha quedado descompuesto: “a mí me gusta verlas de tres cuartos, como los fotógrafos, sentadas o de pie, en movimiento giratorio. Si me gustan los tres cuartos, me gusta toda” (175). Nótese además, el énfasis de la autora sobre los términos “componer” y “descomponer” (valiéndose de un conocido trabalenguas infantil) en una escena en la que María Elena le habla a la esfera del mundo en el Acto II tras saber que su marido ha sido desterrado:

MARÍA ELENA. (Se acerca a la esfera y le habla mimosamente)  
¿Has visto, querido? ¿Has visto las injusticias que se cometen en tus barbas?  
¡Los componedores descompuestos! (En tono entre jovial y lastimero)  
El mundo está descompuesto  
¿Quién lo compondrá?  
El que lo compusiere  
Buen componedor será... (Obras 162)

Las palabras de María Elena--aunadas a las de Cimbelina al final de la farsa--pueden interpretarse como la necesidad de que una visión femenina colabore en términos de igualdad con el imaginario masculino para re-construir una sociedad más justa.

El hermanastro de María Elena, Maneco, quién enamorado de ella, es rechazado y ridiculizado durante el Acto I y II, tal como ocurría en la pieza original, es el último personaje masculino que analizo. En Cimbelina, Maneco hace su última aparición en el Acto II cuando le comunica a María Elena que su esposo ha sido desterrado y la intenta besar. En el epílogo, Maneco reprocha a la joven que no lo haya llegado a conocer y que no haya visto en él “el verdadero fondo del ser humano” (229). Justo después le pide un beso, y en este caso, ambos se besan haciendo las paces. Parece que a pesar de que el público no es alertado de ningún cambio, este personaje ha sufrido una transformación para mejorar su persona ya que anuncia: “He hecho un enorme esfuerzo por aligerar un poco mi alma engrasada. ¡Me voy, me voy a dormir!...” (231). A pesar de sus palabras, Maneco, como José, representa un tipo de hombre machista y conservador. Se define por su faceta ruin y cruel. Es él quien planea con su madre el destierro de Héctor, insulta a María Elena en varias ocasiones (“gorda” y “marimacho”), disfruta de la infelicidad que le ocasiona, y afirma categóricamente la superioridad del hombre: “una mujer siempre es una mujer y un hombre siempre es un hombre...en los tiempos de Adán y ahora...” (149).

### **3.4.6 Conclusiones**

La construcción de un sujeto femenino por medio de María Elena es innegable. Tal creación conlleva la modificación del sujeto masculino. Un nuevo modelo de mujer demanda un tipo de hombre moderno, progresista e innovador que es representado por medio de

Héctor. Son notables algunos de los cambios que se producen en la farsa con respecto a la obra canónica con el fin de inscribir un mensaje feminista, uno de los principales es que el burlador José (Joáquimo) resulta ser el burlado. En la farsa María Elena tiene un papel predominante. La joven dirige la trama desde el prólogo, donde invita a los personajes a representar la farsa, hasta el epílogo cuando al darse cuenta de que no pueden entrar en el libro les anima a “avanzar hacia la vida.” Desde este punto de vista, María Elena sostiene el peso de la acción dramática.

Dado que Cimbelina es una farsa pirotécnica y como tal una obra eminentemente metateatral o auto-consciente, no es de sorprender que todos los personajes sean conscientes del personaje canónico al que representan y de la trama de Shakespeare. Pero al representar la farsa de Storni, una re-escritura feminista, dichos personajes se han transformado. No quieren guerras ni muertes trágicas. Y al final de la farsa, cuando se percatan de que ya no pueden regresar al libro de Shakespeare porque han crecido psíquicamente, deciden “ir hacia la vida” y “avanzar” (235). Entre tanto, se quedan en el escenario mientras detrás de ellos se cierra el telón. Frank Dauster sostiene que esta escena indica “que los personajes han sido liberados del machismo y ya no pueden volver al texto original” (112). Es significativo que Storni concluya la farsa con una escena que sugiere que deja a los personajes libres de prejuicios y preceptos sociales tanto como fuera de las dos obras: la del dramaturgo inglés y la suya. Es decir, enfrentados a la vida.

Para terminar y a modo de conclusión, quiero resaltar que esta farsa a diferencia de la anterior no es trágica en absoluto. No sólo los enamorados vencen los obstáculos y se da un final feliz en la farsa, sino que tampoco hay una falla trágica ni ningún tipo de angustia existencial, más importante aún, Alfonsina Storni logra emancipar a los auto-conscientes

personajes de Shakespeare y de Cimbelina del cautiverio de ambas obras, creando con ello lo que podríamos llamar un espacio de realidad ficticia en la que sería posible construir una sociedad igualitaria para ambos sexos dentro de la cual estos dos nuevos modelos de género se relacionaran y vivieran equitativamente.

## Capítulo VI

### El teatro infantil y su lección vital

Esta obra en verso es para teatro de niños y la destino a mis alumnos del teatro infantil que son los únicos que creen en mí como autor teatral.

--Alfonsina Storni ("Entrevista."  
La Razón 7 agosto 1931)

El epígrafe con que inicio este capítulo subraya de manera implícita tanto la desconfianza de Alfonsina Storni hacia los críticos teatrales de su época como su fe en la juventud y, por lo tanto, en la posibilidad de cambiar las normas sociales a través de la educación de las nuevas generaciones por medio del teatro. Es por ello que incluyo en mi estudio las seis obras de teatro infantil de la dramaturga, que aunque estrenadas en la escuela de teatro en donde ella enseñaba, no fueron publicadas sino póstumamente en 1950 por Ramón J. Roggero (Phillips 75): Blanco... Negro... Blanco, Pedro y Pedrito, El Dios de los pájaros, Jorge y su conciencia, Los degolladores de estatuas y Un sueño en el camino. Me interesa averiguar qué tipo de personajes femeninos y masculinos aparecen en estos dramitas, y si Alfonsina Storni construye un sujeto femenino que proponga nuevos modelos socio-sexuales que lleven a cabo la igualdad de género por la que aboga en su poesía tanto como en Cimbelina. Para ello, y como he venido haciendo, llevo a cabo un estudio de los dramatis personae así como de las técnicas y estéticas empleadas. Empiezo el estudio con algunas generalizaciones sobre la situación e historia del teatro infantil en la cultura del mundo

occidental y del hispano debido al desconocimiento casi absoluto que existe de este género, marginado por la crítica literaria canónica.

#### **4.1 El teatro infantil en España y en el resto de Europa**

Mi propósito al indagar en el trasfondo del teatro infantil europeo y especialmente el español, es tratar de sentar unos precedentes literarios en este campo al ser un género poco estudiado y de escasa importancia dentro del canon literario. Es sabido que las compañías de teatro italianas y españolas que estrenaban sus obras en Buenos Aires llevaron sus temas y formas artísticas a América y tuvieron fuerte influencia en el teatro argentino. Sin embargo, el teatro infantil no formaba parte del programa de obras que se representaba en el escenario comercial, por lo que ha sido relativamente complicado encontrar material específico sobre este tipo de teatro en Argentina. De hecho, Beatriz Seibel menciona que Alfonsina Storni es pionera y precursora en este campo (624). Esta crítica también subraya que durante los años en que Storni ejerció su magisterio se realizaron algunas representaciones de teatro para niños en plazas y parques, como parte de las actividades del Teatro Infantil Labardén--en el que trabajaba la dramaturga y para el que escribió sus piezas para niños--tanto como de otras instituciones similares, aunque no ofrece datos sobre la frecuencia o número de tales funciones.

Al estudiar el género dramático infantil en España, Jaime García Padrino señala la escasa atención concedida al teatro infantil por parte de la sociedad y del gobierno. Menciona a algunos autores que escribieron a finales del siglo XIX, tales como, Francisco Pi y Arsuaga, Eduardo Sáinz Noguera y Manuel Marinello. Además, subraya el interés de dramaturgos de envergadura: “autores de prestigio por aquel entonces como Jacinto Benavente, Sinesio

Delgado, Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina, Manuel Abril y Serafín y Joaquín Álvarez-Quintero, quienes colaboraron con diversa fortuna para hacer posible la existencia de un teatro infantil, digno y bien considerado” (228). Los estudiosos Javier García Padrino y Juan Cervera destacan en especial la iniciativa dramática de Jacinto Benavente, especialmente su liderazgo en la creación del Teatro de los niños en 1909 a un nivel profesional. García Padrino alaba la labor de Benavente en sus esfuerzos por dignificar el panorama teatral infantil:

Benavente intentó elevar el teatro infantil de aquellos años, relegado hasta entonces a las colecciones escolares y adaptado a las limitadas posibilidades de las escenificaciones hogareñas o escolares, a los niveles y exigencias de las representaciones escénicas convencionales con el mismo rango de las creaciones para el público adulto. (229)

En cuanto al género dramático idóneo para escribir el teatro para niños, Emilio González López sostiene que “el teatro simbolista es ideal para el teatro infantil” (45). En este tipo de obra, es importante resaltar el éxito obtenido por El pájaro azul del escritor belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) que se estrenó en París en 1909 y que continúa siendo el drama más importante del repertorio infantil. En España, aunque Jacinto Benavente (1866-1954) fue uno de sus más importantes practicantes, pronto se apartó de este género para crear otras fórmulas dramáticas para adultos consideradas de mayor impacto literario y social en su época. Aún así, su aportación al género infantil es considerable. Entre los subgéneros que adapta este tipo de teatro benaventino se encuentra: el cuento, el cuento de hadas, la comedia de magia, la comedia de fantasía y la comedia (González López 46). Es significativo y representativo de la influencia que el teatro para niños adquiere en esta época de entre-siglos que el mismo año que aparece la obra de Maeterlinck, Benavente estrena también dos piezas infantiles: El príncipe que todo lo aprendió en los cuentos (cuento en dos actos y cinco cuadros) y Ganarse

la vida (comedia en un acto); también Valle-inclán compone su farsa infantil de La cabeza del dragón (1910). Según González López, esta última pieza pertenece a la misma clase y sentido del teatro infantil que las formas del teatro mágico, sobrenatural o maravilloso de Benavente (47). Dada la influencia del esperpento valleinclanesco en Storni, no será sorprendente que la dramaturga argentina conociese también el teatro infantil del gallego. De hecho, es valioso notar que además de la farsa anterior, también La marquesa Rosalinda (1912) del mismo autor, guarda cierto paralelismo con la pieza de Storni Blanco... Negro... Blanco.

Aunque el interés de ciertos dramaturgos por el teatro infantil no ha sido difícil de establecer, no se puede decir lo mismo al tratar de identificar si había dramaturgas afanadas en este campo, dado que las historias del teatro canónicas omiten este tipo de información. Ahora bien, Elizabeth Franklin Lewis al estudiar la historia del teatro de las mujeres españolas afirma que por su asociación canónica a lo femenino, el infantil era un género practicado con asiduidad por algunas dramaturgas durante la segunda parte del siglo XIX, subrayando no sólo que este género fue ampliamente cultivado sino también que las obras femeninas son distintivamente originales y no meras copias de los modelos masculinos:

One form dominated by women dramatists was the teatro infantil, the theater for children that also became popular at this time. Yet despite of many similarities, dramatic works written by Spanish women were not mere imitations of male drama but rather were original contributions to this very important nineteenth-century genre (191).

Por desgracia, puesto que esta estudiosa se ocupa del teatro femenino en general, y no del infantil no identifica cuáles de estas autoras se ocuparon del teatro dedicado a los niños.

García Padrino sólo cita el nombre de una dramaturga en este campo: Elena Fortún (1886-1952). Tampoco Juan Cervera, en Historia crítica del teatro infantil español, menciona sino a

esta autora, cuyo nombre verdadero era Concepción Aragonese Urquijo. Destaca su labor dramática calificándola de escritora de “transición,” “no sólo por el destino teórico que da a sus obras, sino por los temas y el tratamiento que les confiere” (162). Elena Fortún establece unas pautas dramáticas similares a las de Alfonsina Storni, pero su obra, Teatro para niños, no fue publicada hasta 1936, por lo cual seguramente no fue conocida por la autora argentina.

#### **4.2 El teatro infantil argentino y Alfonsina Storni**

En Historia del teatro argentino, Beatriz Seibel sólo cita algunas incursiones en la dramaturgia infantil ya que esencialmente su tema es el teatro para adultos. Así, menciona que Francisco Felipe Fernández publica “cuatro tomitos de alegorías escolares, con cinco obras para niños; un teatro escolar y didáctico en 1914” (506). Y asegura tanto que para 1915, se regularizaron las obras de teatro para niños en los parques todos los domingos como que tres años después ya había constancia del buen funcionamiento del Teatro Infantil Labardén (559). Esta actividad oficial en el espacio público de los parques, y sobre todo, el establecimiento de la escuela de teatro, subrayan el interés popular por los dramas para niños. Storni comienza a enseñar en el Teatro Infantil Labardén en 1921 como profesora de declamación y prosigue su labor didáctica en este centro hasta 1937 (Phillips 60). En 1927 aumentan las funciones para niños y se presenta la primera compañía argentina de teatro infantil bajo los auspicios de Angelina Pagano (Seibel 688). Desgraciadamente, y a pesar del interés y de la actividad de estos grupos y escritores, la falta de legitimidad que el canon le ha concedido a este género tanto en Argentina como en el resto del mundo hispano--y hasta podríamos añadir del mundo occidental--ha sido un obstáculo que ha impedido que se

preservasen los libretos y los datos más esenciales sobre autores y obras tanto como que se llevase a cabo un mayor número de estudios académicos del mismo.

No obstante la marginación canónica, Storni trabajó arduamente como autora de dramas para sus alumnos del Teatro Labardén aunque no es fácil determinar con exactitud ni el número de piezas que compuso ni el número que se representó. Varias de sus obras infantiles permanecieron en forma de manuscritos en los archivos del Teatro Labardén, hasta que R.J. Roggero antologó seis de esas obras en 1946.<sup>54</sup>

El subgénero de tres de estos seis dramas infantiles lo define la propia dramaturga de forma explícita: fantasía poética, mimodrama, y diálogo; las otras tres son comedias. El hecho de que estas piezas infantiles fuesen representadas y celebradas por los niños-- y con toda seguridad sus familias--mientras sus dramas para adultos permanecían inéditos, sugiere una estrategia alternativa de la dramaturga, quien logra de este modo diseminar su mensaje entre los niños de su patria, evadiendo así la censura de los que controlaban el mensaje que se presentaba al público en los escenarios.

#### **4.3. Blanco... Negro... Blanco**

Una importante diferencia entre el formato del teatro stornino de adultos y el que escribe para niños se observa al leer las acotaciones, que en el caso de este último son mucho más explícitas sobre la manera de escenificar y representar la obra. En la obrita Blanco... Negro... Blanco, aunque ella misma califica la pieza de “fantasía poética” también menciona varias veces en sus acotaciones el carácter de farsa que habría que darle a la representación: “se recomienda tener en cuenta siempre el tono de la pieza para que continúe desarrollándose

---

<sup>54</sup> Sonia Jones menciona que hay tres obras infantiles más que se conservan en forma manuscrita y añade que dos de ellas, La sirvienta moderna y La sirvienta mecánica, tienen que ver con el servicio doméstico (106).

en farsa, sin tocar la comedia y sin pasar al sainete” (345). Y más tarde en la misma acotación repite lo ya expuesto: “Todos exaltan la felicidad de los enamorados en esta fina farsa” (348). La insistencia de la dramaturga en el carácter de farsa de esta “fantasía poética” no deja lugar a dudas sobre su interés en subrayar la exageración y melodramatismo de su pieza. El paralelismo del teatro de Storni con el de Valle-Inclán se hace evidente de nuevo. Y dado que ya hemos establecido que tanto Storni como el escritor gallego utilizan la farsa como vehículo creador en su teatro para adultos, no es sorprendente que se valgan de la misma técnica y género para construir algunas de sus piezas infantiles.

En cuanto al género teatral al que pertenece esta obrita, hay que subrayar que resulta aún más complejo de lo que su doble definición de fantasía poética y de farsa sugiere. Aunque tratándose de un drama de Storni, quien escribe también dentro de un contexto teatral bonarense fuertemente influido por la cultura italiana, tampoco resulta demasiado sorprendente que Blanco... Negro... Blanco esté escrita además en la tradición de la commedia dell' arte, en la que Pierrot y Colombina figuran como personajes principales.<sup>55</sup> Los críticos han señalado ya que la trama de Blanco... se asemeja a la pantomima “El Pierrot negro” escrita por un amigo de Storni, el poeta Leopoldo Lugones (1874-1938), quien la publicó en su Lunario sentimental (1909). Rachel Phillips afirma que Lugones tampoco es el inventor absoluto del argumento pues tomó prestados algunos temas y actitudes del escritor francés Jules Laforgue (1860-1887) no solamente para ésta sino para varias otras composiciones poéticas incluidas en su Lunario y explica que, de hecho, la pieza de Storni se parece más a la del poeta simbolista francés que a la obra de Lugones. Sostiene además que

---

<sup>55</sup> El término “commedia dell’arte” fue establecido por Carlo Goldoni (1707-1793) en 1750 según The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance (298). Aunque se desconoce la fecha exacta del origen de la commedia dell’arte o commedia italiana, “the earliest surviving company contract dates from 1545” (298). Este tipo de drama tiene tres características principales: “masks, multilingualism and improvisation” (298).

aunque la trama del dramita de Storni no tiene muchas variantes con respecto a la del poeta argentino, el cambio más significativo reside en que la dramaturga suprimió a varios personajes además del tema de la relación romántica entre Colombina y Arlequín (otro personaje de tradición italiana) para mejor adaptar la pieza a su joven audiencia: “The theme of adulterous love disappeared, as did Pochinella and the alchemist, who are amalgamated into the Magician, a character obviously more accessible to children” (Phillips 78).<sup>56</sup> La commedia dell’ arte, un género popular en Italia ya desde el siglo XVI, cobra relevancia de nuevo en el diecinueve y en la época de Storni. Por esta razón, sus personajes y estilo abundan también en las obras de otros dramaturgos. No es coincidencia por lo tanto que Pierrot y Colombina sean también los protagonistas en la ya mencionada farsa de Ramón del Valle-Inclán La marquesa Rosalinda, una obra que según Urbano, “está estructurada sobre un doble plano triangular formado por el marqués d’Olbray y su esposa Rosalinda, Pierrot y su mujer Colombina, y por Arlequín el amante de ambas mujeres que representan, respectivamente, la clase noble y la baja” (141). Vale la pena subrayar las coincidencias de esta farsa con la de Storni porque, como ya he comentado en el capítulo anterior, ambos autores se valen de la farsa para elaborar su estilo esperpéntico. Según el crítico teatral español Francisco Ruíz, una de las características de los dramas de Ramón del Valle-Inclán, es que sustituyen la prosa por el verso y mezclan lo grotesco con la farsa sentimental (111). Del mismo modo, Storni se enfoca en los detalles grotescos a la vez que le da un tono sentimental a la farsa, y al igual que Valle-Inclán, combina la prosa y el verso.

Urbano atribuye a Jacinto Benavente la introducción de la commedia dell’ arte en las tablas españolas y subraya la suma importancia de Rubén Darío en cuanto a la difusión de los

---

<sup>56</sup> Ambos Lugones y Storni, reflejan a Colombina enamorada de Pierrot a diferencia de la tradición clásica que sitúa a Colombina emparejada con Arlequín, los dos sirvientes.

personajes de esta modalidad teatral: “Luego Rubén Darío con el modernismo, propagó la moda de Pierrot y Colombina y le imitaron poetas y escritores de todas partes” (147). Dado esta profusión de la Commedia en la literatura de la época, se puede afirmar que al establecer los temas y motivos de su “Pierrot negro” Leopoldo Lugones se inspiró en varias fuentes, entre ellas: el Modernismo de Darío, los dramas de Benavente y la poesía de Laforgue; el dramita de Valle-Inclán no pudo servirle de modelo por ser posterior. Luego entonces, y dado esta variedad de fuentes, Alfonsina Storni no se equivoca cuando ante las acusaciones de plagio que se le hacen justifica no haberle pedido autorización a Lugones para escribir Blanco... Negro... Blanco, porque el argumento no era de su exclusividad: “No le he pedido permiso a Lugones porque ignoro si él le pidió antes permiso a otro...” (Galán y Gliemmo 314). Aunque Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo son conscientes de esta afirmación de Storni, ya que recogen las palabras con las que la dramaturga aludió a su posible “plagio” en las páginas de La Nación, ellas sostienen que en la pieza Blanco... Negro... Blanco la dramaturga “ha recreado” la pantomima de Lugones “El pierrot negro” (314).

La trama de la obra stornina puede resumirse así: Pierrot y Colombina van a casarse pero la noche antes de la boda la curiosidad de éste y el no seguir los consejos de Colombina le llevan a caer en una tina llena de betún. Su amada lo rechaza al verlo negro. Pierrot desesperado, acude a un mago para que le ayude a blanquearse y, éste tras consultar a las estrellas y a un enano, le recomienda que suba a la luna donde su blancor le limpiará. Una vez allí, Pierrot se da cuenta de que la luna no es blanca y que sus esfuerzos por aclararse son inútiles. En un momento dado, le parece ver la sombra de Colombina burlándose de él y decide suicidarse arrojándose al vacío y llevando en sus bolsillos unas piedras que ha encontrado en la superficie de la luna. Milagrosamente, al caer desde la luna y pasar por las

nubes se blanquea. Pierrot, blanco de nuevo, y Colombina, ya arrepentida, deciden casarse. Como prueba de su amor y para demostrar que ha aprendido la lección y que no le interesan los bienes materiales, Colombina regala las piedras, que resultaron ser diamantes, al pueblo.

La opinión crítica sobre el teatro infantil de Storni en general, y esta obra en particular, es variada. Arturo Capdevilla, el único especialista en teatro entre ellos, aprecia su labor dramática e incluso valora su contribución en Blanco...Negro... Blanco, considerándolo superior al “Pierrot negro” de Lugones por su trascendencia moral (98). Rachel Phillips también subraya ciertos aspectos de su maestría dramática con respecto a Leopoldo Lugones: “where Storni indeed is praiseworthy is in her delicate adaptation of Lugones’s idea to suit child performers and audience, in the airiness of her verse, and in the skilful addition of visual and oral embellishments which guarantee its success in performance” (79). Afirma también que en general Storni realiza una labor importante en la arena infantil en la que muestra su ingenio dramático: “These plays like the farces, show that Storni did in fact possess a great deal of talent as a dramatist, that she had the ability to suit her work to the audience and actors requiring it, and that she knew how to use verse and prose as the natural media of the themes” (80). Melgarejo también valora positivamente el teatro infantil aunque sostiene que existen momentos en las obras donde se observan manifestaciones del inconsciente de la dramaturga (539). Basa su juicio sobre las “manifestaciones del inconsciente” tanto en la recurrencia de los mismos temas, (la jaula como espacio de confinamiento femenino y la mujer simbolizada como pájaro), como en la representación del sujeto opresor por medio de un personaje femenino y otro masculino. Es mi opinión, por el contrario, que la preferencia de Storni por ciertos temas y motivos es totalmente consciente. Que esos motivos del pájaro y de la jaula figuren en su poesía tanto

como en su teatro no tiene nada de suprarrealista ni de inconsciente, sino del uso de una imagen que resume temas que le interesa subrayar. En cuanto a la representación del sujeto opresor por medio de personajes de ambos sexos, lo considero un acto igualmente consciente con el que señala que tanto la mujer como el hombre pueden representar un obstáculo para la emancipación social femenina y/o lo contrario, es decir, que el cambio socio-sexual tiene que ser llevado a cabo con la colaboración equitativa de ambos sexos. Desde el punto de vista de mi estudio de la construcción de género en el teatro stornino, es importante notar que Melgarejo ha notado que estas obras para niños representan una crítica social a la posición impuesta a la mujer de su tiempo por el sistema patriarcal (539). También Seibel aprecia la labor dramática infantil de Storni e incluso comenta que “es una precursora en el teatro para niños, con una dramaturgia de gran despliegue de imaginación y notable fantasía poética” (624).

En el comentario crítico también hay juicios menos favorecedores, Sonia Jones se muestra bastante hostil cuando comenta las opiniones favorables procedentes de otros autores, como Capdevilla. Aunque la estudiosa no muestra de qué manera fallan estas obritas, ni por qué razón la dramaturga-maestra trabajaba con prisas, afirma que “except for occasional touches of lyricism and some imaginative moments, these plays indicate that their author was hurried and careless, and not as original as she might have been, perhaps, if she had been working under less pressure” (101). No obstante la opinión no-justificada de Jones, se puede concluir que, en general, los juicios sobre el teatro infantil de Storni son en su mayor medida favorables, aunque no abundantes debido al escaso interés crítico que este tema ha despertado. Por lo tanto, estos dramitas continúan siendo un género poco estudiado que me ofrecen un espacio propicio para emprender su evaluación desde un punto de vista feminista.

### 4.3.1 Las técnicas dramáticas y estéticas

El escenario de Blanco...Negro...Blanco representa una selva fantástica donde los árboles aparecen en la forma de libros de cuentos. No hay ninguna información específica en las acotaciones sobre el vestuario de Pierrot y Colombina por lo que asumo que tenía en mente la representación más característica de ambos tipos. La dramaturga indica en la acotación que los niños que representan las letras A, B, C, D, E, F y G están vestidos como payasos, colombinas y arlequines--subrayando implícitamente de nuevo lo conocido de estos tipos en el ambiente teatral--, y también sugiere que otras letras se vistan con trajes de fantasías representando flores, pajaritos o animales bellos (349). Del libreto se deduce que Pierrot, al igual que en la commedia italiana, lleva blusón blanco y pantalones blancos porque una de las letras habla de “su vestido, raso, tules” y otra letra lo describe “blanco como el azúcar” (352).<sup>57</sup>

El grupo de niños que representan las letras del abecedario recuerdan un tipo de coro griego fantástico cuya función es comentar sobre los incidentes de la obra. Se trata de un grupo de niños vestidos, como ya indiqué, de pierrots y colombinas además de flores y animales que representan las letras del alfabeto. Podríamos decir también que vienen a ser un coro lingüístico que mágicamente se sitúa en el escenario en un orden que evita según las acotaciones la simetría y que adopta la forma de la letra U en una ocasión. Phillips también señala que estas letras funcionan como un coro, pero añade que además también lo hacen

---

<sup>57</sup> Según The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance Pierrot se representa por lo normal como: “[f]amiliarly costumed in slack white trousers and blouse with a large ruff” (1033). Kay Dick en Pierrot afirma que Colombina viste con un traje sensual pero discreto y delantal de sirvienta: *Colombine’s dress showed her wearer to be careful, prudent and extravagant . . . quite often a dainty apron testified to her position as a servant*” (124). Además subraya que su traje cambia en función del pretendiente con el que se la asocia, “links with Arlequin were often shown through Colombine wearing a habit patterned with his multicoloured triangles and diamond-shaped lozenges, just as her all-white attire denoted her link to Pierrot” (124).

como un corps de ballet (78). En la escena inicial, las letras danzan al compás de una cajita de música mientras exaltan las cualidades de Pierrot y Colombina. Emulando una función del coro griego, Storni, advierte en la acotación que “las letras van formando en actitudes lastimeras una U frente al público. Preparan con movimientos de hombros un llanto exagerado, haciéndose eco del dolor de Pierrot y de la decepción de Colombina” (346).

Francine Masiello introduce un breve comentario sobre Blanco... Negro... Blanco al estudiar la función del lenguaje en la obra de la afamada poeta, afirmando que en la danza del alfabeto de la escena inicial “las letras, los colores y las sombras están aislados como formas presemióticas destinadas al placer visual y estético del público” (Entre civilización y barbarie 247). Masiello aclara además que esta escena “es una introducción a las estrategias de su poesía” y que su proyecto poético “es un intento de reformular ese material semiótico informe que más tarde otorgará una nueva identidad a los individuos y, en particular, a las mujeres” (247). Las conclusiones de Masiello subrayan la importancia de la obra de Storni en la creación de un lenguaje femenino. Además, indican que, como he sugerido más arriba, la dramaturga re-crea conscientemente desde una perspectiva feminista la función del coro griego como parte de su construcción de un teatro infantil.

Algunas deformaciones grotescas en la escenificación de esta farsa-fantasia poética permiten acercar esta pieza a la estética del esperpento. Se observa ese tipo de deformación tanto en el idealizado Pierrot blanco como en su transformación en el negro por medio de la descripción de la acotación: “Pierrot negro mostrará con exagerados movimientos grotescos, el reverso del Pierrot blanco, bello, alegre y fanfarrón de la pieza anterior” (346). También Storni describe su estado anímico por medio de elementos visuales igualmente deformados: “queda como sombra o mancha contra la tintorería” (346). De la misma manera, la imagen de

Colombina es esperpéntica cuando se le aparece a Pierrot en la luna. Allí, cuando se encuentra desesperado porque no puede blanquearse y le parece ver a Colombina, la acotación la representa distorsionada: “Aparece la sombra de Colombina. No habla ni se oye reír, pero, se ven sus gestos burlones y la mueca de su risa que aumenta a medida que va creciendo la desesperación de Pierrot” (378). En esta escena se mezclan además lo fársico de los gestos de los personajes con lo trágico de la situación del protagonista, combinación propia del esperpento, como asegura March: “la coexistencia de tragedia y farsa es característica del grottesco y de los Esperpentos, cuya idea de teatro, como el llamado ‘teatro del absurdo,’ es la presentación de la absurdidad del mundo” (67).

Además es significativo el uso simbólico de los colores en el título y en el tema de la obra. Si comparamos el poema “Tú me quieres blanca” con esta pieza, se puede deducir que la simbología que usa por medio del cromatismo es bastante similar y característica de la estética modernista. Mientras que lo blanco representa belleza y pureza, lo negro simboliza fealdad y maldad. Ella exclama horrorizada que Pierrot “en negro se ha convertido” (361). La vanidad de Colombina hace que desprecie a Pierrot cuando ennegrece y hasta se burle de él por su debilidad de carácter:

COLOMBINA. ¿Aún lloras? Vamos Pierrot  
a otra cosa; causa pena  
verte ambular por el mundo  
destiñendo tu flojera...  
¡Ríe como yo me río!  
¡Baila, canta, sueña, juega!...  
¡Colombina te amó blanco!  
Fuerte y noble y te detesta  
negro, lloroso, y ambulante  
¡Tinto por desobediencia! (373)

Colombina asocia los colores de su pareja a cualidades internas: el blanco simboliza fortaleza y nobleza. Sin embargo, el betún parece haber extinguido estas cualidades. Se aprecia en este

incidente la subversión feminista que implementa Storni ya que ahora es Colombina, quien desprecia a Pierrot porque se ha oscurecido y se muestra débil (“fimenizado”) y ya no es blanco y puro a diferencia del poema “Tú me quieres blanca,” en el que el hombre exige esas cualidades de pureza en la mujer. Al final, esta vanidosa y superficial Colombina se arrepiente de haber despreciado a su enamorado por su color y por el poco control que demuestra de sus emociones, y aunque detesta el negro, se da cuenta que no podrá querer a nadie más. El amor que siente la transforma y cuando Pierrot cae de las nubes le pide disculpas, si bien es cierto que para entonces, ya es blanco de nuevo. Como el título indica, ha pasado del blanco al negro y otra vez al blanco, sugiriendo tal vez la posibilidad de que el arrepentimiento proporcione el perdón del pecador y su reasimilación en la sociedad.

Según mi lectura de esta obra, y como ha señalado la crítica, Storni emplea personajes de la commedia dell'arte pero les representa con una identidad diferente a la que tenían dentro de las convenciones del género dramático al que pertenecen. En vez de ser meros reflejos de los personajes italianos y comportarse como “stock characters” pasan a humanizarse y se transforman gracias al amor. Además la representación del amor de pareja que Storni inscribe en este dramita es muy feminista, ya que da una vuelta de tuerca al amor tradicional. En esta historia es la mujer quien actúa con decisión y quien rechaza al hombre y lo vuelve a aceptar cuando se transforma, mientras que él--siguiendo los patrones de género contruidos para la mujer en el patriarcado--llora y se desespera y hasta quiere suicidarse ante el rechazo de su amada.

### 4.3.2 Los personajes

Pierrot y Colombina, como “stock character,” se atienen al modelo fijado por la tradición de la commedia dell’arte. En sus orígenes en la tradición italiana, Colombina es una sirvienta y forma pareja con Arlequín, sirviente también. Tras la infidelidad de éste, Colombina lo rechaza. Más adelante se la asocia románticamente con Pierrot, a quien castiga también, esta vez por su fidelidad. En el origen de la commedia dell’arte, Pierrot era un bufón (Dick 28). Es de destacar que esta pareja, en su diseño original, era ya bastante afín e igualitaria por lo que tal vez Storni la eligiera para su obrita. Jay Dick afirma que Colombina, un personaje camaleónico que se apropia de las cualidades de los seres con quienes se relaciona, se había cultivado a través de su asociación con Pierrot: “Equally her passion for book-learning, her intellectual curiosity and her weakness for the analytical came to her through Pierrot, with whom he enjoyed discussion and debate” (124). Tanto en “el Pierrot negro” del poeta Lugones como en la obrita de Storni ambos personajes: --Pierrot y Colombina--son pareja nuevamente; aunque Arlequín es un personaje en el poema de Lugones, Storni lo suprime de su pieza.

Además de Pierrot y Colombina, aparecen también en el dramita de Storni otros seres que pertenecen al mundo de la fantasía: el coro representado por las letras, un mago, varias estrellas, un enano, un pollito y una gallina. El amplio número de personas en el elenco se debe con toda seguridad al deseo de la autora de ofrecer participación en la pieza al mayor número posible de niños. Debido a que el foco de mi estudio es la construcción del sujeto femenino, no los estudiaré a todos, sino que me concentraré en el tipo de personaje que construye Storni a través de Colombina, así como en el posible modelo masculino que ofrece por medio de Pierrot.

Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo mencionan que las piezas de Storni y de Lugones difieren en la diferente motivación que mueve a la protagonista. En la de Lugones estriba en la mudanza de gusto y en la de Storni en un temor a lo negro. Storni hace resaltar la inconstancia, superficialidad y frivolidad de una Colombina que abandona a su amado Pierrot al volverse negro:

COLOMBINA. Negro, nunca... ¡Atrás, atrás!  
no te acerques.  
Te detesto...  
Toma tu anillo, Pierrot...  
¡Vete de mi lado presto!  
(Pierrot llorando se arrincona de espalda al público. Entran los niños [las letras] con flores y frutas.)  
A. Coronas para los novios.  
COLOMBINA. (Las tira al suelo)  
¡No las quiero! ¡No las quiero!  
B. ¡Una canasta de frutas! (Lo mismo)  
COLOMBINA. (La rechaza.)  
Guardadla, amigos, ¡yo muero!... (360; el subrayado es mío)

Colombina con actitud melodramática prosigue sus ataques insensibles contra Pierrot, ya que se encuentra desconcertada por las circunstancias creadas por el súbito cambio de color. Al no poder realizar su sueño de casarse con su amado, debido a su cambio de color, lo rechaza primero y después lo desprecia por la debilidad (femenina) de mostrar sus sentimientos (sufrimiento). Las palabras y comportamiento de este personaje femenino reflejan una inversión grotesca de la imagen patriarcal que el hombre ha construido de la mujer: la protagonista desea a un hombre blanco, fuerte y noble (bueno). La asociación del color blanco al hombre es irónica si se la contrasta con que ésta es la imagen de la mujer que pinta el patriarcado y que Storni rechaza en “Tú me quieres blanca.” Colombina no admite que Pierrot exprese sus emociones y se muestre vulnerable (lloroso), una imagen tradicionalmente asociada a lo femenino. Podríamos deducir entonces que ella, como el

hombre convencional, se fija sólo en el físico, y hasta podríamos considerarla racista, si asumimos que al imaginar a un hombre ideal blanco, el negro tiene que ver con la raza y no con la asociación de este color al mal y lo feo. De nuevo, como en el caso del título, el simbolismo de los colores es significativo. En el cuarto cuadro, Colombina reflexiona y aunque odia el color negro, se da cuenta que no podrá amar a ningún otro hombre. Tras haberlo despreciado antes, teme ahora por su vida. El efecto moralizador de la obra culmina, cuando arrepentida, Colombina se abraza a Pierrot y renuncia a los diamantes porque lo tiene a él. El modelo de mujer que proyecta Colombina en este dramita es el de un sujeto activo, aunque se trata de una parodia que refleja una inversión de los prejuicios que la sociedad patriarcal ha creado sobre las relaciones entre el hombre y la mujer. Por suerte, al final de la pieza la protagonista aparece arrepentida, perdona el error y la debilidad de su pareja, y triunfa el amor. El mensaje que la dramaturga está transmitiendo con éxito a los alumnos y a su joven audiencia reside tanto en la idea de que todos podemos cambiar como en que el verdadero amor no debe basarse en lo externo y material sino en las cualidades espirituales de una persona.

Según The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance, en su delineación original Pierrot: “was lazy outspoken, deliberately stupid, often misinterpreting orders, but later became a more sensitive, lonely, almost mystical figure” (1033). En la obra de Storni, se advierte cierta arrogancia en Pierrot que alardea de su inteligencia por ser hombre pero también muestra ser sensible cuando sufre por el desdén de Colombina; la curiosidad de Pierrot lo lleva a investigar lo que hay en la tina de betún. Colombina le advierte del peligro que corre, pero él rechaza su consejo porque como hombre se considera más inteligente:

COLOMBINA. Pierrot, debo recordarte  
La historia del ratón Pérez,

El que se cayó a la olla,  
Por no oír a las mujeres?  
PIERROT. No soy ratón, soy Pierrot  
soy hombre, y me sobra seso. (357)

En este intercambio que tiene lugar al principio de la obra, Colombina se asocia a sí misma explícitamente con el grupo de “las mujeres” y como tal, avisa a Pierrot del peligro, pero él se identifica también explícitamente con el género masculino y se arroga una cualidad de género que cree le pertenece: la inteligencia. Ambos estereotipos que representa Storni al mostrar que una de las funciones de la mujer sea la de advertir del peligro o servir de conciencia moralizadora al hombre, y que la del hombre deba ser hacer caso omiso a esta información porque se considera superior a la mujer y teme perder su masculinidad, son patrones de género anclados en un sistema social patriarcal.

Al hablar con el mago, Pierrot continuará elaborando los patrones de género convencionales y dirá que Colombina es “casquivana, caprichosa / voluble, mala, coqueta” (374). Todos esos calificativos reflejan la caracterización de este personaje en la commedia dell'arte y, por tanto los estereotipos de la mujer creados por la convención patriarcal. Ante el parlamento del protagonista, el mago responde con una reflexión que subraya el estereotipo femenino de la mujer: “Pierrot, mujer y la ola / infieles son; me hice mago / por el desdén de una bella / y no me valieron filtros para olvidar la perversa” (374). Ahora bien, según progresa la farsa, la manera de actuar de ambos protagonistas desmiente estos patrones característicos de la commedia, pues Colombina se comporta como un sujeto feminista que actúa decisivamente de acuerdo a las normas establecidas para el hombre--caprichosamente pero con decisión--mientras que Pierrot carece de voluntad y se comporta como una débil mujer abandonada. Al final de la farsa, Pierrot se lamenta de su desobediencia y Colombina se da cuenta del error que cometió al despreciar a Pierrot por su negrura, sabe que ha sido

superficial y también se arrepiente. El amor triunfa por fin, y en un desenlace que parodia las comedias románticas, se casan. Finalmente se restaura el orden social y la historia acaba felizmente con la reunión de los enamorados. Es preciso subrayar, sin embargo, que el orden que se restaura con este matrimonio no es el del patriarcado; se trata ahora de un nuevo orden socio-sexual encarnado en unos personajes que comparten por igual las características de género previamente polarizadas por la estricta división masculino-femenino prescrita por las convenciones de la delineación canónica de género.

#### **4.4 Pedro y Pedrito**

La antóloga de Alfonsina Storni: Obras completas (2002), Delfina Muschietti, define esta pieza como una comedia en un acto.<sup>58</sup> María Melgarejo, por su parte, la clasifica de melodrama (538). Sea como sea, los personajes, si así podemos llamarlos, que actúan en la obra son una mezcla de seres humanos, figuras de dibujos animados y animales: Pedro y Pedrito (dos loros que han aprendido a hablar), el Domador y su Hija, el ratón Mickey y Minie, un tigre y los peones del circo.

La trama narra las peripecias de dos loros que han escapado del circo donde los abusaban y los tenían encerrados para forzarlos a realizar algunos números circenses. La obra comienza en un bosque donde los loros, los dos personajes principales, se han refugiados. El Domador y su Hija han preparado una trampa ante una jaula para capturarlos y logran su cometido. Una vez que los loros han caído en la jaula, aparece Mickey Mouse y les intenta ayudar, acción que se interrumpe por la llegada del Domador que decide entonces apresar al popular ratón cinematográfico. La llegada inesperada de un tigre hace que el Domador y su

---

<sup>58</sup> La edición de Jorge R. Corvalán que uso en mi estudio no especifica ninguna clasificación dramática.

Hija se refugien dentro de la jaula. Mickey les asegura que el tigre está domado pero ni el Domador ni su Hija se atreven a salir. Ingeniosamente el loro Pedro convence al Domador para que le revele a Mickey la clave que abre la puerta. El Domador accede y Mickey saca a los dos loros, pero deja dentro al Domador y a su Hija. Una vez que los loros han salido de la jaula, el tigre se quita el disfraz y se descubre que era Minie. La obra termina con los loros burlándose del Domador y de su Hija, quienes quedan atrapados dentro de la jaula.

Los personajes de esta obra no son fáciles de estudiar desde el punto de vista de la caracterización de seres cotidianos, ni siquiera desde la de los tipos de la commedia dell'arte de la obra anterior, dado que se trata más bien de animales y de figuras de dibujos animados que recuerdan más bien las conocidas fábulas de Esopo o de Samaniego en las que los animales se comportan como personas. Desde el punto de vista de que se trata de una obra para niños, el empleo de animales y de personajes cinematográficos pertenecientes a la cultura popular, (“pop culture”) facilita que el público infantil pueda identificarse rápidamente con ellos. Mickey y Minie, como todos los personajes de Walt Disney son sobradamente conocidos por todos los niños del mundo y funcionan como personajes tipo (“stock characters”): Mickey y su compañera Minie, los amigos de los niños.

Los loros están representados por dos niños más pequeños que el resto que deben hablar y caminar tratando de representar a estos animales moviendo las alas según indica la acotación (394). Podemos suponer que los pequeños simpatizan con los loros enjaulados y que tanto los loros como la audiencia infantil ven en Mickey una figura positiva y salvadora, a la que con toda seguridad aplaudirían cuando el villano Domador y su Hija caen en la trampa que ambos habían tendido a los dos loritos, gracias a la ayuda que le presta Minie, su compañera, al disfrazarse de tigre. Con la acción de Minie, Storni subraya de nuevo

características de sujeto femenino en una fémina, pues es a ella a quien se le ocurre disfrazarse de tigre para engañar al Domador y a su Hija, y la colaboración equitativa de la pareja es la que libra a los loros de su encierro en el circo.

Ambos loros expresan una actitud de desprecio hacia el hombre porque los mantiene atrapados en jaulas, cuando se consideran seres conscientes de ser libres:

PEDRITO. ¡Yo soy un loro, un ser libre!

PEDRO. Sí pero estás en una jaula como las ratas. (400).

La anécdota de la jaula y los loros enjaulados en contra de su voluntad lleva a Melgarejo a comparar el poema de Storni “Hombre pequeñito” no sólo con este drama, sino además con El Dios de los pájaros. Para esta estudiosa su lectura del drama propone que los loros representan al sexo femenino como ya lo hiciera el canario en el poema mencionado. Tanto en “Hombre pequeñito” como en Pedro y Pedrito se expresa el deseo de la mujer/del ser enjaulado(a) de escapar de ese confinamiento en el que se encuentra sometida. En ambos, la jaula representa un símbolo de la casa indeseada (el espacio doméstico por excelencia) en donde el sexo femenino se encuentra atrapado contra su voluntad por el sujeto opresor. La estrategia feminista usada por Minie para ayudar a los loros a escapar de la situación es la astucia y la pieza finaliza encerrando al sujeto opresor en el mismo lugar.

En Pedro y Pedrito se observa una inversión de roles: el domador es el domado al final de la pieza. Esta inversión que denota una subversión feminista recuerda el incidente de María Elena y su seductor en Cimbelina. María Melgarejo sostiene que tanto el público que asistía a las funciones de circo en Buenos Aires como el Domador y su Hija representan al opresor, es decir al sistema patriarcal (538). En el siguiente comentario de Pedrito se advierte la relación antagonista de los loros con el público que Melgarejo señala:

PEDRO. ¿Te acuerdas como se reían?

PEDRITO. Como unos zonzos; los hombres son más zonzos que nosotros. Porque se reían de nuestras pavadas; en cambio, a mí nunca me ha hecho reír un hombre.  
(397)

Pedrito da voz al sentimiento de la mujer feminista en cuanto a su aislamiento emocional con respecto al hombre. Además, se podría entender que el hecho de que el loro asegure que un hombre nunca lo ha hecho reír, sugiere la incapacidad del hombre para expresar sus emociones y por lo tanto de hacer feliz a la mujer.

De acuerdo con Melgarejo, el sujeto opresor queda simbolizado en este dramita por el Domador y su Hija y también por las referencias al público que asiste al espectáculo circense. Es significativo que Storni haya elegido a un personaje femenino (la Hija) y a otro masculino (el Domador) para identificar al sujeto opresor, un papel normalmente representado por el hombre en una sociedad patriarcal. Esta elección de la dramaturga sugiere que la mujer es quien ayuda a perpetuar la sumisión de su sexo a las normas que dicta el patriarcado. En efecto, Storni ya había comentado en su ensayo “Tijereteo” la difícil relación que existe entre las mujeres, ya que algunas se posicionan a favor de la sociedad patriarcal perpetuando la esclavitud de otras que no acatan la normativa (Muschiatti 992-96). En otro ensayo, “La mujer enemiga de la mujer,” publicado tres días después del anterior, Storni explica más extensamente esta idea, que desde cierto punto de vista revela su propia adhesión a ciertos mitos sobre la mujer contruidos por el sistema patriarcal: asegura que la incapacidad que tienen las mujeres para apoyarse entre sí como lo hacen los hombres deriva de una falla de carácter intelectual porque en general la mujer es más sentimental que filosófica (Muschiatti 987-90). Por esta razón, de que “la misma mujer puede ser enemiga de la mujer,” Storni pone a la Hija dentro del sistema coercitivo de la sociedad patriarcal.

Además del Domador y de la Hija como representantes del sistema opresor, Melgarejo identifica al público circense con la fuerza autoritaria, ya que la audiencia del circo demanda esta clase de espectáculos en los que se humilla a los animales (las mujeres), y por tanto es quien exige que los loros se mantengan enjaulados y representando papeles degradantes (como las mujeres) a pesar de que ellos son seres libres. Los loros ven al público del circo como el enemigo; se puede deducir entonces que el público del circo representa a la sociedad en general. Storni identifica a dicho público con la sociedad argentina que pasivamente contempla como la mujer--al igual que los animales del circo--se encuentra sometida al poder masculino en contra de su voluntad.

Con respecto al personaje de Mickey, como salvador de los loros, habría que cuestionarse si el mensaje de la dramaturga tiene que ver con la necesidad de usar la ficción (fantasía, libros, películas, dibujos animados, etc) para poder ofrecer una salida de una situación de esclavitud. Aún más interesante, si tenemos en cuenta que Mickey libera a los loros con ayuda de Minie que se disfraza de tigre para asustar al Domador, podríamos interpretar fácilmente que la salvación o la salida se encuentra en las manos de estos dos personajes, uno masculino y otro femenino, que astutamente y unidos en el plan, logran eludir la dominación que el sujeto opresor mantiene sobre los loros y metafóricamente la mujer. De nuevo, es evidente que el mensaje stornino subraya que si la opresión de la mujer puede ser ejercida tanto por un hombre como por una mujer también puede ser cambiado el orden social con ayuda de ambos sexos, unidos en el propósito igualitario de libertar al oprimido.

#### **4.5 El Dios de los pájaros**

La edición de Muschietti, describe esta pieza como una comedia en dos actos y cuatro cuadros. Según Capdevilla, es además un “juguete escénico,” modalidad que pertenece a un antiguo género dramático denominado “Moralidades,” composiciones de carácter religioso, y poco practicado en el teatro moderno. Eran, según él, piezas “destinadas a poner en claro sentimientos morales mediante alguna alegoría. A este género, rarísimo hoy en las letras pertenece el juguete escénico de Alfonsina Storni” (Capdevilla 103). A mi entender que esta obra enseñe valores morales no implica necesariamente que sea de carácter religioso, ya que la re-escritura moderna de antiguas formas dramáticas (como el auto sacramental) no acarrea por necesidad la ideología religiosa original. Podría muy bien tener una trascendencia espiritual o moralizadora sin derivar en un tono religioso.

Los personajes de esta pieza son de nuevo una mezcla de animales, personas, y seres fantásticos: el Dios de los pájaros, un grupo de doce niños, dos loros carceleros del Dios de los pájaros y un águila. La pieza se inicia con el canto del Dios de los Pájaros. El argumento cuenta la historia de dos niños, Ernesto y Maruja, que son apresados y encarcelados por el Dios cuando intentaban capturar a un pájaro. Los demás niños que acompañaban a estos dos, persiguen al Dios de los pájaros hasta la cima de una montaña para exigirle que sus amigos sean liberados. El Dios, sin embargo, se niega porque en su opinión no han actuado correctamente al tratar de cazar a los pájaros. La carta de una paloma dando testimonio del buen trato que siempre ha recibido de los niños y la promesa de los niños de que jamás matarán a ningún pájaro, logran convencer al Dios, que finalmente los libera y perdona. La pieza termina como empezó, con el canto del poema titulado “el himno de los pájaros.”

En esta pieza como en la anterior, se aprecia el mismo leitmotivo de los pájaros como símbolos de la mujer y de la libertad que se aprecia en otros textos de Storni. En esta ocasión, y a la inversa de los casos anteriores, los dos loros no son prisioneros sino los guardianes de la jaula donde están apresados los niños con el propósito de darles una lección moral. Melgarejo sostiene que estos loros carceleros representan de nuevo a las mujeres y Ernesto y Maruja al hombre, quien funciona como sujeto opresor (538). Esta estudiosa subraya que el sujeto opresor está representado de nuevo por un niño y una niña, como ocurría en la pieza anterior. Para ella esta asociación tiene que ver con el inconsciente. Cito sus palabras porque aunque estoy de acuerdo con su opinión de que los pájaros se pueden leer como una representación de lo femenino y el Domador y su Hija como lo masculino (el opresor), difiero, sin embargo, de su nada justificada explicación sobre el inconsciente y sobre la precipitación de la escritura de la dramaturga:

Es necesario señalar dos aspectos importantes en estos dramas infantiles. En ambos casos el sujeto opresor está representado principalmente por un miembro de cada sexo: En el caso de Pedro y Pedrito éstos son el domador y su hija o el público; en el caso de los pájaros, son Ernesto y su hermana Maruja. Este recurso puede parecer contradictorio si no se toma en cuenta que estos dramas están gobernados por el inconsciente, de donde sólo se pueden recuperar ciertos momentos cuando se interrumpe la continuidad, y que nada tiene que ver con la lógica asociación de imágenes del inconsciente. Los dramas infantiles de Alfonsina Storni contrastan con su “Hombre pequeñito,” debido a que el poema presenta una secuencia lógica completamente consciente. El mensaje de su teatro para niños resulta absurdo e ininteligible para un público infantil. Es por esto que queda demostrado que Alfonsina actúa inconscientemente al escribir estos dramas de forma rápida y espontánea. De otra manera, no sería posible explicar la recurrencia neurótica de las mismas imágenes y metáforas que se presentan en su poesía más encendida contra el sistema opresor. (Melgarejo 539)

Como afirmé más arriba, la recurrencia de las mismas imágenes tanto en la poesía como en el teatro, sólo confirman la existencia de un proyecto emancipador feminista lógico que necesita derrocar los obstáculos impuestos a la mujer por el patriarcado, tales como el

confinamiento doméstico decretado por la dominación masculina. En cuanto a la elección de un representante de cada sexo en la representación del opresor, bien puede estar relacionada con el mismo plan de revolución socio-sexual que la dramaturga quiere instaurar, además de subrayar la posibilidad de que tanto la mujer como el hombre pueden ser igualmente tanto sujetos opresores como los eventuales agentes de liberación.<sup>59</sup> El comentario de Sonia Jones, contrario al de Melgarejo, coincide con mi lectura ya que comenta que la asociación de los pájaros (todas las aves) con los niños (Ernesto, Maruja y sus amiguitos) se puede equipar a la relación mujer-hombre en el Buenos Aires de esa época, si se leen estas obras infantiles a la luz de otras composiciones literarias de la escritora: “The children behaved like the men who inspired both love and exasperation in the author: they were courageous, determined, and loyal, but at the same time they were strangely blind to the feelings of women, whom they hurt partly because they considered them to be inferior creatures” (105). La misma falta de sensibilidad del hombre hacia la mujer y los animales es lo que se representa en la obra cuando los dos niños encarcelados tratan de subyugar al pájaro cazándolo.

Si el proyecto stornino consiste en aleccionar pedagógicamente a los futuros ciudadanos y ciudadanas de Argentina, me parece totalmente acertado y efectivo educar tanto a los alumnos del colegio Labardén como a los niños del público de las plazas mostrándoles el error, el castigo y la subsiguiente restauración de un nuevo orden. El fin moralizador de la pieza logra su cometido cuando al final los dos niños han aprendido la lección al ponerse en el lugar del “Otro,” y arrepentidos, se marchan cantando el himno de los pájaros. Sonia Jones sostiene que es sólo en esta pieza, donde Storni logra su propósito de que ambas partes--el

---

<sup>59</sup> Aunque Melgarejo menciona después del párrafo arriba citado que la dramaturga puede tener en mente señalar que la mujer puede ser opresora, no reconoce que pueda serlo de otros, sino de sí misma, e insiste de nuevo en que lo hace de manera inconsciente (emocionalmente): “Storni expresa emocionalmente en estos dramas infantiles, que también la mujer puede llegar a ser opresora de sí misma al interiorizar la idea de la dominación masculina” (539).

opresor y el oprimido--se respeten cuando se dan cuenta del daño que han hecho: “Perhaps only in a world of fantasy is it possible to create a situation in which people can experience spiritual growth and deepen their understanding of others by literally changing places with those whom they initially scorned or ignored” (105). Difiero de Jones, en este caso pues pienso que Storni también logra este respeto en otras obras que he estudiado, representativas son, por ejemplo, Cimbelina así como Blanco... Negro... Blanco.

#### 4.5.1 Las técnicas y estéticas dramáticas

El personaje de Dios en El Dios de los pájaros es un elemento metateatral significativo mediante el cual la dramaturga pone en evidencia la ficcionalidad del teatro con el fin de hacer reflexionar al público. En el primer cuadro del primer acto cuando el telón está aún cerrado, se oye el himno de los pájaros que viene de detrás del telón. Además, también se oye la voz del Dios de los pájaros que se impone sobre el himno, atrayendo la atención del público:

DIOS DE LOS PÁJAROS. (Grita desde atrás del telón)  
¡Ya voy...ya salgo! ¡Aguardadme!  
(El Dios sale por delante del telón y mientras cruza el escenario dice)  
Yo soy el protagonista de esta obra; más tarde, niños sabréis lo que hago;  
miradme, miradme bien...  
(Desaparece detrás del telón) (446)

Es evidente que se trata de un personaje auto-consciente pues se presenta a sí mismo ante el público infantil como el protagonista de la obra. Sus palabras demuestran que posee una conciencia dramática que le permite darse cuenta de que es un actor representando un papel en la pieza. Con este recurso la dramaturga rompe el ilusionismo escénico derrumbando la cuarta pared, y logra presentarle también como actor-personaje ante los niños del público, Storni quizás quiera impedir que la audiencia juzgue que él actúa con malicia--a pesar de ser

un Dios--al encerrar a la pareja de niños en la jaula y les advierte que al final entenderán “lo que hace.” Su ruptura del ilusionismo escénico crea un espacio de reflexión en el que los niños del público pueden detenerse a asimilar la lección que se les va a enseñar sobre la justicia y tratamiento humano de los animales.

Otro elemento importante relacionado con la escenificación de este dramita es el himno de los pájaros. Desde antes de que se abra el telón suena una canción dedicada a las aves que alaba subrayándola la libertad de los pájaros y cuyo estribillo, una especie de letanía religiosa, versa así:

Dios te guarde, pajarillo  
Flor del bosque, plumas de oro,  
nadie mate tus pichones,  
nadie toque tu tesoro. (445)

Este himno que cantan los niños es una variante del romance de versos octosílabos con rima consonante en -oro en los pares. La misma canción inicia y cierra la pieza enmarcándola y advirtiendo a la audiencia infantil del tema de la obrita al mismo tiempo que resume la lección que los niños deben y finalmente logran aprender. Además de este himno los niños-actores cantan varias canciones más. Una describe la naturaleza de las montañas, próximas a ellos, hacia donde se dirigen para jugar al final del primer cuadro. Esta melodía enlaza con otra canción titulada “Canción de los pájaros” que describe al principio del segundo cuadro la belleza de estos animales. Tras ella los niños conversan sobre los pájaros y Maruja afirma “[q]uisiera ser pájaro” a lo que Ernesto replica “yo prefiero ser hombre” (459). Aunque de pasada, en este intercambio es importante notar, por un lado, el énfasis masculino en jerarquizar al ser humano sobre otros animales y, por el otro, la admiración de ese mismo ser humano por la facilidad con que el pájaro vuela por los aires. Maruja expresa con sus

palabras su fascinación por los pájaros, sin embargo, no duda en secundar a su hermano Ernesto cuando él le propone cazar uno. Se observa en ambos hermanos esa admiración y ganas de dominar a los seres indefensos que generalmente tienen los niños cuando son inconscientes del daño que les pueden ocasionar a los pajarillos.

De los cuatro cuadros que conforman esta obra, llama la atención la dificultad de representar el tercero del segundo acto ya que la acotación describe que tiene lugar en “el pico de la montaña escarpada” que la pandilla de niños está trepando en la búsqueda de sus amiguitos Ernesto y Maruja que el Dios se ha llevado consigo (471). Sin embargo, es el cuarto y último cuadro, que se lleva a cabo en la cima de la montaña donde se encuentra situada la casa del Dios de los pájaros, el que presentaría el mayor reto para escenificarlo imaginativamente ya que la acotación informa de que el ambiente “debe ser fantástico.” El Dios de los pájaros tiene su morada en un lugar que Storni quiere que se asemeje a lo mágico y sobrenatural, en donde enseña a los niños la lección del respeto a los demás.

#### **4.5.2. Los personajes**

En total hay doce niños que hacen el papel de tales: además de la pareja de hermanos que intenta atrapar al pájaro, Ernesto y Maruja, también aparece Mario, el niño que presume de tener más conocimientos que los demás y que cuenta la leyenda de los pájaros, Rubén, Hugo, Jorge y Pedro. También hay seis niñas: además de Maruja, intervienen Luisa, Elisa, Lili, Rosa y Nilda. Storni también incluye en la lista de personajes a otros entes no humanos: al Dios de los pájaros, al águila, a los dos loros (loro 1 y loro2) y a una paloma.

Puesto que según ciertos críticos los dos loros carceleros representan al sexo femenino en esta comedia, me parece importante entender la construcción stornina del sujeto

femenino analizar la actitud de los mismos ante el niño y la niña encerrados en la jaula. Los loros representan al sujeto opresor, por lo tanto, su análisis permite entender la idea de Storni sobre la actitud de la mujer ante el hombre. Melgarejo se equivoca cuando afirma que “en este caso, los loros (mujeres) son los que encierran a Ernesto y Maruja (hombres) para darles una lección moral.” En realidad, según el libreto, no son los pájaros los que encierran a los niños, aunque sean los que los vigilan, sino el Dios de los pájaros. Esta matización, hace que no sea la mujer (los loros), quien decide ni apresarlos ni encerrarlos. El papel de los loros (la mujer) sólo es ejecutar las órdenes del Dios y cuidarlos para evitar que escapen. De esta manera, no son los loros el agente opresor y tampoco lo es el Dios como acertadamente afirma Melgarejo: “el dios no es opresor porque sólo pretende aplicar una lección moral a sus prisioneros, dejándolos después en libertad” (538).

Aunque es cierto que no fueron los loros (la mujer) los que ordenaron enjaular a los niños, también es cierto que ellos disfrutaban de la situación y se burlan del cautiverio de los niños (el hombre):

LORO 1 y 2. (Cantan la canción del cautivo)

Mira al hombre en su jaulita  
que mohíno y triste está,  
todo el día canta y dice,  
“Madre: no te veré más”.

Dame la pata niñito,  
la patita, dámela,  
di tu cantito de nuevo...  
“Madre: no te veré más”.

Salta, salta en tu jaulita...  
de un palito al otro ¡ya!  
cantemos los cuatro juntos:  
“Madre: no te veré más”.

DIOS. (Entrando)

¿Qué hacíais con esos gestos?...

LORO 1. Trataba de divertir a los niños prisioneros

LORO 2. Eso es, padre nuestro...

DIOS. No se engañe al Dios de los pájaros... Retiraos.

Quiero estar a solas con los niños...  
(Salen los loros.) (485-86)

Al principio de la canción, “mira al hombre en su jaulita...” los loros se refieren a Ernesto y Maruja como “el hombre.” Si mantenemos la asociación loros-mujer y niños-hombre es fácil observar que esta escena recuerda el poema de Storni “Hombre pequeñito” donde el canario (la mujer) está en la jaula y quiere escapar. En esta pieza se invierten los papeles: el hombre está enjaulado y la mujer se burla de él y de su deseo de continuar imponiendo su voluntad a pesar de estar prisionero:

ERNESTO. No traigas más pan mojado...te he dicho...No lo podemos comer.  
LORO 1. ¿Pretencioso el prisionero? Aquí se come y calla... (483).

Además, en otro apartado, los loros recuerdan al Dios de los pájaros con ironía que han aprendido su comportamiento hipócritamente amable de los mismos hombres, “el arte de la amabilidad graciosa con que, por ejemplo se trata a los canarios encerrados” (480). Dentro de este doble discurso feminista que encubre el diálogo de los loros, la dramaturga irónicamente se está refiriendo a la “amabilidad” con que el hombre trata al canario (la mujer) de su poema, pero también a todas las mujeres que se encuentran en una situación de enclaustramiento u oprimidas.

En resumen, la pieza por su tema y argumento no permite ofrecer un modelo de mujer diferente al convencional, es decir, en ningún momento construye un sujeto femenino. Sin embargo, en la anécdota que narra se muestra el triunfo del oprimido y en este triunfo está implícito el mensaje de que la mujer ha invertido el papel de víctima encarcelada por el de guardián y de paso ha enseñado una lección moral al hombre. El dramita es pues otro intento por parte de Storni para que los niños aprendan a respetar “al Otro,” ya esté representado por otros hombres, animales o mujeres.

Entre los varios niños, Ernesto ofrece la imagen más cercana a la del hombre convencional porque en él, Storni repite muchos estereotipos sobre el comportamiento normativo masculino en una sociedad patriarcal tanto como sobre los estereotipos normativos contruidos para la mujer. Por ejemplo, el niño rechaza admitir la libertad e inteligencia de los animales, y afirma que prefiere ser hombre a pájaro: “porque puedo pensar y tengo voluntad” (Obras 459). Otra característica típica del hombre es su falta de emoción, debido al tabú de expresar los sentimientos públicamente, así cuando el Dios pregunta a los niños si han llorado, Ernesto contesta:

ERNESTO. Mi hermana sí; yo no, los hombres matan pájaros pero no lloran.  
DIOS. Bien contestado... Veo que no has perdido el orgullo...  
ERNESTO. Decid mejor, la dignidad... (486)

Ernesto, que desde un punto de vista feminista representa la figura del hombre canónico, identifica el llanto con un signo de debilidad. Para él, no expresar sus sentimientos es signo de superioridad. Storni pone de manifiesto este prejuicio que priva al hombre de sus sentimientos y que proviene de la mentalidad masculina patriarcal. En esa sociedad igualitaria que ella imagina, donde el hombre tanto como la mujer son sujetos, ambos expresan sus cualidades femeninas tanto como masculinas independientemente del género sexual que posean.

Dentro del contexto de la metáfora mujer-pájaro, el siguiente comentario de Ernesto al Dios de los pájaros subraya de nuevo su actitud machista ya que muestra hasta qué punto en la sociedad patriarcal el hombre--símbolo del ser humano--goza de una posición privilegiada; por el contrario, la respuesta del Dios subraya implícitamente la falsa premisa de la conclusión masculina:

ERNESTO. Un hombre vale más que un pájaro...  
DIOS. No para mí. (487).

Si tenemos en cuenta que la mujer es considerada “el Otro del hombre” en la sociedad patriarcal, según Simone de Beauviour, podemos afirmar que en El Dios de los pájaros, Ernesto representa la figura masculina canónica, mientras que tanto la mujer como los pájaros ocupan un lugar subalterno con respecto a su posición. No obstante, la lección moral de la pieza--y las palabras del Dios de los pájaros--muestra que el subalterno es tan valioso como el opresor y que es necesario reconocerle sus derechos.

#### **4.6. Jorge y su conciencia**

Esta obra ha sido definida como “diálogo” y, de hecho, se trata de un diálogo entre un niño y su conciencia, personificada en una niña subida en un sitial muy alto y que vestida con largos tules claros está firme, con el rostro juvenil, descubierto. Los únicos personajes en la breve obra son pues Jorge y la Conciencia. Ésta se representa como perteneciente al sexo femenino y según la acotación apunta “no acciona ni se le ven los brazos” (412). Jorge se dirige a ella como “noble señora” y “distinguida señora” y la adula con palabras como “elegante” “alta” “amable” (412). No hay duda pues de que la Conciencia representa al género femenino, mientras que Jorge es un exponente en ciernes del masculino.

En el breve diálogo que se entabla entre ambos personajes, la Conciencia interroga a Jorge sobre lo que hizo durante el día antes de irse a dormir. El niño le contesta que tuvo una conducta excelente y que realizó un acto heroico. La Conciencia trata de averiguar en qué ha consistido tal acto y le ofrece cuatro posibles acciones como ejemplos de lo que es una conducta heroica:

JORGE. ¡Ah! Ah, hice un acto heroico!

CONCIENCIA. ¿Tú Jorge? ¡Oh! Te beso la frente; cuéntame... ¿Qué fue? ¡Un niño estaba por ahogarse y lo salvaste!

JORGE. No  
CONCIENCIA. ¿Pegaban a un perro y se lo quitaste al mal hombre que lo castigaba?  
JORGE. No  
CONCIENCIA. ¿Acusaban a un compañero de tu clase, muy enfermizo y tú dijiste: el culpable soy yo?  
JORGE. No  
CONCIENCIA. ¿Se incendiaba la casa y corriste a salvar a una anciana indefensa?  
JORGE. No  
CONCIENCIA. Entonces, Jorge... (414)

Jorge niega cada una de las cuatro opciones que la Conciencia--y la sociedad--define como gestos heroicos, y finalmente confiesa ante el regocijo de su Conciencia que su heroicidad consistió en coserse un botón:

JORGE. ¡Ay, señora conciencia... me... cosí un botón!  
CONCIENCIA. ¡Ja, ja, ja!... Eres loco, Jorge, eres un loco; a eso le llamas un acto heroico?  
JORGE. Señora Conciencia, piense usted.: soy hombrecito, hombrecito; y he hecho una tarea de mujer... ¡Y lo que me costó!... No se lo diga Ud. a nadie; se reirían de mí... Dirían que soy un “Periquito entre ellas.”  
CONCIENCIA. Bravo, bravo Jorgito; has vencido un prejuicio; sí tienes razón eres un pequeño héroe... (414-415)

La actitud de Jorge muestra que a pesar de su juventud ya comparte los prejuicios típicos del hombre machista. Tal y como lo expresa, coser un botón es una heroicidad porque en efecto es “una tarea de mujer,” pero paradójicamente también es una tarea heroica, de un heroísmo sublime, pues ha roto uno de los tabúes sociales que prohíbe al hombre ejercer actividades femeninas. Es por ser una vergüenza para uno hombre que desea y ruega a la Conciencia que nadie sepa que ha realizado tal labor porque asume que la sociedad va a considerarlo afeminado: “dirían que soy un Periquito entre ellas.” Es curioso que Jorge considere que ha llevado a cabo un acto propio de héroes. El Diccionario de la Real Academia Española define al héroe como a un “varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes.” Y claro está que las hazañas y virtudes heroicas que tiene en cuenta la Real Academia son todas definidas en

términos de lo masculino. Irónicamente, Jorge identifica esta acción como heroica porque sabe que coser un botón no es un acto común para los hombres. Se ve a sí mismo como héroe porque ha sido capaz de lograr algo inaudito, una hazaña y alardea de lo mucho que ha sufrido para lograrlo. Pero lo más importante es que este personaje es consciente de que esa tarea pertenece al sexo femenino. Con esta escena, la dramaturga nos muestra irónicamente que el hombre, cuando tiene que hacerlo, valora este acto, cotidiano para la mujer, como un hecho extraordinario. Pero además, Storni también pone en evidencia ante el público los prejuicios sociales del hombre sobre el género femenino al expresar que “es una tarea de mujer,” sin darse cuenta de que esta generalización es una construcción cultural que refleja un estereotipo creado por la sociedad patriarcal.

Al final de la pieza, la Conciencia le pregunta al niño qué premio quiere por haber realizado tan valiente hazaña y él le pide no tener que coser jamás ningún otro botón en su vida: “Quisiera señora Conciencia, no tener que pegar otro botón en mi vida; ¡es un trabajo terrible!” (416). Esta respuesta que subraya lo terrible que es coser un botón resulta cómica con toda seguridad para los niños del público, quienes saben que coser un botón no es ninguna tarea extraordinaria, ya que ven a sus madres realizarla con cierta frecuencia. Jorge se avergüenza de haberlo hecho, como muchos otros hombres, y prefiere mantenerlo en silencio. Posiblemente algunos de los niños del público reflexionen que no les gustaría tener esos prejuicios de Jorge ya que al mostrarlos de esta manera tan exagerada, Storni provoca que sea cómica su actitud. Es probable que otros pequeños creen que coser no les parece tan difícil como él afirma, pero más provocador sería saber qué piensan las niñas de esa misma audiencia, ya que tal vez algunas estén de acuerdo con las conclusiones masculinas, mientras otras concluyan que no estaría mal que los hombres aprendieran a coser botones. Storni

retrata en este cuadro una situación real en la sociedad de su tiempo pero es evidente que como ocurre con frecuencia en su obra dramática exagera la situación para que resulte cómica y para que el humor revele el machismo que se esconde tras la construcción de género de su sociedad. No hay duda de que en este caso utiliza el humor como vehículo para lanzar su mensaje feminista de que cualquiera podría coser un botón ya sea hombre o mujer y que no existen tareas propias de hombres ni de mujeres. El asignar género a las tareas y profesiones, al igual que el género de los individuos, es parte del proyecto nefasto de una construcción cultural injusta.

#### **4.7. Los degolladores de estatuas**

Sonia Jones asegura que en esta comedia en un acto, se expresa el mismo tema que en las dos anteriores El Dios de los pájaros y Pedro y Pedrito, el de la libertad. Sin embargo, también explica que esta obra se diferencia de aquéllas en la forma en que la dramaturga resuelve el conflicto: la venganza de los muñecos (105). Por lo demás, en esta obra es de notar también la insistencia de Storni en mostrar la igualdad no sólo entre todos los seres humanos, sino también entre el hombre y los animales y hasta entre el hombre y los objetos que componen su entorno cotidiano, como los son en este caso los muñecos, que exigen ser tratados con dignidad y respeto por aquéllos a quienes pertenecen.

La trama cuenta que un grupo de muñecos se rebela contra la insensibilidad de la familia acomodada que los posee. Los muñecos se vengan de ellos eventualmente gastándoles una broma pesada. Los personajes de la pieza son de dos tipos: seres humanos y muñecos. Entre los humanos se encuentran dos niñas, Tita y Nelida, la Madre, la Mucama, el Vigilante y el Comisario. Entre los muñecos están una muñeca, llamada Lency, un Soldadito

y un Payaso. Los muñecos cobran vida cuando no están los humanos delante y expresan su frustración de ser tratados como “muñecos” y de no poder hablar en presencia de sus dueños.

Saben que no son humanos, pero sí aclaran que tienen alma:

LENCY. Los seres humanos juegan con nosotros. Creen que no tenemos alma.  
SOLDADITO. ¡Tenemos alma! Tenemos alma yo sé mover mi espada. (424)

El Soldadito expresa la tragedia que viven estos muñecos: “Creen que no tenemos alma. Estamos condenados a estar en esta sala adornando los muebles” (425). Cada uno de ellos tiene sus propias razones para no mostrarles a los dueños cómo son en realidad. Mientras que el Soldadito tiene miedo por temor a que se rían y a que le rompan a pedazos su piel de madera, Lency y el Payaso temen que les saquen el aserrín que tienen dentro. En general todos recelan de la crueldad de los humanos. Por ese motivo, se encuentran condenados a mantener su función de muñecos y no muestran su alma, pero esta situación la viven de forma trágica: “PAYASO. ¡Sufro, sufro! No puedo ser libre. ¡Esclavo!, ¡esclavo!, esclavo siempre aquí!” (427). Saben que su situación no tiene solución y la única opción que se les ocurre para sentirse mejor es vengarse de los humanos. Esperan a que sus dueños salgan de la casa y entonces preparan su desquite. Irónicamente, toman al pie de la letra e implementan el dicho popular de “no dejar títere con cabeza.” Así el Soldadito--como el buen militar que es-- propone matar a alguien, mientras la muñeca Lency, más compasiva como mujercita, exige que maten a “alguien que no tenga sangre y que no sufra.” De esta manera, finalmente todos deciden cortarles las cabezas a unas estatuas que hay en el cuarto. El Payaso parece entusiasmado con la idea: “Las estatuas no tienen sangre; no son como los hombres... ¡degollemos a las estatuas!” (428).<sup>60</sup> Y los otros dos le secundan en “degollarlas.” La mención de la sangre y de degollar introduce un elemento de crueldad grotesca en la pieza.

---

<sup>60</sup> Es irónico que estos muñecos piensen que las estatuas no sienten, lo cual revela que todos abusamos de los que consideramos “otros,” aún cuando estamos siendo victimizados.

Asimismo, es carnavalesco al mismo tiempo que grotesco que unos muñecos estén degollando a unas estatuas y disfrutando de ello, como si fueran humanos depravados. Cuando regresan los amos, al entrar las niñas al salón, observan los destrozos y se asombran exclamando que antes de marcharse de la casa “las estatuas estaban sanas” (433). Una vez más, el uso de este calificativo propio de seres vivos, “sanas,” en lugar de “intactas” hace obvia la identificación de los objetos--las estatuas en este caso--con los seres humanos.

Además de dejarles a los humanos en ridículo, la venganza real de los muñecos consiste en que les han provocado a sus amos un sentimiento similar al que ellos tenían (miedo). Con la broma pesada han ocasionado que sus dueños sientan temor ya que les sobrecoge que alguien haya entrado en la casa. Aunque los muñecos no pueden cambiar su situación, es evidente que les alivia enormemente tanto burlarse de la familia como hacerles pasar por tontos ante las autoridades. Finalmente, la osadía y el ingenio de los muñecos llega hasta tal punto que cuando vuelven a quedar solos deciden colocar de nuevo las cabezas sobre las estatuas para que los humanos duden unos de otros consiguiendo mofarse no sólo de toda la familia sino incluyendo también a las figuras representativas del poder: el comisario y el vigilante.

#### **4.7.1 Técnicas y estéticas dramáticas**

Un breve estudio de la doble caracterización de los personajes no-humanos me permitirá analizar la metateatralidad de esta pieza. Los muñecos actúan como seres humanos, a pesar de que no se identifican con ellos, y además afirman que tienen alma. Explican que a pesar de tenerla, sus cuerpos son de aserrín o de trapo. Por lo tanto, son muñecos (seres inanimados) para las niñas y los dueños de la casa, pero también tienen vida propia (seres

animados) cuando están solos, aunque ésta sea secreta para sus dueños. Los muñecos conversan entre ellos, conscientes de su doble caracterización:

LENCY. Sólo podemos hablar cuando no hay gente.

SOLDADITO. ¡Yo tengo tanto miedo de hablar delante de mis amos! Me parece que se reirían de mí. (424)

El miedo a la crueldad de las personas los mantiene atrincherados bajo una máscara que esconde su verdadera naturaleza animada. Si analizamos detenidamente el desdoblamiento de los muñecos, podremos apreciar la unión de “la máscara y el rostro” en un mismo personaje. Hago referencia aquí a la definición del “grotesco” enunciada en la obra de Luigi Chiarelli La maschera e il volto de 1916. Y, en relación a esta obra, Angela Blanco Amores de Pagella afirma que el grotesco es el resultado del contraste entre la apariencia social del hombre y su yo interno, es decir, entre “la máscara y el rostro” (171). Estos personajes no interpretan o reflejan a otro personaje, como ocurría en las farsas pirotécnicas, sino que bajo una apariencia de muñeco se encuentra el personaje verdadero. Los del Payaso y la Muñeca Lency resultan especialmente significativos porque parecen ser los líderes. De esta manera, cuando se van los dueños, el Payaso es el primero en despertarse y llamar a los demás a que cobren vida “se han ido todos, soldadito despiértate,” y se queja de que no puede hablar “estaba cansado de quedarme mudo”; es también el primero en animar a los demás para comenzar la rebelión:

PAYASO. ¡Cómo me gustaría hacer una revolución! ¡Una revolución! ¡Y que no quedara títere con cabeza!

LENCY. ¡Bravo, bravo, payasito, bravo! ¡Hagamos una revolución!

SOLDADITO. ¡Sí, sí, una revolución! ¡Aquí está mi espada! ¡Libertémonos!... (428)

El Payaso reconoce tener cierto poder sobre los demás y asegura que él tiene el control:

“PAYASO. Ya estoy... ya ven, camina perfectamente. ¡Yo mando!” (429). Y exhibiendo su poder, les ordena que vuelvan a su posición inerte de muñecos cuando oye ruido: “PAYASO.

Es verdad, cada uno a su sitio, a callar como siempre, ¡rápido!” (431). Por último, el Payaso es tan atrevido que es el personaje que se atreve a guiñarle el ojo al Soldado mientras el Vigilante de la policía está en la habitación, arriesgándose a ser visto, como en efecto ocurre:

VIGILANTE. ¡Es la mucama!...¡Se están burlando de mí... (el payasito le guiña el ojo al Soldado y el vigilante le pesca la guiñada) ¡Oh! ¡Ese muñeco me ha guiñado el ojo!

TITA Y NELIDA. ¿El Payasito?

MAMÁ. Pero, señor vigilante, ¿cómo le va a guiñar el ojo ese muñeco, si es de trapo?

NELIDA. Claro que es de trapo; y no tiene cuerda. Tóquelo.

VIGILANTE. ¿A ver? (Lo levanta por un brazo, el payasito abandona su cuerpo completamente muerto y se queda en la actitud que lo deja el vigilante).

Es verdad; es de trapo... (437).

Ambos personajes, el Payasito y Lency, demuestran tener el mismo tipo de conciencia dramática que hemos señalado en María Elena en el análisis de Cimbelina en 1900 y pico. La Muñeca se atreve a imaginar la trama que van a representar e inventa primero que le corten las cabezas a las estatuas y después ponerlas de nuevo sobre los cuerpos para completar el susto que le han proporcionado a los seres humanos: “LENCY. [hablando del vigilante] Nos reiremos también de él... ¡Tengo una idea!... Pongamos las cabezas en su sitio... ¡El susto que se van a llevar cuando las vean!” (439). También es ella quien sugiere que hagan las paces el Payasito y el Soldado: “LENCY. Hermanos muñecos... no hay que pelearse... armonía entre nosotros. A ver...a ver... hay que darse la mano” (426). Y es ella por último, también, quien organiza el papel que cada uno debe tener en el plan de reparar la destrucción de las estatuas: “LENCY. Bueno, vamos. Tú, soldadito, cuida esa puerta y avisa si viene la mucama...Tú, payasito, toma una cabeza, aquella y ponla en su sitio; yo me encargo de ésta. Rápido, soldadito, tú primero, haz guardia, espía.” (426). Al final de la pieza los muñecos, sabiéndose ganadores, se ríen a carcajadas ya que se han vengado de las humillaciones que

han sufrido, y han dejado a sus opresores humillados, provocando que tanto las autoridades como la madre y las niñas se culparan unos a otros y se faltaran el respeto.

Es importante para entender las técnicas y las fuentes de Storni señalar que Los degolladores de estatuas tiene ciertas semejanzas al cuento infantil El cascanueces y el rey de los ratones (1816) de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822), que suele ser representado por Navidad como un ballet musical titulado “Cascanueces” (“The Nutcracker Suite.”).<sup>61</sup> La historia que cuenta el ballet, tiene lugar en Navidad, cuando la protagonista, una niña llamada Clara, recibe de regalo de su tío--un mago--un cascanueces en la forma de un soldado; su hermano Fritz, envidioso se lo rompe. Un sobrino lo arregla y lo acuesta en una cama de juguete. Esa noche, la niña se levanta a ver al Cascanueces, quien en ese momento cobra vida junto a otros soldaditos y muñecos, quienes se enfrentan y luchan bajo la dirección de Cascanueces contra el Rey de los ratones y sus huestes que entran en la habitación. El protagonista destruye a los ratones y el tío se lo lleva junto a Clara al reino de las nieves, donde todo es ilusión. Tal y como ocurre en la obra de Storni, los muñecos, cobran vida y se comportan como seres humanos. La diferencia fundamental que observo entre la delineación de los personajes del ballet y la de los de Storni es que los protagonistas de la pieza stornina tienen conciencia de ser personajes y sufren porque viven la tragedia de no tener control sobre sus propias vidas. Otra diferencia importante, desde el punto de vista feminista, es que en el ballet Cascanueces es quien dirige la lucha contra los ratones, pero en Los degolladores es Lency, una “mujer,” quien sugiere gran parte de la acción que llevan a cabo el Soldadito y el Payaso.

---

<sup>61</sup> Alejandro Dumas (1802-1870) realizó una adaptación de la obra de Hoffman y la tituló asimismo El cascanueces (1844). Más tarde fue adaptada como ópera que se estrenó en 1893 con un libreto realizado por Marius Petipa (1882-1910) y música compuesta en 1890 por Tchaikovski (1840-1893).

La conciencia de ser personajes que emplea Storni con estos muñecos le permite colocar la metateatralidad en primer plano en Los degolladores de estatuas subrayando que estos muñecos--como las mujeres y los seres oprimidos--tienen una doble caracterización, por un lado, son seres inanimados a quienes manipulan a su antojo los opresores y por el otro, son seres animados que viven con voluntad propia cuando se encuentran en su espacio privado. Es ésta una estrategia metateatral que la dramaturga ha empleado para crear un mundo de fantasía en el que todo es posible, pero que también le permite indicar la necesidad de rebelarse e implementar cambios en las reglas socio-sexuales del mundo extratextual.

Ciertas técnicas de Los degolladores caben dentro de la estética del esperpento. March hace una afirmación que se puede utilizar específicamente para leer este dramita: “la coexistencia de tragedia y farsa es característica del grottesco y de los Esperpentos, cuya idea de teatro, como el llamado ‘teatro del absurdo’, es la presentación de la absurdidad del mundo” (Forma e idea 67). En efecto, en esta obra los muñecos, precisamente porque tienen alma, experimentan una situación trágica al tener que pretender que son sólo muñecos, las palabras del Payaso expresan este sentir de manera explícita: “PAYASO. ¡Sufro! ¡Sufro! No puedo ser libre. ¡Esclavo!, ¡esclavo!, esclavo siempre aquí” (427). La posición de objetos insensibles en la que están situados con respecto a los humanos les parece una esclavitud abyecta y una condena: “SOLDADITO. Creen que no tenemos alma. Estamos condenados a estar en esta sala adornando los muebles” (425). Desde el punto de vista del público, que sabe que los muñecos son seres inanimados, resulta en cierto modo absurdo que tengan alma y que al mismo tiempo su vida sea una farsa porque no pueden mostrarse de la manera que son por miedo a la crueldad humana: “SOLDADITO. ¡Yo tengo tanto miedo de hablar delante de mis amos! Me parece que se reirían de mí. LENCY. Yo creo que me sacarían todo

el aserrín que tengo” (425), pero lo absurdo también puede permitir al público darse cuenta de su actitud indiferente y hasta cruel hacia los objetos que poseen.

Cardona y Zahareas subrayan que la deformación esperpéntica permitía ir más allá de la superficie para mostrar la verdad oculta: “lo grotesco y lo incongruente, frutos de la fórmula del espejo cóncavo, son formas estéticas y míticas en las que yace lo verdadero” y también aseguraban que “el esperpento es una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia tradicional” (31). Es decir, la deformación que produce el mostrar la realidad distorsionada a través de los personajes muñecos le permite a Storni representar con mayor impacto a aquellas personas que se sienten desvaloradas, encasilladas en posiciones subalternas en la sociedad y sin posibilidad de salir de esa situación. Estos individuos podrían ser tanto las mujeres, como los niños, los inmigrantes, los indígenas, o cualquier otro grupo marginado. Esta deformación puede entenderse como una esperpentización de la delineación de los muñecos con el propósito de reflejar con mayor exactitud a los ciudadanos de la sociedad argentina de los años 30. Los muñecos parodian a los humanos en una especie de esperpentización de los mismos, de modo que degüellan a las estatuas con la misma falta de respeto que las personas hacen con los muñecos, los pájaros, o los seres desvalidos. En general, en una sociedad consumista y patriarcal las personas que pertenece a estratos sociales privilegiados actúan así con el Otro, con el más débil (mujeres, inmigrantes). Según el Diccionario de la Real Academia Española “degollar” significa cortar el cuello o garganta a una persona o animal. Aunque Lency sugiere matar a “alguien que no tenga sangre y que no sufra,” es obvio que se pretende impactar a la audiencia con esa palabra grotesca que sugiere violencia y derramamiento de sangre (428), y en especial dado que el público ya ha observado que los inanimados muñecos

tienen alma y sentimientos, ¿por qué no habrían de tenerlos las estatuas?<sup>62</sup> Además del aspecto grotesco, es de interés estudiar también lo incongruente de la obra ya que según Cardona y Zahareas, ambos coexisten en el esperpento. Se puede calificar de incongruente o absurdo el diálogo que mantienen el Soldadito y el Payaso cuando pelean:

SOLDADITO. ¡Acércate! Te degollaré la corbata.

PAYASO. Y yo... ¡te arrancaré uno por uno los botones!

SOLDADITO. No. Mis botones no. Mátame pero no me arranques los botones.

PAYASO. Y tú degüéllame pero no me arranques la corbata. (426)

Estos personajes prefieren la muerte antes que les estropeen algo tan superficial como los botones o la corbata, lo cual es ilógico e incongruente, y como consecuencia, resulta cómico al mismo tiempo que trágico. Sin embargo, desde el punto de vista de la crítica social que lleva a cabo Storni, se podría concluir que la dramaturga quiere subrayar por medio de esta conversación absurda hasta que punto los seres humanos están dispuestos a morir por defender los símbolos de su poder (la corbata burguesa y los botones del uniforme), es decir, las falsas apariencias por las que rigen sus acciones cotidianas.

El último aspecto que en referencia al esperpento me gustaría comentar en esta pieza, aunque sólo sea brevemente, es el de la teatralería. Zahareas, al estudiar la técnica de Valle-Inclán, señala que “el elemento formal más característico del Esperpento es la teatralería.” Según este mismo crítico, en el esperpento, “[l]a escena sirve para proyectar toda la vida miserable de España con proporciones de espectáculo, mezclando el efecto grotesco de Goya con el tono cómico de un tabanque de muñecos” (110). En la pieza de Storni, es indudable que la dramaturga construye personajes-muñecos grotescos y los coloca en una situación igualmente grotesca y en la que actúan con movimientos mecánicos que les dan una

---

<sup>62</sup> La expresión del degollamiento en esta pieza evoca con ciertas salvedades el cuento de Horacio Quiroga (1878-1937) “La gallina degollada” de *Cuentos de la selva* (1919). En esta historia, la cocinera de una familia degüella a una gallina para preparar una comida, esa misma tarde los hijos--enfermos mentales--imitando grotescamente la acción de la sirvienta, degüellan a su hermana.

apariencia de títeres. Es por ello que se puede concluir que Storni, al igual que Valle-Inclán se valió del esperpento para reflejar la deformación de la sociedad española, retrata con igual lente cóncava la deformada escena social argentina de los años 20 y 30, no sólo en sus “farsas pirotécnicas” sino, además, en su teatro infantil.

#### 4.7.2 Representaciones de género

De la misma manera que en las piezas, Pedro y Pedrito y El Dios de los pájaros, la lección moral, es decir, el tema, se basaba en el respeto al Otro, representado por los loros en la primera y los pájaros en la segunda, en esta comedia grotesca la moraleja también subraya el respeto al Otro, en este caso a los muñecos. A mi entender, en estas tres piezas se escenifican los mismos temas: la defensa de la libertad y el respeto “al Otro.” Los loros y los pájaros en estas dos primeras piezas representan a la mujer, y los muñecos con alma de esta obra cumplen la misma función que las aves en las anteriores.

Si analizamos más detenidamente la construcción de los personajes, descubrimos que los muñecos afirman que los seres humanos juegan con ellos porque creen que no tienen alma y que su única función consiste en proporcionarles placer adornando la sala. Teniendo en cuenta que el vocablo “muñeca” en una de sus acepciones coloquiales define a una mujer frívola y presumida (similar a Zarcillo en El amo del mundo), se puede deducir que los muñecos representan la función de la mujer canónica ya que el hombre trata a ambos, muñecos y mujer, como un objeto de adorno dentro de un ámbito social patriarcal.<sup>63</sup> Laura Mulvey ha comentado la regularidad con la que se establece la identificación mujer-muñeca-objeto en cualquier sociedad tradicional: “Woman then stands in patriarchal culture as a

---

<sup>63</sup> Recordemos que en La debilidad de Mr. Dougall, el protagonista describe a Carmen y a la Secretaria como muñecas.

signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning” (433).<sup>64</sup> En este sentido, tanto los muñecos como la mujer son deformaciones del sistema del orden simbólico masculino.

Teniendo en cuenta que dentro de este orden simbólico los muñecos (la mujer), como seres sometidos, sufren encarcelamiento y por consecuencia pérdida de libertad, el sujeto opresor (el hombre) debe estar representado por aquél que ejerce la fuerza: en esta pieza, las niñas dueñas de los muñecos, la madre y en último término, las autoridades. ¿Propone Storni alguna estrategia para que el ser sometido escape de esta situación? Evidentemente, si nos fijamos en el argumento, no ofrece ninguna solución permanente y válida a esta encrucijada de los muñecos ya que el control solamente lo ejercen durante los ratos que están solos. Al final de la pieza, sin embargo, éstos demuestran que han tenido el ingenio y la astucia de asustar a sus amos y de burlarse de ellos, pero esencialmente no pueden cambiar su situación trágica porque son objetos inanimados. Sin embargo, al trasladar el mensaje de esta anécdota al plano humano, la situación es totalmente diferente, dado que las mujeres sí están dotadas de la libertad y del libre albedrío que otorga el ser humano; dado que tienen ciertamente la misma inteligencia y astucia de los muñecos, es evidente que Storni sugiere que la mujer debe usar la imaginación para pensar estrategias que le permitan restablecer una igualdad que desestabilice el sistema patriarcal.

Un aspecto muy importante que sobresale en esta pieza no es tanto la creación de un sujeto femenino específico--ya que no lo hay--como la de un sujeto universal. La lección

---

<sup>64</sup> Tal vez “La muñeca menor,” un cuento de la colección *Papeles de Pandora* (1976), de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré sea uno de los textos feministas hispanos en los que con más crudeza se representa el concepto de la mujer como objeto doméstico del imaginario masculino.

moral de la obra se enfoca en construir unos principios morales dignos de cualquier ciudadano. Se busca que la audiencia, el hombre y la mujer del mañana, interiorice el respeto hacia “el Otro,” ya sea éste un muñeco, un pájaro, un niño, o cualquier otro ser u objeto. En este sentido, la obra--como todos los dramas infantiles de Storni--tiene una función didáctica eminentemente socializadora: educar al sujeto nacional. Ya en el siglo diecinueve, José Martí (1853-1895) se dio cuenta de la importancia de la literatura infantil en la educación de los futuros ciudadanos y realizó una labor importante en la construcción de un sujeto nacional a través de la revista infantil que fundó y en la que mensualmente publicaba cuentos para niños, La Edad de Oro, que póstumamente se propagaron extensivamente por América. Eduardo Lolo apunta que para 1889 Martí era un escritor conocido entre los medios editoriales e intelectuales de las dos Américas (29). Los críticos han demostrado además que Martí sobresale en su labor docente a través de sus cuentos, inculcando una serie de valores adecuados para construir su sujeto nacional ideal.<sup>65</sup> En la introducción a La Edad de Oro constan las palabras con las que el escritor cubano describe el propósito de sus cuentos con los que esperaba formar a los futuros ciudadanos de los países de la América hispana:

Este periódico se publica para conversar una vez al mes, como buenos amigos, con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana; para contarles a las niñas cuentos lindos con que entretener a sus visitas y jugar con sus muñecas; y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres. (201)

De la misma manera que Martí alecciona a los futuros ciudadanos de una Cuba libre a través de sus cuentos, Storni ofrece lecciones a su joven audiencia para inculcarles una serie de valores morales feministas a través de sus dramas infantiles.

---

<sup>65</sup> Para el papel que ejerció Martí en la educación de los niños hispanoamericanos de su tiempo, he consultado la ponencia inédita de Patricia L. Swier titulada “Los lazos maternales del patriotismo: inculcando el sujeto nacional en ‘La muñeca negra’ de José Martí.”

#### **4.8. Un sueño en el camino**

Alfonsina Storni subtitula esta pieza “mimodrama.” Es una obrita muy breve--sólo tiene dos páginas--que por pertenecer al género dramático del mimo no contiene diálogo y cuya acción está descrita en la única y larga acotación que ofrece toda la información de lo que se representa en escena. Dicha acotación ocupa una página entera del texto dramático, mientras que la otra contiene un poema que los personajes cantan en un punto clave de la trama. Según se narra en la acotación, cuando abre el telón, “[u]n niño muy pobre está durmiendo en mitad de un camino” (419). Poco a poco van entrando en escena individualmente o en parejas (Trifón y Sisebuta; el gigante y el enano), una serie de personajes pertenecientes a la cultura popular. El primero es Carlitos Chaplín, quien como el personaje bonachón del cine mudo que es, hace cosquillas al niño y continúa haciéndole piruetas y gracias, cuando ve que el pequeño le sonríe entre sueños. Al terminar su juego le coloca su “galera” en la cabeza y se va a sentar sobre una piedra en el camino. A continuación, entra un personaje de los cuentos infantiles, Caperucita Roja, llevando flores en las manos y su cesta con comida. Al igual que Carlitos, se acerca al niño, le acaricia y quitándose su abrigo lo tapa antes de ir a sentarse al lado de Chaplin. El próximo personaje es una pareja que pertenece a las tiras cómicas de la prensa argentina; se trata de Trifón, quien entra seguido de su mujer Sisebuta, de quien huye; se queja al niño dormido de los maltratos que sufre mientras ella trata de pegarle. Intervienen Carlitos y Caperucita y logran calmarlos y atraerlos a su grupo prometiendo darles comida del cesto. A continuación entran otros dos personajes de cuentos, primero Pinocho y luego Cenicienta, quienes actúan de acuerdo a sus roles tradicionales en su interrelación con el niño. Los últimos en llegar, de la mano, son una pareja de circo, un enano y un gigante. Cuando el resto de los personajes les ve

entrar, corren a recibirlos y todos forman un corro alrededor del niño dormido, en torno del cual giran mientras entonan la canción y el pequeño se agita en su sueño. Al terminar de cantar recogen las ofrendas que regalaron al niño y desaparecen antes de que éste despierte. Cuando el niño lo hace mira sorprendido a su alrededor, busca los regalos y la comida y, al no ver nada, vuelve a tenderse a dormir en el suelo mientras la nieve cae sobre él.

Es de notar que todos los personajes pertenecen a la cultura popular de los años 20 y 30. Tres son personajes famosos de los cuentos infantiles (Cenicienta, Caperucita Roja, Pinocho), dos son arquetipos o “stock characters” (el gigante, el enano), uno es un personaje del cine mudo (Charles Chaplin) y también hay dos personajes de tiras de dibujos animados (comics) de la prensa Argentina (Sisebuta y Trifón).<sup>66</sup>

Con la excepción de la canción, ningún personaje habla durante esta única escena, lo cual tampoco es sorprendente pues no debemos olvidar que se trata, según la autora, de un “mimodrama.” Se comunican unos con otros, se invitan a comer e incluso se enfadan por medio de gestos. El hecho de que Carlitos Chaplin (Charlot), personaje inconfundible y popular del cine mudo de esos años aparezca en esta obra prácticamente “muda,” induce a pensar que con toda seguridad la autora se ha inspirado en este tipo de cine para escribir esta interesante obra. Tanto Chaplin como el resto de los personajes pertenecen al ambiente cultural del momento y son conocidos y fácilmente identificables por los niños del público. Al despertarse, el niño parece recordar a los personajes--que evidentemente son parte de su sueño--porque busca los regalos que depositaron cerca de él, y sobre todo la comida, como si hubiera estado despierto o hubiera visto todo claramente en su sueño. Al no encontrar nada

---

<sup>66</sup> El periódico La Nación empezó a publicar, a partir de 1921 y por decenas de décadas, una historieta basada en la vida conyugal de Trifón y Sisebuta, personajes creados por el dibujante George Mc Manus. Originalmente, éstos proceden de la serie “Bringing Up Father” iniciada en 1913 por Mc Manus para King Features Syndicate que fue traducida en Argentina como “Pequeñas delicias de la vida conyugal” aunque era conocida popularmente como “Trifón y Sisebuta.” Esta tira de cómics, “Bringing up Father,” ha continuado publicándose en Estados Unidos hasta el año 2000, representando la serie de cómics diaria de más larga publicación mundial (<http://www.toonopedia.com/jiggs.htm>).

asume que efectivamente ha sido un sueño y, hambriento y desconsolado, trata de volver a dormirse, aunque en este caso la nieve que cae sugiere que este próximo sueño será el de la muerte. Con este final, Storni quiere sugerir que el sueño tanto como la muerte son un estado y un fin más agradables y caritativos que el que vive y el que le espera si continúa viviendo en un mundo materialista al que no le importan los niños abandonados.

De nuevo en esta obra, se observa la fusión de fantasía y realidad, de vida teatralizada y de teatro como vida, principios básicos del metateatro. Los personajes de ficción se personifican en la escena como si fueran reales. Más tarde, cuando el niño se despierta y no encuentra ninguno de los regalos que soñó ni a nadie, es evidente para el público que todo ha sido un sueño y que la audiencia ha tenido acceso tanto a la situación real como al subconsciente del niño. De ahí, quizás, el título de la pieza, Un sueño en el camino, que puede leerse también como alegórico del camino como vía de la vida que nos lleva a la muerte.

En cuanto a los personajes, hay que destacar que el papel de cada uno de ellos, se corresponde con el que representan en sus historias originales: Charlot intenta hacerle piruetas para que se ría, Caperucita Roja le trae una cesta con comida y fruta y lo tapa con un abrigo que lleva, Pinocho toca la armónica, Cenicienta, con largo pelo rubio, baila melancólicamente con un solo zapatito de raso. También la pareja de esposos, Sisebuta y Trifón, se pelean como en las historietas de donde han salido. En la historieta que se publicaba en La Nación, Sisebuta maltrataba a su esposo, y en la pieza de Storni, continúa haciéndolo mientras Trifón se queja al niño dormido. Y por último el enano y el gigante son motivo de alegría y de fiesta como lo son en los carnavales y festejos populares. Storni alude

en la canción a cada uno de ellos, haciendo una pequeña presentación, ya sea con un epíteto o una característica de su personaje o historia:

Estamos aquí  
Pinocho el glotón  
Carlitos el bueno  
y el gordo Trifón.  
El gnomo pequeño  
el gran gigantón  
y la Cenicienta  
que el Príncipe amó.  
También Sisebuta  
hasta aquí llegó  
y bailamos todos  
a tu alrededor.  
Despierta, despierta,  
la noche llegó,  
están las estrellas,  
la luna se alzó...  
No te quedes sólo  
que el lobo se vió,  
síguenos, nos vamos  
Pobre niño... ¡adiós! (420)

Esta canción funciona como un aviso para que el niño se ponga a salvo, advirtiéndole que el lobo (una evidente alusión al cuento de Caperucita) ha sido visto por los alrededores del bosque. Lo curioso del aviso para que se ponga a salvo es que el niño es un ser real y no un personaje de ficción, por lo tanto de la única manera en que puede seguirles es por medio del sueño, bien el temporal en el que puede soñarles o bien en el más permanente de la muerte, que es lo que presagian estas palabras cuando el público presencia en la escena siguiente al niño acostándose a dormir mientras la nieve lo cubre. El final trágico del niño pobre está implícito también en ese “pobre niño” que repiten los personajes al finalizar la canción.

El mensaje y ambiente de esta obrita recuerdan los poemas “Piececitos” y “Hallazgo” de la chilena Gabriela Mistral (1889-1957), colega y amiga de Alfonsina Storni.<sup>67</sup> En el primer poema, Mistral describe los piececillos azules del frío de un niño pobre y la indiferencia de la gente que no lo ayuda: “Piececillos de niño, /dos joyitas sufrientes /¡cómo pasan sin veros / las gentes!” (101). El tema del poema se asemeja a la pieza de Storni y representa una crítica social que pone de manifiesto la desprotección que sufren los niños. En el segundo, “Hallazgo,” la voz poética narra el hallazgo de un niño en el camino del bosque: “Me encontré este niño / cuando al campo iba: / dormido lo he hallado / en unas espigas...” (101). Como en la pieza de Storni, el niño se encuentra dormido en el camino. La voz poética duda haberlo visto sobre unas espigas o cruzando la viña y termina expresando el temor de que al ella irse a dormir el niño desaparezca: “Y por eso temo / al quedar dormida / se evapore como / la helada en las viñas...” (102). De nuevo, se expresa la idea del sueño, esta vez por parte de la voz poética, y de que el niño desaparezca pero no al despertarse, sino al irse a dormir la hablante. Desde un cierto punto de vista, ambas escritoras compartieron una misma empresa feminista en una sociedad eminentemente patriarcal, como lo es la Ihispanoamericana. Aunque el tono del discurso poético de Mistral fuera mucho más maternal y menos beligerante que el de Storn, las dos elaboran la situación patética e inadmisibile de un niño pobre durmiendo en el camino para criticar acerbamente la injusticia social.

---

<sup>67</sup> Ambos poemas pertenecen a la colección Ternura (1924).

#### 4.9. Conclusiones

Las piezas infantiles de Alfonsina Storni demuestran una habilidad dramática y una sensibilidad hacia el mundo de los niños que le posibilitan a la dramaturga la creación de un teatro en el que se ofrecen lecciones prácticas, asequibles a un público infantil, conjugando la imaginación fantástica con situaciones de la vida cotidiana. Es por esto que no comparto con Melgarejo, la afirmación de que “el mensaje de su teatro para niños resulta ininteligible para un público infantil” (539). En mi opinión, Storni logra con maestría llegar con su mensaje al espectador joven, quien es capaz de entender el dilema de los loros encerrados, tanto como el de los pájaros cazados o el del niño solo que muere de frío y de hambre a la vera del camino, al mismo tiempo que con gran sutileza y a través del doble discurso proyecta su mensaje sobre la necesidad de cambiar las normas de la construcción de género patriarcal para que sean entendidas por el espectador adulto que acompaña a los niños a las funciones teatrales.

He comprobado que, como han señalado varios críticos en referencia a la poesía y al teatro para adultos de Storni, el sujeto opresor también está representado por un miembro de cada sexo tanto en Pedro y Pedrito como en El Dios de los pájaros. A mi entender, esta representación del poder patriarcal en manos de dos individuos uno de cada sexo, refleja la actitud de Storni en relación a dos puntos: primero, se refiere al tipo de mujeres patriarcales que ayudan a perpetuar el sistema social opresor, pero segundo, y de mayor importancia para su mensaje feminista, es que también se refiere a la necesidad de que los patrones de género sólo se pueden cambiar con la ayuda de ambos sexos.

En cuanto a las estrategias empleadas por la dramaturga en estos dramitas infantiles para llevar a cabo su proyecto feminista de construir un sujeto femenino que garantice su revolución socio-sexual, es preciso concluir que los resultados son ambiguos. Por un lado, las

técnicas dramáticas son sofisticadas y están cuidadosamente desarrolladas, del todo similares a las que implementó en las obras para adultos. Al igual que en éstas, critica valiéndose de la exageración grotesca esperpéntica actitudes sociales, incluidas las femeninas y masculinas canónicas, por medio de la ironía y del humor. Por otro lado, sin embargo, es de notar que en ningún lugar aparece una construcción del tipo de sujeto femenino que con tanto éxito inscribió en sus dramas y en sus farsas pirotécnicas, aunque tal vez esta crítica esté fuera de lugar, porque también es preciso señalar que en los dramas infantiles tampoco se inscriben sujetos masculinos. Tal vez esta falta de caracterización detallada se deba a que estos dramitas no son realistas en su caracterización de los personajes, que en su mayoría ni siquiera son seres humanos. Su mensaje no se limita pues a subvertir las relaciones de género, como hizo en los dramas para adultos. En el caso de los niños, sus estudiantes en el Teatro Labardén y el público que asistía a las obras en las plazas de Buenos Aires, el mensaje es más amplio, y es práctico: está dirigido a construir un carácter honesto y directo tanto para los niños como para las niñas, ya que ambos sexos toman parte en la acción en términos de igualdad, y la audiencia que recibe la obra también es mixta. Desde este punto de vista, tanto los jóvenes actores como su igualmente joven público, ven en acción la igualdad con que los niños y niñas intercambian indistintamente sus papeles y posiciones de poder y sumisión. Se puede decir entonces que el proyecto revolucionario socio-sexual de la obra para adultos de Storni, se transforma en sus textos para niños en otra distinta, caracterizada ahora por la misión de cimentar las cuestiones de género sobre un trasfondo moral más amplio, es decir, impartir una nueva mentalidad y unos nuevos valores de honestidad y espiritualidad que eventualmente propicien la creación de una sociedad argentina más justa e igualitaria para ambos sexos.

## Capítulo VI

### Conclusiones

Mi lectura de la obra dramática de Alfonsina Storni confirma la construcción de un nuevo sujeto femenino que se proyecta no sólo en la delineación de personajes femeninos que funcionan como sujetos sino también en otra construcción paralela--aunque definitivamente secundaria--de personajes masculinos con los que comparten cualidades de género, y a través de los que propone también un tipo de sujeto masculino distinto del patriarcal. La nueva construcción masculina no es evidente desde sus primeras obras, sin embargo; su presencia se perfila con claridad tan sólo en las farsas y en ciertos detalles o anécdotas de su teatro infantil.

Tanto en El amo del mundo como en La debilidad de Mr. Dougall se puede apreciar la soberanía de un sujeto femenino que representan Márgara y Carmen frente al modelo patriarcal de mujer que proyectan Zarcillo y la Secretaria. Estos personajes-sujeto coexisten en todas las obras de adultos con los que representan a “mujeres- objeto.” La estrategia de hacer convivir a ambos modelos en el mismo escenario ha sido utilizada por la dramaturga en parte porque refleja la situación extratextual, pero además, para realzar aún más la articulación de los personajes femeninos-sujeto como ella misma expresó en la carta titulada “Aclaraciones.”

En sus dos farsas pirotécnicas, escritas años después de las primeras y desde una perspectiva estética vanguardista, Storni reescribe dos obras canónicas clásicas, una de

Eurípides y otra de Shakespeare. En ellas, ha logrado inscribir una re-visión de estos modelos al mismo tiempo que ha convertido en heroínas a dos personajes femeninos secundarios de las piezas originales: Polixena e Imógena encarnados en las farsas en la Cocinerita y María Elena. Mientras que la concentración exclusiva en el desarrollo del personaje de la Cocinerita en Polixena no le permite desarrollar a ningún otro. En Cimbelina, sí se aprecia la formulación de un modelo masculino alternativo al patriarcal que posee tanto cualidades masculinas como femeninas y que proyecta la imagen del hombre “cosechador,” mencionada ya por la dramaturga en su poesía.

El nuevo sujeto femenino, **sí** está representado con gran fuerza tanto en los dos primeros dramas realistas como en las farsas por personajes que se enfrentan con resolución a la situación de inferioridad en la que los ubica la sociedad patriarcal, y toman medidas para salir de ella. Estos personajes-sujeto son Mágina, Carmen, la Cocinerita y María Elena. El resto de los personajes femeninos no se rebela, pero sí elude las reglas impuestas por la sociedad machista apropiándose de subterfugios y tácticas propias del ser sometido (“tretas del débil”), estrategias que la mujer ha venido empleando desde tiempo inmemorial. Entre éstos personajes manipuladores destacan Zarcillo y la Secretaria. En cuanto a los hombres, su delineación está igualmente dividida entre los que muestran un nuevo modelo de masculinidad (Héctor en Cimbelina) y los que mantienen las actitudes o defectos del típico hombre machista: Claudio, Ernesto, Mr. Dougall, Gutiérrez, Miguel, Maneco y José. Es cierto que tan sólo un modelo masculino comparable al sujeto femenino se instaura en las obras, pero aunque sea un único ejemplar, abre una brecha de esperanza en cuanto al proyecto emancipador feminista de Storni; modelo que ya había pincelado en el poema “Tú me quieres blanca.” Con este personaje masculino Storni logra derribar las barreras

dicotómicas de género que separan al hombre de la mujer fundiendo en él cualidades de ambos sexos al igual que su sujeto femenino ha ido combinando también características de género que el patriarcado ha polarizado convirtiéndolas en representativas exclusivamente de lo femenino y lo masculino. También ofrece alguna esperanza de cambio al personaje del niño Carlitos en El amo, quién al ser educado por una madre feminista como Mágina--y que en el futuro inmediato estará lejos de Argentina--crecerá en un ambiente que propone valores más justos e igualitarios. La sociedad del imaginario de Storni se perfila de este modo conformada por individuos en régimen igualitario independientemente del género sexual biológico que tengan.

Los elementos, géneros y técnicas dramáticos de los que se vale la dramaturga para la delineación de estos personajes son de variada naturaleza. En primer lugar, destacan sus experimentos con el género teatral realista y en especial el teatro de tesis, que ha renovado desde una perspectiva feminista en El amo del mundo. A través de Mágina le ha concedido al sujeto femenino el foro apropiado para expresar su tesis sobre la igualdad femenina y su derecho a controlar su vida con igual libertad que lo hace el hombre, enfrentándola directamente a los dictados de la sociedad patriarcal por medio de convincentes alegatos feministas. Ante el rechazo que sufre al expresar su opinión, “su verdad,” Mágina no se achanta sino que simplemente sale con su hijo a buscar otras opciones fuera de Argentina. Tras el desprecio recibido en la puesta en escena de esta obra de tesis, Storni emplea en su segunda pieza un género dramático más aceptado y según los críticos teatrales más “adecuado” para la mujer: la comedia de salón. Por medio de éste, la dramaturga plantea la misma tesis feminista de la obra anterior, que se formula como el desafío de la mujer al orden social patriarcal. Más tarde, en su fase de experimentación vanguardista, surgen las piezas

pirotécnicas en las que la dramaturga se ha valido de la farsa que también renueva en su variedad pirotécnica a través de técnicas asociadas al esperpento y al metateatro. Estas herramientas le permiten representar su perspectiva feminista grotescamente cóncava de la sociedad. Es la suya una visión sistemáticamente deformada que, al igual que Valle-Inclán hiciera en España, refleja esperpénticamente la sociedad argentina que mantiene a la mujer enajenada por medio de la imposición de preceptos y reglas patriarcales.

No hay duda de que Storni continúa implementando en su teatro infantil su plan de revolución socio-sexual empleando unas fórmulas y temas similares pero más sutiles en concordancia con la audiencia infantil. En estas obras, Storni alecciona a los niños sobre algunos principios morales de carácter general, por ejemplo, el respeto a los demás (personas, animales y objetos) en El Dios de los pájaros y Pedro y Pedrito; una mentalidad abierta en cuanto a los patrones de género y la inutilidad de perpetuar estereotipos de género en Jorge y su conciencia y Blanco... Negro... Blanco; el triunfo del amor por encima de lo material y superficial en Blanco... Negro... Blanco; y modelos viables de género que instauren en el futuro una sociedad socio-sexual igualitaria en Jorge y su conciencia y Blanco... Negro... Blanco. También crea personajes femeninos que poseen características típicamente masculinas como Colombina y la muñeca Lency (El Dios de los pájaros) y personajes masculinos con características percibidas como femeninas como Pierrot y Jorge. Además, se asegura de que en casi todas las obritas los protagonistas son una pareja de niños que actúa con igualdad, o que la acción se reparte equitativamente entre los niños y las niñas. En relación a las técnicas y estéticas dramáticas, la dramaturga implementa su técnica esperpéntica (Los degolladores de estatuas y Blanco... Negro... Blanco) y hace uso de varios recursos metateatrales (El Dios de los pájaros y Los degolladores de estatuas). Además,

utiliza la fantasía, la música, y el humor como elementos esenciales con los que ganarse la aceptación tanto de sus alumnos como de un público de menor edad al mismo tiempo que les hace llegar un mensaje didáctico.

Podemos concluir entonces, que aunque con un ardor feminista diferente, menos agresivo, del que demuestra en las obras para adultos, el mensaje en el teatro infantil es consistente con su proyecto socio-sexual: exaltar la formación de un carácter digno y humano, y condenar las faltas y lacras de una sociedad opresiva e injusta. La mayor diferencia entre ambos tipos de dramas, el de adultos y el infantil, estriba en que al ser estas piezas dirigidas a los niños, están imaginadas valiéndose de dotes poéticos que por su fantasía desaforada transportan a los pequeños a un mundo mágico en el que pueden vivir aventuras que les divierten y entretienen mientras asimilan valiosas lecciones que pueden trasladar más tarde a sus vidas en el mundo cotidiano fuera del teatro.

Por todo lo expuesto, se puede afirmar que sin lugar a dudas Storni infundió en el teatro de su época su espíritu feminista y su perspectiva de renovación teatral. A pesar de verse privada de representar sus obras en las tablas del teatro comercial, no se desanimó, sino que, por el contrario, determinó dedicarse a implementar su imaginación dramática y su proyecto feminista por medio de su labor de profesora en el Teatro Infantil Labardén, a través del cual logró representar sus ideas, éticas y estéticas, y sus técnicas innovadoras en sus dramitas infantiles, escenificados en las aulas y en las plazas de Buenos Aires. La crítica literaria feminista de los últimos veinte años ha empezado a reivindicar sus obras, analizándolas sin los prejuicios personales y sociales que cegaron a sus contemporáneos. Los estudios recientes le conceden el reconocimiento que merece, pero aún así hay muchos aspectos de su teatro tanto como del resto de su obra que todavía esperan ser valorados. Para

lo que sí no hay que esperar es para darse cuenta de que aunque durante su vida, Alfonsina Storni no logró el triunfo que esperaba alcanzar en los grandes teatros bonaerenses, sí ha alcanzado el reconocimiento del público y de la historia literaria a menos de un siglo de su muerte. Hoy, Alfonsina Storni, además de ser ampliamente reconocida como una de las más prestigiosas poetas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo veinte, comienza a serlo también como una excelente dramaturga que modernizó los cánones dramáticos argentinos al experimentar con el género teatral, los recursos escénicos, y la estética del esperpento y del metateatro desde una perspectiva esencialmente feminista y vanguardista.

## BIBLIOGRAFÍA

- A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Ed. John Anthony Cuddon. Oxford (England): Blackwell Reference, 1991.
- Abel, Lionel. Metatheatre; A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963.
- Aguirre, Elena. "Virginia Woolf, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni: Tres mujeres mentales." Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparada: Actas. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996. 337-44.
- Alonso de Santos, José Luis. La escritura dramática. Madrid: Castalia, 1999.
- Andreola, Carlos Alberto. Alfonsina Storni, inédita: revelación y eglogario de documentos estrictamente desconocidos, de su vida y de su obra. Buenos Aires: Leonardo Impresora S.C.A., 1974.
- Andura-Barberi, Ana. "La desmitificación de algunas ideas sobre la mujer y la maternidad en los antisonetos de Alfonsina Storni." De texto. Ed. Silvia Nagy-Zekmi. 17-24.
- Armani, Horacio. "La renovación poética de Alfonsina Storni." Boletín de la Academia Argentina de Letras 53.209-210 (1988): 431-39.
- Astrada de Terzaga, Etelvina. "Figura y significación de Alfonsina Storni." Cuadernos Hispanoamericanos 211-13 (1967): 127-44.
- Atorresi, Ana. Un amor a la deriva: Horacio Quiroga y Alfonsina Storni. Buenos Aires: Solaris, 1997.
- Austin, Gayle. Feminist Theories for Dramatic Criticism. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1990.
- Ayala, Marta Stiefel, ed. Homage/Homenaje: Agustini, Ibarbourou, Mistral, Storni: Proceedings/Memorials. Institute for Border Studies, Calexico, Calif.: San Diego State UP, 1991.
- Ayala, Marta Stiefel. "Storni, la mujer y su vida." Homage. Ed. Ayala. 11-29.
- Bachelard, Gaston. The Poetics of Space. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.
- Bakhtin, M., and Caryl Emerson. Problems of Dostoevsky's Poetics. Theory and History of Literature, v. 8. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1984.

- Barranger, Milly S. Understanding Plays. Boston: Pearson, 1990.
- Beauvoir, Simone de. The Second Sex. 1949. Trans. H.M. Parshley. New York: Knopf, 1952.
- Belsey, Catherine. "Constructing the Subject: Deconstructing the Text." Feminist Criticism. Eds. Judith Newton y Deborah Rosenfelt. 43-64.
- Bergmann, Emile, et al., eds. Women, Culture, and Politics in Latin America: Seminar on Feminism and Culture in Latin America. Berkeley: U of California P, 1990.
- Berkoff, Edith. "El amo del mundo: Alfonsina Storni dramaturga." M.A. Thesis. UNC-Chapel Hill. 1989.
- Bentley, Eric. "Farce." Comedy, Meaning and Form. Robert Willoughby Corrigan, ed. San Francisco: Chandler Pub. Co, 279-303.
- Bermel, Albert. Farce: A History from Aristophanes to Woody Allen. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. "El grotesco en la Argentina." Nuevos temas en el teatro argentino. Buenos Aires: Huemul, 1965.
- Black, Maria and Rosalind Coward. "Linguistic, Social and Sexual Relations: A Review of Dale Soender's Man Made Language." Feminist Critique. Cameron, ed. 100-18.
- Boyle, Katherine. "Los empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz: Traducción, transmisión cultural y puesta en escena." Apuntes: Teatro. 119-120 (2001): 199-207.
- Brown, J. Andrew. "Feminine Anxiety of Influence Revisited: Alfonsina Storni and Delmira Agustini." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 23.2 (1999): 191-203.
- Brown, Janet. Feminist Drama: Definition and Critical Analysis. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1979.
- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." Performative Feminism. Ed. Case. 270-82.
- . "Subjects of Sex / Gender / Desire." Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- . Neus Carbonell, and Meri Torras. Feminismos literarios. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro. El gran teatro del mundo. 1655. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.

- Camacho, Ivonne. "Los personajes femeninos en el teatro de Alfonsina Storni." Diss. UNC-Chapel Hill, 2006.
- Cameron, Deborah, ed. Feminism and Linguistic Theory. Nueva York: St. Martin's Press, 1985.
- Cambours Ocampo, Arturo. La novísima poesía argentina. Buenos Aires: Ediciones de la revista "Letras," 1931.
- Capdevilla, Arturo. Alfonsina: época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni. Buenos Aires: Centurión, 1948.
- Cardona, Francesc Ll. "Prólogo y presentación." Cuento de invierno y Cimbelino. Barcelona: Edicomunicación, 2001.
- Cardona, Rodolfo, y Anthony Zahareas. Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Castalia, 1970.
- Case, Sue Ellen. Feminism and Theatre. New York: Metuchen, 1988.
- , ed. Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.
- Castagnino, Raúl. Crónicas del pasado teatral argentino. Buenos Aires: Huemul, 1977.
- . Esquema de la literatura dramática argentina. Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano, 1950.
- . Literatura dramática argentina 1717-1967. Buenos Aires: Pleamar, 1968.
- Castellanos, Rosario. Sobre cultura femenina. 1950. *Letras mexicanas*, 139. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Castillo, Debra A. Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina." La sartén. Ed. González y Ortega. 27-46.
- Cervera, Juan. Historia crítica del teatro infantil español. Cultura y Sociedad. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Chalupa, Federico A. "El texto storniano y su relación con los procesos de homogeneización y control político de la significación." Homage. Ed. Ayala. 31-45.

- Chasteen, John Charles. Born in Blood and Fire: a Concise History of Latin America. New York: Norton, 2001.
- Chiarelli, Luigi. La maschera e il volto. 1916. Bari, Italia: Palomar, 2005.
- Chodorow, Nancy. "Being and Doing: A Cross-Cultural Examination of the Socialization of Males and Females." Women. Eds. Vivian Gornick and Barbara K. Moran. 259-91.
- . "Family Structure and Feminine Personality." Women. Eds. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louis Lamphere. 43-66.
- Conde, Lisa y Stephen M. Hart. Feminist Readings on Spanish and Latin American Literature. Lewiston, NY: E. Mellen Press, 1991.
- Cornillon, Susan Koppelman, ed. Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives. Bowling Green, Ohio: Bowling Green UP, 1972.
- Cortazzo, Alberto P. "El teatro de ideas producto de nuestro siglo." Lyra 17.174. (1959): 26-27.
- Corrigan, Robert Willoughby, ed. Comedy, Meaning and Form. San Francisco, CA: Chandler Pub. Co, 1965.
- Cuddon, J. A. A Dictionary of Literary Terms and Litarary Theory. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1991.
- Curb, Rosemary K. "Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, the Seen, the Scene, the Obscene." Theatre Journal 37 (1985): 302-16.
- Cypess, Sandra Messinger. "Visual and Verbal Distances: The Woman Poet in a Patriarchal Culture." Revista/Review Interamericana 12.1 (1982):150-57.
- Dauster, Frank. Historia del Teatro Hispanoamericano. México, D.F.: Ediciones de Andrea, 1966.
- . Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924). Ottawa: Girol Books, 1993.
- . "Success and the Latin American Writer." Contemporary Women Authors of Latin America: Introductory Essays. Doris y Margarite Fernández Olmos Meyer, ed. Vol. 8. Brooklyn: Brooklyn College P, 1982. 16-21.
- Davis, Michelle S. "Dos aspectos de la mujer en busca de sí misma y en contra de la sociedad." Revista Iberoamericana 51.132-133 (1985): 621-26.

- De Laurentis, Teresa. "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema." New German Critique 34 (1985): 154-75.
- Delgado, Josefina. Alfonsina Storni: Una biografía. Buenos Aires: Planeta, 1990.
- Diccionario de la Real Academia Española. 21 ed. 1992.
- Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana. Philip Ward, ed. 1984.
- Dick, Kay. Pierrot. London: Hutchinson, 1960.
- Díez-Echarri, and J.M. Roca Franquesa. Historia general de la literatura española e hispanoamericana. Madrid: Aguilar, 1968.
- Dolan, Jill. The Feminist Spectator as Critic. Ann Arbor: U. of Michigan Research P., 1988.
- Eagleton, Mary, ed. Feminist Literary Theory: A Reader. Oxford, UK.: Basil Blackwell, 1986.
- Edmonson, Belinda. Making Men: Gender, Literary Authority, and Women's Writing in Caribbean Narrative. Durham: Duke UP, 1999.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. New York: Methuen, 1980.
- Eliade, Mircea. The Sacred and the Profane. New York-London: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.
- Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger. 1965.
- "Entrevista a Alfonsina Storni." La Razón 7 agosto 1931.
- Etchenique, Nira. Alfonsina Storni. Buenos Aires: La Mandrágora, 1958.
- Eurípides. Hécuba. Ed. Rosa María García Rodero. Madrid: Ediciones Clásicas, 1997.
- Farnsworth, May Summer. "Staging Feminism: Theater and Women's Rights in Argentina (1914-1950)." Diss. UNC-Chapel Hill, 2006.
- Felman, Shoshana. "Women and Madness." Feminisms. Eds. Warhol y Price. 6-19.
- Ferré, Rosario. "La muñeca menor." Papeles de Pandora. 1976. New York: Vintage, 2000.
- Ferris, Lesley. Acting Women: Images of Women in Theatre. New York: New York UP, 1989.
- Fetterley, Judith. "Introduction: On the Politics of Literature." Feminisms. Warhol and Price, ed. 492-501.

- . The Resisting Reader A Feminist Approach to American Fiction. Bloomington: Indiana U. P., 1978.
- Figueras, Miriam and María Teresa Martínez. Alfonsina Storni: Análisis de poemas y antología. Montevideo: Librería Editorial Ciencias, 1979.
- Finney, Gail. Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theatre at the Turn of the Century. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Fishburn, Evelyn. "Alfonsina Storni: A Feminist Reading of Her Poetry." Feminist Readings. Eds. Lisa P. Conde y Stephen M. Hart. 121-36.
- Flores, Yolanda. The Drama of Gender. Feminist Theater by Women of the Americas. New York: Peter Lang, 2000.
- Francesc Ll. Cardona. "Prólogo y presentación." Cuento de invierno y Cimbelino. Barcelona: Edicomunicación, 2001.
- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." Hispanamérica 15.45 (1986): 31-43.
- Galán Ana Silvia y Graciela Gliemmo. La otra Alfonsina. Buenos Aires: Aguilar, 2002.
- García Gallarín, Consuelo. Aproximación al lenguaje esperpéntico. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1986.
- García Padrino, Jaime. Libros y literatura para niños en la España contemporánea. Madrid: Pirámide, 1992.
- Garzón-Arrabal, Celia. "El esperpento en Polixena y la cocinerita." M.A. Thesis. UNC-Chapel Hill. 2000.
- Genet, Jean. The Balcony. London, UK: Faber, 1991.
- Geoffrey, Monmouth and Neil Wright. The Historia Regum Britannie of Geoffrey Monmouth. Woodbridge, Suffolk: D.S. Brewer, 1984.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship." The Madwoman in the Attic. New Haven: Yale UP, 1984. 45-92.
- Gilman, Richard. The Making of Modern Drama. New Haven: Yale UP, 1999.
- Gociol, Judith. Alfonsina Storni: Con-textos. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 1998.

- Gómez de Avellaneda y Arteaga, Gertrudis. Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Jose María Castro y Calvo, ed. Madrid: Atlas, 1974.
- . Sab. 1841. Madrid: Cátedra, 1997.
- Gómez de la Serna, Ramón. Don Ramón María del Valle-Inclán. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Gómez Paz, Julieta. "Introducción." Obras escogidas: Teatro. Ed. Jorge R. Corvalán. Vol. 1. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1984.
- . Leyendo a Alfonsina Storni. Buenos Aires: Losada, 1966.
- González, Patricia E. y Eliana Ortega, eds. La sartén por el mango. Río Piedras, P.R.: Huracán, 1985.
- González Lanuza, Eduardo. "Ubicación de Alfonsina." Sur 50 (1938): 55-57.
- Gonzalez López, Emilio. "El teatro infantil." Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispanica 298. (1975): 44-70.
- Gornik, Vivian and Barbara K. Moran, eds. Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic Books, 1971.
- Greenfield, Sumner. Anatomía de un teatro problemático. Madrid: Fundamentos, 1972.
- Griffin, James. "Armando Discépolo's Contribution to the Argentinan theatre." Diss. UNC-Chapel Hill, 1976.
- Guibourg, Edmundo. Cuatro mujeres: comedia arbitraria en tres actos. Teatro Nuevo. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1922.
- Hall, Donald E. Subjectivity. New York: Routledge, 2004.
- Herman, Vimala. Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays. London: Routledge, 1995.
- Herzberger, David K. "Shakespeare and the Creation of Fiction in Tamayo y Baus's Un drama nuevo." Romance Quarterly 32. (1985) 177-84.
- Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm. El cascanueces y el rey de los ratones. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Holinshed, Raphael, William Harrison, Richard Stanyhurst, John Hooker, Francis Thynne, Abraham Fleming, John Stow, and Henry Ellis. Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland. London: J. Johnson, 1807.

- Homero. La odisea. Trans. Juan Alarcón Benito. La odisea. Madrid: Edimat Libros, 2004.
- Ibsen, Henrik. Casa de muñecas: drama en tres actos. Trans. Et dukkehjem. Colección Teatro, no. 421. Madrid: Ediciones Alfíl, 1964
- Irving, Thomas B. "Felicidad femenina." Ed. Ayala. Homage. 69-79.
- Jones, Sonia. Alfonsina Storni. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- . "Alfonsina Storni's El amo del mundo." Revista Interamericana 12 (1982): 100-02.
- Kaminsky, Amy Katz, ed. Water Lilies. An anthology of Spanish Women Writers From The Fifteenth Through The Nineteenth Century. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1996.
- Kennedy, Dennis. The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance. Oxford: Oxford U. P., 2003.
- Kintz, Linda. The Subject's Tragedy: Political Poetics, Feminist Theory and Drama. Ann Arbor: U of Michigan P, 1992.
- Larrington, Carolyne, ed. The Woman's Companion to Mythology. London: Pandora, 1997.
- Lavrin, Asunción. Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay 1890-1940. Lincoln: U of Nebraska P, 1995.
- Lewis, Elizabeth Franklin. "Drama by Spanish Women Writers: 1770-1850." The Feminist. Eds. Pérez e Ihrie. 187-90.
- Lima, Robert. "Farse, Esperpento and Death: Valle-Inclán's Terminal Grimaces." Revista de Estudios Hispánicos 17 (1983): 3-20.
- Lolo, Eduardo. "José Martí y los niños de todas las edades." Caribe: Revista de Cultura y Literatura 4.1 (2001): 24-39.
- Lowder Newton, Judith. "Power and the Ideology of 'Woman's Sphere'." Feminisms. Warhol y Price, eds. 765-80.
- Lucas, F.L. Tragedy. Totowa, N. J.: Barnes & Noble Books, 1981.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." La sartén. Eds. González y Ortega. 47-54.
- Lugones, Leopoldo, y Jesús Benítez. Lunario sentimental. 1909. Letras Hispánicas, 285. Madrid: Cátedra, 1988.
- Maeterlinck, Maurice. ... El pajar azul. Cultura. t.1, no. 4-5. Mexico: Imprenta Victoria, 1916.
- Malpede, Karen. Women in Theatre. New York: Drama Books, 1993.

- Mantovani, Fryda Schultz de. "Alfonsina en el teatro para niños." La Nación (Buenos Aires) 19 de marzo 1939: 10.
- Manual de Literatura Española VIII. Ed. Felipe Pedraza Jiménez and Milagros Rodríguez. Pamplona: Cénlit, 1980.
- March, María Eugenia. Forma e Idea de los Esperpentos de Valle-Inclán. Valencia: Castalia, 1969.
- Martí, José. Cuentos de la Edad de Oro. La Barca, 5. Barcelona: Editorial Laia, 1981.
- Marting, Diane E. Spanish American Women Writers: A Bio-Biographical Source Book. New York: Greenwood Press, 1990.
- Martínez Tolentino, Jaime. La crítica literaria sobre Alfonsina Storni. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Masiello, Francine. Between Civilization and Barbarism. Women Nation and Literary Culture in Modern Argentine. Lincoln: U of Nebraska P, 1992.
- . Entre civilización y barbarie. Trans. Martha Eguía. Rosario, Argentina: Beatriz Vitrerbo, 1997.
- McConnell-Ginet, et al, eds. Women and Language in Literature and Society. New York: Praeger, 1980.
- Melgarejo, María. "La simbología y el inconsciente de Alfonsina Storni: Análisis de dos dramas infantiles." Romance Languages Annual 7 (1995): 536-39.
- Melhuus, Marit, and Kristi Ann Stolen, eds. Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery. New York: Verso, 1996.
- Meyer, Doris, and Margarite Fernandez Olmos, eds. Contemporary Women Authors in Latin America. Brooklyn, New York: Brooklyn College P, 1983.
- Miller, Arthur. Death of a Salesman. New York: The Viking Press, 1967.
- Millet, Kate. Sexual Politics. Urbana: U. of Illinois P., 2000.
- Mijail Bajttin, Problemas de la poética de Dostoievski. Trans. Tatiana Bubnova. México, D.F.: FCE, 1988.
- Mistral, Gabriela. Poesías completas. Madrid: Aguilar, 1958
- Moi, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. Londres: Routledge, 1985.

- Molloy, Sylvia. At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- . "Introduction." Women's Writing in Latin America. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo, eds. 107-24.
- Mora, Gabriela. "Crítica feminista: Apuntes sobre definiciones y problemas." Mora y Van Hooft. Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. 2-13.
- . and Karen S. Van Hooft, eds. Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Ypsilanti, Miss: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982.
- Morello-Frosch, Marta. "Alfonsina Storni: The Tradition of the Feminine Subject." Bergmann et al. Women. 90-104.
- . "Autorrepresentaciones de lo femenino en tres escritoras de la literatura latinoamericana." La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: Ensayos críticos. Juana A. Arancibia y Yolanda Rosas, eds. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995. 143-54.
- . "Tradición y modernidad en Alfonsina Storni." Río de la Plata: Culturas 4-6 (1987): 141-51.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Eds. Warhol and Herndl. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. 433-42.
- Munk, Benton Gabrielle. "Recurring Themes in Alfonsina Storni's Poetry." Hispania 33.2 (1950): 151-53.
- Muschietti, Delfina, ed. Alfonsina Storni. Obras. Tomos I y II. Buenos Aires: Losada, 1999.
- Nagy-Zekmi, Silvia, ed. De texto a contexto prácticas discursivas en la literatura española e hispanoamericana. Barcelona: Puvill Libros, 1997.
- Nalé Roxlo, Conrado y Mabel Mármol. Genio y figura de Alfonsina Storni. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Neglia, Erminio. "Una recapitulación de la renovación teatral en Hispanoamérica." Latin American Theatre Review 8.1 (Fall 1974): 57-66.
- Newton y Deborah Rosenfelt, eds. Feminist Criticism and Social Change. Nueva York: Methuen, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. "The Birth of Tragedy." Trans. Walter Kauffman. Vol I en The Birth of Tragedy and The Case of Wagner. New York: Vintage Books, 1967.

- Novy, Marianne. Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance. New York: St. Martin's Press, 1999.
- . Women's Revisions of Shakespeare. Champaign: U of Illinois P, 1990.
- Oliver, Kelly. Subjectivity Without Subjects From Abject Fathers to Desiring Mothers. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1998.
- Olmeda, Miguel. El amo del mundo: Juguete cómico en un acto y en prosa. Madrid: R Velasco, 1898.
- Orosco, María Teresa. Alfonsina Storni. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1940.
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte: Velásquez, Goya. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1992.
- Ortiz, Luis. "El drama: una descripción formal." Estudios Filológicos 11 (1976): 191-96.
- Pavis, Patrice. Diccionario de Teatro. Buenos Aires: Paidós, 2005
- Pedraza Jiménez, Felipe B., and Milagros Rodríguez Cáceres. Manual de literatura española. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1980.
- Pelletieri, Osvaldo. Cien años de teatro argentino. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- . El teatro y sus claves. Buenos Aires: Galerna, 1996.
- . Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- . Pirandello y el teatro argentino. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Percas, Helena. "Alfonsina Storni y la Generación del 16." La poesía femenina argentina (1810-1950). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1958. 77-249.
- Pérez, Janet, and Maureen Ihrie, eds. The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature. Westport, Conn: Greenwood Press, 2002.
- Pérez Blanco, Lucrecio. La poesía de Alfonsina Storni. Madrid: Artes Gráficas. 1975.
- Phillips, Rachel. Alfonsina Storni: From Poetess to Poet. London: Tamesis Books, 1975.
- Pirandello, Luigi, and María Teresa Navarro Salazar. Seis personajes en busca de autor: comedia por hacer. Madrid: Edaf, 2001.
- Prado Mas, María. "El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda." Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2001.

- Pratt, Mary Louise. "Women, Literature, and National Brotherhood." Bergmann et al. Women. 48-73.
- Preminger, Alex, ed. Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, N.J.: Princeton U. P., 1965.
- Prieto, Julio. "Cimbelina en 1900 y pico: Las tácticas de la (re) escritura en el teatro de Alfonsina Storni." Latin American Theatre Review 32.1 (1998): 25-32.
- Purkiss, Diane. "Women's Rewriting of Myth." The Woman's. Ed. Larrington. 441-57.
- "Alfonsina Storni pasa al teatro. ¿Qué opina usted de esto? Crítica. 9 de abril 1931.
- Quiroga, Horacio. Cuentos de la selva (para los niños). Montevideo: C. García y cía, 1940.
- Reinelt, Janelle. "Feminist Theatre and the Problem of Performance." Modern Drama 32 (1989): 48-57.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision." On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose. New York: Norton, 1979. 33-49.
- Robinson, Lillian. Sex, Class, and Culture. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Robinson, Sally. Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction. Albany: SUNY UP, 1994.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Romano-Thuesen, Evelia. "El humor en las farsas de Alfonsina Storni." Alba de América: Revista Literaria (Westminster, CA) 15.28-29 (1997): 374-88.
- Rosenbaum, Sidonia Carmen. "Alfonsina Storni." Modern Women Poets of Spanish America. New York: Hispanic Institute in the United States, 1945. 205-27.
- Roster, Peter. "El metateatro como elemento renovador: Parece mentira de Xavier Villaurrutia." Essays in Honor of Frank Dauster. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1995. 195-205.
- Rubin, Gayle, and Rayna R. Reiter. The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex. Toward an Anthropology of Women. Ed. Ranya R. Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español S XX. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- Salgado, María A. "Alfonsina Storni (1892-1938)." Spanish. Ed. Marting. 501-12.

- . "Alfonsina Storni in Her Self-Portraits: The Woman and the Poet." Confluencia [Greeley, CO] 7.2 (1992): 37-46.
- . "Reflejos de espejos cóncavos: El teatro clásico en las 'farsas pirotécnicas' de Alfonsina Storni." Latin American Theatre Review 30.1 (1996): 21-32.
- Sánchez Grey Alba, Esther. "Las farsas pirotécnicas de Alfonsina Storni." Círculo, Revista de Cultura 18 (1989): 205-15.
- Sándor, Malena. Teatro completo. Buenos Aires: Ángel Estrada, 1946.
- Sanhueza-Carvajal, Teresa M. Continuidad, transformación y cambio: El grotesco criollo de Armando Discepolo. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2004.
- Schmidhuber, Guillermo. "Sor Juana Inés de la Cruz y La gran comedia de la segunda Celestina." Teatro, memoria y ficción. Buenos Aires, Argentina: Galerna; 2005. 105-18.
- Scott, James. Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts. New Haven: Yale UP, 1990.
- Seibel, Beatriz. Historia del teatro argentino. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Shakespeare, William. Cuento de invierno; Cimbelino. Trans. José A. Márquez. Barcelona: Edicomunicación, 2001.
- Showalter, Elaine. Speaking of Gender. New York: Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_, ed. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon, 1985.
- Smith, Mark I. El arte de Alfonsina Storni. Bogotá: Ediciones Centro de Estudios Poéticos Hispánicos, 1986.
- Sommer, Doris. Foundational Fictions The National Romances of Latin America. Berkeley: U. of California P., 1991.
- Soufas, Teresa Scout. Women Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age. Lexington: U P of Kentucky, 1997.
- Spender, Dale. "Extracts from Man-Made Language." Feminist Critique. Ed. Cameron. 93-99.
- Steiner, George. The Death of Tragedy. New York: Alfred A. Knoff, 1963.

- Stoll, Anita K. "Drama by Spanish Women Writers: 1500-1700." The Feminist. Eds. Pérez e Ihrie. 185-87.
- Storni, Alfonsina. "Aclaraciones sobre El amo del mundo." La Nación 14 Mar 1927.
- . Alfonsina Storni: Antología. Ed. María de Villarino. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1961.
- . El dulce daño. Obra poética completa. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.
- . "Entretelones de un estreno." Nosotros 1927: 48-55.
- . "Irremediamente." Obra poética completa. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.
- . "La complejidad femenina." Alfonsina Storni. Obras. Tomo II. Muschietti, ed. 965-68.
- . Obras escogidas. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1984.
- . Obras escogidas: Teatro. Ed. Jorge R. Corvalán. Vol. 1. (Buenos Aires): Sociedad Editora Latinoamericana, 1984.
- . Obra poética completa. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1964.
- . Teatro infantil. Buenos Aires: Ramón J. Roggero.1950.
- . "Tipos femeninos callejeros." Tomo II. Muschietti, ed. 85-87
- Stycos, Maria Nowakowska. "Alfonsina Storni: A Search for Self." Diss. U of Michigan, 1978.
- Swier, Patricia Lapolla. "Contesting hegemony through gender troping: a reexamination of gendered subjects in late nineteenth and early twentieth-century Spanish American narrative." Diss. UNC-Chapel Hill, 2005.
- . "Los lazos maternales del patriotismo: inculcando el sujeto nacional en La muñeca negra de José Martí." Conference paper. MIFLIC, Roanoke, VA. 2007.
- Tamayo y Baus, Manuel. Un drama nuevo: drama en tres actos. 1867. Chicago: B.H. Sanborn, 1924.
- Taylor, Diana, and Juan Villegas, eds. Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America. Durham: Duke UP, 1994.

The Reader's Encyclopedia of Shakespeare. Oscar James Campbell and Edward Quinn, eds. New York: Crowell, 1966.

Titiev, Janice Thelma Geasler. "A Critical Approach to the Poetry of Alfonsina Storni." Diss. U. of Michigan, 1972.

---. "Alfonsina Storni in and out of the Canon." Monographic Review/Revista Monográfica 13 (1997): 310-18.

Torner, Enrique. Geografía esperpéntica. Lanham, MD: UP of America, 1996.

"Trifón y Sisebuta." Don Markestein's Toonopedia. November 17<sup>th</sup>, 2007  
<<http://www.toonopedia.com/jiggs.htm>>.

Ugarte, Manuel. "El drama de Alfonsina Storni." Repertorio Americano 36-21 (1939): 321-22.

Urbano, Victoria. El teatro español y sus directrices contemporáneas. Madrid: Editora Nacional, 1972.

Valle-Inclán, Ramón. Divinas palabras. 1919. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

---. Luces de Bohemia. 1920. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

Vignale, Pedro Juan, and César Tiempo. Exposicion de la actual poesia argentina (1922-1927). Buenos Aires: Editorial Minerva, 1927.

Vilariño, María. Alfonsina Storni. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Virgilio, Carmelo, y Naomi Lindstrom, eds. Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature. Columbia: U of Missouri P, 1985.

Waugh, Patricia. Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern. London: Routledge, 1989.

---. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New York: Methuen, 1984.

Ward, Philip. The Oxford Companion to Spanish Literature. Oxford, UK: Clarendon Press, 1978.

Warhol, Robin R. and Diane Price Herndl, eds. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Brunswick: Rutgers UP, 1991.

Zahareas, Antonio. "El esperpento como proyecto estético." Insula 46. 531 (Febrero 1991): 31-32.

Zapata de Aston, Arcea Fabiola. "Fuerza erótica y liberación: Un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni." Diss. University of Iowa, 2002.

Zardoya, Concha. "La muerte en la poesía femenina latinoamericana." Cuadernos Americanos 71.5 (1953): 233-70.

Zavala, Iris. "Práctica semiótica en Valle-Inclán." Suma valleinclaniana. Ed. John P. Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992.

Zeitlin, Froma. "Playing the Other: Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama." Representations 11 (Summer 1985): 63-94.

Zimbalist Rosaldo, Michele and Louis Lamphere. Women, Culture, and Society. Stanford, CA: Stanford UP, 1974.