

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**  
**ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN  
Y LITERATURA**

*Análisis comparativo de las diferentes etapas de la vida de Alfonsina Storni, en los  
motivos de la libertad, desencanto y muerte dentro de su obra poética.*

**Isabel Rocío Medina Camacho**

**Director: Vicente Robalino**

**Quito, Julio 2021**

## **DEDICATORIA**

En memoria de quien ya no está en esta tierra conmigo, pero me sigue apoyando desde el cielo y espero se encuentre orgulloso de mí.

A mi abuelo Jorge Camacho.

## **Agradecimiento**

A mi bien amada madre por el apoyo y amor incondicional que siempre me ha dado en la vida; por ser padre y madre para mí y por darme las herramientas adecuadas para ser quien soy el día de hoy. Cada logro en mi vida ha sido y será gracias a ella.

A José, por su ayuda en la realización de esta tesis.

A mi tutor Vicente, por la paciencia y el conocimiento compartido a lo largo de la carrera.

A Diana, por su preocupación constante.

Y a mis amigos, por ser esa brisa fresca que me llena de nueva energía.

## Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>1. Biografía y contexto social de Alfonsina Storni.....</b>	<b>7</b>
1.1. La joven Alfonsina .....	7
1.2. Alfonsina en su madurez literaria .....	12
1.3. El desencanto de Alfonsina .....	14
<b>2. Análisis estilístico .....</b>	<b>19</b>
2.1. Marco teórico .....	19
2.1.1. La estilística .....	19
2.1.2. La poesía y el poema .....	20
2.2. Análisis de poemas .....	21
2.2.1. Juventud .....	22
2.2.2. Madurez .....	35
2.2.3. Desencanto .....	47
<b>3. Interpretación.....</b>	<b>64</b>
3.1. La ilusión juvenil.....	64
3.2. Madurez más serena .....	66
3.3. Un desencanto con final fatídico.....	68
3.4. Sobre el análisis global de la obra de Storni .....	71
<b>4. Conclusiones y recomendaciones.....</b>	<b>73</b>
4.1. Conclusiones .....	73
4.2. Recomendaciones.....	76
<b>5. Referencias.....</b>	<b>77</b>

## Introducción

A lo largo de la historia humana, algunos nombres suelen ser tomados a menos, obviados o borrados de los grandes libros; lastimosamente, el nombre de Alfonsina Storni es uno de ellos. Una autora con poca presencia en el mundo de las letras, pero que cuenta con una voz tan fuerte que, a pesar del tiempo y del olvido, ha logrado permanecer en el imaginario. Se ha convertido en una inspiración no solo de escritores, sino de músicos que han considerado su vida como una obra digna de mencionar. Una mujer escritora que entró a un mundo de hombres poniéndose a la par de ellos y dejando huella, al ser la primera mujer en su país, Argentina, considerada tan grande como sus contemporáneos.

Este trabajo tiene como fin rescatar del olvido a la autora Alfonsina Storni y, mediante el estudio de su obra, abrir campo a nuevas investigaciones sobre los escritos de la misma autora en los géneros de poesía, cuento, ensayo y teatro, que son en los que incursionó. También sería un gran aporte para la crítica literaria hispanoamericana, puesto que su obra posee un contenido de calidad apto para prestar conocimiento, inspiración y nuevas maneras de escribir para los autores contemporáneos. Se propone como objeto de estudio la *Antología poética (2010)* de Alfonsina Storni, con la cual se llevará a cabo un análisis estilístico y se hará una comparación con su biografía para develar el sentido de la obra. Esto se logrará, aplicando estudios estilísticos que comprenden el análisis de la métrica, rima, ritmo y sus tres niveles lingüísticos: fónico, morfosintáctico y léxico-semántico. De igual manera, se aplicará la propuesta idealista perteneciente a la Escuela Alemana, puesto que esta parte de un punto de vista literario, a diferencia de la descriptiva, que tiene una visión más centrado a la lingüística, y la estructuralista, que se basa en un estudio enfocado al sistema textual.

Igualmente, lo que se buscará en el presente trabajo es describir el contexto histórico y biográfico en el que vivió Alfonsina Storni para entender cómo fue su vida, sus influencias y su entorno más cercano; además, será necesario crear una división de la vida de la autora en tres etapas: juventud, madurez y desencanto, para reconocer en los poemas escogidos de la *Antología Poética* los motivos de la libertad, el desencanto y la muerte, los cuales se encontrarán presentes en las distintas etapas, respectivamente. Por último, se interpretará la poesía con relación a la vida de Alfonsina, esto nos ayudará a develar el sentido de su obra y comprender el porqué, tanto sobre los temas que trata como de su estilo y forma de escribir.

Esto aportará en el contraste de las épocas de la vida de Alfonsina Storni para descubrir si existe un desencanto ante la vida en los tres motivos previamente mencionados y poder establecer una línea de cambio en la temática y manera de escribir de la poetisa, comparando sus vivencias personales y estableciendo una razón para el cambio en su forma de escribir; para esto, como se mencionó anteriormente, es necesaria la aplicación de la estilística idealista, puesto que propone una relación estrecha entre la autora y su obra.

Con todo este estudio, que abarca la biografía, análisis estilístico e interpretación, se trata de responder una inquietud mayor que comprende cómo Alfonsina Storni se refleja en su poesía; si existe un desencanto a medida que avanza su vida, ¿cuál es el detonante de dicho desencanto?, y si se puede señalar un momento específico en el cual aparece reflejado en su obra. Con esto, se demostrará si la vida y obra de Storni se encuentran entrelazadas o su obra no tiene nada que ver con sus vivencias, de manera que se pueda confirmar o descartar si su poesía es un reflejo de su yo interior.

## **1. Biografía y contexto social de Alfonsina Storni**

Dentro de los personajes olvidados, encontramos el nombre de Alfonsina Storni, una poeta argentina que revolucionó el mundo de las letras de su país, al ser la primera mujer en pertenecer a los círculos de escritores de su época, en los cuales era impensable que las mujeres formaran parte. Con su encantadora personalidad y, aún más importante, su brillantez al momento de escribir dejó a más de uno impresionado y se ganó, no solo un lugar en dichas reuniones masculinas, sino su reconocimiento, fama e injusto olvido.

### **1.1. La joven Alfonsina**

Bajo el contexto social de finales del siglo XIX y principios del XX, nace Alfonsina Storni, en Sala Caprisca, Suiza, el 29 de mayo de 1892; o al menos es aquello lo que indican los registros, ya que existe la teoría de que nace el 22 del mismo mes en altamar.

Paulina Martignoni y Alfonso Storni fueron dos inmigrantes suizos que llegaron a Argentina junto con sus dos hijos, Romeo y María. Allí instalaron, en conjunto con los hermanos Storni, la primera fábrica de soda en un pequeño pueblo llamado San Juan de la Frontera. Al ser una familia con recursos económicos, Paulina decidió alternar con las élites del sector, realizando tertulias con figuras influyentes de la época. A su vez, Alfonso comenzó a caer en un cuadro depresivo grave, lo cual lo llevó a derrochar su dinero en vicios. Ante tal situación, la familia decidió volver a sus raíces, Suiza, para que el padre sanara, y es en ese viaje donde nació Alfonsina. Pero, ¿por qué Alfonsina?, ¿por qué no llamaron a su primogénito, como era costumbre, en esa época? Alfonso sabía que su hija era diferente desde el momento que nació, y es por eso que le puso este nombre, que significa “dispuesta a todo”.

Descendiente tanto de poetas y escultores, como de ingenieros y empresarios, Alfonsina tuvo que heredar algo de sus ancestros, y en su caso fue la poesía. A pesar de tener una familia numerosa, desde niña no contó con el apoyo de sus padres, pues creció en un hogar roto con un padre ausente e irresponsable; es por ello que le gustaba mentir, no con el propósito de salir de problemas o herir a la gente, sino buscando ser alguien que no era, de imaginar una mejor familia y un mejor hogar, algo que la sacara de su mundo de pobreza y descuido. Ponía en palabras sus deseos más íntimos y los contaba como si fueran verdades.

Con el tiempo, debido a la pobreza en la que la familia vivía, decidieron irse de Suiza y volver a Argentina, a la ciudad de Rosario, donde su hermana se casó y su madre y ella se dedicaron a la costura; su padre murió cuando Alfonsina tenía 14 años. Es en ese momento que dejó de mentir, pues sin su padre la mayoría de sus problemas desaparecerían y poco tiempo después empezó a escribir sus primeros versos como una forma de liberación.

A sus 15 años, Alfonsina empezó a perfilarse como la poeta que llegó a ser, gracias a la influencia de figuras como Grazia Deledda, Ada Negri, Leopoldo Lugones y Evaristo Carriego, entre otros (Delgado,2010, p.30). A la par que su vida de escritora empezó, su vida de actriz también, pues Alfonsina viajó durante todo un año y recorrió sitios como Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Santiago del Estero y Tucumán. (Delgado, 2010, p. 38). En ese año, su madre se casó por segunda vez, y se mudó a Bustinza, Departamento de Santa Fe, donde laboró en la docencia y empezó a llevar una vida más tranquila.

En los años que Alfonsina vivió en Bustinza, se dedicó a dos cosas: la primera, descubrir su interés por el anarquismo – interés que solo duró una época -, siguiendo las ideas de Rafael Barrette y Rubén Darío; y la segunda, se dedicó a la vida en sociedad, yendo de fiesta en fiesta y dándose a conocer. A los 17 años, decidió ser maestra, por lo que se mudó a la localidad cercana de Coronda, donde la aceptaron para estudiar en la Escuela Normal Mixta de Maestros Rurales, a pesar de no tener los estudios primarios terminados. Se volvió una de las mejores estudiantes de la institución, lo que la llevó a escribir en algunas revistas de la Escuela, en las cuales se publicaron poemas y pensamientos de Storni, de los cuales no hay registro hasta la fecha. (Delgado,2010)

Lejos de su casa y estudiando para ser maestra, los recursos eran algo limitados, pero Alfonsina se las ingenió para viajar todos los fines de semana a Rosario, lugar donde existía un creciente movimiento artístico, y en el que cantaba en tabernas a pesar que, de acuerdo con las costumbres y cultura de la época, se trataba de lugares en los cuales no era bien visto que una señorita de bien se encuentre. Es así como el rumor de sus andanzas en Rosario llegó a Coronda, y Alfonsina empezó a experimentar una presión social tan grande que la llevó a dejar una carta en la que expresaba intenciones de acabar con su vida, sin embargo, fue encontrada antes de que aquello ocurriera y logró terminar sus estudios para volver a Rosario,

donde su padrastro le consiguió trabajo en una escuela pública, como docente. (Delgado, 2012)

En este momento inició su etapa de producción literaria con sombras de la poesía española antigua y toques del modernismo, influenciados por Rubén Darío; a la vez, en este entorno de bohemia, conoció a su primer amor, un hombre casado, de quien no se sabe mucho. En aquella época, apareció la figura de Juan Julián Lastra, quien le abrió las puertas del mundo artístico a Alfonsina, la cual empezó a mostrar su interés literario al igual que el político y social, en una Argentina llena de problemas e inestabilidad política, regida por una dictadura militar, la cual no fue muy bien vista por las personas que compartían ideales socialistas.

Mientras estos acontecimientos sucedían, en el contexto social de su país, en julio 1911, Alfonsina quedó embarazada, y al no tener el apoyo del padre de su hijo, se declaró madre soltera, situación que era muy mal vista en la sociedad de la época. La presión social que aquello generó, la llevó a abandonar Rosario y empezar una nueva aventura en Buenos Aires.

Cuando llegó a la capital argentina, llevó consigo poca ropa, algunos libros y muchos versos con los que pensaba darse a conocer. En aquel entonces, Alfonsina se encontró con una ciudad con cierto aire a París, lo que se trata de un cambio abismal para una joven que había crecido entre montañas, por lo que no encajaba en la gran urbe. En esta situación encontró en el tango una nueva afición, la que le ayudó a acercarse paulatinamente a la vida bonaerense y a sentirse parte de la ciudad. Por ese entonces, Alfonsina tomó a *Azul* de Rubén Darío como su libro de cabecera. Esta influencia daría esos toques modernistas a su poesía. Unos meses después, en 1912, nació Alejandro, su único hijo. (Delgado, 2010)

La vida en Buenos Aires no era fácil y menos para una madre soltera con aspiraciones de poeta, que aceptaba cualquier trabajo para poder mantenerse. Alfonsina fue cajera en distintos lugares y hacía pequeñas colaboraciones en revistas, muchas de ellas sin paga. Hasta que encontró trabajo como redactora para “Freixas Hermanos”, un negocio de importación de productos, donde la contrataron con un sueldo equivalente a la mitad de lo que un hombre hubiera recibido.

Y así pasaron los años hasta que, en 1916, Alfonsina tuvo su primera obra terminada y lista para publicar, *La inquietud del rosal*, gracias a su amiga Josefina, quien la presentó al trabajador de la imprenta Miguel Calvello y Félix Visillac. Fue así como esta obra, de la que años después Alfonsina renegaría, vio la luz, a pesar de que habían transcurrido dos años antes de su publicación debido a desacuerdos económicos entre Storni y Visillac. Después de su primera publicación, Alfonsina acudió a Leopoldo Lugones<sup>1</sup>, a quien había conocido con anterioridad, para que leyera su libro y que le hiciera una crítica; él la veía como una amenaza, pues la fuerza de su poesía, y el celo literario no se quedaron atrás. Lugones nunca se interesó en hacer ninguna crítica sobre la obra de Storni. Esto hizo que los dos mantuvieran una relación tensa a lo largo de sus vidas.

*La inquietud del rosal* resultó un trabajo anarquista dentro del contexto social en el cual Alfonsina se desarrolló, un libro donde ella se ve como un ser humano independiente, que puede salir adelante sola y, no como hasta la época se acostumbraba dar a la mujer un papel inferior, de novia abandonada. Por el contrario, en esta obra la mujer se presenta como alguien que se vale por sí misma, sin que le importe los prejuicios sociales, ya que se siente dueña de su ser. Esta convicción ayudó a crear una idea encaminada a la reivindicación de la mujer. A criterio de Josefina Delgado (2010), “Alfonsina Storni es un nombre que empezaba a levantar, en los primeros años del siglo veinte, la punta de un manto de ignorancia con el que cubría la sociedad hipócrita, convencional y mentirosa a esos seres llamados mujeres”. (Delgado, p. 67) Gracias a este libro, Alfonsina fue aceptada en los cenáculos de escritores. “No era frecuente la inclusión de una mujer en esas comidas de hombres solos, en las que la formalidad, a pesar de una cierta bohemia, ponía la nota dominante” (Delgado, p. 69).

Es así como Alfonsina Storni se ganó el respeto intelectual de los círculos de escritores, no solo por su carisma, sino también por la calidad de su trabajo; fue la primera mujer en formar parte de ellos y en abrir el camino para futuras escritoras.

Al ser consagrada como escritora en Buenos Aires y formar parte del círculo de intelectuales escritores, sus influencias y amistades sufrieron un redescubrimiento y mezcla, ya que sus maestros como Amado Nervo o Federico García Lorca pasaron a ser, no solo sus

---

<sup>1</sup> Leopoldo Lugones, escritor argentino, perteneciente al movimiento modernista y figura importante de su época

referentes, sino también sus amigos. Entre los escritores con quienes se relacionó Alfonsina, dentro de estos círculos, ahí están nombres como José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, Manuel Ugarte, Leopoldo Lugones, Delmira Agustini, Delfina Burge, Manuel Gálvez, Benito Quinquela Martín, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Horacio Quiroga, y todo el grupo Anaconda, creado por este último y en donde encontramos a figuras como Emilia Bertolé; Arturo Capdevila; Alberto Rossi con su mujer Ana Weiss, ambos pintores; otro pintor, Emilio Centurión; Samuel Glusberg, el director de Babel, que luego firmaría con el seudónimo de Enrique Espinoza, y Arturo Mom, escritor (Delgado, pág.174). Alfonsina era una mujer con mucho encanto y el hacer amigos no era algo difícil para ella, por lo que, a lo largo de su vida, se vio rodeada de muchas personas que la querían, respetaban y admiraban.

En 1918, Alfonsina publicó su segundo poemario, titulado *El dulce daño*, por lo que fue catalogada como una “Eva transgresora”, por insinuar en sus escritos el pecado de la carne como algo natural, al igual que la curiosidad:

*El dulce daño* es un libro que consigue crear una atmósfera de fuerte personalidad poética; en el centro, una mujer. Esa mujer no tiene por qué ser Alfonsina en toda su verdad, pero sin duda lo es en el cruce que entre la realidad y la creación se da en los auténticos creadores. Entre la mujer que era por entonces y la mujer te querrá ser, el libro instala un personaje poderoso, sensual, encerrado entre abejas y pájaros, tendido en hamacas y rodeado de una naturaleza floreciente que le hace eco a su capricho. Pero que, también, sirve de reflejo a su melancolía más profunda. (Delgado, pág.84).

En este poemario, Alfonsina adquirió fama por *Tú me quieres blanca*, poema que ganó popularidad en la boca de muchas jóvenes poetas, y según Delgado (2010) llevó a que se la comparara con Sor Juan Inés de la Cruz y su famoso poema *Redondillas* (p.89), debido a la fuerte denuncia que formulaba en contra de los hombres y por la búsqueda de la liberación sexual de la mujer, aparte de transmitir una filosofía de superioridad femenina.

En la misma época, conoció al afamado escritor uruguayo Horacio Quiroga, con quien entabla una gran amistad que con el tiempo desembocó en un idilio amoroso. Juntos compartían tertulias, viajes, visitas mutuas entre sus países y paseos con sus hijos y sin ellos. Quiroga se vuelve tan cercano a Alfonsina que va con ella al cine, una pasión que no la compartía casi con nadie. Sin embargo, su relación no duró mucho después de que Quiroga

fue enviado a Misiones por cuestiones de trabajo y trató de persuadir a Alfonsina para que fuera con él. Ella, indecisa, consultó con su amigo Benito Quintela Martín, quien le recomendó no ir. Tras esta negativa, la relación llegó a su fin.

La relación con Quiroga fue una oportunidad de encuentro excepcional. La simetría de sus situaciones - ambos solos con hijos de la misma edad - desterrados de ese paraíso original que representa la infancia feliz, pecadores más allá de las convenciones, en busca ambos de la redención a través de la literatura, debió resultar difícil pero también intensa (Delgado, 2010, p.122).

Este incidente dio fin a su etapa de juventud, época de amor para Alfonsina en la que dos poemarios vieron la luz: *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920), para dar paso a su madurez literaria y sin duda, a los momentos más felices en su vida.

## **1.2. Alfonsina en su madurez literaria**

A sus 31 años, en 1923, Alfonsina era considerada una de las maestras de la nueva generación de poetas en Argentina. Tras ganar el Primer Premio Municipal de poesía y el Segundo Premio Nacional de Literatura entre 1920 y 1923, se consagró como una de las artistas más importantes de la época, al igual que algunas contemporáneas como Emilia Bertolé, Juana de Ibarbourou, Margarita Abella Caprile y María Eugenia Vaz Ferreira (Delgado, p.129). A la vez, comenzó a dar clases de teatro, su otra pasión, en el Instituto Lavardén, y su problema de nervios empezó a dar atisbos de existencia, con un ligero delirio de persecución. Sin embargo, esto no frenó a Alfonsina, quien se encontraba en el mejor momento de su vida, entre entrevistas y conferencias, pasaba distraída de sus demonios internos, los que nunca desaparecieron del todo, y era solo cuando ellos se hacían presentes que sus mejores composiciones salían a la luz, en aquellas horas de angustia y de dolor, dicho en sus propias palabras, en una entrevista extraída de una edición de la revista *Caras y Caretas*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Gonzales Arrilli, Bernardo, "Cómo viven nuestros poetas", reportaje en *Caras y Cretas*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1924.

La Storni, como la llamaban sus amistades más íntimas, siempre fue una mujer de ideologías fuertes. El feminismo, que no se llamaba así en su época, ya que solo eran ideas sin un nombre, era su eje central de vida; defender a las mujeres y su libertad, luchar por los derechos que no existían y sembrar ideas de emancipación contra el régimen machista. De igual manera, defendía al gremio de artistas de su país y se iba en contra de los medios de comunicación con notas sin relevancia para su país, como la realeza de Europa, por ejemplo. “... Países como el nuestro producen otro tipo de príncipes, aunque lamentablemente se glorifica al deportista mucho más que a los intelectuales o científicos”. (Delgado, p.139)

Así pasaron los años hasta que su cuarto poemario fue publicado. *Ocre* (1925) posicionó a Alfonsina de nuevo entre las escritoras contemporáneas más importantes, con un trabajo que “... se había salido de la retórica rubendariana y que podía ser menos subjetiva, más concreta” (Delgado, 2010,p.139). Es en este momento cuando todos los que la admiraban empezaron a endiosar a la autora y su manera de escribir, para llegar a la conclusión de que en ella la poesía y la persona son una sola, única e inseparable. No conforme con su éxito en el mundo literario, en 1926, fue nombrada Directora del Teatro Infantil Municipal, cargo que solo habían ostentado hombres hasta ese momento; ese mismo año, Gabriela Mistral viajó a Buenos Aires, explícitamente para conocer a la poeta que estaba en boca de todos por haber revolucionado el paradigma femenino.

Alfonsina Storni, confiada y en el mejor momento de su carrera, empezó a dejar salir todas estas ideas, que hasta el momento se encontraban un poco reprimidas, ideas revolucionarias que plasma en sus notas periodísticas, publicadas por distintos medios escritos con los que colaboraba. Las temáticas sobre las que escribía trataban sobre la libertad sexual de la mujer, la búsqueda de la igualdad de condiciones, la educación sexual obligatoria en las escuelas, la cancelación del examen forzoso prenupcial, la erradicación del uso de prendas de vestir femeninas que ejerzan sometimiento sobre las mujeres – como el corsé – y la creación de leyes que amparen a las mujeres con respecto a la responsabilidad paterna. Estas propuestas la encasillaron dentro de un pensamiento de avanzada para su tiempo.

De igual manera, empezó a experimentar con el género del cuento, donde mostró una postura feminista muy marcada, al igual que en el teatro. Debido a la dictadura militar por la que pasaba Argentina en esos tiempos, la producción artística se encontraba censurada y el

libertinaje era vedado del arte. Puestas en escena de Storni, Wilde y Leumann fueron mal vistas, pésimamente criticadas y, por ende, desaparecidas; por este motivo, las obras teatrales de Storni, resultaron un fracaso por los temas sociales sobre los que trataban, los que para ese entonces eran tabú, aparte de que las adaptaciones eran desastrosas por no ser fieles a los textos escritos. (Delgado, 2010, p.159-164)

En 1928, es decir, 10 años antes de la muerte de Storni, fallecieron Roberto J. Payró y Francisco López Merino, ambos amigos de la escritora. Esto resultó en un golpe duro para Alfonsina, quien empezaría a probar un poco de lo que es la muerte a su alrededor. El mismo año, se conformó la Sociedad Argentina de Escritores, presidida por Leopoldo Lugones, y que tuvo como segundo al mando a Horacio Quiroga; como secretario, a Samuel Glusberg, y de vocales, a Borges, Giusti, Banchs, Barletta, Cancela, Gálvez y Leumann, entre otros. Lamentablemente, y a pesar de sus esfuerzos por ocupar un lugar entre los hombres, el fracaso de Alfonsina al no pertenecer a esta sociedad se vio reflejado en una pelea con Lugones y, como consecuencia, desarrolló, aún más, su delirio de persecución. Esto la llevaría a viajar a Europa. (Delgado,2010)

En España, visitó Barcelona y se enamoró del libertinaje de esta ciudad, donde las mujeres tienen un papel importante en la sociedad, el que roza la utopía de Storni. Sin embargo, no pensó lo mismo de Madrid, a la que tachó de conservadora con sus misas – cosa que la molestaba mucho, ya que era atea – y mujeres que seguían las normas sociales impuestas. Durante su viaje a dicho país, conoció a Juan José María, quien le dedicó una crónica y comparó su obra con la de Rubén Darío, exaltando la calidad de su trabajo y asemejándola con la del poeta nicaragüense. Así finalizó su viaje a España, del cual volvió a Argentina una Alfonsina renovada e ignorante de todas las penas y aflicciones que están por llegar a su vida.

### **1.3. El desencanto de Alfonsina**

Este episodio de la vida de Alfonsina empezó bajo la dictadura del General Agustín Justo, quien dio más importancia a los negocios del país antes que a su movimiento artístico y cultural, mostrando un serio descuido ante las artes y recortando, en su mayoría, los actos de dicha índole en la nación. A pesar de la negligencia por parte del Gobierno, los círculos

artísticos siguieron en boga y el ir y venir de grandes figuras nunca faltó en Buenos Aires; es así que, en 1933, Storni tuvo el gusto de conocer a Federico García Lorca, de quien se volvió muy cercana, al punto de hacerse bromas pesadas entre ellos, y a quien dedica un poema en su libro *Mundo de siete pozos* (1934), publicado al año siguiente de la visita de Lorca.

Para 1935, Storni decidió ir de vacaciones, como era usual, a las playas de Uruguay tras algunos días de conferencias; es allí que, metida en el mar, una ola la golpeó en el pecho y le provocó un dolor tan agudo que la hizo perder el conocimiento, por lo que varias personas tuvieron que auxiliarla para salir del agua. Ya fuera de peligro, se percató que la punzada de dolor provino de una protuberancia en el pecho que no había notado antes del impacto. Sabiendo que no puede tratarse de algo bueno, pero por la tranquilidad de quienes la acompañaban minimizó la gravedad del asunto y siguió con sus vacaciones. Al volver a Buenos Aires, sus amigas la convencieron de ir al doctor, y en la compañía de Benito Quinquela Martín, fue diagnosticada con un tumor benigno. El cirujano José Acre, uno de los mejores especialistas de ese tiempo, insistió en que, con la extracción del tumor, no había más de que temer; sin embargo, en la cirugía se percataron que se encontraban ante un caso de cáncer de mama con ramificaciones, lo que cambió totalmente las cosas, puesto que Storni debía someterse a un tratamiento.

A partir de la cirugía, Alfonsina cambió con todos quienes la rodeaban; ya no era la misma persona alegre, evitaba salir con sus amigos y entró en un cuadro psicótico, en el cual esterilizaba todo lo que pueda tener contacto con ella. Por otro lado, no quería morir, pero se negaba a continuar con el tratamiento, puesto que, tras la primera sesión, afirmó que este la cansaba mucho, así que no volvió por una segunda. Al mismo tiempo, se percató que la lucha por la igualdad con el hombre era causa perdida, y afirmó:

Mi más grave fracaso – dijo -, no haber podido convencer a los que me rodean de que, por tener un cerebro masculino, tenía derecho a vivir mi vida con la independencia, la dignidad y el decoro con que puede vivirla un hombre normal (Delgado, p. 218).

Pero no solo ese año había sido malo para Storni, pues su gran amigo Horacio Quiroga también se encontraba delicado de salud, con una hipertrofia de próstata que lo había dejado sin empleo y con problemas económicos que, en 1937, lo obligarían a volver a Buenos Aires con un matrimonio fallido, una hija pequeña y un cáncer de próstata, que lo llevó directo a

los brazos de la muerte, acabando con su vida el 18 de febrero del mismo año, fecha en la que se envenenó con cianuro. Esto marcaría a Alfonsina y con ello empezaría el conteo de días para su muerte.

Los últimos acontecimientos en su vida, le dieron a Storni un nuevo enfoque para su obra. La enfermedad y la muerte la llevaron a una nueva etapa dentro de su universo literario, donde la sencillez y la despreocupación estética se hicieron notar. Ella lo consideró como una “nueva manera suelta de escribir”, de donde salió su última gran obra poética, *Mascarilla y trébol* (1938), que sería publicada meses antes de su deceso.

En enero de 1938, el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay decidió realizar un acto con las poetisas más importantes del momento, y es así que figuras como Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni se dieron cita en uno de los eventos poéticos femeninos más importantes de la historia, y donde cada una sacó a relucir sus mejores versos frente a cientos de personas, que tuvieron el placer de escucharlas leer sus obras en un acto sin precedente. Pero como no existía en la vida de Alfonsina un trago dulce sin uno amargo, al volver a Buenos Aires fue informada de la muerte de Leopoldo Lugones y Eglé, hija de Quiroga, por la que sentía una especial empatía, ya que tenía la misma edad de su hijo.

Storni, comenzó a sentir más a cada instante la presión de su neurastenia y a apresurar el fin de sus trabajos *Mascarilla y trébol* y *Antología poética* (1938). De igual manera, empezó a despedirse de sus seres queridos, lo que inició con una carta a Juan Julián Lastra, a quien agradeció por haberla hecho incursionar en el mundo bohemio, del cual ha gozado, y por su fiel amistad; se trató de una carta que se debió leer entre líneas para evitar una gran pérdida. Después de esto, viajó sola a Mar del Plata, pero manteniendo correspondencia con su hijo, en las cuales se despedía sin hacerlo notar:

Querido Alejandro: Te hago escribir con mi mucama; pues anoche he tenido una pequeña crisis y estoy un poco fatigada, solamente para decirte que te adoro, que a cada momento pienso en ti, nada más por ahora para no cansarme e insisto en decirte que te adoro, sueña conmigo, lo necesito. Besitos largos, Alfonsina. (Delgado, p. 238)

Por último, escribió dos cartas: una dirigida al periódico *La Nación*, con un poema que debía ser publicado al día siguiente, y otra al señor Manuel Gálvez, pidiendo un ascenso para su hijo, de manera que represente económicamente la suma del sueldo de ella.

El 25 de octubre de 1938, los acontecimientos fueron los siguientes: a la 01:00 a.m., Alfonsina salió del hotel en el que se hospedaba y se dirigió a la escollera del Club Argentino de Mujeres, donde se dejó caer al mar hacia su muerte. A las 08:00 a.m., dos obreros del sector encontraron su cuerpo flotando en el mar y la llevaron a la morgue del hospital de Mar del Plata, donde el Dr. Silvio Bellati, la reconoció e informó a su hijo sobre su fallecimiento muerte; en la tarde, se le hizo un homenaje en el Colegio Nacional, para, en la noche, embarcarla en un ferri rumbo a Buenos Aires, donde llegó a las 07:30 a.m. del día siguiente.

La llegada a Constitución fue absolutamente conmovedora. Al retirarse el ataúd del furgón, alumnos del Instituto Lavardén formaron dos filas para dejarle paso. Lo tomaron para conducirlo Alejandro Storni, Arturo Capdevila, Enrique Banchs, Fermín Estrella Gutiérrez y su amigo de toda la vida, Manuel Ugarte. (Delgado, p. 241)

Desde allí, sus restos fueron trasladados al Club Argentino de Mujeres, donde la velaron hasta horas de la tarde. De ahí, rumbo al cementerio de Recoleta, se armó un hermoso cortejo por las calles llenas de gente despidiéndose de la gran poetisa Alfonsina Storni. Y mientras todo esto sucedía, en los ejemplares del periódico *La Nación*, circulaba el poema de despedida de Storni para todo el país:

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

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.

Ponme una lámpara a la cabecera,

una constelación, la que te guste,  
todas son buenas; bájala un poquito.

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

para que olvides. Gracias... Ah, un encargo,  
si él llama nuevamente por teléfono

le dices que no insista, que he salido... (Alfonsina Storni, *apud* Delgado, p. 244)

A menos de un mes después de la muerte de Storni, el Senado de la Nación le rindió un homenaje, donde Alfredo Palacios, senador socialista, capituló unas palabras que resonaron en la conciencia de un país:

En dos años han desertado de la existencia tres de nuestros más grandes espíritus, cada uno de los cuales bastaría para dar gloria a un país: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Alfonsina Storni. Algo anda mal en la vida de una nación cuando, en vez de cantarla, los poetas parten, voluntariamente, con un gesto de amargura y de desdén, en medio de una glacial indiferencia del Estado. (Delgado, p. 244)

Hasta el día de hoy no se sabe con exactitud cuál fue el principal motivo para que Alfonsina acabara con su vida. Algunos creen que se debió a su enfermedad y al miedo que tenía de sufrir, otros culpan a la neurastenia y los más avezados, hablan de un pacto que hizo con Lugones, que consistía en que si uno moría el otro también. Sea cual haya sido el motivo, la vida nos arrebató una gran poetisa antes de tiempo.

## **2. Análisis estilístico**

### **2.1. Marco teórico**

A lo largo de este segundo capítulo se llevará a cabo el análisis de la parte técnica y teórica utilizada para la realización de esta tesis. En este punto, no solo se examinará la antología poética de Storni, sino que, en su primera parte, también se tratarán conceptos técnicos como: estilística y sus corrientes, poesía y poema, los niveles lingüísticos de análisis y la línea poética. Estos son conceptos básicos que ayudarán al lector a tener una mejor comprensión de lo que se llevará a cabo a lo largo de este capítulo y, de igual manera, lograr un óptimo análisis estilístico del trabajo.

#### **2.1.1. La estilística**

Según David Viñas Piquer (2002), la estilística es el estudio del estilo<sup>3</sup> de una obra, tomando en cuenta distintos enfoques o tendencias estilísticas; este autor nos habla de tres corrientes distintas: la primera, la estilística descriptiva planteada por Chales Bally<sup>4</sup> como una ciencia únicamente lingüística que estudia al lenguaje afectivo, al analizar los recursos lingüísticos que cumplen una función emocional, y cómo dichos recursos son transmisores de sensibilidad hacia los receptores. (pp. 388-389).

La segunda es la estilística idealista propuesta por los pensadores de la Escuela Alemana Karl Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld. Los tres hablan de una estilística desde el punto de vista literario e identifican "...los rasgos estilísticos peculiares del texto, que van desde marcas fono-acústicas, a marcas gramaticales y léxicas, para inferir las correspondencias naturales que esas marcas tienen con el contenido del texto y con la personalidad del autor" (Viñas, 2002, pp. 389).

Por último, tenemos la estilística estructuralista o norteamericana, que plantea el paso "...de una perspectiva psicológica a una perspectiva formal-estructural en la que el estilo ya no es visto como la manifestación de la personalidad del autor, sino como un fenómeno que afecta al sistema textual." (Viñas, 2002, pp. 393). Es así como el estructuralismo se preocupa

---

<sup>3</sup> Estilo es precisamente lo que individualiza un habla particular (Alonso, 1971, pp. 584).

<sup>4</sup> Lingüista suizo, estudioso de la estilística.

por el sistema de lengua literaria y sus desvíos, ya no como rasgos de la persona, sino por el texto en sí, y el lenguaje, en su composición. En este trabajo, se aplicará la estilística de la Escuela Alemana, donde estudiaremos los rasgos del texto y la personalidad del autor.

### **2.1.2. La poesía y el poema**

Al comprender que un análisis estilístico conlleva el desglose de una obra literaria, existen términos que se usarán a lo largo de todo este trabajo, cuyos conceptos es necesario aclarar. En principio tenemos la poesía, a la que Octavio Paz (1979) define como el arte de componer una expresión artística de la belleza individual, lo que, si bien no determina con exactitud qué es poesía, le da un carácter místico y fragmentado con una belleza individual.

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interna. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. (...) Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. (...) Hija del azar; (...) Locura, éxtasis, logos. (...) Confesión. (...) Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. (Paz, 1979, pp 13).

Para Paz, la poesía es más que un concepto que se puede encontrar en un libro, es una experiencia espiritual que hace aflorar tanto lo bueno como lo malo del autor y de su receptor; la poesía es arte en su más pura expresión. Por otro lado, tenemos el poema que, a diferencia de la poesía, es una la composición de la expresión artística. “El poema no es una forma literaria, sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (Paz, 1979, pág. 14), por lo que en este punto hablamos de unidades autosuficientes que manejan su propio estilo y significado, empleando el lenguaje; es el libre ejercicio de la poesía, el pasar del concepto a lo material es necesario comentar los conceptos de Paz; en cuanto a los tres niveles lingüísticos de análisis del poema: primero, el fónico, que según Jean Cohen (1970) es el sonido y la entonación que adquiere el poema con la métrica<sup>5</sup> (pág, 51 – 58); la rima, que “es la total o parcial semejanza acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir

---

<sup>5</sup> Es la parte de la ciencia que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema (Quilis, 1983, pág. 15);

de la última vocal acentuada. Lo importante (...) es la percepción de una igualdad de timbre” (Quilis, 1983, pág. 37); y, el ritmo, que “supone una especial ordenación de los elementos que contribuyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos, como lingüísticos” (Quilis, 1983, pág 15), acentos, versos, sílabas, pausas y estrofas.

El segundo nivel es el morfosintáctico, que establece que:

...siguiendo el plan delineado para el nivel semántico, distingo en la morfología y sintaxis dos aspectos: el uso especial de sus categorías que hace la poesía y las figuras o aliteraciones del uso normal. Hay que tener en cuenta que las figuras sintácticas abarcan prácticamente todas las figuras tradicionales de la retórica (Luján, 2007, pág. 131).

En este nivel se busca la correcta conformación de composiciones gramaticales, Sin embargo, la manipulación del lenguaje lleva a producir ambigüedad al momento de la comprensión.

Y, por último, tenemos el nivel léxico–semántico, el cual se compone de dos partes: el léxico, que establece el tono dentro del poema y denota el universo único utilizado por el poeta relacionando palabras u onomatopeyas, creando su propio habla y sistemas gramaticales; y, la semántica, que estudia lo que se desea expresar (Luján, 2007, pág 101 - 102). En este nivel se busca el origen lingüístico del mundo personal del poeta para dar sentido a la interpretación.

Finalmente, tenemos la línea poética que forma parte de la nueva métrica, es decir, “sintagmas de índole poética, cortados en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es, así, lo que el verso en la métrica anterior, y proponen el nombre de línea poética” (López, 1969, pág. 119). Cada conjunto de palabras tiene melodía y sentido propio, lo que rompe algunos de los parámetros impuestos por la métrica tradicional.

## **2.2. Análisis de poemas**

Para empezar, es necesario aclarar que, en este análisis, se hizo una selección de poemas basada en fechas, de acuerdo con la biografía y las publicaciones de los poemarios de Alfonsina Storni, lo que nos ayudó a definir las tres etapas planteadas; juventud, madurez y



De/ per/fu/me/ te/nue/. 6

Co/ro/la/ ce/rra/da/. 6

La *corola cerrada* es una metáfora que representa la virginidad a la que la voz poética está refiriéndose. En conclusión, en esta estrofa, la voz poética aclama a su receptor que este la desea virgen.

Ni/ un/ ra/yo/ de/ lu/na/ 6

Fil/tra/do/ me ha/ya. 6

En primer lugar, existe hipérbaton, pues la sintaxis de la oración se encuentra trastocada. Además, prosigue la metáfora de la castidad de la voz poética, pues refiere a que *ningún rayo de luna le haya filtrado*, refiriéndose a que se haya mantenido sin tener contacto físico amoroso con ningún otro hombre.

Ni u/na/ mar/ga/ri/ta/ 6

Se/ di/ga/ mi her/ma/na/. 6

Tú/ me/ quie/res/ ní/vea/, 6

Tú/ me/ quie/res/ blan/ca/, 6

Tú/ me/ quie/res/ al/ba/. 6

Es notoria la anáfora de *tú me quieres*, pues se repite al inicio de tres de estos versos. También prosigue la metáfora de la castidad, relacionándola con elementos que refieren al color blanco: *nívea, blanca, alba*.

Tú/ que hu/bis/te/ to/das/ 6

Las/ co/pas/ a/ ma/no/, 6

De/ fru/tos/ y/ mie/les/6

Los/ la/bios/ mo/ra/dos/. 6

En estos versos, la voz poética se dirige a su receptor y le menciona que *hubo de todas las copas a mano, de frutos y mieles*. Aquí, la figura utilizada es una metáfora, pues se refiere a

las *copas a mano* como las oportunidades que el hombre ha tenido, y los *frutos y mieles* engloba a todos los tipos de placeres. Por último, los *labios morados* es una metáfora que indica que la persona, a quien se dirige la voz poética, sí tuvo un acercamiento con estas oportunidades.

Tú/ que en/ el/ ban/que/te      6

Cu/bier/to/ de/ pám/pa/nos/      6

La voz poética continúa usando una metáfora, pues menciona que el hombre tenía *pámpanos*, lo que hace referencia a un elemento glorioso y de cierto lujo.

De/jas/te/ las/ car/nes/      6

En este verso existe una metonimia, pues las *carnes* es una referencia de contigüidad a lo que sería la comida.

Fes/te/jan/do a/ Ba/co/.      6

*Baco* es el dios romano de las fiestas y el vino, por lo que existe una metáfora que refiere a estos elementos.

Tú/ que en/ los/ jar/di/nes/      6

Ne/gros/ del/ En/ga/ño/      6

La voz poética usa las figuras de hipálage y metáfora, pues refiere al *negro* como característico del engaño, es decir, le da cualidades negativas y atribuye un color impropio de un jardín, contrario al blanco de la pureza que él le exige a ella.

Ves/ti/do/ de/ ro/jo/      6

Co/rris/te al/ Es/tra/go/.      6

En este verso existe una metáfora, pues el *correr al estrago* refiere al hecho de que el hombre acudió a realizar acciones prejuiciosas.

Tú/ que el/ es/que/le/to/      6

La figura utilizada aquí es una metonimia la parte por el todo, pues, al referirse al *esqueleto*, no se refiere solo a los huesos, sino al cuerpo de la persona.

Con/ser/vas/ in/tac/to/ 6

No/ sé/ to/da/ví/a/ 6

Por/ cuá/les/ mi/la/gros/, 6

Me/ pre/ten/des/ blan/ca/ 6

Nuevamente existe la metáfora del color blanco para relacionarlo a la castidad; que en este punto del poema ya se lo puede categorizar como un símbolo irónico.

(Dios/ te/ lo/ per/do/ne/), 6

La acción de que *Dios perdone* refiere a la hipérbole, pues es una exageración mencionar que *Dios perdone*, y lo es debido a que el acto que cometió la persona es bastante grave para la voz poética.

Me/ pre/ten/des/ cas/ta/ 6

(Dios/ te/ lo/ per/do/ne/), 6

La acción de que *Dios perdone* refiere a la invocación, pues se está mencionando que la falta ha sido tan grave que solo Dios, como ser superior, puede perdonar tal acto cometido. Como es una frase que se repitió versos arriba, se usa la anáfora.

¡me/ pre/ten/des/ al/ba! 6

Nuevamente está la metáfora del *alba* que se relaciona con la castidad. A este verso se suma el uso de la anáfora, debido a la repetición *me pretendes* y también el epifonema, pues este último verso presenta signos de exclamación para darle mayor fuerza de voz.

Hu/ye ha/cia/ los/ bos/ques/, 6

Ve/te a/ la/ mon/ta/ña/; 6

Lím/pia/te/ la/ bo/ca/; 6

El *limpiarse la boca* refiere a una metáfora, pues apela al hecho de que ha hablado o mencionado, algo injurioso o profano, por lo que debe retractarse.

Vi/ve en/ las/ ca/ba/ñas/; 6

To/ca/ con/ las/ ma/nos/ 6

La/ tie/rra/ mo/ja/da/; 6

a/li/men/ta/ el/ cuer/po/ 6

En este verso, la voz poética usa una metonimia del efecto por la causa, pues al mencionar el *alimentar el cuerpo* refiere a nutrir con alimentos el cuerpo de la persona.

Con/ raíz/ a/mar/ga/; 6

Be/be/ de/ las/ ro/cas/; 6

Nuevamente se hace uso de la metonimia del contenido por el continente, pues las *rocas* refieren al agua que está sobre ellas, que es escaza.

Duer/me/ so/bre es/car/cha/; 6

Re/nue/va/ te/ji/dos/ 6

Con/ sa/li/tre y a/gua/: 6

En estos versos que hablan de la *renovación de tejidos*, hay una metáfora en la que la voz poética sugiere que el hombre debe realizar un cambio, tal vez en su manera de pensar.

Ha/bla/ con/ los/ pá/ja/ros/ 6

La acción de *hablar con los pájaros* refiere al uso de la prosopopeya, pues es darle una característica humana al ave.

Y/ lé/va/te al/ al/ba/. 6

Y/ cuan/do/ las/ car/nes/ 6

*Las carnes* es una metonimia que apela al cuerpo.

Te/ se/an/ tor/na/das/, 6

Y/ cuan/do ha/yas/ pues/to/ 6

En/ e/llas/ el/ al/ma/ 6

En estos versos existe una metáfora de lo que significa *poner el alma en el cuerpo*, refiriéndose a que el alma son los sentimientos y emociones de la persona que deben estar en el cuerpo, es decir, le pide que haya una coincidencia entre lo que piensa (el alma) y lo que hace (el cuerpo).

Que/ por/ las/ al/co/bas/ 6

Se/ que/dó en/re/da/da/, 6

También existe aquí una metáfora del *alma enredada en las alcobas*, pues determina que los sentimientos y emociones del hombre quedaron en los cuartos junto con las acciones que realizaba en esos lugares.

En/ton/ces/, buen/ hom/bre/, 6

Pre/tén/de/me/ blan/ca/, 6

Pre/tén/de/me/ ní/vea/, 6

Pre/tén/de/me/ cas/ta/. 6

En cada verso existe la repetición de *preténdeme*, por lo que la figura de la anáfora está presente. Además, culmina el poema con la metáfora del color blanco y la castidad lo que nos lleva a hablar de una metaforización de la pureza de la mujer.

El segundo poema se titula “*El racimo inocente*”, del poemario *Irremediablemente (1919)*, en cual Storni rompe parcialmente con la métrica tradicional. Podemos apreciar que no nos encontramos con una métrica exacta, sino con verso libre por su composición silábica de catorce y siete sílabas, puestas en un orden preciso; también podemos acotar que encontramos una rima parcial en estos versos, ya que el segundo y tercero de estos en cada estrofa, mantiene una semejanza, dada por el uso correcto de figuras literarias y mantiene el ritmo del poema. No se puede hablar de arte mayor o menor, ya que no sigue los esquemas

de métrica tradicional, pero sí podemos hablar de su división por estrofas, lo que lo convierte en un cuarteto. En cuanto a sus figuras literarias, podemos decir que:

A/sí/, co/mo/ ju/gan/do/, te a/cer/qué el/ co/ra/zón/ 14

Al inicio del poema podemos identificar el uso del símil gracias al nexos comparativo *como*. Al finalizar el verso, hay una metáfora, pues se utiliza el *corazón*, donde en realidad hace referencia inmediata a los sentimientos y emociones de la voz poética.

Ha/ce/ ya/ mu/cho/ tiem/po, en/ u/na/ pri/ma/ve/ra/... 14

Pe/ro/ tú, in/di/fe/ren/te/, pa/sas/te/ por/ mi/ ve/ra/... 14

La voz poética apela a otro sujeto; usa nuevamente una metáfora al mencionar que pasó por su *vera*, refiriéndose a que pasó a una distancia muy corta de su persona. Además, existe aliteración con respecto al verso previo, pues los sonidos del verso final se repiten: *primavera, vera*.

Ha/ce/ ya/ mu/cho/ tiem/po/. 7

La frase de *hace ya mucho tiempo*, la podemos leer en el segundo verso de esta estrofa, por lo que la voz poética está haciendo el uso de la anáfora.

Sa/bio/ de/ to/da/ co/sa/, no/ sa/bí/as/ a/ca/so/14

En este verso hay una repetición de sonidos entre *sabio* y *sabías*, y *cosa* y *caso*. Es una repetición de sonidos ciertamente agradable, por lo que la figura literaria que está presente es la eufonía.

E/se/ jue/go/ de/ ni/ña/ que/ cu/brí/a/ di/scre/to/ 14

La voz poética se refiere al juego de niña, pero no es ese el significado directo al que hace alusión, sino al aspecto de la inocencia. Es por ello que ahí, la voz poética usa la metáfora.

Con/ ri/sas/ i/no/cen/tes/ el/ tre/men/do/ se/cre/to/, 14

La rima consonante, al finalizar el verso, afirma el uso de una aliteración en esta estrofa debido a las terminaciones *discreto* y *secreto*.

Sa/bio/ de/ to/da/ co/sa/... 7

El primer verso, de la misma estrofa, usa las mismas palabras, la figura retórica que la voz poética usa es la anáfora.

Hoy/, de/ vuel/ta a/ mi/ la/do/, ya/ mu/jer/, tú/ me/ pi/des/ 14

La voz poética utiliza una figura de construcción, el anapódoton, pues existe un inciso al inicio y mitad del verso, donde predomina la idea de *vuelta a mi lado, tú me pides*.

El/ co/ra/zón/ a/quél/ que en/ si/len/cio/ fue/ tu/yo/, 14

Se repite la metáfora usada al inicio del poema, donde la voz poética vuelve a hacer referencia al corazón que le entregó, que representa a sus sentimientos y emociones.

Y/ con/ tor/pes/ pa/la/bras/ ne/ga/ti/vas/ ar/gu/yo/ 14

El sustantivo de la oración está sometido al adjetivo *torpe*, por lo que la figura retórica utilizada es la prosopopeya, pues el adjetivo usado es propio de seres animados, no de las palabras. Además, existe aliteración con respecto al verso previo, pues los sonidos del verso final se repiten: tuyo, arguyo.

Hoy/, de/ vuel/ta a/ mi/ la/do/. 7

Oh/, cuan/do/ te o/fre/cí el/ co/ra/zón/ en/ a/que/lla/ 14

Nuevamente, por tercera vez en la obra, la voz poética hace referencia al corazón como metáfora de sus sentimientos.

Pri/ma/ve/ra, e/ra un/ dul/ce/ ra/ci/mo/ no/ to/ca/do/ 14

En este verso, se descubre una nueva metáfora que no se había anunciado previamente. La *primavera* y el *racimo* hacen referencia a la edad y la inocencia de la voz poética, colocando al *racimo* como los actos inocentes de la voz poética, a los cuales la segunda persona del poema tuvo el acercamiento.

El/ co/ra/zón/... Ya o/tros/ los/ gra/nos/ han/ pro/ba/do/ 14

Del/ ra/ci/mo i/no/cen/te/... 7

El poema cierra con la metáfora del corazón y la voz poética sostiene que es lo que le entregó a la persona a quien va dirigida la obra. Culmina con una metáfora de fuerte significado, pues

menciona que el racimo, refiriéndose a su inocencia, que ya fue probada por otros granos, que invita a la alución de otros sujetos. Hay que mencionar la aliteración que se presenta nuevamente, con las terminaciones *probado* y *tocado*.

Llegando a la mitad de la etapa de la juventud, tenemos el tercer poema que se analizará, “*Nada*”, del poemario *Langüidez* (1920); en el cual, como hemos notado hasta ahora, Alfonsina intenta buscar su voz al jugar con la métrica perfecta del modernismo y desafiar los cánones de la poesía perfecta, y podemos concluir que posee una métrica perfecta de arte menor en heptasílabos; no posee rima, pero sí ritmo, timbre, tono y musicalidad; de igual forma, podemos clasificar el uso de estrofas que la autora emplea como redondillas, por ser arte menor. Es una composición bastante simple que, casi en su totalidad, cumple con las normas de la métrica tradicional. Hablando de figuras literarias, encontramos:

El/ dí/a/ que/ te a/cer/ques/                    7

Ven/drán/ mu/je/res/ mu/chas/,                7

Al inicio de este poema podemos fijarnos que se usa el hipérbaton, pues se encuentra invertida la sintaxis, que lógicamente sería: *vendrán muchas mujeres*.

Ven/drán/ mo/re/nas/ be/lilas/                    7

Cuando la voz poética refiere a *morenas* está utilizando la metonimia, pues apela a mujeres *morenas*.

Y/ ven/drán/ dul/ces/ ru/bias/                    7

De igual manera, la metonimia se refiere a *rubias* pero apelando a las mujeres de cabello rubio. También existe una sinestesia, pues el *dulce* refiere a otros sentidos, mas no a una persona en sí.

A/ dis/pu/tar/te/; y e/lilas/                    7

Existe el recurso del encabalgamiento con respecto al verso previo, pues la idea culmina en este verso. Además, la metáfora, la de la *disputa*, que refiere a que algunas mujeres van a entrar en conflicto por buscar el cariño o aprobación del hombre.

Ha/rán/, con/ do/no/su/ra/; 7

Tu e/lo/gio/, por/ lo/grar/te/, 7

En este verso se presenta un anapóstrofo, debido al inciso *con donosura* que hallamos. Además, persiste la metáfora del querer ganar la aprobación del hombre, pues a eso se refiere cuando menciona *lograrte*.

Sin/ a/cer/tar/ nin/gu/na/. 7

Y/ yo/ no/ ten/dré/ mie/do/ 7

De/ mo/re/nas/ ni/ ru/bias/ 7

Nuevamente, la voz poética utiliza la metonimia de *morenas* y *rubias* para referirse a las mujeres de cabello negro o rubio.

Pues/ ce/rra/ré/ los/ o/jos/ 7

El *cerrar los ojos* es una metáfora que está establecida bastante en la sociedad, y es referencia a bajar los párpados, de tal manera que no se tenga vista de nada.

Y/ te/ di/ré/- Soy/ tu/ya/. 7

El poema culmina con una sinécdoque, pues la voz poética menciona *soy tuya*, apelando al todo por la parte, pues se refiere a sus emociones, sentimientos y físico que ahora le entrega a quien va dirigido el poema.

Como cuarto poema, tenemos “*Un día*”, también del poemario *Languidez* (1920), del cual se puede hablar muy poco en cuanto a su perfección métrica. Podemos decir que esta obra cumple a la perfección con la línea poética. Aquí, Storni no sigue ningún parámetro, la métrica es aleatoria y cambiante, no posee rima, pero sí ritmo y musicalidad. La división de estrofas es en cuartetos porque el número de sílabas es en arte mayor y, aunque no es perfecto a simple vista, dentro de las figuras literarias encontramos:

An/das/ por/ e/sos/ mun/dos/ co/mo/ yo/; no/ me/ di/gas/ 14

Al inicio del poema *Un día*, la voz poética hace uso de la sinécdoque, pues menciona el término *mundos* refiriéndose al todo por la parte, ya que la segunda persona no ha recorrido mundos, sino varios lugares.

Que/ no e/xis/tes/, e/xis/tes/, nos/ he/mos/ de en/con/trar/; 13

La repetición de la palabra *existes* al inicio del verso muestra el uso de la figura anáfora, donde la repetición de palabras predomina.

No/ nos/ co/no/ce/re/mos/, dis/fra/za/dos/ y/ tor/pes/ 14

Por/ los/ ca/mi/nos/ e/cha/re/mos/ a an/dar/. 13

En estos dos versos nos encontramos con una metáfora, al momento de mencionar los *disfrazados*, pues la voz poética literalmente no hace referencia a esa acción, sino al hecho de estar interpretando a algo que no es en realidad. Además, existe aliteración con respecto al verso previo, pues los sonidos del verso final se repiten: *encontrar* y *andar*.

No/ nos/ co/no/ce/re/mos/, dis/tan/tes/ u/no/ de o/tro/ 14

Sen/ti/rás/ mis/ sus/pi/ros/ y/ te oi/ré/ sus/pi/rar/. 13

En este verso podemos encontrar dos tipos de figuras retóricas: la primera, cuando la voz poética menciona que se sentirán sus suspiros, sin embargo, esta cualidad no es propia de los suspiros, por lo que es una sinestesia; y, la segunda figura es justamente la de los *suspiros*, pues no se refiere a los suspiros directamente, sino a una parte interna y emocional de la voz poética.

¿Dón/de es/ta/rá/ la/ bo/ca/, la/ bo/ca/ que/ sus/pi/ra/? 14

Las figuras literarias usadas en este verso son dos: la anáfora y la sujeción. La anáfora está presente en la repetición de los términos *boca*. Por su parte, la sujeción se manifiesta en la interrogante que se plantea en este verso con el fin de dar más énfasis al enunciado.

Di/re/mos/, el/ ca/mi/no/ vol/vien/do a/ des/an/dar/. 13

En este verso hay que fijarse en los términos *camino*, *volviendo* y *desandar*. Al momento en que la voz poética los junta en un solo verso, hace uso del oxímoron, pues *vuelve a desandar en el camino*, términos que crean una aparente lógica.

Qui/zá/ nos/ en/con/tre/mos/ fren/te a/ fren/te al/gún/ dí/a/, 14

Qui/zá/ nues/tros/ dis/fra/ces/ nos/ lo/gre/mos/ qui/tar/. 13

*Quizá* es una palabra que se encuentra al inicio de ambos versos, por lo que la anáfora está presente en ese sentido. Además, la voz poética nuevamente hace alusión a los disfraces, metáfora de que la voz poética y el otro sujeto aparentan algo que no son en realidad.

Y a/ho/ra/ me/ pre/gun/to/... cuan/do o/cu/rra/, si o/cu/rre/, 14

La figura de la políptoton está presente en el verso, pues los términos *ocurra* y *ocurre* tienen sonido semejante.

¿sa/bré/ yo/ de/ sus/pi/ros/, sa/brás/ tú/ sus/pi/rar/? 13

El poema culmina con la sujeción, figura que se usa como interrogante para dar mayor fuerza a lo que se quiere expresar. De igual manera, la metáfora de los suspiros se vuelve a hacer presente para referirse al contacto y a las emociones que existe entre la voz poética y a quien se dirige. Además, la poliptoton también está presente, pues se repite la misma palabra, pero con diferentes formas gramaticales, como lo son *sabré* y *sabrás*, y *suspiros* y *suspirar*.

Por último, tenemos el poema “*Queja*”, de *Languidez* (1920), perteneciente a la segunda parte de dicho poemario, donde podemos encontrar que, al igual que en el ejemplo anterior, juega intercalando el número de sílabas y creando un sistema que, aunque organizado, no sigue los parámetros de la métrica tradicional, pero ayuda al ritmo continuo del poema, ya que no tiene rima. A pesar de que se podría categorizar como un poema de arte menor y sugerir que sus estrofas son redondillas, es línea poética por no existir una igualdad en la métrica. Dentro de las figuras literarias empleadas en este poema tenemos:

Se/ñor/, mi/ que/ja es/ és/ta/, 7

Tú/ me/ com/pren/de/rás/; 6

De a/mor/ me es/toy/ mu/rien/do/, 7

Al inicio de *Queja*, la voz poética utiliza la figura de la hipérbole pues menciona que se *muere de amor*, hecho prácticamente imposible, pero que apela a que la voz poética sienta una gran tristeza debido a algún desamor que ha vivido.

Pe/ro/ no/ pue/do a/mar/. 6

Per/si/go/ lo/ per/fec/to/ 7

De igual manera, *lo perfecto* llega a ser una metáfora de aquellas cualidades o características que determinan a un objeto o a una persona como perfecta.

En/ mí y en/ los/ de/más/, 6

Per/si/go/ lo/ per/fec/to/ 7

Pa/ra/ po/der/ a/mar/. 6

En estos versos se logra explicar de mejor manera la metáfora previamente mencionada y encontramos otras figuras como la aliteración con palabras como *persigo*, *perfecto*, *para* y *poder*, que crean sensaciones de musicalidad en el poema; al igual que encontramos anáforas con *Persigo* que denota un tono de desesperación en la voz poética.

Me/ con/su/mo/ en/ mi/ fue/go/, 7

Se usa nuevamente aquí la figura de la metáfora, pues la voz poética indica *consumirse en su fuego*, que es una referencia a que la pasión y sentimientos que siente son tan fuertes que no lo soporta del todo.

¡Se/ñor/, pie/dad/, pie/dad!/ 6

En este verso existe el uso de la figura literaria epífora, que consiste en la repetición de una palabra al final del verso, en este caso, de *piEDAD*. Además, la frase se encuentra entre signos de exclamación, lo que denota el uso del epifonema.

De a/mor/ me es/toy/ mu/rien/do/, 7

¡Pe/ro/ no/ pue/do a/mar!/ 6

El poema culmina con la metáfora de *morir de amor*, que refiere a que la voz poética siente tremenda tristeza por un desamor. Sin embargo, existe también un oxímoron, pues menciona que *se muere de amor*, pero señala posteriormente que *no puede amar*.

### 2.2.2. Madurez

El primer poema de esta segunda selección es “*Tú que nunca serás*”, del poemario *Ocre* (1925), el cual fue lanzado cinco años después de *Languidez* y es el único que Storni escribió entre 1920 y 1934, lo que nos habla de la poca producción de su parte al explorar más alternativas en su estilo. Encontramos algo interesante; una métrica, rima y ritmo perfectos. Podemos hablar de una composición de arte mayor en endecasílabos y, en cuanto a su organización de estrofas, tenemos a las dos primeras en cuartetos y las siguientes en tercetos. A pesar de que Storni usaba casi como recurso distintivo la línea poética, en *Ocre* vuelve, en algunas ocasiones, a la métrica tradicional. En cuanto a las figuras literarias encontradas tenemos:

Sá/ba/do/ fue, y/ ca/pri/cho/so el/ be/so/ da/do/, 11A

En el inicio del poema *Tú, que nunca serás*, la voz poética usa la figura literaria de la prosopopeya, pues le da una adjetivación propia de seres animados a una acción, en este caso, señala que el *beso* es *caprichoso*.

Ca/pri/cho/ de/ va/rón/, au/daz/ y/ fi/no/, 11B

Mas/ fue/ dul/ce el/ ca/pri/cho/ mas/cu/li/no/ 11B

En estos versos, la voz poética usa la sinestesia, dándole cualidades de *audaz*, *fino* y *dulce* al capricho. Además, existe aliteración por las terminaciones *fino* y *masculino*.

a es/te/ mi/ co/ra/zón/, lo/bez/no a/la/do/. 11A

En este último verso encontramos la metátesis, pues el sustantivo *lobezno*, que se refiere a un lobo de tamaño pequeño, está siendo usado como adjetivo. También existe nuevamente prosopopeya, dándole la característica de *alado* al corazón. Por último, la aliteración que hay con respecto a las terminaciones del primer y último verso, *dado* y *alado*.

No es/ que/ cre/a/, no/ cre/o/, si in/cli/na/do/ 11A

So/bre/ mis/ ma/nos/ te/ sen/ti/ di/vi/no/, 11B

En estos versos se puede notar el uso del encabalgamiento, pues la frase del primer verso es terminada recién en el segundo. Además, se usa el hipérbaton, pues la construcción lógica de la frase sería *te sentí divino sobre mis manos*, pero la voz poética altera el orden de las palabras. En cuanto a las palabras *crea* y *creo*, la figura a la que se hace referencia es la poliptoton, pues se cambia la forma gramatical del mismo término.

y/ me em/bria/gué/. Com/pren/do/ que es/te/ vi/no/ 11B

no es/ pa/ra/ mí/, mas/ jue/ga y/ rue/da el/ da/do/. 11A

El encabalgamiento se hace presente nuevamente en estos versos y, de esta manera, la frase que inició en el verso anterior culmina en el siguiente. La metáfora del vino, por su parte, hace referencia a la persona que la voz poética está apelando y menciona que el vino, es decir, la otra persona, no es para ella. El verso culmina nuevamente con otra metáfora, la del juego y el dado, que hacen referencia al azar de la vida.

Yo/ soy/ ya/ la/ mu/jer/ que/ vi/ve a/ler/ta/, 11C

Tú/ el/ tre/men/do/ va/rón/ que/ se/ des/pier/ta/ 11C

En estos versos encontramos aliteración con respecto a las terminaciones *alerta* y *despierta*

En/ un/ to/rren/te/ que/ se en/san/cha en/ rí/o/, 11D

Este verso sostiene que el hombre se despierta en un torrente, metáfora de una época agitada e impetuosa.

Y/ más/ se en/cres/pa/ mien/tras/ co/rre y/ po/da/. 11E

Se mantiene la metáfora del río que se encuentra en aumento, refiriéndose a una actitud fuerte de parte del hombre. Además, se usa la prosopopeya al momento de darle acciones animadas al río, tales como *correr* o *podar*.

Ah/, me/ re/sis/to/, más/ me/ tie/ne/ to/da/, 11E

En este verso encontramos el uso de la sinécdoque, pues la voz poética apela al todo por la parte, refiriéndose que la *tiene toda*, cuando en realidad se refiere a que el apego sentimental y emocional de ella se encuentra totalmente entregado al hombre. Además, existe aliteración en las terminaciones *pada* y *toda*.

Tú/, que/ nun/ca/ se/rás/ del/ to/do/ mí/o/. 11D

Culmina el poema con una sinécdoque del todo por la parte, refiriéndose a *todo mío*, haciendo alusión a que lo desea en el sentido tanto emocional, como físico.

El siguiente poema es “*Ternura*”, del mismo poemario *Ocre* (1925), donde podremos notar una semejanza de estilo con el texto anterior. Al igual que con el caso anterior, nos encontramos con un trabajo de rima y ritmo perfectos y, a excepción de un verso, con una métrica casi perfecta, donde vemos versos de arte mayor en alejandrinos; con estrofas divididas en tercetos y cuartetos. Por otro lado, en tanto a las figuras literarias tenemos:

Sep/tiem/bre. El/ du/raz/ne/ro/, flo/re/ci/do/, de/co/ra/ 14A

La figura que encontramos aquí es un asíndeton, ya que no existe ningún conector y todos son reemplazados por signos de puntuación. También vemos un corte abrupto lo que desencadena un encabalgamiento.

Las/ ven/ta/nas/ del/ cuar/to/. Las/ ma/nos/ de/ la/ ma/dre/ 14B

Es/tán/ blan/cas/, e/xan/gües/, y/, so/bre e/llas/, el/ pa/dre/ 14B

Po/ne/ los/ la/bios/ bue/nos/, ti/bios/ y/ los/ de/mo/ra/... 14A

El principal sustantivo de estos versos, *las manos*, se ve afectado por una prosopopeya al momento que se las caracteriza como *exangües*, siendo esta característica de un ser vivo, no de solamente las manos. Otra prosopopeya la encontramos en los *labios buenos* y el hecho de que se *demoren*.

Son/ jó/ve/nes/, son/ be/llos/ y/ se a/man/. El/ ni/ño/ 14C

La repetición está presente para dotar de ritmo al poema, por lo que se usa la anáfora repitiendo el término *son*. Al final del verso, se usa el encabalgamiento, pues el verso no finaliza del todo y tiene su continuación en el siguiente.

De/ diez/ dí/as/, des/nu/do/, llo/ra en/ el/ de/sa/li/ño/ 14C

La voz poética hace uso del ritmo y empieza cinco de las ocho palabras de este verso con la misma letra, la *d*; en ese sentido, apela a la figura literaria llamada tautograma. Además, existe aliteración debido a las terminaciones *niño* y *desaliño*.

De/ las/ te/las/ ne/va/das/ y es/tam/pa/das/ de/ flo/res/. 14D

La cualidad de *nevada* no corresponde estrictamente al de las telas, por lo que la voz poética usa la metáfora.

Ca/na/ríos/ de o/ro/ can/tan/ ba/jo/ los/ co/rre/do/res/. 14D

En este verso se apela a la metáfora, pues se menciona a los *canarios de oro*, refiriéndose a su color amarillo. Además, existe aliteración debido a las terminaciones *flores* y *corredores*.

Es/ la/ sies/ta/. La/ ma/dre/ sa/ca el/ se/no/ ju/go/so/, 14E

Blan/co y/ sua/ve/. Tra/sie/ga/ su/ lí/qui/do/ pre/cio/so/ 14E

A/ la/ bo/ca/ del/ dul/ce a/ni/ma/li/to/ ler/do/ 13F

En los dos primeros versos existe aliteración debido a las terminaciones *jugoso* y *precioso*. Además, hay sinestesia al momento en que se adjetiva al *líquido* como *precioso*, cualidad que no distingue a un líquido. Por último, está la metáfora del *animalito lerdo*, donde no se refiere a un animal, sino a un pequeño niño recién nacido.

Que e/jer/ci/ta, al/ sor/ber/lo/, su/ de/li/cia/ pri/me/ra/, 14G

En este verso se invierte el orden de las palabras, en el cual correctamente *al sorberlo* debería situarse al final del verso, mas no en la mitad, por lo que es una hipérbaton.

Re/co/gida en/ el/ bra/zo/ de a/ma/ri/lle/ta/ ce/ra/ 14G

Que/ le/ ci/ñe a/ la/ nu/ca/. Yo/ mi/ro y/ te/ re/cuer/do/. 14F

En los últimos versos nos encontramos con una aliteración, con respecto al primer verso, pues las terminaciones son *primera* y *cera*. Además, la *cera* llega a construir una metáfora del brazo y color de la persona.

El tercer poema que tenemos es *La palabra*, perteneciente al poemario anteriormente mencionado. Alfonsina continúa con esta experimentación con la métrica tradicional y algunas variantes. Aquí, lleva a cabo un mayor uso de la línea poética, ya que, aunque el número de sílabas solo tiene tres variantes (7, 11, 14), no se contempla como una métrica perfecta; sin embargo, tiene rima y ritmo. De igual manera, como los poemas anteriores mantiene la misma distribución en las estrofas: dos cuartetos y dos tercetos. En las figuras literarias empleadas en este poema, se puede notar que:

Na/tu/ra/le/za/: gra/cias/ por/ es/te/ don/ su/pre/mo/ 14A

Del/ ver/so/, que/ me/ dis/te/: 7B

Los versos iniciales de este poema hacen uso de la metáfora, ya que la voz poética se encuentra agradeciendo a la naturaleza, es decir, a la vida. Además, la sinécdoque se hace presente al momento en que la voz poética agradece por el *verso* que se le dio, cuando no se refiere solamente al verso, sino a todas las cualidades de poeta que tiene.

Yo/ soy/ la/ mu/jer/ tris/te/ 7B

A/ quién/ Ca/ron/te/ ya/ mos/tró/ su/ re/mo/ 11A

La aliteración en estos dos versos se manifiesta con relación a los dos anteriores debido a las terminaciones: *supremo* y *remo*, y *diste* y *triste*. Cuando la voz poética menciona a *Caronte*, la figura literaria a la que hace alusión es a la metáfora, puesto que no se refiere a Caronte directamente, sino a su significado como la muerte y el paso a otra vida.

¿Qué/ fue/ra/ de/ mi/ vi/da/ sin/ la/ dul/ce/ pa/la/bra/? 14C

Al apelar a una interrogante, la figura que se está usando es la sujeción; de esta manera se pone énfasis en el verso al colocarlo como pregunta. Además, existe una sinestesia al dotar del adjetivo *dulce* a la palabra, cualidad que no le corresponde a un objeto inanimado.

Co/mo el/ ó/xi/do/ la/bra/

7C

La figura literaria que se usa es el símil, esto por el uso del nexos comparativo *como*. También está presente la aliteración con las terminaciones *palabra* y *labra*.

Sus/ a/ra/bes/cos/ o/cres/,

7D

Yo/ me/ gra/bé en/ los/ hom/bres/, su/bli/mes/ o/ me/dio/cres/ 14D

La figura que se usa al inicio de este verso es la metáfora, pues menciona que la voz poética se ha *grabado*, refiriéndose que se ha impregnado de una manera emotiva y fuerte. Además, hay aliteración con las terminaciones de tres palabras que se encuentran seguidas: *hombres*, *sublimes* y *mediocres*.

Mien/tras/ va/cia/ba el/ po/mo/, ca/lien/te/, de/ mi/ pe/cho/, 14E

En este verso, la figura literaria que se usa es la metáfora, pues el símbolo de *vaciar el pomo del pecho* hace alusión a expresar todos los sentimientos que la voz poética tiene guardados.

No/ sen/tí/a el/ a/ce/cho/,

7E

Tor/vo y/ fe/roz/, de/ la/ si/re/na/ ne/gra/.

11F

Existe una prosopopeya con respecto a las cualidades que se le da al *acecho*, pues se le otorgan adjetivos de sustantivos animados. Además, está la metáfora de la sirena negra para referirse nuevamente a la muerte próxima. Por último, la aliteración con respecto a las terminaciones *pecho* y *acecho*.

Me/ sa/lí/ de/ mi/ car/ne/, go/cé el/ go/ce/ más/ al/to/

14G

La poliptoton se presenta en este verso debido a la semejanza de sonidos que existe entre *gocé* y *goce*. La acción de salirse del cuerpo refiere a la metáfora de la muerte, nuevamente. La *carne*, por su parte, es una metonimia de contigüidad con referencia al cuerpo.

O/po/ner/ u/na/ fra/se/ de/ ba/sal/to/

11G

La *frase* en este caso usa la figura sinécdoque para referirse no solo a la frase, sino a toda la palabra y el discurso que tiene la voz poética. Además, existe aliteración debido a las terminaciones de los versos: *alto* y *basalto*.

Al/ ge/nio os/cu/ro/ que/ nos/ de/sin/te/gra/.

11F

Culmina el poema con dos metáforas. La primera con respecto al *genio oscuro*, que hace alusión a un poder supremo que controla la muerte de la voz poética. La segunda es la *desintegración*, que es una referencia de la muerte que está sufriendo.

El cuarto poema a analizar se titula *Romance de la venganza*, del mismo poemario que hemos venido analizando de los anteriores tres poemas; este no posee una métrica perfecta, pero si un orden en su número de sílabas para dar ritmo y musicalidad, ante la carencia de rima. Se encuentra dividido en cuartetos y se emplea la línea poética característica de Storni. En las figuras poéticas encontrados podemos resaltar el uso de:

Ca/za/dor/ al/to y/ tan/ be/llo/ 8

Co/mo en/ la/ tie/rra/ no hay/ dos/, 7

La voz poética inicia el poema con una hipérbole y es por el hecho de usar la exageración que menciona que *en la tierra no hay dos*.

Se/ fue/ de/ ca/za u/na/ tar/de/ 8

Por/ los/ mon/tes/ del/ Se/ñor/. 7

La repetición de sonidos en este caso es asonante; sin embargo, sigue existiendo aliteración con respecto a los sonidos de *dos* y *señor*.

Se/gu/ro/ lle/va/ba el/ pa/so/, 8

En este verso se encuentra revertido el orden de las palabras, por ello existe el uso del hipérbaton, ya que la manera correcta de construir la oración sería *el paso llevaba seguro*.

Lis/to el/ plo/mo, el/ co/ra/zón/ 7

La voz poética menciona el *corazón*, figura metafórica de la valentía y emociones.

Re/pi/can/do/, la/ ca/be/za/ 8

Er/gui/da y/ dul/ce/ la/ voz/. 7

En los últimos tres versos se manifiesta la figura del encabalgamiento, puesto que las frases de los versos culminan en el verso siguiente. Además, existe sinestesia al momento de dotar de adjetivos como *dulce* o *erguida* a la voz.

Ba/jo el/ o/ro/ de/ la/ tar/de/ 8

La figura que se está usando en este verso es la metáfora, pues el *oro de la tarde* refiere al color del sol.

Tan/to el/ ca/za/dor/ ca/zó/, 7

La poliptoton de los sonidos *cazador* y *cazó* se manifiesta en este verso.

Que/ fi/nas/ lá/gri/mas/ ro/jas/ 8

Se/ pu/so a/ llo/rar/ el/ sol/... 7

Al momento en que el *sol* se pone a *llorar*, se le está dando cualidades humanas, por lo que se hace uso de la prosopopeya. Además, las *lágrimas rojas* recurren a la metáfora, pues hace alusión a la caza que se está dando.

Cuan/do/ vol/ví/a/ can/tan/do/ 8

Sua/ve/men/te a/ me/dia/ voz/ 7

La sinestesia se presenta en este verso al darle el carácter de *media* a la *voz*, pues es un adjetivo que no pertenece del todo a ese sustantivo.

Des/de un/ ár/bol/, en/ros/ca/da/, 8

U/na/ ser/pien/te/ lo/ vio/. 7

Como en la estrofa inicial, la aliteración de rimas asonantes se presenta con las terminaciones de las palabras *voz* y *vio*.

I/ba a/ ven/gar/ a/ las/ a/ves/, 8

La acción de *vengar* es característica humana como sus intenciones, por lo que la figura aplicada en este verso es la prosopopeya.

Mas/, tre/men/do, el/ ca/za/dor/ 7

En este caso existe la figura del epíteto, pues el adjetivo se antepone al sustantivo.

Con/ ho/ja/ de/ fir/me a/ce/ro/ 8

Nuevamente existe el epíteto, pues la voz poética antepone el adjetivo *firme* antes del *acero*.

La/ ca/be/za/ le/ cor/tó/. 7

En este verso se encuentran en desorden las palabras, por lo que la figura literaria utilizada es el hipérbaton, ya que la manera lógica de estar construido el verso sería: *le cortó la cabeza*.

Pe/ro a/guar/dán/do/lo es/ta/ba/ 8

A/ muy/ po/cos/ pa/sos/ yo/... 7

Los dos versos construyen una sola frase, sin embargo, el orden lógico de las palabras se encuentra invertido, por lo que se apela a la figura del hipérbaton.

Lo a/té/ con/ mi/ ca/be/lle/ra/ 8

Y/ do/mi/né/ su/ fu/ror/. 7

La acción de *dominar el furor* es una metáfora de como la voz poética calmó y logró controlar al cazador y a su carácter.

Ya/ ma/nia/ta/do/ le/ di/je/: 8

—Pá/ja/ros/ ma/tas/teis/ vos/, 7

La sintaxis regular de esta oración está invertida, por lo que se apela al uso del hipérbaton en el verso *pájaros matasteis vos*.

Y/ voy a/ to/mar/ ven/gan/za/ 8

A/ho/ra/ que/ mí/o/ so/is/... 7

La sinécdoque *mío* se refiere al todo por la parte, pues lo tiene atado y controlado, pero no es suyo del todo.

Mas/ no/ lo/ ma/té/ con/ ar/mas/, 8

Bus/qué u/na/ muer/te/ pe/or/: 7

La muerte es un acontecimiento muy trágico, y el hecho de *no matarlo con armas* para buscar una *muerte peor* está apelando a la exageración, es decir, a la hipérbole.

¡Lo/ be/sé/ tan/ dul/ce/men/te 8

En este verso se presenta la sinestesia, pues el beso tiene carácter de dulce, adjetivo que va con otro sentido, no con el del tacto.

Que/ le/ par/ti el/ co/ra/zón!/ 7

La metonimia de causa – efecto de *partir el corazón* refiere a la destrucción de los sentimientos y emociones del cazador.

En/ví/o/ 3

Ca/za/dor/: si/ vas/ de/ ca/za/ 8

Por/ los/ mon/tes/ del/ Se/ñor/, 7

En estos versos existe aliteración con respecto a las terminaciones de las palabras *cazador* y *señor*.

Te/me/ que/ pá/ja/ros/ ven/guen/ 8

Nuevamente se presenta la prosopopeya de la venganza, pues le da esta característica a un pájaro.

Hon/das/ he/ri/das/ de a/mor/. 7

Finalmente, se presenta un epíteto al colocar el adjetivo *hondo* previo al sustantivo *heridas*. Además, la metáfora de *heridas de amor* refiere a las emociones y sentimientos vulnerables que puede llegar a tener una persona

Como último poema de la madurez de Alfonsina Storni, tenemos *Dolor*, del mismo poemario de donde se extrajeron todos los poemas de esta etapa. En este apreciaremos el último experimento con la métrica tradicional y podemos decir que no tiene una métrica perfecta ni rima, lo que lo convierte es un poema compuesto de línea poética, con ritmo y

musicalidad dados por la repartición de los versos en estrofas pareadas y por el uso de figuras literarias como:

Qui/sie/ra es/ta/ tar/de/ di/vi/na/ de oc/tu/bre/ 12

Al inicio del poema *Dolor*, nos encontramos con una hipérbole puesto que se le caracteriza de *divina* a la *tarde*, cualidad que tiene que ver con una divinidad o relacionado con ello.

Pa/sear/ por/ la o/ri/lla/ le/ja/na/ del/ mar/; 11

Que/ la a/re/na/ de o/ro, y/ las/ a/guas/ ver/des/, 12

La figura literaria que se usa en este verso es la metáfora, pues se refiere a la *arena de oro*, haciendo alusión al color amarillo de la arena.

Y/ los/ cie/los/ pu/ros/ me/ vie/ran/ pa/sar/. 11

En este verso se figura una prosopopeya, puesto que menciona que los *cielos* están *viendo*, acción perteneciente a un ser vivo, mas no al cielo. Además, existe aliteración debido a las terminaciones *mar* y *pasar*.

Ser/ al/ta/, so/ber/bia/, per/fec/ta/, qui/sie/ra/, 12

La sintaxis lógica de esta frase está trastocada, por lo que el hipérbaton está presente en este verso. Además, la voz poética aclama ser *perfecta*, lo que deviene en una hipérbole.

Co/mo u/na/ ro/ma/na/, pa/ra/ con/cor/dar/ 11

La voz poética se compara con otro personaje, esto es mediante el nexos comparativo *como*, por lo que el símil es la figurada literaria que está siendo usada.

Con/ las/ gran/des/ o/las/, y/ las/ ro/cas/ muer/tas/ 12

Las *rocas*, al ser objetos inertes, no podrían tener la cualidad de *muertas*, por lo que la figura usada en este verso es la prosopopeya.

Y/ las/ an/chas/ pla/yas/ que/ ci/ñen/ el/ mar/. 11

La acción de: *las playas que ciñen el mar* corresponde a una metáfora, pues alude al hecho de que las playas se encuentran rodeadas por el mar, de igual manera nos encontramos con una topografía que describe un paisaje.

Con/ el/ pa/so/ len/to, y/ los/ o/jos/ frí/os/ 12

El *frío* corresponde a otros sentidos, pero no a la vista tal como se presenta en este verso. En ese sentido, la figura literaria que se está usando es la sinestesia.

Y/ la/ bo/ca/ mu/da/, de/jar/me/ lle/var/; 11

La cualidad de *muda* pertenece a una persona, mas no a un objeto o parte del cuerpo, por lo que la figura usada es la prosopopeya. Además, existe aliteración con las terminaciones *mar* y *llevar*.

Ver/ cómo/ se/ rom/pen/ las/ o/las/ a/zu/les/ 12

Con/tra/ los/ gra/ni/tos/ y/ no/ par/pa/dear/; 11

Ver/ cómo/ las/ a/ves/ ra/pa/ces/ se/ co/men/ 12

Los/ pe/ces/ pe/que/ños/ y/ no/ des/per/tar/; 11

En estos versos se utiliza la anáfora por la repetición de las palabras *ver cómo* en dos de los cuatro versos. Además, hay aliteración debido a las terminaciones *parpadear* y *despertar*.

Pen/sar/ que/ pu/die/ran/ las/ frá/gi/les/ bar/cas/ 12

En este verso, el verbo está situado antes del sustantivo, por lo que la figura literaria que se usa es el hipérbaton. Además, el adjetivo está anterior al sustantivo, resaltando el uso del epíteto.

Hun/dir/se en/ las/ a/guas/ y/ no/ sus/pi/rar/; 11

La figura literaria de este verso es la prosopopeya, pues menciona la acción de *suspirar* y la atribuye a las barcas, un objeto inanimado con una acción de un ser vivo.

Ver/ que/ se a/de/lan/ta/, la/ gar/gan/ta al/ ai/re/, 12

La acción de que *la garganta se adelanta al aire* construye una metáfora que alude a que el hecho de respirar está siendo más difícil, pues no llega el aire del todo.

El/ hom/bre/ más/ be/llo/, no/ de/sear/ a/mar/... 11

La voz poética alude al *hombre más bello*, por lo que hace uso de la hipérbole ya que está exagerando los elementos mencionados.

Per/der/ la/ mi/ra/da/, dis/tra/í/da/men/te/, 12

Per/der/la y/ que/ nun/ca/ la/ vuel/va a en/con/trar/: 11

El hecho de *perder la mirada* alude a la metáfora de la distracción y fijarse en otros elementos, mas no en los más importantes. Así mismo, el no *volverla a encontrar* es una metáfora que refiere a no volver a concentrarse en lo que voz poética considera primordial.

Y/, fi/gu/ra er/gui/da, en/tre cie/lo y/ pla/ya/, 12

La *figura erguida* hace referencia al cuerpo de la voz poética por lo que la figura literaria que se está usando es la de retrato. Si nos damos cuenta a lo largo de todo el poema, la voz poética ha ido describiéndose a ella misma en la playa frente al mar.

Sen/tir/me el/ ol/vi/do/ pe/ren/ne/ del/ mar/. 11

La voz poética señala que *el mar olvida*, entonces la figura que utiliza es la prosopopeya al darle una acción de ser vivo al mar.

### 2.2.3. Desencanto

En esta tercer y última parte de las etapas plantadas para su análisis, llegamos al poemario *Mundo de siete pozos* (1934), del cual proviene *Agrio está el mundo*, donde notamos un cambio en el estilo poético de Storni, ya que no tiene ningún afán de usar una métrica tradicional, pues esta es totalmente aleatoria, no existe rima, pero sí ritmo, y la manera en la que divide las estrofas no sigue ningún orden en específico. A pesar de que el poema parezca no muy complejo, la belleza yace en su composición retórica, es por eso que encontramos las siguientes figuras literarias:

A/grio es/tá el/ mun/do/, 5



La voz poética dota la cualidad de *agrio* al sol, por lo que la figura a la que apela es la sinestesia, ya que *agrio* representa a otros sentidos y objetos, mas no al sol.

so/bre el/ mun/do/, 4

a/ho/ga/dos/ en/ los/ va/hos 7

que/ de él/ as/cien/den/; 5

La voz poética usa la metáfora de los *vahos* que *ascienden del mundo* refiriéndose a los vapores y humos industriales que afectan al medio ambiente.

in/ma/du/ro/ 4

Se usa la prosopopeya al momento en que se califica de *inmaduro* al mundo, puesto que es una cualidad humana, mas no de un objeto inanimado.

de/te/ni/do/. 4

A/gria es/tá/ la/ lu/na/ 6

La voz poética dota la cualidad de *agria* a la luna, por lo que la figura a la que apela es la sinestesia, ya que representa a otros sentidos y objetos, mas no a la luna.

so/bre el/ mun/do/; 4

ver/de/, 2

des/te/ñi/da/; 4

ca/za/ fan/tas/mas/ 5

con/ sus/ pa/ti/nes/ 5

hú/me/dos/. 3

En estos versos existe una metáfora continuada donde se puede conocer que *la luna desteñida caza fantasmas con patines húmedos*, figura que no concuerda con la lógica pero que es una metáfora de algo que la voz poética intenta explicar.

A/grio es/tá el/ vien/to/ 5

La voz poética usa la sinestesia, pues caracteriza como *agrio* al *viento*, cualidad que no responde totalmente al sustantivo.

so/bre el/ mun/do/,	4
al/za/ nu/bes/ de in/sec/tos/ muer/tos/,	9
se a/ta/, ro/to/,	4
a/ las/ to/rres/,	4

En estos versos existe un oxímoron, pues la voz poética menciona el *viento atado* y *roto*, dos características que no podrían adjudicárseles al viento y, además, son contrarias en sí mismas.

se a/nu/da/ cres/po/nes/	6
de/ llan/to/;	3
pe/sa/ so/bre/ los/ te/chos/.	7

Nuevamente existe un oxímoron, ya que la voz poética habla del viento y llega a mencionar que este *pesa sobre los techos*, cualidad que no tiene el viento.

A/grio es/tá el/ hom/bre/	5
---------------------------	---

La voz poética usa la sinestesia, pues caracteriza como *agrio* al *hombre*, cualidad que no responde totalmente al sustantivo. Además, hay sinécdoque, puesto que se menciona al *hombre* refiriéndose a toda la especie.

so/bre el/ mun/do/,	4
ba/lan/céan/do/se/	5
so/bre/ sus/ pier/nas/:	5

Existe una metáfora en estos versos, pues la imagen del *hombre balanceándose* refiere a cómo el ser humano se encuentra contemplando todo lo que sucede en el mundo con bastante tranquilidad.

A/ sus/ es/pal/das/,	5
to/do/,	2

de/sier/to/ de/ pie/dras/;	6
a/ su/ fren/te/,	4
to/do/,	2
de/sier/to/ de/ so/les/,	6
cie/go/	2

Toda esta estrofa es la construcción de una misma metáfora, en la que el hombre, como la sinécdoque antes mencionada, es el protagonista. Aquí, el *desierto de piedras a sus espaldas* representa todo lo que el hombre no puede ver o que ignora. Así también pasa en *su frente*, que encuentra tanto, pero no puede abarcar todo en su vista. De esta manera, la voz poética lo caracteriza como ciego, ya que no tiene discernimiento alguno de lo que está atestiguando.

El siguiente poema a analizar lleva el nombre de *Balada arrítmica para un viajero*, del poemario anteriormente mencionado. De este, podemos decir que es línea poética en todo su esplendor. No tiene ningún acercamiento a la métrica tradicional, no posee rima, pero sí ritmo, todos los poemas deben tener ritmo para darle tono y musicalidad. En cuanto a las estrofas, no tienen ninguna secuencia, su orden es aleatorio y dependiente del contenido. Por otro lado, en las figuras literarias encontramos:

Yo/ te/ní/a un/ a/mor/,	6
un/ a/mor/ pe/que/ñi/to/,	7

En el inicio, la voz poética utiliza la figura literaria del hipocorístico, que se refiere al uso de un diminutivo: *pequeñito*. Además, el amor es la metáfora de una pareja amorosa que ha tenido.

y/ mi a/mor/ se ha i/do/.	6
¡Fe/liz/ via/je/, mi a/mor/, fe/liz/ via/je/!	10

En los cuatro versos vemos el uso del término *amor* repetidamente, por lo que se usa una anáfora en esta estrofa. Además, existe el uso del epifonema, figura literaria que consiste en la exclamación, en este caso con signos, para dar fuerza a una idea o frase.

No e/ra/ muy/ gran/de/ mi a/mor/, 7

La metáfora del *amor* se repite, pues con esta se hace alusión a la pareja que la voz poética alude. Además, el orden lógico de la frase está invertido, pues el sujeto está al final de la oración, por lo que se está usando el hipérbaton.

no e/ra/ muy al/to/; 5

nun/ca/ lo/ vi en/ tra/je/ de/ ba/ño/; 9

pe/ro/ de/bí/a/ te/ner/ un/ cuer/po/ 10

pa/re/ci/do al/ de/ Suá/rez/. 7

Me/jor/ di/cho, al/ de/ Demp/sej/. 8

Las ideas presentadas en estos versos culminan en el siguiente, por lo que el encabalgamiento es notorio. Además, la voz poética hace uso del símil, pues crea una comparación entre el cuerpo y el *parecido* con el de *Suárez*<sup>6</sup> o *Dempsey*<sup>7</sup>.

Tam/po/co e/ra un/ ge/nio/; 6

En este verso nos encontramos con una metáfora del *genio*, pues este alude a la inteligencia de a quien se dirige el poema.

s/e re/í/a/ siem/pre, e/so/ sí/; 9

La exclamación de la frase *eso sí* dota de mayor fuerza a la frase previa, por lo que se está usando la figura del epifonema.

le/ gus/ta/ban/ los/ ár/bo/les/; 8

a/ca/ri/cia/ba al/ pa/sar/ 7

---

<sup>6</sup> Justo Suarez, boxeador argentino.

<sup>7</sup> Jack Dempsey, boxeador estadounidense.

a/ los/ ni/ños/. 4

En estos versos la frase que se crea en cada uno termina en el verso siguiente, por lo que se está usando el encabalgamiento. Además, esta frase está construida con una sintaxis invertida, es decir, no sigue el orden lógico, así nos encontramos con el hipérbaton en estos versos.

Yo/ le hu/bie/ra/ re/ga/la/do/ 8

un/ ar/co/ 3

pa/ra/ que/ vol/tea/ra es/tre/llas/... 8

Se prosigue con el uso del encabalgamiento, pues las frases en los versos culminan en el siguiente. También hay una metáfora: la voz poética señala haber querido *regalarle un arco para voltear estrellas*, que hace referencia al cariño que le tenía a su pareja.

Pe/ro/ tu/ve/ mie/do/ 6

que al/gu/na/ 3

te/ ca/ye/ra en/ la/ ca/be/za/, lec/tor/: 10

son/ tan/ gran/des/! 3

En esta estrofa continúa el encabalgamiento en los versos. Además, culmina con una frase que utiliza signos de exclamación, por lo que la figura utilizada es el epifonema.

A/no/che/ mis/mo/ se/ fue/; 7

to/mó un/ va/por/ 4

En este verso la voz poética menciona que su pareja tomó un *vapor*, esta es una sinécdoque para referirse a un barco.

que/ me/día u/na/ cua/dra/: 7

Se refiere que este barco era grande y lo compara con una cuadra, lo que conlleva a la figura de la hipérbole debido a la exageración.

de/ma/sia/do ex/ten/so/ pa/ra él/; 8

no es/ un/ gi/gan/te/. 5  
 A/ho/ra/ lo/ ve/o/ pe/que/ño al/ bu/que/, 11  
 muy/ pe/que/ño; 4

Las palabras *pequeño* llegan a repetirse con frecuencia dotando de cierto ritmo a los versos, por lo que la figura que se está usando es la epímone.

me/ pa/re/ce/, so/la/men/te/, 8  
 u/na/ lan/za/de/ra/ 6  
 de/ má/qui/na/ de/ co/ser/ 7

El encabalgamiento también está presente en estos versos. Además, existe una comparación, mediante la figura del símil, gracias al nexa *parecer*, que compara al buque con una máquina de coser.

tem/blan/do en/ el/ fi/lo/ 6  
 de u/na/ mon/ta/ña/ mo/vi/ble/. 8

En este verso se le otorga una cualidad totalmente contradictoria a la *montaña*, pues están siempre en quietud, por lo que caracterizarla de *movible* se debe al uso del oxímoron.

Se/ñor/ ca/ma/re/ro/, 6  
 se/ñor/ ca/ma/re/ro/ del/ va/por/: 9

Al comienzo de los versos se repite la misma frase: *señor camarero*, lo que denota el uso de anáfora. Además, se recurre nuevamente al uso de la sinécdoque de *vapor* para referirse al buque.

há/ga/le us/ted/ u/na/ gran/ re/ve/ren/cia/ 11

El verbo se ubica anterior al sujeto, por lo que la sintaxis está invertida y señala el uso de la figura del hipérbaton.

cuan/do/ lo/ ve/a/ pa/sar/, 7  
 es/ti/re/le/ bien/ las/ sá/ba/nas/ de/ la/ ca/ma/, 11

des/piér/te/lo/ con/ sua/vi/dad/. 8

Se/ñor/i/ta/ via/je/ra/: 7

us/ted, la/ más/ her/mo/sa/ del/ bar/co/: 10

En este verso, la voz poética apela a la hipérbole, pues entre un buque tan grande, como el señalado, indica que una señorita es *la más hermosa*.

mí/re/lo a/ los/ ojos/ con/ ter/nu/ra/; 10

La sinestesia se hace presente en la voz poética cuando relaciona los *ojos* con la *ternura*, pues no es una cualidad que le pertenezca a ese sustantivo.

dí/ga/le/ con/ e/llos/ cual/quier/ co/sa/: 10

Nuevamente, se apela a la sinestesia, pues involucra la acción de mirar y decir, cualidades que no se llegan a complementar.

—Me/ ca/sa/rí/a/ con/ us/ted/ a/ho/ra/ mis/mo/. 13

O/ si/ no/ —Va/mos/ a/ to/mar/ 8

jun/tos/ el/ té/. 4

El encabalgamiento figura dentro de estos versos, pues las ideas y frases propuestas culminan en los versos siguientes. Además, existe diálogo, ya que la voz poética hace referencia a frases que otra persona debería exclamar.

Y us/ted/, se/ñor/ Rí/o/, 6

no/ se/a im/pru/den/te/; 6

La voz poética usa el inciso entre los versos, por lo que la figura que está usando es el anapódoton.

pór/te/se/ co/mo un/ ca/ba/lle/ro/ 9

Existe una comparación, mediante el nexos comparativo *como*, entre la persona a quien se dirige la voz poética y un caballero, por lo que se apela a la figura del símil.

con/ un/ hom/bre/ que/ sue/ña/; 7

ne/ce/si/ta/ cu/nas/, 6

a/un/ cuan/do/ se/an/ de a/gua/. 8

En estos versos, la figura literaria que se usa es la metonimia porque la voz poética menciona las *cunas* y, siguiendo el significado de contigüidad, se hace alusión a una cama o lecho para que descanse una persona.

No/ he/ vis/to/ nun/ca en/ el/ Rí/o/ de/ la/ Pla/ta/ 13

pe/ces/ vo/la/do/res/. 6

Si hay al/gu/no/ que/ no/ vue/le/: 7

no/ le/ gus/tan/ los/ pe/ces/, 7

y/ me/nos/ si/ tie/nen/ a/las/. 8

La cualidad de los peces por antonomasia es nadar, sin embargo, la voz poética les atribuye la acción de *volar* y las *alas*, hecho totalmente contrario, por lo que la figura que se usa es el oxímoron durante toda esta estrofa.

Ma/ña/na/ lle/ga/rá a un/ puer/to/, 8

Jun/to al/ mue/lle/ se/ pa/ra/rá el/ va/por/: 10

La sinécdoque del vapor para referirse al buque se vuelve a utilizar.

Oh/ se/ñor/ Bu/que/; oh es/tu/che/ 8

En este verso, la voz poética llega a referirse como *estuche* al buque, por lo que la figura que utiliza es la metáfora, ya que, en el buque, de alguna manera, llegan a guardarse personas.

en/ que/ mi/ pe/que/ño a/mor/ 7

ha/ce/ de/ dia/man/te/: 6

La voz poética compara a su amor con un *diamante*, y lo hace mediante el nexos comparativo *hacer de*, por lo que la figura que se usa es el símil.

no/ tre/pi/de/ mu/cho al/ a/tra/car/, 9

no/ dé/ brin/cos/! 4

En estos versos y, en general en toda la estrofa, la voz poética se está dirigiendo al buque, como si este pudiera escucharle, de esta manera, le da cualidades humanas al barco, haciendo uso de la prosopopeya. Además, utiliza una exclamación al final, lo que significa que usa la figura del epifonema.

Él/ ba/ja/rá/ la es/ca/le/ri/lla/ 9

can/tan/do un/ fox/trot/. 5

Siem/pre/ can/ta un/ fox/trot/. 6

El *foxtrot* refiere a una canción de ese ritmo, por lo que la figura que se usa es la metonimia.

Lle/va/rá un/ tra/je/ gris/ 6

y un/ so/bre/to/do a/zul/ ma/ri/no/. 9

aquí encontramos una descripción referente a la vestimenta de un apersona, tanto por el traje gris como por el sobre todo azul marino, que nos lleva a una figura de descripción como en el retrato.

No/ se/ los/ man/che, us/ted/, por/ Dios/, 8

Se/ñor/ Bu/que/: 4

mi a/mor/ es/ po/bre/... 5

El poema culmina con la voz hablándole al buque, haciendo uso de la prosopopeya. Además, está la metáfora de *amor*, para referirse a la persona que estima y por la cual tiene fuertes sentimientos.

Continuando con el análisis, tenemos el poema *Frases*, del mismo poemario de los anteriores casos. Aquí, Storni volvió a utilizar una fórmula que ya usó con antelación. La métrica es perfecta, cada verso se compone de octosílabos; su rima sigue los esquemas de la métrica tradicional y posee ritmo. De igual manera, es dividida en estrofas pareadas y, al analizar sus figuras literarias, nos encontramos con:

Fue/ra/ de/ la/ ley/, mi/ co/ra/zón/ 8A

A/ sal/tos/ va en/ su/ de/sa/zón/. 8A

Al inicio de este poema se puede ver la figura literaria del hipérbaton, pues la sintaxis de la frase está invertida. Además, existe una serie de metáforas: primero, la *ley*, seguida del *corazón*, con lo que se pretende explicar que los sentimientos de la voz poética rebasan todo tipo de sentimiento convencional; posteriormente, se presenta una prosopopeya, pues menciona que el *corazón va a saltos*, dándole características de ser vivo; y, por último, hay aliteración con respecto a las terminaciones *corazón* y *desazón*.

Ya/ muer/de a/cá/, su/cum/be a/lí/, 8B

Ca/zan/do a/lá/, ca/zan/do a/quí/. 8B

Se mantiene la prosopopeya, pues se le da cualidades humanas al corazón. Esta vez se menciona que el corazón *caza*, *muerde* y *sucumbe*. Además, estas son una metáfora de que los sentimientos de la voz poética se están entregando a varias personas. También se presenta una diácope, debido a la repetición no consecutiva de la palabra *cazando*. Para finalizar, existe una aliteración en las terminaciones *allí* y *aquí*.

Don/de/ lo in/ten/te/ yo/ de/jar/ 8C

Mi/ co/ra/zón/ no/ se ha/ de es/tar/. 8C

La metáfora del *corazón* se presenta nuevamente, indicando que los sentimientos de la voz poética no pertenecen a sola una persona, sino que van variando. Existe aliteración, debido a las terminaciones *dejar* y *estar*.

Don/de/ lo/ de/ba/ yo/ po/ner/ 8D

Mi/ co/ra/zón/ no ha/ de/ que/rer/. 8D

Se presenta nuevamente esta prosopopeya, pero a la vez metáfora. Prosopopeya, pues se le da un carácter de vivo y en movimiento al *corazón*, y metáfora, pues se refiere a que los sentimientos no se quedan con tan solo una persona. La aliteración se presenta por las terminaciones *poner* y *querer*.

Cuan/do/ le/ di/ga/ yo/ que/ sí/, 8E

Di/rá/ que/ no/, con/tra/rio a/ mí/ 8E

En estos versos se marca una prosopopeya, pues la voz poética señala tener una conversación con su *corazón*, es decir, le da cualidades de ser vivo a su corazón. También existe aliteración por las terminaciones *sí* y *mí*.

Bra/vo/ león/, mi/ co/ra/zón/ 8A

Tie/ne a/pe/ti/tos/, no/ ra/zón/. 8A

En el penúltimo verso del poema encontramos un epíteto, pues el adjetivo *bravo* se posa previo al sustantivo *león*, dándole más énfasis al adjetivo. También prosigue la prosopopeya, donde se le otorga cualidades humanas al *corazón*, como el ser *bravo*, *el apetito* y *la razón*. Además, se figura una metáfora en la cual el *corazón tiene apetitos, no razón*, refiriendo que los sentimientos de la voz poética no tienen apego, solo desea encuentros superficiales. Culmina con la aliteración de las terminaciones *corazón* y *razón*.

Como cuarto poemas, tenemos *Yo en el fondo del mar*, del poemario *Mundo de siete pozos* (1934), donde Storni nos muestra un lado más oscuro de su poesía y encontramos de nuevo un estilo de línea poética donde el número de sílabas por verso no es repetitivo ni existe rima, pero siempre cuenta con ritmo, tono, timbre y musicalidad dados por otros elementos como son el uso de las palabras escogidas. De igual manera, juega con las estrofas al punto en que no podemos categorizarlas. Por otra parte, tenemos algunas figuras literarias localizadas en el poema como:

En/ el/ fon/do/ del/ mar/ 6

hay u/na/ ca/sa/ 4

de/ cris/tal/. 3

En esta primera estrofa se nota el uso del encabalgamiento, pues las frases de los versos culminan en el verso siguiente.

A u/na a/ve/ni/da/ 5

De/ ma/dré/po/ras/ 5

Da/ 1

Estos versos se encuentran presentados en una sintaxis diferente a la habitual, colocando el verbo al final de la oración, por lo que se nota el uso del hipérbaton. Además, existe una metáfora con respecto a la *avenida de madreporas*, refiriéndose a la gran cantidad de corales que hay.

Un/ gran/ pez/ de o/ro/, 5

La voz poética caracteriza *de oro* al *pez*, refiriéndose a su color amarillo y brillante, por lo que la figura que se presenta es la metáfora.

a/ las/ cin/co/, 4

me/ vie/ne a/ sa/lu/dar/. 6

El orden de la sintaxis está alterado en estos versos, pues *a las cinco* debería situarse al final, por lo que se nota el uso del hipérbaton. También está la figura de la prosopopeya porque se indica que el *pez saluda* a la voz poética, por lo que se le da características humanas a las de animal.

Me/ tra/e/ 3

La voz poética continúa usando la prosopopeya, ahora al indicar que el *pez* realiza la acción de *traer* algo en forma de regalo.

un/ ro/jo/ ra/mo/ 5

El adjetivo se encuentra previo al sustantivo, resaltando la figura literaria del epíteto.

de/ flo/res/ de/ co/ral/.

Duer/mo en/ u/na/ ca/ma/ 6

un/ po/co/ más/ a/zul/ 6

que el/ mar/. 3

Existe una comparación entre el color de la *cama* y el *mar*, con el nexos *más*, por lo que se usa el símil en esta estrofa.

Un/ pul/po/ 3  
me ha/ce/ gui/ños/ 4

En estos versos, la voz poética vuelve a darle cualidades humanas a un animal, en este caso, *el pulpo guiña*, por lo que se nota la prosopopeya.

a/ tra/vés/ del/ cris/tal/ 6  
En/ el/ bos/que/ ver/de/ 6  
que/ me/ cir/cun/da/ 4  
—din/ don/... din/ dan/— 4

En este verso, la voz poética recrea sonidos: *din don, din dan*, rasgo característico de la figura onomatopeya.

se/ ba/lan/ce/an/ y/ can/tan/ 8  
las/ si/re/nas/ 4  
de/ ná/car/ ver/de/mar/. 6

El orden sintáctico está invertido, pues primero está la acción y después el sujeto, por lo que se usa el hipérbaton y existe una metaforización con las colas de las sirenas y el nácar.

Y/ so/bre/ mi/ ca/be/za/ 7  
ar/den/, en/ el/ cre/pús/cu/lo/, 8  
las/ e/ri/za/das/ pun/tas/ del/ mar/. 9

Al finalizar el poema tenemos la figura literaria del oxímoron, pues existe una contradicción al momento en que *arden las puntas del mar*, ya que la cualidad del mar no corresponde al ardor o calor. Por último, podemos fijarnos en el uso del anapódoton, pues existe un inciso que está entre comas (, *en el crepúsculo*,), lo que provoca una frase interrumpida.

Y el último texto a analizar es *Voy a dormir*, el último poema, del último poemario escrito por Storni y titulado *Mascarilla y trébol* (1938), en el cual la autora denota una tendencia al hermetismo y una mayor influencia de la estética vanguardista.

Lo que podemos observar en este poema es que la autora vuelve al uso de la métrica tradicional y deja de lado la línea poética; sin embargo, no se encuentra rima, pero sí ritmo, tono, timbre y musicalidad, al igual que en todos sus poemas. La división de estrofas es, al igual que en algunos de los poemas analizados en la etapa de la madurez, con dos cuartetos seguidos de dos tercetos y, por último, las figuras literarias que podemos encontrar aquí son:

Dien/tes/ de/ flo/res/, co/fia/ de/ ro/cí/o/, 11

ma/nos/ de hier/bas/, tú/, no/dri/za/ fi/na/, 11

En el inicio de este poema nos encontramos con una metáfora entre el cuerpo de la mujer y elementos de la naturaleza. Así, la voz poética compara partes del cuerpo o la vestimenta de la *nodriza* con las *flores*, *el rocío* y *la hierba*, dándole cualidades de frescura a la mujer.

ten/me/ pres/tas/ las/ sá/ba/nas/ te/rro/sas/ 11

y el/ e/dre/dón/ de/ mus/gos/ es/car/da/dos/. 11

En estos versos sigue con la metáfora de la naturaleza, sin embargo, ahora lo aplica a objetos. Las *sábanas terrosas* y *el edredón de musgos* se refieren a la textura de estos objetos, que son bastante suaves.

Voy a/ dor/mir/, no/dri/za/ mí/a, a/cués/ta/me/. 11

Pon/me u/na/ lám/pa/ra a/ la/ ca/be/ce/ra/; 11

En este verso se presenta la figura de la metonimia, pues la *cabecera* refiere inmediatamente a la parte superior de una cama que nos indica que la voz poética se encuentra en una cama.

u/na/ cons/te/la/ción/, la/ que/ te/ gus/te/; 11

La *constelación* denota el uso de una metáfora, que apela a la luz que viene de la constelación, de las estrellas.

to/das/ son/ bue/nas/, bá/ja/la un/ po/qui/to/. 11

Al principio del verso encontramos una prosopopeya, ya que personifica a las constelaciones dándoles atributos humanos y al final de este verso se encuentra un hipocorístico, el cual es el uso del diminutivo de la palabra poco, se emplea el término *poquito*.

Dé/ja/me/ so/la: o/yes/ rom/per/ los/ bro/tes/... 11

te a/cu/na un/ pie/ ce/les/te/ des/de a/rri/ba/ 11

Este verso tiene como principal figura la metáfora, pues menciona que *un pie celeste acuna desde arriba*, indicando que existe algo superior, en este caso podría ser el mar, que está acunando a quien la voz poética se dirige. También, si nos centramos en el *pie*, podemos encontrar una prosopopeya, pues menciona que el *pie acuna*, es decir, le da características humanas.

y un/ pá/ja/ro/ te/ tra/za u/nos/ com/pa/ses/ 11

La figura literaria que se usa es una prosopopeya, pues le da cualidades humanas al *pájaro*, como es el hecho de *trazar compases*.

pa/ra/ que ol/vi/des/... Gra/cias/... Ah, un/ en/car/go/: 11

si él/ lla/ma/ nue/va/men/te/ por/ te/lé/fo/no/ 11

le/ di/ces/ que/ no in/sis/ta/, que he/ sa/li/do/... 11

En estos últimos versos la única figura que se puede encontrar es el epifonema, esto por la exclamación *Ah* que la voz poética menciona.

Con *Voy a dormir* termina el análisis de los 15 poemas, cinco por cada etapa planteada, y lo que se evidencia es un cambio en cuanto a la estructura del poema y cómo, en cada etapa, el tema es distinto. En la juventud encontramos una voz que habla desde la inocencia, la ilusión e inexperiencia en la vida; la segunda, la madurez, topa temas más de su vivencia personal como la maternidad, el desamor, la experiencia en distintos ámbitos (poesía, amor, muerte); y, en la última etapa, que respecta al desencanto, la voz poética se enfoca en la amargura del mundo, de la vida, del amor, de la separación y de la muerte.

### 3. Interpretación

En este último capítulo se develará el sentido de la obra de Alfonsina Storni, haciendo comparaciones entre sus datos biográficos y su antología poética. A lo largo de todo este trabajo se ha considerado que la obra de la autora no puede separarse de su vida personal, en tal virtud, existe el criterio de dividir su vida en las tres etapas anteriormente mencionadas: juventud, madurez y desencanto. De esta manera, se tomará en consideración su corriente estética, estilo de escritura, simbología, métrica y estilística, todos analizados en el capítulo anterior e interpretados en conjunto con su biografía en este capítulo final.

#### 3.1. La ilusión juvenil

En la primera etapa de la vida de Storni encontramos a una joven que proviene de un hogar roto, con padres ausentes y despreocupados por sus cuidados, que miente para crear un mundo más feliz para ella y que vive, desde temprana edad, el dolor de la pérdida tras la muerte de su padre. Descubre el mundo de las artes tanto en la poesía como en el teatro, con el cual, a sus 15 años, recorre gran parte del país sin compañía adulta y vuelve a su hogar a encontrarse con un padrastro que, aunque amoroso, no era su padre. A sus 17 años, decide estudiar para ser profesora como escape de un mundo de provincia que la consumía, y empieza a adentrarse en ese mundo bohemio que tanto amó, en una Argentina estancada en la inestabilidad política producto de la dictadura.

Dentro de los cinco poemas estudiados en la etapa juvenil, se encuentra un tópico en común: el amor en todas sus variantes, el amor correspondido, la ilusión amorosa y el desamor; las cuales encontramos en distintos tiempos y distintos poemarios que, comparando con lo que sabemos de su biografía, se vuelven la inspiración de Storni para escribir tantos poemas. Por ejemplo, en el poema *Tú me quieres blanca*, nos encontramos con una mujer irreverente que no quiere que la sociedad establezca lo que debe hacer; se podía interpretar como una carta de protesta a los hombres de aquel entonces, quienes, tal vez, la rechazaban por no ser casta. En este poema, el uso de metáforas y anáforas es el recurso literario más empleado, sin olvidar el simbolismo del color blanco – característica del modernismo –, usado de distintas formas como luz, espuma, nácar, azucena y nivea, lo que llevan al lector al mismo sentido de pureza, castidad y virginidad. De igual manera, tenemos *El racimo*

*inocente*, donde la autora escribe sobre una primera ilusión perdida, la cual la dejó como una niña, y, al volver, se ha convertido en una mujer. Aquí encontramos en todo momento la metaforización del corazón y de la inocencia como un primer juego inocente de la infancia; en cuanto a símbolos, encontramos uno de los que más usa a lo largo de su obra, que es el corazón, como aquel dueño de sentimiento y emociones, de una manera única, puesto que divide al corazón de su persona y lo juzga como un ente por separado.

En estos dos poemas se puede notar a una joven asustada por no encajar en la sociedad que la rodea y que cuestiona a el entorno social en el que vive, ya que hace mención, en repetidas ocasiones, sobre el tema de la virtud perdida; se trata de una Alfonsina Storni trasladada a Buenos Aires que es madre soltera. Sin embargo, con el tiempo, se da cuenta que el encajar en el mundo bohemio, al ser como es, no era tan complicado, puesto que, con su obra, logra una reivindicación al ser la primera mujer en entrar al cenáculo de escritores, y se encuentra en un mundo lleno de nuevos autores, donde la poesía femenina empieza a tener voz propia y a dejar de lado las limitaciones de la época, topando cuestiones como la sensualidad, la lujuria, la superioridad femenina y la liberación sexual. Es en este punto de su vida que la figura de Horacio Quiroga se hace presente, a la par de su tercer poemario, donde publica *Nada*, el cual nos habla de la certidumbre que tiene con respecto a un hombre, de lo que él siente por ella y la confianza que eso le genera, por lo tanto, se puede notar que la voz poética tiene cierto tono de seguridad ciega con respecto a lo que habla; en este punto, destaca el uso de metáforas, como figura más empleada a lo largo de la obra de Storni, donde en este caso lo usa para aclarar el hecho de la peleas entre mujeres por la “propiedad” sobre el hombre que ella ama.

Tan fugaz como llegó Quiroga a su vida, se fue, dejando una estela de vacío amoroso, y es aquí donde su cuarto poemario ve la luz, con textos como *Un día*, donde topa el tema del encuentro del amor, ya que en otras circunstancias tuvo mala suerte en encontrarlo; aquí hallamos, como símbolo, los suspiros como un medio de comunicación, como el único recurso de contacto y la manera de expresar emociones. En este poema se vuelve a emplear la figura de metáfora, como principal, al hablar de la mentira o de ocultar la verdad al momento del encuentro con el ser amado y en cuanto a los suspiros que envuelven el significado de comunicarse; dicho poema está estructurado en línea poética. Y *Queja*, como

último poema de esta etapa, nos habla de un grito desesperado por encontrar el amor; la voz poética adquiere un tono de ruego que conmueve al lector y mediante la metáfora usa la perfección como escudo de lo imposible y la muerte por amor, no solo como exageración, sino, aquí hay un impresionante uso de la paradoja, de la imposibilidad de amar: el amor no existe, pero nos aqueja. como consecuencia de la búsqueda imposible de la perfección.

Teniendo como antecedente que, en su juventud, Alfonsina Storni fue una mujer con un alma inestable, que vivía y escribía sobre sus sentimientos, tanto positivos como negativos. Ahora bien, si su vida amorosa, en su juventud, no fue la más estable; su reconocimiento, tanto al ser la precursora de las nuevas generaciones de poetisas y todos los premios que ganó, sí. Pese a estar en uno de sus mejores momentos, distraída en entrevistas y su nueva producción artística, su problema de nervios empezó a dar avistamientos de existir con un leve delirio de persecución; con demonios que la atormentaban y ayudaban a crear las obras de arte que, hasta el día de hoy, se puede disfrutar. Con ideologías fuertes, como el feminismo y la importancia del gremio artístico, termina la etapa juvenil de Storni.

### **3.2. Madurez más serena**

En esta segunda etapa de su vida, Alfonsina Storni, temerosa e ilusionada como la conocimos, se convierte en una mujer empoderada de su femineidad y de su creación poética, pues se adueña de ella y empieza a experimentar al salir de la retórica rubendariana con la que, hasta el momento, se encontraba identificada. En este punto, da paso a un trabajo menos subjetivo y más concreto, aceptando así su propia realidad y plasmándola en su quinta colección, la única publicada entre 1925 y 1934, de la cual se desprenden los cinco poemas considerados para su estudio en esta etapa.

Nos encontramos ante una Storni muy distinta a la que conocíamos, una mucho más sosegada y, tal vez, hasta conforme sobre el rumbo que toma su vida, dejando de lado el amor y cerrando este tema con el poema *Tú, que nunca serás*, en el cual, la voz poética nos habla de un amor imposible, de un amor que pudo ser, pero no fue y que, en el más puro acto de resignación, termina con ese capítulo en su vida para abrir las puertas a nuevos temas en su obra poética. En cuanto a los símbolos, se puede encontrar el de la loba, que se refiere a como ella se ve ante el mundo por estar sola y con un hijo, con el que la autora se sentía muy

identificada, y, en cuanto a las figuras encontradas en este poema, en su mayoría la autora utilizó metáforas para denotar como la persona a la que está dirigido el poema no le pertenece, en forma de vino, de río y de capricho.

Aun con cierta añoranza de lo que quiso que sea su vida, escribe el poema *Ternura*, donde trata el tema de la vida en familia, de la pareja y del hijo recién nacido que es amado por ambos padres. Nos encontramos con un poema nostálgico, ya que su hijo no es más un bebé y, de acuerdo con las fechas de publicación de este poemario, su hijo estaría entrando en la etapa de la adolescencia, lo que le da cierto tono de añoranza. El símbolo del niño, como una criatura tierna e indefensa, y el de madre, como amor incondicional, hace que este sea un poema con una importante carga emotiva y de ternura, con el uso de figuras como la metáfora hace una descripción sobre el bebé y su fragilidad, también habla sobre la leche que sabe del pecho de la madre como un líquido de gran valor.

Es aquí cuando Storni, empieza a experimentar nuevas maneras de escribir y su universo de motivos se empieza a expandir como, por ejemplo, *La palabra*, donde nos habla de su estrecha relación con el lenguaje y cómo este ha marcado todo en su vida, sus amores y amantes, la vida y la muerte; el término de la palabra es considerada un símbolo en este poema por su uso, que engloba y toca todo lo que pasa por las manos de Alfonsina, volviéndola casi como algo material. Dentro de su estructura encontramos, como principal figura a, la metáfora en motivos como la vida, relacionadas a la naturaleza y a las palabras; al igual que el motivo de la muerte con figuras como Caronte y sirenas negras, donde agradece por la vida, pero llama a la muerte.

*Romance de la venganza* puede tener distintas interpretaciones: la primera, dedicada a la naturaleza; y, la segunda, en forma de metáfora de un casanova. En el primer caso, se trata la devastación de la naturaleza y los animales por parte de la humanidad; mientras que, en el segundo, se habla de un hombre que ha arruinado la vida de muchas mujeres. Ambas propuestas tienen un mismo final: una mujer que busca la venganza a nombre de las víctimas del cazador. Encontramos al cazador como símbolo de destrucción, en un poema lleno de metáforas donde elementos como el corazón rebelan valentía, el sol es connotado como oro y donde los seres vivos derraman lágrimas rojas que se comparan con la sangre derramada

por el cazador; lo que nos hace notar que existe un elemento cíclico en el cual, si el cazador hiere de nuevo a la mujer o al bosque existirá una nueva venganza.

Y, por último, está el poema titulado *Dolor*, donde Storni toma una posición de escape y de evasión hacia la vida, ya que desea volverse uno con el mar y dejarse perder en él. Por primera ocasión, la autora topa el tema de la muerte, aunque no lo hace con la crudeza de su obra futura, y usa el símbolo del mar, llegando al fin de su vida, como una dualidad, al momento de explicar la vida y la muerte, y la creación y destrucción en uno mismo. Destaca el uso de la metáfora alrededor de todo el poema, donde nos plasma la idea de una mujer que carga tal dolor que deja de tener control sobre su mirada, boca y cuerpo en general, dando a entender su hastío por la vida.

Después de la publicación de estos poemas, la vida de Storni tuvo algunos cambios, como la muerte de sus dos buenos amigos, Roberto Payró y Francisco López Merino, decesos que la afectaron mucho y agravaron su problema de nervios; de igual manera, influyó el hecho de no formar parte de la directiva de la Sociedad Argentina de Escritores, de la cual fue una de las precursoras y fundadoras. Estas desilusiones la llevarían a pasar un largo tiempo en España, donde conoce un nuevo mundo para las mujeres, ideas con las que vuelve a Argentina para pasar allí los últimos años de su vida.

### **3.3. Un desencanto con final fatídico**

En esta última etapa de la vida de Alfonsina Storni, las cosas no han cambiado mucho, puesto que la inestabilidad se hace presente hasta el último momento en todos los sentidos: amor, obra y pensamiento político.

En el contexto de una Argentina regida bajo la dictadura de Agustín Justo, donde el arte o la cultura no cuentan con ningún tipo de apoyo, este gremio se ve fuertemente limitado, por lo que aparece el poema *Agrio está el mundo*, de su sexta publicación, donde nos habla sobre el hastío de la vida y sobre las ruinas en las que los hombres viven; nada le causa asombro o da luz a su vida; el sol, la luna y las estrellas están opacas, desteñidas para ella. Nos muestra un gris cuadro desolado, donde encontramos símbolos como el mundo, como lugar de acogida de todos los males, casi como una caja de Pandora. Esta idea se fortalece

mediante el uso de la figura de la metáfora donde nos pone al hombre como centro de todas las desgracias que ocurren en el mundo y cómo él observa todo y no hace nada, solo es un espectador de cómo el mundo se cae a pedazos,

En *Balada arrítmica para un viajero*, Storni nos muestra un lado cargado de soledad, desprendimiento y ausencia, en el cual empieza a ver a las experiencias vividas como un pasado lejano, el cual añora y conserva como un recuerdo. No se podría decir que este poema es dedicado a algún amor en específico, puesto que no existen registros de alguno en aquel momento de su vida, pero si así fuera el caso, podría ser dedicado a un amor que la dejó. El símbolo del mar, como un universo donde se desarrolla el poema, le da un sentido que abarca un todo; de igual manera, está el viajero, como algo delicado que necesita cuidado, casi como un niño o un animalito indefenso. En esta obra destaca un uso bastante variado y amplio de figuras, pero la más relevante sigue siendo la metáfora que se emplea para hablar del viajero, en este caso una ex pareja al cual describe como alguien no muy inteligente ni acuerpado ni guapo; pero sin duda alguien a quien la voz poética ama y se preocupa.

Teniendo presente que Storni ha sido una ferviente defensora de los derechos de la mujer, al final de su vida comprende que sus ideales eran utópicos para ese momento histórico, pues se trata de alguien con un pensamiento avanzado para su época; finalmente, se da por vencida en su lucha a favor de las mujeres y comprende que sus objetivos son más grandes que su poder como persona. Como resultado, publica el poema *Frase*, en el cual habla de un corazón que no la obedece, un corazón pensante que solo da cabida a acciones dictadas por él; en este punto se nota que, a pesar de querer dejar ciertas luchas en su vida para llevar una existencia con más calma, su corazón no la deja, pues toma decisiones por sí mismo y la hace actuar de maneras que ella no quisiera. A lo largo de la obra de Storni, el símbolo del corazón aparece con mucha fuerza, casi como si fuera un ente ajeno a la autora, pues lo concibe como un ser dueño de sí mismo, de sus pensamientos y emociones. Este es un poema compuesto, en su mayoría, por figuras como metáforas, encontramos la metaforización de los sentimientos como eje central y encontramos al portador de esos sentimientos, el corazón.

En su sexto poemario, cuatro años antes del último de ellos, se puede evidenciar un acercamiento al final de su obra, donde proyecta al mar como su lugar de descanso. En *Yo en*

*el fondo del mar*, Storni se ve a sí misma viviendo en el mar, con las olas como su techo y la arena como su suelo, rodeada de animales marinos en un lugar donde se siente cómoda y feliz. Con un tono de esperanza, la voz poética describe con asombro lo que sería una vida sin preocupaciones en el fondo del mar, haciendo referencia a la muerte. En cuanto al uso de símbolos, es notorio que el mar vuelve a ser utilizado como este elemento envolvente que protege a lo que se encuentra en su interior y destruye lo que se topa con él en su exterior. En este poema, que vendría a ser una pista del final de Storni y otra declaración de su relación tan estrecha con el mar, destacan figuras retóricas como las metáforas, donde hace descripciones embellecidas de eventos del mar como caminos de coral, peces amarillos, pulpos de brillantes colores, entre otro.

Un año después de la publicación de su sexto poemario, Storni es diagnosticada con cáncer de mama y operada contra este mal, lo que desarrolla en ella un cuadro psicótico y una fuerte negativa a seguir cualquier tipo de tratamiento, pese a ser consciente de que en el futuro tendría una dolorosa muerte. En ese contexto, y con los decesos de grandes amistades, escribe su último poemario, con un estilo sencillo y de despreocupada estética, centrándose en temas de muerte, enfermedad, pérdida y olvido, utilizando una nueva manera suelta de escribir; y cae en un abismo del cual no pudo salir, y, con tanta muerte rodeándola, fue casi un vaticinio del destino que su vida terminara tan súbitamente. Es con *Voy a dormir* que la autora se despide de la vida, pues la voz poética tiene un tono de cansancio y resignación hacia la muerte y habla sobre su sepultura, en la cual nadie va a poder reunirse con ella nunca más; un lugar donde va a encontrar paz de todos los demonios que la atormentan en vida, en el que la tierra es su cama y las estrellas, su luz. Nos habla de un momento donde la vida festeja por su muerte, pájaros cantan y flores crecen en su honor, a fin de calmar la tristeza de aquellos que quedan en el plano terrenal y dejando un pequeño mensaje para que quienes la buscan no lo hagan más, pues ya no está en la tierra de los vivos. Con símbolos como la nodriza que hace referencia a la muerte, la autora se despide del mundo en una composición rodeada de metáforas, relacionadas a la naturaleza y la muerte al fusionarlas en el acto de entierro. Este fue el último poema que escribió y fue publicado el mismo día de su muerte.

### 3.4. Sobre el análisis global de la obra de Storni

La poesía de Alfonsina Storni es compleja a su manera, puesto que no sigue una corriente estética definida y tiene un pie en el modernismo y otro en el vanguardismo. Siendo el modernismo la corriente que imperó entre finales del siglo XIX y principios del XX, se considera al trabajo de esta autora dentro de este movimiento, ya que contempla el uso de símbolos e imágenes, con un lenguaje poco elegante y que tiende al rechazo de la perfección; de igual manera, está el vanguardismo, que aparece en el siglo XX y choca con el modernismo, con características como el uso de imágenes cargadas de sentimientos y originalidad, la búsqueda de la libertad, la exposición de lo irracional y el rechazo a las formulas retóricas anteriormente utilizadas.

Con características de los movimientos descritos, tenemos una obra poblada de símbolos e imágenes cargadas de sentimientos, con un lenguaje simple y poco elegante que no busca la perfección en cuanto a métrica, rima y ritmo al momento de realizar un poema, como entonces era usual; la libertad que encontramos como tema y como ejercicio libre al momento de elaborar un poema y el rechazo a las formulas retóricas preconcebidas en anteriores movimientos.

Al momento de adentrarse en el análisis métrico, se evidencia una variación entre el uso de métrica tradicional y línea poética, pues, si bien uno de sus poemas más famosos, *Tú me quieres blanca*, tiene una métrica tradicional perfecta, el resto de su obra no tiene las mismas características, ya que predomina la línea poética. Esto se debe a que existieron dos movimientos estéticos al mismo tiempo cuando Storni produjo su obra, y, al ser una poetisa novata, decidió experimentar con ambas corrientes para encontrar su identidad estética. También, al buscar la sencillez al momento de la elaboración de sus trabajos, la línea poética le brinda el aire descuidado que la caracteriza y da paso a un fluir más libre al momento de la creación artística; al igual, que el desarrollo del antisoneto,

una estructura que la poeta crea a partir de la readecuación del soneto clásico, el que mediante la rima y un ordenamiento conclusivo tiende a predisponernos como lectores(as) a la apreciación de un mundo cerrado. (Salomone, 2009, parr 3)

Respecto al estilo de la escritora y los rasgos que la caracterizan, existen tres puntos a tratar. En primer lugar, el uso de figuras literarias, donde destaca el manejo de metáforas,

prosopopeyas, hipérbatos y sinestesias, siendo la primera la única que se usa en todos los poemas analizados y, en menor proporción, el resto; esto denota la necesidad de la autora por envolver en distintos términos, objetos o personajes y darles un aire más elaborado y artístico, aumentando la complejidad en su interpretación.

El segundo punto es el manejo de símbolos, en el cual es recurrente el uso del corazón como un ser con pensamientos y emociones propias, que hace su voluntad sin tomar en cuenta los deseos de la persona; así, Storni plasma su corazón para los lectores y justifica, en muchas ocasiones, el porqué de sus actos. Otro símbolo muy importante es el mar, que no siempre es el eje central de sus poemas, pero siempre se encuentra inmerso de alguna manera en ellos. Aquello denota lo importante que era el mar para la autora, porque pasó allí mucho de su tiempo libre y él la recibió al momento de su muerte.

Como tercer punto está la temática; si bien existe una gran variedad de tópicos en su obra, los más tratados son el amor y la muerte. El primero, mayormente empleado en su juventud, es mencionado con varios de los aspectos que en él confluyen, como amor, desamor, ilusión, desilusión, enamoramiento, y más, lo que nos habla de lo importante que este era para Storni y, relacionando sus poemas con su vida, sus textos fueron su manera de expresar sus más secretos sentimientos, tanto felices como tristes, por amores que fueron y que no. El segundo tema, la muerte, se vuelve más palpable a medida que los años van pasando y el deceso de tanta gente querida para ella se va volviendo una carga en su vida, al igual que su enfermedad, que la acerca tanto en pensamiento como en acción a la muerte.

Podemos decir que, el estilo de Storni es único, ya que mezcla distintos elementos en cuanto a corrientes estéticas, simbología, temática y recursos literarios, como son la métrica y el uso de figuras retóricas. Al develar el sentido de los poemas escogidos, se evidencia lo enlazadas que están su obra con su vida y como, al saber de su biografía, su poesía tiene un poco más de sentido, encontrando el porqué de muchos de sus poemas.

#### **4. Conclusiones y recomendaciones**

El propósito de este trabajo fue encontrar y develar el sentido de los motivos de la libertad, desencanto y muerte en la vida y obra de Alfonsina Storni, para lo cual fue necesario dividir su vida en tres partes: juventud, madurez y desencanto. En cada parte logramos encontrar cada uno de los motivos y se halló una explicación del porqué de su existencia. También se contestó la pregunta de investigación y los objetivos, tanto general como específicos que a continuación se explicarán.

##### **4.1. Conclusiones**

Ahora bien, como primer objetivo específico, se propuso describir el contexto social y biografía de Alfonsina Storni, en el cual, y haciendo un resumen lo más preciso posible, se podría decir que Storni proviene de un hogar roto, con padres ausentes e irresponsable, lo que la llevó a crear un mundo de mentiras, en tal virtud, todos a su alrededor la calificaban como mentirosa. A muy corta edad, y tras la muerte de su padre, se dedicó a la actuación y recorrió el país en compañía de su grupo de teatro. A los 17 años se tituló como profesora y, poco tiempo después, empezó una relación con un hombre casado, fruto de la que quedó embarazada y se convirtió en madre soltera de su único hijo, Alejandro. Tras abandonar Rosario para ir a Buenos Aires, es bien recibida por el gremio artístico y se volvió la primera mujer en formar parte del Cenáculo de Escritores, donde sus dotes sociales salieron a relucir, al ser una persona muy querida por todos en este círculo; es allí donde conoció al escritor Horacio Quiroga, personaje importante en la vida de Storni hasta el día de su muerte, con quien sostuvo un idilio amoroso. Tiempo después, enfrentó un problema de nervios que se agravó con el paso de los años. Se la consideró una ferviente activista del movimiento feminista por sus creencias en la superioridad femenina y por estar a favor de la liberación sexual de la mujer, al igual que del gremio artístico, el cual siempre defendió desde la crítica contra los gobiernos de entonces por su escaso apoyo en favor del sector.

Con el paso del tiempo, y rodeada de una sociedad machista e inestable políticamente, la cual nunca cambió y estuvo presente a lo largo de toda su vida, empezó otra etapa de su vida, en la que fue considerada una mujer con un pensamiento de avanzada para su época por sus fuertes convicciones feministas y fue una de las precursoras de la Sociedad Argentina de Escritores, en la cual no se la consideró para ningún puesto directivo por ser mujer. Esta negativa provocó una recaída en su problema de nervios, a la que se le sumó la muerte de dos de sus grandes amigos, los poetas Roberto Payró y Francisco López Merino, lo que la obligó a pasar un tiempo en España, país del que retornó con ideas innovadoras. A su vuelta, conoció a otra figura relevante en su vida, Federico García Lorca, con quien mantuvieron una cercana amistad que duró hasta la muerte del autor español. Con el paso de los años fue diagnosticada con cáncer de mama, lo que derivó en un cuadro psicótico y una rotunda negativa a seguir un tratamiento. Con esto, se dio por vencida en la lucha feminista, que se volvió una utopía para ella. Poco tiempo después es informada del delicado estado de salud de Horacio Quiroga, quien tenía cáncer, y su prematuro deceso afectó mucho a Storni, quien empezó a sentirse rodeada de muerte y, tras el fallecimiento de más conocidos suyos, tomó de decisión de acabar con su vida, en Mar de Plata, el 25 de octubre de 1938.

En el segundo capítulo se planteó como objetivo el reconocer en la obra de Alfonsina Storni los motivos de la libertad, desencanto y muerte, mediante un análisis estilístico, aplicando la estilística idealista propuesta por la Escuela Alemana, aparte del uso de métrica, rima y ritmo, al igual que figuras literarias, para el análisis de los poemas.

De este capítulo se pudo obtener las siguientes conclusiones: en su mayoría, la obra de Storni está compuesta por línea poética y la metáfora es la figura literaria más empleada por la autora. Aparte, podemos decir que cada motivo planteado para su reconocimiento fue exitosamente hallado; en la primera etapa, que comprende la juventud, el motivo de la libertad es evidente por los temas que trata, como son la sexualidad y el amor. En la segunda etapa, que corresponde a la madurez, se logró encontrar el motivo del desencanto, puesto que todas las ilusiones de su juventud fueron reemplazadas por la realidad del mundo que la rodeaba y es evidente por la forma en la que empezó a escribir, al igual que los temas tratados que son variados y hacen referencia a la familia, el fin del amor, la vida y la venganza, entre otros. Y, por último, se encuentra el motivo de la muerte en la etapa del desencanto, donde

su obra empieza a tomar tonalidades grises y negras al tratar temas como la muerte, el hastío, la amargura y la pérdida, entre otros.

En el tercer capítulo se propuso de objetivo el interpretar la obra con relación a la vida de Alfonsina Storni, y se encontró que, en cada etapa de su vida, su forma de escribir varía. En la primera etapa, se asemeja más al estilo modernista de Rubén Darío con una métrica cuidada, a diferencia de sus siguientes dos etapas que se componen de verso libre; de igual manera, se evidencia cierta semejanza entre los acontecimientos de su vida y su obra, ya que algunos de ellos se ven plasmados en sus escritos; donde, en sus años de juventud, el motivo de la libertad se encuentra presente en todos los aspectos de su vida; tanto en *Tú me quieres blanca* como en *El racimo inocente*, topa el tema de la virtud perdida, que aparece en la época en que la autora quedó embarazada; al igual que *Nada*, que habla sobre un amor profundo que lentamente va entendiendo que no es posible; y, los poemas *Un día* y *Queja* aparecen con la pérdida de dicho amor. Todo esto fue escrito entre la época que vivió en Rosario y su traspaso a Buenos Aires, donde se convierte en madre.

Ahora bien, en su siguiente etapa de madurez, podemos decir que Storni dejó de lado su etapa de libertad y empezó a centrarse en cosas más relevantes, como su hijo y su carrera en las letras. Es en ese momento cuando poemas de temas variados, como *Tú que nunca serás*, *Ternura*, *La palabra*, *Romance de la venganza* y *Dolor*, aparecen y forman parte de un cambio en la vida de Storni, en una etapa más tranquila donde no es movida totalmente por sus emociones y sentimientos más pasionales, sino por aquellos más sosegados; y, por último, su etapa final, en donde podemos encontrar que su enfermedad y la muerte de personas cercanas empiezan a crear una atmósfera de inspiración lóbrega, en tal virtud, notamos un tono de despedida, muerte y hastío en su obra, especialmente en poemas como *Agrio está el mundo*, *Balada arrítmica para un viajero*, *Frase*, *Yo en el fondo del mar* y *Voy a dormir*; todos estos escritos en sus últimos años de vida.

Para finalizar, el objetivo general busca encontrar el porqué de su desencanto. Al elaborar esta tesis, se ha determinado que no existe un momento fijo en el cual ocurre dicho desencanto, ya que este sucede progresivamente, a lo largo de su inestable vida, puesto que, desde su juventud hasta su muerte, existen distintos causantes de pequeñas alteraciones en su entorno, pérdidas amorosas y muertes de amigos, lo que, sumado a su problema de nervios,

da como resultado su inevitable deceso. Es necesario tener en claro que Alfonsina Storni nunca fue una persona estable en lo emocional y psicológico, es por eso y sus traumas de la infancia que su personalidad, al igual que su fin, están dichos desde un principio. Aun siendo una gran escritora, la relación entre vida y obra, en su caso, es sumamente estrecha y, mediante sus poemas, podemos ver el desarrollo de su condición a lo largo de su vida.

#### **4.2. Recomendaciones**

Por último, las reconvenciones que se podrían dar son tres:

- Considerar los datos biográficos de un autor en todo trabajo referente a estudios estilísticos de su obra, ya que esto podría develar los motivos ocultos del porqué del contenido de su obra.
- Llevar a cabo más estudios sobre la obra de Alfonsina Storni, puesto que, si bien tuvo un desempeño mayor en la poesía, no podemos dejar de lado su incursión en géneros como cuentos, ensayos y obras teatrales.
- Rescatar del olvido a esta gran exponente de la poesía latinoamericana y darle el lugar que merece; como lo tuvo en su época, donde era considerada a la par de escritores tan relevantes, hasta la actualidad, como Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones.

## 5. Referencias

- Alonso, D (1971). Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Cohen, J (1970). Estructura del lenguaje poético. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Delgado, J (2010). Alfonsina Storni, una biografía esencial. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana, s.a.
- Fernández, V. H. (2007). Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades.
- López, F (1969). Métrica española del siglo XX. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Luján, A (2007). Cómo se comenta un poema. Madrid, España. Editorial Síntesis.
- Paz, O (1979) El arco y la lira. Distrito Federal de México, México. Fondo de Cultura Económica.
- Quilis, A (1996). Métrica Española. Barcelona, España. Editorial Ariel, s.a.
- Salomone, A. N. (2009). Escritura, imagen y política en dos poetas argentinas: Alfonsina Storni y Alicia Genovese. *Atenea (Concepción)*, (499), 135-148.
- Storni, A (2004). Antología Poética. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada.
- Viñas, D (2002). Historia de la crítica literaria. Barcelona, España. Editorial Ariel, s.a.