

Cimbelina en 1900 y pica: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni

Julio Prieto

I'll write against them, detest them, curse them.
W. Shakespeare, Cymbeline II, 4.

En un poema de fecha indeterminada (“La dulce visión,” antologizado en un grupo de poemas no incluidos en libro), Alfonsina Storni (1892-1938) se plantea una pregunta que resuena a lo largo de su escritura poética y dramática, que en cierto modo la genera y dinamiza: “Hay otra vida. ¿Allí cómo se llega?” (8). Esa pregunta esboza, sin precisarla, una circunstancia sociohistórica definida como opresión - la sociedad patriarcal que circunscribe la experiencia de una mujer argentina en las primeras décadas del siglo XX - a la vez que formula el deseo de transgredir esa delimitación sociohistórica, de acceder a “otra vida” y derogar “todo lo que me cerca” (8). Este verve, en su urgente laconismo, sugiere una figura borrosa, aún incierta, explorada tentativamente - la sociedad patriarcal -, cuyos contornos van adquiriendo una progresiva nitidez, una estridente, ominosa visibilidad a lo largo de la poesía de Alfonsina Storni y, en particular, en su breve pero intensa producción dramática.¹

La experiencia lacerante de la sociedad patriarcal determina decisivamente la escritura de Alfonsina Storni, en la medida en que ésta se concibe como vía de indagación de posibles salidas a la opresión que aquélla impone, de formulación de “otra vida” menos intolerable. En la trayectoria descrita por esta escritura podemos distinguir dos líneas - dos modos de responder a la demanda urgente de “otra vida” que de principio a fin la recorren. Son lo que provisionalmente podríamos denominar el “registro escatológico” y el “registro revolucionario” de la escritura storniana. En la formulación de ambos es decisiva la imagen de la “naturaleza” como otredad radical, como afuera absoluto de una sociedad nociva, contaminada por la ley falogocéntrica. En la modalidad escatológica, la naturaleza se construye como imagen de una pureza asocial que a menudo se identifica con la muerte: la salida de la sociedad

patriarcal es una salida de la realidad y un ingreso en el ámbito de lo imaginario, de una naturaleza “otra,” desprovista de toda huella o inscripción humana. Esta “naturaleza” es fenomenológicamente inaccesible: en cuanto existe fuera de la experiencia humana, sólo es recuperable a través de una operación imaginaria o de una radical auto-aniquilación. En la modalidad revolucionaria, por el contrario, la naturaleza se construye como proto-socialidad: es el estado ideal de convivencia humana, el origen al que es preciso regresar a través de una radical transformación de la sociedad patriarcal. Así, la salida revolucionaria a la opresión patriarcal se postula como una salida dentro de lo real: la “otra vida” es el objetivo a realizar en esta vida.

La modalidad escatológica informa en gran medida la escritura poética de Alfonsina Storni; la modalidad revolucionaria otorga una cierta cohesión a su escritura dramática. En principio, tal distribución parece articularse en torno a una diferencia en el grado de exterioridad/visibilidad que es posible asignar a estas formas de escritura. En la medida en que está explícitamente concebida para ser actuada, espacializada, la escritura teatral constituye un espacio idóneo para la articulación de discursos que aspiran a intervenir en una determinada configuración socio-histórica, ya sea para alterarla parcial o radicalmente, ya para confirmar las estructuras que aseguran su estabilidad y continuidad. Ahora bien, en el caso de estas dos modalidades de escritura - escatológica, revolucionaria -, no es posible postular una estricta taxonomía en torno a la categoría de género literario, o según un proceso de “exteriorización” de una escritura interior, escatológica o poética, que a la larga devendría visible, revolucionaria, teatral. Por el contrario, ambas modalidades pueden coexistir dentro de un mismo género, de una misma obra: uno de los objetivos de este ensayo, que inquiere un momento crítico de la escritura teatral de Alfonsina Storni, será rastrear el modo en que cada uno de esos registros aflora alternativamente a la superficie textual/escénica.

La publicación en 1932 de las *Dos farsas pirotécnicas - Cimbeline en 1900 y pico y Polixena y la cocinera* - supone un experimento novedoso y un cambio de rumbo considerable en la escritura dramática de Alfonsina Storni. Con estas dos “farsas trágicas,” Storni se aparta de la comedia realista burguesa, de una forma dramática convencional cultivada con escaso éxito en su primera incursión dramática,² e ingresa en la vanguardia teatral, explorando técnicas escénicas innovadoras como el derrumbe de la “cuarta pared,” la ruptura sistemática de la ilusión dramática, el recurso a la metateatralidad, o el uso del pastiche y el humor del absurdo como formas de transgresión de la mimesis aristotélica. Por su ambición formal y afán experimental, estas dos

farsas ocupan en el conjunto de su obra un lugar análogo al que, con su orientación vanguardista e iconoclasta, detentan los poemarios taldíos - *Mundo de siete pozos* (1934), *Mascarilla y trébol* (1938) - con respecto al modernismo epigonal en cuya órbita se inscribe el resto de su producción poética. Más aún, estas dos obras teatrales representan el primer desafío directo al canon literario patriarcal en la escritura de Alfonsina Storni: ambas son reescrituras de dos obras clásicas de la dramaturgia occidental - *Cymbeline*, el romance dramático de Shakespeare, y *Hécuba*, la tragedia de Eurípides.

En la obra poética de Storni no escasean los intentos de reescritura y resemantización indirecta de una tradición cultural profusa en modelos, figuras y motivos misóginos. De hecho, una gran parte de su poesía³ puede leerse como repetición transgresora de una iconografía y un léxico falogocéntricos, como intento de resignificación del reservoir de escenas y prácticas misóginas en que abunda una tradición textual específica: el modernismo.⁴ Podemos citar, como ejemplo de esta táctica resemantizadora, el soneto significativamente titulado “Moderna” (de Irremediablemente), donde Storni juega con las nociones en apariencia afines de “modernismo” y “modernidad” - o bien: de “mujer modernista” y “mujer-moderna” - a fin de deslizar una significación insospechada: la radical contradicción de esas nociones. Durante tres estrofas, Storni ofrece performativamente su cuerpo a la reproducción del simulacro de la “mujer modernista”⁵, para finalmente subvertir en la última estrofa esa imagen predeterminada a través de la irrupción de una figura desestabilizadora - la de la “mujer moderna,” que pertenece al ámbito de una realidad contemporánea, desmistificada: “empobrecida” - que se resiste a coincidir con la imagen sublimada postulada por la escopofilia modernista.⁶ Esta estrategia de reproducción subversiva,⁷ esta repetición de un modelo de identidad genérica que en última instancia resulta cuestionado a través de su rearticulación irónica, se puede equiparar, *mutatis mutandis*, a la función de resignificación genérica que Judith Butler asigna al travestismo como sibilina puesta en escena del sexo, como actuación desmitificadora del origen, representación de su falta de origen: “Al imitar el género, el travestismo implícitamente revela la estructura imitativa del género mismo..., tanto como su contingencia.[...]La noción de parodia del género que se defiende aquí no supone que haya un original que imitan tales identidades paródicas. En realidad, lo que se está parodiando es la noción de un original;[...]la parodia del género revela que la identidad original a partir de la cual se forma el género es en sí misma una imitación sin original” (92). Aunque en este caso concreto es improbable que la intención de Storni sea negar toda noción de origen a la constitución de la identidad genérica, es

interesante constatar el paralelismo de la “táctica” o “beta” resemantizadora aquí aplicada a un análogo fin de desmitificación genérica: la actuación *drag*, tal como la entiende Butler, desmitifica la originalidad de toda identidad sexual; la pose genérico-textual de Storni desmitifica la validez de una determinada imagen genérica - la “mujer modernista” - en cuanto a la definición de una identidad femenina - la “mujer moderna” - con la que aquélla no coincide, a la que no consigue expresar.

La comedia *El amo del mundo* representa una curiosa tensión entre estrategias y tácticas de reescritura de la tradición patriarcal, aquí cuestionada no ya en cuanto a norma textual sino en cuanto a norma sociohistórica de delimitación y configuración de identidades genéricas. El título original de esta obra - *Dos mujeres*⁸ - sugiere mejor el conflicto que en ella se plantea entre dos prácticas de identidad genérica: una femineidad táctica, que acepta un modelo de identidad sexual predeterminado - el de la mujer “pura,” inocente: mujer definida en función del deseo masculino - y lo rearticula según sus propios intereses; y una femineidad estratégica,⁹ que rechaza frontalmente los modelos heredados y propone una posibilidad excluida por el sistema patriarcal - la de la madre soltera: mujer autónoma, independiente del hombre -, lo que equivale a proponer no ya la rearticulación de un determinado modelo dentro del sistema sino una reconfiguración radical de ese sistema. La descripción preliminar de las *dramatic personae* deja claramente establecida esta dicotomía entre una femineidad táctica (Zarcillo) y una femineidad estratégica (Márgara). Así, Zarcillo “Es toda imaginación, cálculo, mimo y astucia. Su modo de hablar ligero, despreocupado, infantil, esconde, queridamente, una inteligencia poco común puesta al servicio de sus intereses femeninos. Ella es, en el conflicto, la mujer que penetra su ambiente, se amolda a él y lo usufructúa. Finge una debilidad que no posee y la use para domar a los que son más fuertes que ella” (11); por el contrario, Márgara “es, en el conflicto, la mujer que escape a su ambiente y lo supera” (11). En la medida en que este conflicto se decanta finalmente a favor de Márgara - es decir, a favor de una identidad femenina estratégica, abiertamente beligerante, aun a riesgo de reafirmar su exclusión del sistema -, es posible postular una relación directa entre el fracaso de público y crítica de esta obra y el hecho de que propone la inscripción de un lugar inaceptable en una determinada economía discursiva: ese “fracaso” se plantearía entonces como un problema de legibilidad dentro de un sistema falocéntrico, que no puede incluir en el campo de lo representable aquellas exclusiones que garantizan la transparencia, estabilidad y eficacia de la representación.

Tal vez como consecuencia del “fracaso” de la estrategia revolucionaria - de la confrontación directa con la norma patriarcal¹⁰ - desplegada en *El amo del mundo*, en su siguiente ensayo dramático Storni vuelve a explorar las posibilidades de una táctica de reescritura y resemantización de la tradición textual que sustenta esa norma. Esta táctica desarrollada en las *Dos farsas trágicas* difiere, sin embargo, de las ensayadas anteriormente por la amplitud de la tradición textual cuestionada.¹¹

La reescritura irónica de *Cymbeline* empieza ya desde el título, y en este sentido es interesante observar que el primer gesto subversivo de Storni apunta no a la obra de Shakespeare sino a su recepción en la tradición hispánica: al traducir la obra como “Cimbelina,” conservando el género femenino que en inglés denote el sufijo onomástico *mine*, en contra del hábito generalizado de traducir esta obra al español como *Cimbelino* (de hecho, “Cymbeline” es el nombre de un personaje masculino: el padre de Imógena), Storni no sólo conserva la ambigüedad genérica del original shakespeariano,¹² sino que la rearticula según sus intereses personales en una suerte de reivindicación subversiva del género femenino (gramatical y sexual) en la posición de máxima autoridad y visibilidad - el título y el personaje que (al menos formalmente) concentra todo el poder -, a contracorriente de una tradición que sistemáticamente había borrado esa *a* anómala, desalojándola del lugar central y privilegiado que el propio Shakespeare le otorgara en el campo de la representación. Todavía sin salir del título, este primer gesto subversivo va acompañado de otro casi simultáneo, que apunta ya directamente al texto de Shakespeare: en directo contraste con el carácter legendario y aristocrático del título de Shakespeare, que extrae el nombre “Cymbeline” de las vetustas crónicas genealógicas de la realeza anglosajona, Storni añade a su título un apéndice deliberadamente vulgar - por medio del coloquialismo “y pico” - que inmediatamente nos traslada a un campo semántico y a una encrucijada sociohistórica incompatibles con la nobleza intemporal del *romance* shakespeariano. Como veremos, esta yuxtaposición estridente de una vulgaridad moderna, hiperrealista, y una nobleza pretérita, novelesca, es uno de los recursos privilegiados por Storni para desestabilizar, a través del inevitable efecto humorístico, el texto de Shakespeare.

A este gesto preliminar de subversión “táctica” - la sibilina (re)inscripción de la -a femenina en un lugar que le estaba vedado en la economía discursiva de una determinada tradición textual - sucede lo que tal vez podríamos caracterizar como una provocación “estratégica”: un ataque

directo y frontal a la autoridad de Shakespeare como proveedor del aura, de la valía indiscutible del texto clásico, “perfecto,” inabordable. La presentación que de sí misma hace Imógena en el prólogo - el primer parlamento de la obra - es una indisimulada apertura de hostilidades:

Heme aquí; yo soy Imógena; una princesa. Soy hija del rey Cimbeline, personaje que da título a un drama de Shakespeare.[...]Si de las manos del gran Shakespeare no sal(más altamente entonada fue porque a mi creador se le deslizó en la pluma una pequeña bolita de engrudo, la que no le falta a ningún genio, por genio que sea, en algún instante pasajero de decaimiento. . . (130)

Esta estrategia provocadora de deslegitimación o desautorización continúa un poco más adelante en el prólogo cuando uno de los personajes (la Reina) intenta actuar de forma que alteraría el argumento de *Cymbeline* e Imógena le advierte:

Ya es tarde; no puedes hacer un sólo gesto...¡tienes el brazo entumecido para siempre! ¡Shakespeare ha muerto! (138)

Es decir, Storni sucede a Shakespeare en la línea de ascenso al “bono” de la autoridad literaria - ¡Shakespeare ha muerto! ergo: ¡Viva Storni!: sólo ella puede reanimar, volver a dar vida, de acuerdo con sus propios intereses ideológicos, a los personajes y al texto “muerto” de Shakespeare. Storni opone al poder autorial de Shakespeare, la autoridad de la lectura (aquí oportunamente proclamada por Imógena, que es el personaje en el que se centra la lectura subversiva - la reescritura - de Storni). Storni lee el texto de Shakespeare obliterando la “firma del padre” - tal como aconseja Roland Barthes: “The Text, on the other hand, is read without the father’s signature” (78) - y nos da su lectura en forma de re-escritura.¹³ Esta práctica obliterativa de la autoridad patriarcal inscrita en el texto la encontramos ya sugerida como táctica de subversión irónica en *El amo del mundo*, donde la cita shakespeariana es rearticulada humorísticamente de tal modo que la autoridad del nombre del padre empieza a borrarse de la cita:

INVITADO: [...]Por eso dijo Shakespeare de la mujer: ¡Pérfida como la onda!

CELINA: ¡Porque se mueve siempre!...¡Claro!

JOVEN: Quién, ¿la mujer o la onda? (112)

La obliteración del nombre del padre adquiere un grado máximo de intensidad, de visibilidad estratégica, en el epílogo de *Polixena y la cocinerita*, donde ese proceso se espacializa y donde pasamos de la ironía a la hipérbole burlesca. Storni, invirtiendo radicalmente los términos del contrato sociosexual y del

texto de Eurípides que reescribe, pone en escena a un Eurípides condenado a un castigo infernal que entra dentro de lo que cabría denominar “justicia poética.”¹⁴ El ilustre dramaturgo ático acaba siendo devorado por un pez del Averno en cuyas fauces desaparece al escuchar el nombre de Alfonsina Storni, en una suerte de transferencia carnavalesca de autoridad textual cuyo efecto último es el desprestigio no ya del nombre del padre sino de la misma noción de “autor” - la revelación de su contingencia y permutabilidad en cuanto a posición textual.

La reescritura que Storni despliega en *Cimbelina en 1900 y pico* se concentra en los dos primeros actos del drama de Shakespeare, donde se desarrolla el tema de la fidelidad de Imógena y los peligros (en forma de acoso masculino: Cloten, Iachimo) a los que está expuesta. La farsa de Storni presenta una estructura tripartita: un prólogo donde los seis personajes principales del drama de Shakespeare (los vemos salir, luciendo vestidos de época, de un gran volumen, ubicado en la “mitad isabelina” del escenario, en cuya tape se lee: “Shakespeare: Cimbelina”) resumen esquemáticamente el argumento; seis actos centrales, donde los personajes de Shakespeare, tras cambiar de indumentaria y pasar a la “mitad moderna” del escenario, representan de nuevo el drama de Shakespeare en un contexto contemporáneo; por fin, un epílogo en el que estos mismos personajes vuelven a trasladarse a la mitad isabelina del escenario y tratan de regresar -infructuosamente- al libro de Shakespeare. El argumento de *Cymbeline* podemos desglosarlo, telegráficamente, así: matrimonio de Imógena, hija del rey Cimbelina, con un caballero de rango mediocre (Póstumo); exilio de éste decretado por el rey, que esperaba casar a Imógena con su hijastro Cloten, según el deseo de la ambiciosa madre de éste (la Reina); apuesta sobre la fidelidad de Imógena que Póstumo entabla en el exilio con un caballero italiano (Iachimo), quien trata de seducir a Imógena y fracasa, pero consigue hacer creer a Póstumo lo contrario (aquí termina el segundo acto); decisión de Póstumo de castigar la supuesta infidelidad de Imógena con la muerte, misión encomendada a un sirviente que se apiada de Imógena; encuentro y reconciliación final de los esposos tras una complicada serie de aventuras que incluyen una guerra, un falso envenenamiento, la muerte truculenta de Cloten y varios cambios de identidad genérica, social y nacional (Imógena se disfraza de criado; Póstumo de campesino inglés y de soldado romano, etc.). De la trama shakespeariana Storni excluye todo lo que no está directamente relacionado con el tema de la fidelidad de Imógena - la guerra, el envenenamiento, los disfraces, la muerte de Cloten - e incluso, como veremos, algunos elementos fundamentales en relación con ese tema, como la cólera uxoricida y la obscena

misoginia de algunos de los parlamentos de Póstumo. La reescritura de Storni se concentra, por tanto, en la figura de Imógena como arquetipo de la fidelidad femenina - y, en general, como modelo de "virtud" pergeñado según los deseos e intereses de la sociedad patriarcal: es aquí, en esta figura, en este cuerpo profusamente inscrito, donde urge ensayar la borradura del nombre del padre, donde Storni focaliza una serie de tácticas y estrategias de reescritura subversiva.

Podemos observar, en la presentación de la figura de Imógena, un primer gesto de reescritura táctica: la Imógena shakespeariana cambia de nombre, pasa a llamarse, en "1900 y pico," María Elena. La elección de este nombre no es arbitraria: la adúltera Helena es, en la tradición homérica, el arquetipo de la infidelidad femenina. Al rebautizar a Imógena, modelo shakespeariano de la fidelidad, con el nombre de una célebre adúltera, Storni introduce un principio de erosión, de incoherencia, en esa imagen de femineidad formulada según presupuestos patriarcales. Esta reivindicación latente de Helena (y no Imógena) como heroína - corroborada por el hecho de que Póstumo, en la farsa storniana, se convierte en Héctor, otro nombre de resonancia homérica - es complementaria al escarnio de la figura que en los poemas homéricos representa, como Imógena, la virtud opuesta: Penélope, la esposa fiel por antonomasia. Las indicaciones escénicas y el primer parlamento del acto IV, donde Imógena/María Elena va a ser acosada por el seductor Iachimo/José (otro nombre paródico, esta vez extraído de la onomástica bíblica: un donjuán ostenta el nombre del casto José), aluden burlescamente a la figura de Penélope y a la actividad de tejer que la identifica como mujer virtuosa - casta y fiel - a la vez que define un espacio "femenino" - el hogar como interioridad improductiva (lo que se teje, se vuelve a destejer sin fin, sin finalidad):

ACTO IV. La misma decoración del 2º acto, pero todo adorno de la habitación está hecho con lana tejida a mano. El canapé se halla adornado con una manta hecha a mano. Hay canastos con ovillos de lana de todos los colores. Una profusión de prendas de lana tejidas a mano, almohadones, etc. Diversos cuadros representando a Penélope junto al telar.

MARIA ELENA: *(Acomodando ovillos y dándole ubicación a una cantidad de prendas de lana tejidas a mano).* ¡Más lana! ¡Más lana!... ¡Voy a agotar las mercerías de la ciudad! ¡Seis meses de viudez forzada!... ¡Oh mi pobre desterrado!... Esta batita para el hijo de Esther; estos escarpines para el de Beba; esta capa para Huguito. *(Las separa).* No tengo ya a quién regalarle chucherías de lana tejida... además, debo ahorrar...¿Qué hago? ¡Volveré a destejer esta echarpe!...

(*Toma una echarpe tejida a mano y la desteje un pedazo*). Y la volveré a tejer; no hay más remedio. (*Se sienta a tejer su echarpe*). ¡Esposo, esposo mío! Cumplo mi palabra... ¡destejo y tejo todo el día! (180)

Significativamente, el acto V, donde María Elena, apartándose decididamente de la Imógena shakesperiana, pasa a ocupar la posición de seductora y engañadora, abandona la parafernalia lanar-textil sardónicamente subrayada en el acto anterior: “ACTO V: *Han desaparecido todos los adornos de lana y los cuadros de Penélope*” (195). Este juego de inversiones genéricas continúa en este mismo acto en el “cuento de la muchacha pícara” que la criada Ciriaca le cuenta a María Elena mientras ésta espera la llegada del seductor (que finalmente será seducido y burlado). Esta fábula es una reescritura irónica de la fábula homérica de Penélope y los pretendientes: un padre promete la mano de su hija a aquel hombre que demuestre mayor habilidad tejedora; la hija, que tiene un pretendiente favorito, despliega una astuta artimaña para conseguir al hombre que desea:

La muchacha se hacía la zonza. Pero resulta que uno le gustaba mucho, y el otro no le gustaba nada. Y al que le gustaba mucho le enhebraba las agujas con hebras cortas; y al que no le gustaba nada se las enhebraba con hebras muy largas, y, es claro, el hilo se le enredaba a éste a cada rato, y tardaba en coser, mientras que el otro, con las hebras cortas, cosía y cosía a la carrera... Y llega el padre. Y ve que uno ha terminado el vestido y el otro no. Y es claro. Ordena que la muchacha se case con el que cosió más ligero. Y la muchacha se sigue haciendo la zonza. Pero se casa con el que ella quería. Este es el cuento de la muchacha pícara... (199)

Este cuento afirma el deseo y la astucia femenina, y coloca al hombre en la posición (tradicionalmente asignada a la mujer) de ser elegido por sus habilidades domésticas: aquí son los pretendientes los que tejen y, por otra parte, el engaño femenino es eficaz, a diferencia del caso de Penélope, cuyo engaño - destejer de noche lo que teje de día para demorar la elección de un pretendiente - es descubierto, lo que la deja inerte en manos de la sociedad masculina que se la disputa, ante la que nada puede oponer sino la figura patriarcal de su marido, Ulises, cuyos engaños siempre son exitosos (en la aventura de Polifemo, en su retorno a Ítaca como mendigo, etc). Es interesante señalar que en el drama de Shakespeare la noción de inteligencia o astucia femenina está directamente asociada a las nociones que, en una economía sociosexual patriarcal, definen el valor - la virtud - de la mujer: fidelidad y castidad. Es una inteligencia

definida en función del deseo y el interés masculino: inteligencia para contrarrestar la astucia de posibles usurpadores, inteligencia para defender la pureza sexual que garantiza el valor de la mujer en cuanto propiedad privada y exclusiva del marido. Así, Iachimo, al contemplar a Imógena dormida, concibe un curioso razonamiento: si la mente de Imógena es tan singular como bello su cuerpo, la empresa de seducirla es tarea inútil:

Iach. [*Aside*] All of her that is out of door most rich!
If she be furnish'd with a mind so rare,
She is alone th' Arabian bird; and I
have lost the wager. (34)

Storni, por el contrario, propone un modelo de identidad femenina en el que la inteligencia sirve a sus propios intereses. En efecto, todo el acto V de su *Cimbelina* es una adición y un desvío deliberado de la diégesis trazada por Shakespeare, donde invierte las coordenadas genéricas de la escena de la seducción. Si Imógena no es seducida, pero sí engañada por Iachimo mediante el truco del baúl,¹⁵ María Elena no es ni seducida ni engañada sino que entra conscientemente en el juego de la seducción y engaña a José a fin de darle un escarmiento. María Elena no encarna, como Imógena, una fidelidad y castidad absolutas, incondicionales, de las que depende su identidad femenina, sino una negociación en función de sus propios intereses de esas “virtudes” inscritas en el cuerpo femenino como condición *sine qua non* de su legibilidad sociosexual. En la reescritura subversiva de Storni, Imógena/María Elena ha pasado a ocupar la posición del seductor, de la astucia que en la tradición patriarcal está reservada a figuras masculinas como Ulises (*Polytropos Odyseus*: “Odiseo múltiple en argucias,” según la fórmula estereotipada con la que suele invocarlo Homero). En esta tradición, el héroe astuto puede engañar sin perder su condición de héroe: su astucia es una cualidad positiva que le permite salvar y afirmar su humanidad frente a un otro monstruoso (Polifemo, Circe). La mujer, en cambio, no puede ostentar el significante de la astucia sin perder su humanidad, sin inmediatamente pasar a significar “monstruosidad.” La mujer astuta en la iconografía patriarcal (la Circe homérica, la Reina shakespeariana) sólo puede denotar una otredad monstruosa, temible, que es preciso eliminar, excluir del campo de la representación. Storni, en cambio, propone en su *Cimbelina* la imagen subversiva de una heroína astuta cuya inteligencia no va en detrimento de su humanidad (como en el caso de la Reina shakespeariana) ni la obliga a una fidelidad absoluta (como en el caso de Imógena). Esto explica la nula funcionalidad del personaje de la Reina en la farsa de Storni, donde la heroína María Elena ocupa, resemantizándola (astucia como virtud de la heroína, no

como vicio de la villana), la posición del engaño femenino que en Shakespeare articulaba la Reina (tema del envenenamiento). En *Cymbeline*, Imógena es múltiplemente engañada (por Póstumo, mediante una carta que le presenta a Iachimo como amigo suyo de toda confianza; por Iachimo, mediante la estratagema del baúl; por la Reina, mediante un narcótico que infunde la apariencia de la muerte); en *Cimbelina*, por otra parte, se suprimen todos estos engaños y el rol de la heroína como víctima de todos ellos, y se propone un modelo de heroína que, sin dejar de ser fiel, negocia con su “virtud” y acaba engañando, convirtiendo al hombre en víctima de su juego. En efecto, María Elena finge una inocencia infantil que excita el deseo del seductor a fin de conducirlo a un gran chasco final donde el objeto multiplicado de su deseo (un coro de adolescentes vestidas de blanco, como Imógena, irrumpe en el momento climático de la seducción, cuando aquélla parece a punto de entregarse, rodeándolo y cantando tonadillas infantiles) es el paradójico instrumento de su castigo.

Así pues, Storni reescribe toda la escena de seducción shakespeariana de acuerdo con una estrategia de inversión sistemática. Si en *Cymbeline* Iachimo roba un beso de Imógena mientras ésta duerme - “*Iach.[...] But kiss, one kiss! Rubies unparagon’d,/ How dearly they do’t*” (52) -, en la farsa de Storni es María Elena la que solicita deliberadamente el beso de José:

MARIA ELENA: Béseme. (*Le alarga los labios en trompita con gesto muy gracioso*).

JOSE: (*La besa con delicadeza en la boca*). ¡Oh, divina!

MARIA ELENA: (*Se mira graciosamente en un espejito de mano*).

Oh, ha besado Ud. mi rouge, solamente mi rouge; la capa defensora...

Se lo ha llevado Ud. todo, José. (*Retoca su rouge*). Mis labios están aún vírgenes de su beso, José... (191)

María Elena negocia con su “pureza,” teatraliza su “virginidad,” la pone en juego en un simulacro erótico cuyas reglas ella establece, cuya finalidad sólo ella conoce: pone su cuerpo en libertad al servicio de su estratagema. Por el contrario, Imógena es prisionera de una economía discursiva que reduce drásticamente su capacidad de maniobra en la arena de la seducción, donde sólo puede ocupar un lugar, jugar una carta (tal vez por eso está abocada al fracaso): la defensa incondicional de una “pureza” inmarcesible, que no es tanto una cuestión de fidelidad al amado cuanto de sujeción a una imagen sociosexual, a una norma de legibilidad determinada por la *doxa* patriarcal. Ahora bien, la economía discursiva de la “pureza” absoluta entraña el peligro, la amenaza constante de caer en el extremo opuesto: en la impureza como

absoluta pérdida de valor. Así, la sombra de la impureza supone, tan pronto como recae sobre Imógena, una inmediata condena de muerte y, después, un ostracismo, una exclusión del campo de representación, adonde sólo le es posible regresar una vez recuperada la imagen sin mácula. Storni conjura ese peligro mediante una estrategia de reivindicación subversiva de la impureza, gesto complementario, en la construcción de la moderna Imógena, al de desmitificación de la “pureza.” Así, aun en un momento de máxima intensidad agonística en que pelagra su “virtud” (al ser acosada sexualmente por Cloten/Maneco), María Elena defiende la utilización del propio cuerpo en función de sus intereses, y de hecho lo utiliza exitosamente teatralizándolo y verbalizándolo como estratagema disuasoria:

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

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

MARIA ELENA: (*Irónica*). No, el precio no; el estímulo... ¡Corrige! Hay error de concepto: ¡la ramera existía pero faltaba hallar el estímulo! Eso ya es otra cosa. Lo acepto. También, cuando me conviene, sé aplicar la profesión femenina más antigua del mundo.

(161)

Aunque el elemento externo que decide su éxito en este avatar específico del *agon* sociosexual es un grotesco, inverosímil revólver de chocolate (que se come a bocados una vez pasado el peligro), la lógica interna de esa victoria es de naturaleza discursiva. María Elena se anticipa a la utilización verbal de su cuerpo (no ya únicamente a su usurpación sexual, como en el caso de Imógena), y es ese gesto anticipatorio lo que le proporciona una ventaja decisiva: propone y practica una retorización subversiva de su propio cuerpo que, mediante una suerte de performatividad inversa, lo deserotiza (en cierto modo, María Elena opone, como antídoto contra la inscripción de una erotización indeseada, una hipérbole de su cuerpo: dice “ser ramera” cuando le conviene, para no serlo nunca). La “pureza” de Imógena está sometida a una agresiva vigilancia discursiva¹⁶ que en el mundo al revés de la farsa en que se mueve María Elena ha perdido toda eficacia, una vez invertidas las valencias de la dicotomía pureza/impureza y erosionado el campo semántico puesto al servicio de esa policía discursivo-sexual.

Otro objetivo asediado mediante esta estrategia de inversión sistemática es el *eros* sinecdóquico, la *delectatio morosa* con que Shakespeare (y con él toda una tradición textual) se detiene en la segmentación visual del cuerpo femenino. Así, en un pasaje donde Iachimo encarece la belleza - i.e., el valor - de Imógena por oposición a la vulgaridad de las cortesanas que, según mendazmente sugiere para inducirla al adulterio, hacen las delicias del desleal Póstumo, la descripción de esa belleza corporal sin par procede, paradójicamente, según una norma, un placer sinecdóquico idéntico al que regula la descripción de la corporeidad vulgar, devaluada, de las cortesanas:

Iach. Had I this cheek
 To bathe my lips upon: this hand, whose touch
 (Whose every touch) would force the feeler's soul
 To th' oath of loyalty: this object, which
 Takes prisoner the wild motion of mine eye,
 Firing it only here; should I (damn'd then)
 Slaver with lips as common as the stairs
 That mount the Capitol; join gripes, with hands
 Made hard with hourly falsehood (falsehood, as
 With labour): then by-peeping in an eye
 Base and illustrious as the smoky light
 That's fed with stinking tallow: it were fit
 That all the plagues of hell should at one time
 Encounter such revolt. (40-41)

En la farsa de Storni, la heroína no es objeto de la seducción, sino el sujeto que seduce; análogamente, no es objeto de contemplación erótica sino que es ella la que contempla - y jocosamente descompone en partes - el cuerpo masculino:

MARIA ELENA: (*Contemplándolo*). Oh, qué hermosa corbata lleva Ud., José...

JOSE: No tanto, discreta...

MARIA ELENA: ¿Quién le corta el pelo, José? Su cabeza es una obra de arte.

JOSE: Un gran cortador, María Elena: Mariano...

MARIA ELENA: ¿Y quién le da masajes? Su tez es un racimo de uvas doradas...

JOSE: Mi masajista es el oleaje, María Elena... (191)

El grado extremo de esta irónica dislocación corporal lo encontramos en la escena que cierra el acto VI, donde a consecuencia de la justiciera paliza que

Héctor/Póstumo propina a José/Iachimo, éste queda reducido a un burlesco amasijo de *membra disiecta* que, con la ayuda de un enfermero, Héctor se apresta a recomponer. Así como al final del acto V José es el burlador burlado, el seductor seducido por obra de la ingeniosa estratagema de María Elena, al final del acto VI, José es el contemplador contemplado - el “segmentador segmentado,” para mayor escarnio descrito, por su condición de médico, como un experto en la anatomía humana:

HECTOR: (*Introduce a los enfermeros al sitio donde tuvo lugar la lucha, quedando, solo en escena, desde donde se dirige a los enfermeros*). ¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡Hay que recogerlo con cuidado! El deshecho es médico y entiende mucho de cuerpo humano... Hay que proceder por orden jerárquico... Primero... ¡la cabeza! ¡Eso es!... ¡Bien!...después... el tórax... ¡Cuidado! ¡Cuidado! (*Para sí*). ¿Qué vale más?... ¿Una pierna o un brazo? (*Tira una moneda a cara o cruz*). ¡Cara a pierna!... ¡Salió pierna! Ahora recojan una pierna... la otra... ¡los dos brazos!... bien... esa mano... ¡esa mano! ¡Allá está!.. Bien... bien... ¿No queda nada más? (223)

El castigo del *voyeur* sinecdóquico es aquí evidente, sobre todo por la irónica alusión a su condición de *connaisseur* anatómico (“entiende mucho de cuerpo humano”), que en el contexto de la farsa hay que leer como experiencia/consumición visual del cuerpo femenino. De hecho, la frase elude directamente a un parlamento del acto III en el que José expone su apreciación escopofílica de la mujer como superficie placentera, grata a la vista, segmentable y disfrutable desde diversos planos, a partir de diversos cortes y efectos ópticos:

JOSE: [...] me gusta verlas de tres cuartos, como los fotógrafos, sentadas, o de pie, en movimiento giratorio. Si me gustan los tres cuartos me gusta toda. (175)

Junto a la inversión, otra vía de la reescritura irónica de Storni es la supresión. Aparte de la omisión de tres de los cinco actos de *Cymbeline*, la supresión más notable es la del largo parlamento que cierra el acto II, donde Póstumo da rienda suelta a una virulenta misoginia - rasgo del que, por lo demás, aparece totalmente desprovisto el Héctor de *Cimbeline* y que, sólo parcialmente, aparece reflejado en el zafio Maneco (Cloten):

Post. [...] O, all the devils!
This yellow Iachimo, in an hour, was't not?
Or less; at first? Perchance he spoke not, but
Like a full-acorn'd boar, a German one,
Cried 'O!' and mounted; found no opposition
But what he look'd for should oppose and she

Should from encounter guard. Could I find out
 The woman's part in me - for there's no motion
 That tends to vice in man, but I affirm
 It is the woman's part: be it lying, note it,
 The woman's: flattering, hers; deceiving, hers:
 Lust, and rank thoughts, hers, hers; revenges, hers:
 Ambitions, covetings, change of prides, disdain,
 Nice longing, slanders, mutability;
 All faults that name, nay, that hell knows, why, hers
 In part, or all: but rather all. For even to vice
 They are not constant, but are changing still. (76)

Nada lejanamente parecido encontramos en la farsa de Storni, donde el único personaje que incurre en exabruptos misóginos, toda vez que apenas comparables a los arriba citados, es Maneco/Cloten. Veamos, por ejemplo, este diálogo del acto I:

MARIA ELENA: ¿Qué pensabas hacer? ¿Seducirme? ¿Qué atrasado!

MANECO: Una mujer siempre es una mujer y un hombre siempre es un hombre... en los tiempos de Adán y en los de ahora...

MARIA ELENA: Tú has leído hoy algún editorial. ¡Confiesa!... (149)

Dondequiera que en *Cimbelina* aparecen brotes de misoginia, éstos son sistemáticamente corregidos, desmantelados por una voz femenina ubicada en un plano superior. Nótese la diferencia con respecto al parlamento de Póstumo arriba citado, puesto en boca de uno de los héroes del drama, y en una posición privilegiada, incontestada, al cerrarse con él el acto II de *Cymbeline*: aquí la torpe ideología articulada por Maneco es inmediatamente ridiculizada por María Elena, que representa a la vez la modernidad, el progreso y una posición ilustrada, frente al montaraz conservadurismo y la incultura de un Maneco que ni siquiera piensa por sí mismo: se limita a reproducir los estultos *clichés* misóginos que lee en los periódicos.

La diferencia entre el drama novelesco de Shakespeare y la farsa paródica de Storni está subrayada, además, por el desvío desmistificador, vulgarizante, que invariablemente experimenta el tono sublime, idealizado, con que se expresan y conducen en escena los personajes de Shakespeare al pasar por el tamiz crítico de Storni. Este desvío, aparte de indicar un hiato genérico, sugiere una brecha histórica: así como en el soneto "Moderna" la transición entre una forma literaria - el poema escopófilo modernista - y una experiencia sociohistórica - la circunstancia concreta de Storni - estaba connotada por el contraste lujo/pobreza - contraste entre la sublimación textual y la sordidez de la vida cotidiana -, así también en *Cimbelina* el desvío vulgarizante aspira a

denotar una contemporaneidad real por oposición a una construcción textual fantástica. El ejemplo más notorio de este tipo de desv(o es el episodio de la despedida de los esposos, en el que se produce un intercambio de presentes amorosos. En *Cymbeline* Póstumo entrega a Imógena un brazaletes, y ésta a su vez le da a su esposo una sortija con un diamante:

Imo. [...] Look here, love;
This diamond was my mother's; take it, heart;
But keep it till you woo another wife,
When Imogen is dead.
Post. [...] For my sake wear this,
It is a manacle of love, I'll place it
Upon this fairest prisoner. (9)

Estas prendas amorosas tienen en el drama de Shakespeare una evidente funcionalidad diegética: el anillo será parte de la apuesta que Póstumo entable con Iachimo sobre la castidad de Imógena; el brazaletes será robado por Iachimo y expuesto ante Póstumo como prueba de la infidelidad de su esposa. En la farsa de Storni, en cambio, el motivo de la prenda de amor cumple una función exclusivamente paródica, burlesca, ya que ni la apuesta de Héctor/Póstumo pasa de un vago desafío verbal, ni Imógena/María Elena es engañada y robada por Iachimo/José. En *Cimbelina* el anillo y el brazaletes han perdido dignidad aristocrática y se han convertido en una vulgar maquinilla de afeitar - una "gillete":

MARIA ELENA: (*Muy recalcado*). ¿Qué te daría como recuerdo mío para sellar nuestra promesa? ¿Un anillo, un brazaletes?...

MUCAMA: (*Entrando*). Disculpe, señora; no encuentro la gillete del señor para ponerla en su neceser; he buscado por todas partes y no la encuentro.[...]

MARIA ELENA: Héctor, Héctor querido; llévate mi gillete como recuerdo de mi amor eterno; como sello de nuestra promesa.

Y cuando vayas a afeitarte todas las mañanas, acuérdate de mí y dedícame tus mejores pensamientos. (168-69)

Otra modalidad de esta parodia, que lejos de limitarse al romance shakespeariano parece apuntar de manera más amplia a ese género prolífico, de límites inciertos, que constituye el folletín popular sentimental, es la acumulación redundante de *clichés*, de fórmulas verbales estereotipadas características de la jerga amorosa romancesca y de la burda ideología patriarcal que suele informar el género. Así, mientras aguarda la llegada de José al principio del acto IV, María Elena rocía los regalos del seductor con una jocosa lluvia de

frases hechas que de antemano prefigura la erosión del modelo de identidad femenina difundido por la novela sentimental:

MARIA ELENA: (*Abriendo la caja y los paquetes con ironía jovial*).
 ¡Flores! Oh el amor es belleza, perfume... ¡Bombones!... la lengua femenina es débil... necesita ser alimentada con azúcar, chocolate... miel... ¡Libros! (*Hojeándolos*). ¡Heroínas de amor! ¡Idilios!... ¡Oh, el buen ejemplo!... ¡Y tras los heraldos, claro está, el caballero!... (*Dirigiéndose hacia el punto que simula la entrada de la calle, como si lo hubiera visto a José*). ¡Pase Ud., José! (183)

Particularmente interesante aquí es la inclusión del *cliché* doblemente misógino de la “debilidad” de la lengua femenina: débil en cuanto al instinto sensual/sexual (el mito de Eva: la mujer voluble, que cae fácilmente en los placeres terrenales), y débil en cuanto a capacidad de expresión (mujer excluida del *logos*: mujer ubicada en el afuera del verbo y de la razón). Es curioso porque encontramos el mismo estereotipo misógino, en el segundo sentido mencionado - la mujer enviada al ostracismo de la discursividad y la representación, la mujer como otredad del dominio simbólico - en uno de los parlamentos de la Imógena shakespeariana:

Imo. [...] I am much sorry, sir,
 You put me to forget a lady's manners,
 By being so verbal. (61)

No es de extrañar que Storni se apresure a desacreditar este estereotipo - especialmente aberrante para una escritora, que pugna por afirmar su capacidad de expresión en un entorno hostil, por inscribir su palabra en una economía discursiva que le es adversa -, justamente mediante una exhibición de habilidad verbal por parte de su heroína, que domina todos los registros, incluido el de la seducción y el engaño, a diferencia de la Imógena shakespeariana.

Este desvío formal que denota el lapso entre el *romance* shakespeariano y la farsa de Storni presenta un interés adicional, además de como parodia y reescritura del canon patriarcal, en cuanto a la funcionalidad o eficacia sociohistórica de una determinada forma dramática. Podemos preguntarnos qué determinó la elección de esta forma - la farsa -, después de un primer ensayo dramático plenamente inscribible en el ámbito de una *mimesis* convencional. Uno de los parlamentos de María Elena, en el Epílogo, sugiere una posible respuesta. Una vez concluida la representación de la farsa, los personajes regresan del “1900 y pico” al “1500 y pico” y reflexionan metateatralmente sobre su propia actuación. En este caso concreto, el padre de María Elena, el Dr. Gutiérrez (Cimbelina), expresa sus reservas sobre la

verosimilitud de la obra y, en particular, sobre la dinámica agencia femenina que, con respecto a la Imógena de Shakespeare, representa el personaje de María Elena:

DR. GUTIERREZ: [...] Una sola cosa no me ha gustado de la farsa.

JOSE: ¿A ver? ¿Qué?

DR. GUTIERREZ: Cómo aparece en ella María Elena... ¡Eso no es verdad! No es verdad! ¡Yo conozco bien a mi hija! ¡Es incapaz de todas esas bravatas!

MARIA ELENA: Pero, papá, si todas las mujeres modernas toman esa apariencia... Además: ¿Cómo hubiéramos hecho, entonces, una farsa? Hay que exagerar la verdad... En una farsa toda verdad realizada es una verdad posible... ¿Sabes tú lo que yo soy capaz de hacer con la imaginación? (231)

Si, en su dimensión intertextual, el efecto principal de la farsa es la desmistificación (y un determinado proceso de “revelación” y “presentización”), en su dimensión performativa la farsa implica un efecto inverso de des-realización (y un proceso análogo de ficcionalización o “despresentización”). A esto último elude el comentario metateatral de María Elena, que aquí representa la voz autorial explicando su obra, anticipándose a la crítica presumible del espectador contemporáneo, cuyo punto de vista y cuya ideología patriarcal articula el Dr. Gutiérrez. Es precisamente este efecto des-realizador de la farsa lo que, como forma dramática, interesa a Storni en virtud de su eventual eficacia sociohistórica, como medio de inscripción y transformación ideológica acorde con un proyecto de escritura revolucionaria. La forma de la farsa es idónea para la inscripción táctica, subrepticia, de la palabra del otro en la economía discursiva dominante: permite representar lo que en una *mimesis* estrictamente realista sería inaceptable (por inverosímil o escandaloso). Un formato explícitamente imaginario, que privilegia la representación del absurdo o el disparate, permite representar, inscribir la transgresión (revolucionaria, sociosexual) sin peligro de rechazo inmediato, en la medida en que esa transgresión está ya incluida, presupuesta en la dinámica antijerárquica, carnavalesca del humor. De hecho, no es Storni la única que en el contexto de la vanguardia teatral latinoamericana acude al humor del absurdo y a la forma de la farsa a fin de articular un proyecto revolucionario: en 1934, el poeta chileno Vicente Huidobro publica un curioso experimento teatral titulado *En la luna* que combine, de manera análoga a Storni, la forma de la farsa (Huidobro subtitula su obra “Pequeño guiñol”) y el uso de un humor disparatado como vías de crítica social y de articulación de un proyecto explícitamente revolucionario.

Tras el rotundo fracaso que supuso *El amo del mundo* - en cierto modo, el fracaso del formato realista como vía de una escritura teatral revolucionaria -, Storni recurre a la potencialidad crítica, subversiva, del humor y la parodia en sus *Dos farsas trágicas*. El registro revolucionario predomina en *Cimbelina en 1900 y pico*, que concluye con una unánime exhortación de los personajes, imposibilitados de retornar al libro de Shakespeare - y, por tanto, a la ideología patriarcal y a la sociedad obsoleta que esa tradición textual señala y conforma -, a avanzar “hacia la vida” - de hecho, hacia la “otra vida” anhelada, prefigurada en el poema “La dulce visión,” hacia la revolución:

HECTOR: ¡Y ya no cabemos en el libro! ¡No cabemos más; es que no se puede retroceder!

MARIA ELENA: ¡No, no se puede retroceder!

JOSE: Y ahora, ¿qué haremos?

HECTOR: ¡Adelante! ¡Adelante! ¡Vamos hacia la vida!

MARIA ELENA: ¡Eso, eso! ¡Hacia la vida! [...]

TODOS: ¡Avancemos, avancemos! (*Avanzan con energía, los brazos extendidos hacia el público*).

HECTOR: ¡Más allá aún!

MARIA ELENA: ¡Más allá! (*Llegan al borde mismo del escenario sobre las candilejas, y el telón cae detrás de ellos dejándolos fuera*). (234-35)

Polixena y la cocinerita presenta, sin embargo, la otra cara de la moneda - el registro escatológico de la escritura storniana -: al igual que en *Cimbelina*, no es posible retroceder, pero aquí avanzar hacia adelante (hacia la “otra vida”) equivale a avanzar hacia la muerte - en este sentido, sólo a esta obra conviene propiamente el marbete de “farsa trágica,” pues sólo en ella se combinan el humor paródico y el desenlace trágico, por oposición al *happy ending* romanesco de *Cimbelina*:

LA COCINERITA: [...] Vuelve tú. Yo jamás camino sobre mis pasos.

Sigo para adelante, así me hunda en un abismo. [...] (250-252).

En efecto, esta farsa acaba con el suicidio de la cocinerita, en una escena intensamente metateatral donde la representación paródica (como ficción secundaria: como teatro dentro del teatro) del sacrificio de Polixena según lo describe Eurípides, coincide tragicómicamente con el auto-sacrificio “real” de la cocinerita en la ficción primaria de la farsa, con el consiguiente efecto de *mise en abîme*, de esfumatura del límite entre realidad y ficción.

Ahora bien, la revolución que parcialmente articula Storni a través de su escritura teatral no está formulada en términos marxistas de lucha de clases: no es una revolución socioeconómica sino una revolución sociosexual. En

Cimbelina uno de los objetos constantes de la parodia storniana -una segunda ruta de la (re)escritura, que se aleja del proyecto de remodelación textual para adentrarse en un esbozo de transfiguración de la Historia - es la figura del agitador revolucionario encarnada por Héctor que, más allá de su funcionamiento como elemento de ambientación contemporánea - obviamente ausente en el drama shakespeariano -, apunta a una crítica implícita, a un escepticismo en cuanto a la viabilidad de una revolución planteada en términos exclusivamente socioeconómicos. Así, al principio del acto II, la parodia de la *praxis* revolucionaria está simbolizada por un globo terráqueo aboyado y maltrecho que Héctor lleva siempre consigo en su maleta y que pretende recomponer a martillazos:

HECTOR: ¡Esta es la mía! (*La emprende a martillazos con la esfera, dándole vuelta en todos sentidos y golpeándola*).

MARIA ELENA: Pero, querido, ¡yes! Le has abierto un boquete del otro lado...

HECTOR: (*Sigue pegando martillazos*). ¡Te juro que lo compondré, lo compondré!...

MARIA ELENA: Y si usáramos un poco de cola... ¿qué te parece?

HECTOR: ¡Nada de cola! ¡Martillo, martillo puro!

MARIA ELENA: ¡Oh mi revolucionario! Hasta en estas pequeñas composturas eres extremoso.

HECTOR: ¡La cola es anticuada! ¡Favorece los remiendos! ¡Nada de cola! (*Sigue golpeando*).

MARIA ELENA: ¿No quieres que te preste mi raqueta para que lo golpees mejor? Toma. (*Le da la raqueta*).

HECTOR: Bienvenida tu raqueta femenina... Lo femenino puede componer el mundo... Confío en tu raqueta... (*Golpea la esfera con la raqueta*).

MARIA ELENA: Pero ahora le has hecho otra rajadura aquí. Lo compones de un lado y lo rompes por otro... (156-57)

De este pasaje se infiere una apenas disimulada crítica de la violencia revolucionaria (aquí identificada con la agencia masculina) como vía de solución a los males del mundo. Es curioso, además, observar que esa crítica atañe no tanto a la exclusión de la mujer del proyecto revolucionario cuanto a una malinterpretación de la agencia femenina, que aquí aparece burlescamente incorporada a ese proyecto como otra forma de violencia (en vez de un martillo marxista y “masculino,” una burguesa raqueta “femenina”) que Storni revela igualmente irrisoria e inútil. Para Storni no se trata, así pues, de postular una

esencia femenina (“lo femenino”), sustancialmente distinta a la instancia masculina dominante, cuya derogación otorgaría la potencialidad de “componer el mundo” en términos de femineidad. Lo que Storni propone es la utopía humanista de la eliminación de todo efecto de poder - en este caso, de todo efecto de poder configurador de sujetos sexuados. Storni descrea de la noción de “esencia” genérica: “lo femenino” no es en menor medida que “lo masculino” una construcción sociohistórica subsidiaria de una humanidad esencial - según la enfática formulación de la protagonista de *El amo del mundo*: “Yo soy mucho más que una mujer: soy un ser humano” (74).

Su proyecto de revolución sociosexual aspira a una deconstrucción de las instancias ideológicas que reafirman esos modelos de identidad genérica estereotipada: la vía idónea para tal deconstrucción no es una *praxis* violenta (representada en la farsa por Héctor, que martiriza a golpes el globo terráqueo y castiga con una soberana paliza a José) sino una táctica discursiva, una rearticulación subversiva del campo de la representación (simbolizada por la astucia verbal de María Elena, quien impone a José un castigo aleccionador exento de violencia). Así, lo que Storni parece proponer es el regreso, dentro de la Historia, a una naturaleza original, anterior al contrato sexual y a la contaminación ideológica por él instaurada.¹⁷

En *Cimbelina en 1900 y pico* esa “naturaleza” anterior al contrato sociosexual está denotada escénicamente por el espacio intersticial, de transición entre las dos mitades históricas en que se divide la escena - “1500 y pico”; “1900 y pico.” Ese espacio intermedio en el que transcurre la acción del Epílogo aspira a representar un afuera de las determinaciones sociohistóricas, de las constricciones ideológicas que las informan. En ese espacio otro, utópico y heterotópico - en términos, incluso, de escenografía: no es ni el espacio del texto shakespeariano ni el espacio de la farsa propiamente dicha: es el afuera de la representación -, los personajes revelan su naturaleza humana “original,” anterior a toda desfiguración ideológica. Así, Maneco/Cloten, el personaje que representa un mayor grado de deformación ideológica y de violencia patriarcal, aparece ahora en un estado de neutralidad sexual que le permite sincerarse con María Elena, tratándola de igual a igual: “Ahora que estamos fuera del escenario, fuera del libro, en nuestra realidad más íntima, dime la verdad.[...]” (229). Ha desaparecido de él todo rastro de violencia misógina y ahora puede besar a María Elena fraternalmente, sin lujuria, al igual que ésta puede besarlo a él sin odio o temor, en un simbólico gesto de reconciliación.

Ahora bien, ese afuera de la representación que Storni pretende plasmar aquí, está inevitablemente dentro de la representación: representar el afuera de

la representación es estar, ya, dentro de ella. De igual modo, ese afuera de la ideología está múltiplemente, contradictoriamente atravesado por lo que pretende desalojar: el “verdadero fondo del ser humano” está entretejido de pequeñas “falsedades,” restricciones sociales, deformaciones ideológicas. A pesar de la constatación del progreso alcanzado por los personajes, de una cierta depuración ideológica que humanamente los “engrandece” - según exclama Héctor: “Hemos crecido! Hemos crecido psíquicamente!” (234) -, lo que impide su retorno a la configuración sociohistórica “primitiva” de donde salieron - al texto de Shakespeare, dado que “*La puerta del libro se ha achicado considerablemente.*” (225) -, no todos se desprenden de sus prejuicios y condicionamientos ideológicos. Así, el Dr. Gutiérrez considera inverosímil en una mujer el tipo de agencia dinámica e independiente que exhibe su hija, mientras que su esposa, la Sra. Gutiérrez, se resiste a desprenderse de los atributos del privilegio y el poder terrenales:

SRA. GUTIERREZ: ¡Ah, yo no! ¡Yo me pondré mi manto y mi corona! ¡No faltaba más! (*Entra al corredor y se pone manto y corona. Pasa a la sección 1500*). ¡Estoy muerta, pero una reina debe conservar en todo momento sus atributos! (232)

El propio Héctor expresa la imposibilidad de deshacerse absolutamente de lastres ideológicos, a pesar de su conciencia del condicionamiento que imponen y de su voluntad de desprenderse de ellos:

HECTOR: Me vestiré dignamente, Elena, para entrar contigo al libro... ves, Elena, creo no tener prejuicios, pero algunos me quedan... El del traje es uno de ellos... (*Entra al corredor y, mientras se viste de caballero, habla*). Es verdad que el hombre viene al mundo desnudo, pero la desnudez es fea. (*Pasa a la sección 1500*). ¡Al diablo con las fórmulas! Lo atan, lo traban, lo gobiernan a uno a pesar de todo. (233)

Todo ello introduce un principio de contradicción, de agrietamiento del proyecto revolucionario -(es posible o no, entonces, para Storni, el regreso a una “naturaleza” pura, anterior al contrato sociosexual? - que en realidad está en la médula del proyecto epistemológico de la modernidad. Como señala Judith Butler: “[...] the concept of nature has a history, and the figuring of nature as the blank and lifeless page, as that which is, as it were, always already dead, is decidedly modern, linked perhaps to the emergence of technological means of domination” (4). Por otra parte, tal vez sea posible rastrear en la modalidad revolucionaria de la escritura teatral de Storni una latencia perturbadora - que acaba por alterar la coherencia y uniformidad de la superficie - de la modalidad escatológica, de la insistente fascinación y ficcionalización de la muerte como la “otra vida.” Así, no es ocioso observar que los personajes que al final de

Cimbelina avanzan unidos “hacia la vida,” están muertos desde su primera aparición en escena. Se diría que, en su escritura revolucionaria, Storni se sobrepone con gran esfuerzo a un acendrado escepticismo, a una tendencia escatológica que nunca acaba de abandonar del todo: su proyecto de revolución sociosexual estar(a informado por una íntima desesperación y podría formularse en los términos que utiliza la mucama de *Polixena* para describir a la cocinerita (que acabará optando por el suicidio, como la propia Storni¹⁸): “Af(n de corregir un mundo incorregible” (250). En efecto, la heroína de esta segunda farsa trágica también “avanza” al final, como los personajes de *Cimbelina*. Con todo, su avanzar apunta hacia la muerte:

[...] Avanzo.

¡Y hermosa soy! (265)

Avanzar hacia la muerte, en Alfonsina Storni, no es menos “hermoso,” acaso no menos deseable, que avanzar hacia la revolución: las dos son formas de encaminarse hacia “otra vida.” Tal vez sea sólo consecuente que en su vida, que ofreciera la insistente figura de un deseo - huir - , como en su escritura, que ensaya los itinerarios de esa huida, la “solución” de la muerte acabara prevaleciendo en el último instante. La tentación de la autoaniquilación, la tendencia escatológica fue siempre, en su vida y en su escritura, algo más poderoso: concluimos la lectura de *Cimbelina* y casi podemos escuchar cómo la resonancia de esa soterrada atracción invade aun la más decididamente optimista de sus obras, su ensayo más nítido y consistente de escritura revolucionaria.

New York University

Notas

1. Esta incluye: *El amo del mundo* (1927), *Dos farsas pirotécnicas* (1932), *La técnica de Mister Dougall* (comedia inédita), sucinta nómina a la que habría que agregar su *Teatro infantil* (seis piezas breves, también inéditas).

2. La comedia *El amo del mundo* que, estrenada en 1927, permaneció en cartel tres días y recibió acerbas censuras por parte de la crítica (Jones 101).

3. La que circula en la órbita del modernismo crepuscular, lo cual incluye: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920).

4. Así lo interpreta Delfina Muschietti: “El *exceso* señala este gesto de la palabra prestada: un derroche de cisnes, tules, suspiros, temblores, manos fines y delicadas tomados del posmodernismo y el romanticismo tardío [...]. Un derroche, decía, satura estos poemas, agota y tritura este decir banal, prestado, repetidor. No es posible pensar de otra manera esta perfección en reproducir el discurso oficial: cristalizar, entonces, una palabra, agotarla, disolverla en un silencio hecho público” (86).

5. Aquí en la forma de la bailarina exótica, icono predilecto del *eros* sinecdóquico al que se refiere Gwen Kirkpatrick en su análisis del modernismo y Storni: “Favouring exotic interior settings or blue-tinted seascapes and landscapes, the *modernistas* often fitted these interiors or landscapes as a setting for a close-up focus on the female body.[...] In the case of the feminine icon, the litany of these parts and the bodily dismemberment underscore the traditional fetishization of the erotic image of the woman” (388).

6. He aquí el poema: “Yo danzaré en alfombra de verdura./ Ten pronto el vino en el cristal sonoro./ Nos beberemos el licor de oro/ Celebrando la noche y su frescura.// Yo danzaré como la sierra pura,/ Como la sierra yo seré un tesoro,/ Y en darme pura no hallaré desdoro./ Que darse es una forma de la Altura.// Yo danzaré para que todo olvides/ Y habré de darte la embriaguez que pides/ Hasta que Venus pase por los cielos.// Mas algo acaso te seré escondido/ Que pagana de un siglo empobrecido/ No dejaré caer todos los velos” (24).

7. Quizá fuera más oportuno referirse a una “táctica,” en el sentido de transgresión silenciosa, invisible en pleno campo de visibilidad enemiga, que Michel de Certeau otorga a este concepto: “[...] a *tactic* is a calculated action determined by the absence of a proper locus. No delimitation of an exteriority, then, provides it with the condition necessary for autonomy. The space of a tactic is the space of the other” (37). O tal vez a lo que Josefina Ludmer ha denominado “betas del débil”: “La beta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (53).

8. El cambio de título fue decidido por el empresario, al parecer porque ya existía una obra homónima (Jones, 96).

9. Estrategia en cierto modo suicida, desesperada, en la medida en que, sin abandonar el no-lugar, la atopia discursiva del débil, del otro, plantea una visibilidad total que, como práctica polemológica, es propia del poder.

10. Seguramente ese fracaso tiene que ver con lo que Diana Taylor, evocando el trabajo de Ross Chambers - *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative* - en el seno de una discusión de fenómenos político-culturales como el movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo o el proyecto Teatro Abierto 1981 que plantearon una resistencia activa a la dictadura militar en Argentina, caracteriza como “[...]the difficulties of oppositionality, so often trapped in the very ideological systems it aims to dismantle” (238).

11. Storni se sale del entorno hispánico inmediato y apunta a una tradición ideológica secular y denunciada en su poema “Veinte siglos”: “¡Son veinte siglos los que alzó mi mano! [...] ¡Son veinte siglos de terribles fardos!” (80). En efecto, ahora dirige su mirada crítica a una de las obras fundacionales del teatro europeo - la *Hécuba* de Eurípides - y a uno de los autores canónicos de la literatura occidental: William Shakespeare.

12. Shakespeare juega a reproducir en el nivel morfológico la misma contradicción que en el plano diegético representa la figura del rey: una figura de máxima autoridad patriarcal sometida al dominio de una figura matriarcal, la Reina y esposa de Cymbeline, que, significativamente, carece de nombre propio en la obra de Shakespeare (en cierto modo “Cymbeline” es el nombre de la Reina, de la autoridad femenina que ésta representa, por debajo de la carátula patriarcal que le proporciona su marido).

13. Una lectura como práctica de escritura, plenamente ubicable en el ámbito barthesiano de “le scriptible”: “Ce que l’évaluation trouve, c’est cette valeur-ci: ce qui peut être aujourd’hui écrit (réécrit): le *scriptible*. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l’enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c’est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte” (10).

14. Así se lo describe en la acotación preliminar: “*Eurípides, sentado en una de las rocas del primer término, soporta sobre los hombros los pies de su mujer, que, descansando en otra roca más alta, duerme durante todo el acto*” (269).

15. Una suerte de variante erótica de la estratagema bélica del caballo de Troya: Iachimo consigue de Imógena la promesa de guardar en su cuarto un valioso baúl en el que él mismo se esconderá para obtener nocturnamente los detalles de la intimidad corporal y doméstica de Imógena que bastarán para convencer a Póstumo de la infidelidad de su esposa.

16. Imógena está inmersa en una suerte de *panopticon* verbal: ocupa una estrecha franja de visibilidad sociosexual - una angosta celda - demarcada por términos denigratorios como el que Maneco utiliza en esta escena. En el drama de Shakespeare es el propio Póstumo quien articula esta inscripción vejatoria: “Post.[...]The cognizance of her incontinency/ Is this: she hath bought the name of whore, thus dearly” (72).

17. Esta concepción humanista de la cuestión del género es antitética al planteamiento postestructuralista, que concibe la misma noción de “naturaleza” (en cuanto materialidad prelingüística)

como un concepto sociohistóricamente creado y determinado. Así lo formula Judith Butler: "What does it mean to have recourse to materiality, since it is clear from the start that matter has a history (indeed, more than one) and that the history of matter is in part determined by the negotiation of sexual difference. We may seek to return to matter as prior to discourse to ground our claims about sexual difference only to discover that matter is fully sedimented with discourses on sex and sexuality that prefigure and constrain the uses to which that term can put. Moreover, we may seek recourse to matter in order to ground or to verify a set of injuries or violations only to find that matter is itself founded through a set of violations, ones which are unwittingly repeated in the contemporary invocation" (29).

18. Alfonsina Storni se suicidó en 1938, arrojándose al Río de la Plata, tras serle diagnosticado un cáncer terminal.

Obras citadas

Barthes, Roland. *S/Z*. París: Editions du Seuil, 1970.

_____. "From Work to Text." Josué V. Harari, ed. *Textual Strategies*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1979.

Butler, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.

_____. "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico." Linda J. Nicholson, ed. *Feminismo/Posmodernismo*. Trad. Mária Auerbach. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992.

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1984.

Jones, Sonia. *Alfonsina Storni*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

_____. "Alfonsina Storni's El amo del mundo." *Revista-Review-Interamericana*, 12 (1984):100-103.

Kirkpatrick, Gwen. "Alfonsina Storni: 'Aquel micromundo poético'." *Modern Language Notes* 99 (1984): 386-392.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds. *La sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras: Huracán, 1984.

Muschiatti, Delfina. "Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor." *Nuevo Texto Crítico* 4 (1989): 79-101.

Shakespeare, William. *Cymbeline*. J.M. Nosworthy, ed. Cambridge: Harvard UP, 1960.

Storni, Alfonsina. *Obras escogidas. Teatro*. Buenos Aires: S.E.L.A., 1984.

_____. *Selected Poems*. Trad. Dorothy Scott Loos. Brattleboro: Amana Books, 1986.

_____. *Poesías*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983.

Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War."* Durham & London: Duke UP, 1997.