

Berta García Faet

Cimbelina en 1900 y pico: debate interno en torno al feminismo
y máscaras de la identidad en el teatro de Alfonsina Storni
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-1, 2025, 315-340
<https://doi.org/10.55422/bbmp.1143>

CIMBELINA EN 1900 Y PICO: DEBATE INTERNO EN TORNO AL FEMINISMO Y LAS MÁSCARAS DE LA IDENTIDAD EN EL TEATRO DE ALFONSINA STORNI

Berta GARCÍA FAET
Universidad Complutense de Madrid
ORCID 0000-0002-3296-4192

Resumen:

Cimbelina en 1900 y pico, una de las dos obras teatrales de Alfonsina Storni incluidas en *Dos farsas pirotécnicas* (1932), es una reescritura crítica de *Cymbeline* (1610) de Shakespeare. Nos enfocamos en la disonancia que plasma sobre la cuestión feminista: lo mismo que en su poesía se da una tensión entre la aceptación de los estereotipos sexistas y su resistencia, también aquí hay norma sociosexual y transgresión. A pesar de que ha sido leída como una pieza netamente feminista, sostenemos que la caracterización de la protagonista, María Elena, y otras marcas autoriales (como las acotaciones) sugieren un autodebate que, si pone en jaque la violencia de los introyectos de género, va más allá y se hace intrincadas preguntas existencialistas *avant la lettre*.

Palabras clave:

Reescritura. Feminismo. Disonancia. Ironía

Abstract:

Cimbelina en 1900 y pico, one of Alfonsina Storni's two plays included in *Dos farsas pirotécnicas* (1932), is a critical rewriting of Shakespeare's *Cymbeline* (1610). I focus on the dissonance this play brings to the feminist question: just as in her poetry there is a tension between the acceptance of sexist stereotypes and their resistance, here too there is sociosexual norm and transgression. Although it has been read as a purely feminist piece, I suggest that the characterization of the protagonist, María Elena, and other authorial marks (such as the annotations) suggest a self-debate that questions the violence of gender introjects but goes beyond that topic and delves into some intricate existentialist questions *avant la lettre*.

Keywords:

Rewriting. Feminism. Dissonance. Irony

Leer a Alfonsina Storni (Capriasca, 1892 - Mar de Plata, 1938) implica a menudo perderse. Su soneto «Autorretrato barroco», perteneciente a *Mascarilla y trébol* (1938), puede entenderse como ejemplo paradigmático de lo que ocurre en buena parte de su obra poética y, como veremos, en otro de los géneros literarios que frecuentó, el teatral: ante los vaivenes psíquicos y políticos en los que se enreda el yo lírico, los lectores quedamos sumidos en una (gustosa) desorientación. Recordémoslo, pues nos ha de servir de introducción:

Una máscara griega, enmohecida
en las romanas catacumbas, vino
cortando espacio a mi calzante cara.
El cráneo un viejo mármol carcajeante.
El Nuevo Continente sopló rachas
de trópico y de sud y abrió sus soles
sobre la testa que cambió su acanto
en acerados bucles combativos.
En un cuerpo de luna, tan ligero
que acunaban las rosas tropicales,
un órgano, tremendo de ternura,

me dobló el pecho. Mas, ¿por qué sus sones
contra el cráneo se helaban y expandían
por la burlesca boca acartonada? (Storni, 2017, 400)

En este poema la argentina se autofigura mediante una voz que —además de remarcar su filiación cultural, en tanto que latinoamericana, híbrida: el «Nuevo continente», «el sud», lo «tropical»— se piensa a sí misma desde la polaridad: dulce y belicosa, complaciente y luchadora, pasiva y activa, delicada y fuerte. Y es que en las segunda y tercera estrofa el yo lírico afirma tener «un cuerpo de luna» y «un órgano, tremendo de ternura» que hace música. Pero también nos cuenta que posee algo que parece lo contrario: «acerados bucles combativos». Sugerimos que se trata de tropos, respectivamente, de su interés por el amor romántico tradicional, que ubica en las mujeres la facultad de la «ternura» (ese melódico «órgano» bien puede ser el corazón), y de su interés por superar estos introyectos ideológicos sexistas, por «combatirlos» con sus «bucle» (tan poco lineales), por transformar el amor entre hombres y mujeres haciéndolo más justo e igualitario. Sin embargo, la voz poética no sólo adopta estos dos valores discordantes. Adopta también un tercero, todavía más desestabilizador: el de la ironía. Si en las otras estrofas aparecían polarizados el sensible corazón enamorado y la melena rizada y animosa que no se conforma, en la primera y cuarta estrofa (las que resaltan la influencia del molde grecorromano clásico) el yo lírico describe su cara como «cortada» por una «máscara», estropeada por el «moho». Su cráneo resulta ser un «mármol carcajeante», y su boca aparece como «acartonada» y «burlesca».

¿Cómo compaginar todas estas imágenes? ¿Dónde encaja este hincapié en su espíritu satírico, su rostro «calzado», premoldeado, en las efusividades amatorias y guerreras del «órgano tremendo de ternura» y los «bucle combátivos»? El propio soneto acaba con una pregunta similar: «Mas ¿por qué sus sones [los del «órgano, tremendo de ternura»; no queda claro si los «bucle combátivos» forman parte de este sujeto gramatical omitido] / contra el cráneo se helaban y expandían / por la burlesca boca acartonada?» Por supuesto, ahí acaba el poema y no le sigue a esta mordaz duda ninguna respuesta. La cuestión de cómo

compatibilizar la dulzura, la lucha y el temperamento descreído queda en suspenso. Lo que sí es innegable es que en estos versos se pone de manifiesto una contraposición entre, de un lado, la cara y la cabeza (asociadas a la máscara, el acartonamiento, la dureza marmórea, la mofa, la ironía) y las pulsiones de la ternura y el combate.

Como sabemos, la poesía de Storni es compleja y así lo ha reconocido la crítica académica. En algunos de sus poemas prima una recreación de los estereotipos de la feminidad conservadora que, aunque pueda hacer aparecer a las mujeres como sujeto deseante, está supeditada a los caprichos discretionales del varón. Es lo que hemos ubicado en la metáfora de la «ternura», tropo de la intransigencia ante los cambios sociales que iban trayendo un mundo más feminista (o protofeminista). En otros poemas, en cambio, el deseo de superar estos prejuicios y guiones socioculturales son el centro; de ahí la metáfora del «combate», tropo de esos valores feministas o protofeministas. En otros poemas, ambas miras —llamémoslas las tendencias a aceptar la norma sociosexual o bien a desencadenar su transgresión— conviven y colisionan. Y aun en otros, se le suma a esta tensión la siempre desequilibrante ironía: lo «carcajeante», lo «burlesco».¹ Es conocida la tesis de Muschietti sobre la poesía de Storni: en ella el yo lírico femenino está «escindido» (Muschietti, 1989, 87): habita la «disonancia», vive en una «duplicidad» entre «estereotipo y resistencia» (Muschietti, 1989, 88-89).

¿Qué sucede con la recepción de su obra teatral? La situación es muy distinta. Comencemos por aclarar que Storni ha sido reconocida sobre todo como poeta; tanto hoy como en su

¹ Poemas favorables a los estereotipos sexistas y estética modernista serían, por ejemplo, en *La inquietud del rosal* (1916) «Ven, dolor!» o «Absinthias». Al respecto Geasler Titiev apunta que, en *Poemas de amor*, Storni exhibe sus «ambivalent feelings toward men» (1980, 279), como en casi toda su obra; en esta colección en concreto, sí se da un énfasis en la «self-annihilation» (1980, 279) y la «humility» (281). Para Geasler Titiev en algunos poemas el yo lírico se retrata como «a happy, humble, submissive woman» (1980, 280), y en otros hay tristeza y masoquismo y «the persona-poet here presents herself as an instrument, rather than a source, of creation» (1980, 284). Muchos otros de sus textos son menos dóciles. Su poema feminista más célebre es «Tú me quieres blanca», de *El dulce daño* (1918). Un famoso poema irónico es «Hombre pequeño», en *Irremediablemente* (1920).

momento, su teatro no ha gozado de una amplia popularidad y hoy en día es de difícil acceso. No obstante, recordemos que, antes de ser maestra, Storni fue actriz. Cuando ya se consolidó como poeta no tardó en retomar su vocación teatral, trabajando como profesora de declamación, directora de un teatro infantil y dramaturga (Salgado, 1992, 21). Dejando a un lado las obras que escribió y no publicó ni estrenó, sus obras teatrales más importantes son *El amo del mundo* (1927) y *Dos farsas pirotécnicas* (1932), donde se incluyen dos obras: *Cimbelina en 1900 y pico* y *Polixena y la cocinerita*. Mientras que la primera se trata de una comedia realista burguesa al uso, *Dos farsas pirotécnicas* supone una evolución hacia la experimentación de la vanguardia teatral (Salgado, 1992, 24; Prieto, 1998, 26). Estas farsas comparten tres características: en primer lugar, las dos proponen reescrituras de obras canónicas de la literatura occidental: *Cimbelina en 1900 y pico* reescribe *Cymbeline* (1610) de William Shakespeare y *Polixena y la cocinerita*, Hécuba (424 a.C.) de Eurípides. Ambas incorporan elementos —que alteran para sus propios fines— de otras literaturas y escrituras de finales del XIX y principios del XX, tales como la poesía romántica y modernista y los folletines populares dirigidos a un público femenino. En segundo lugar, las dos, en tanto que farsas, desfiguran la realidad con un afán jocoso, paródico y crítico. Lejos, pues, de la vocación de verosimilitud naturalista, son obras que juegan con esa otra verosimilitud extraña y paralela que late en ciertos procedimientos de deformación literaria: reconocemos que hay realidad en sus planteamientos, pero es una realidad, digamos, crispada, retorcida, estirada.² Por último, añadamos que ambas obras están interesadas en explorar mecanismos típicamente vanguardistas tales como la

² Apunta Salgado que a nuestra autora le influyó el esperpento de Ramón del Valle-Inclán (Salgado, 1992, 22) y que estas farsas suyas no son «farsas a secas, sino farsas que califica con dos adjetivos que las cargan de significación. El título las llama pirotécnicas y los libretos, trágicas. Pirotécnicas remite al arte de la invención de explosivos y fuegos artificiales, lo que subraya implícitamente tanto la extrema artificiosidad del género «farsa» como la defamiliarización a la que Storni somete a su público. Pero también pudiera ser que, al calificar las farsas de pirotécnicas, Storni aludiese a los críticos [...] [a la previsible generación de una polémica]. Por otra parte, el adjetivo trágicas forma con farsas un violento oxímoron que representa [...] la paradoja del concepto «mujer-sujeto» en la cultura occidental.» (Salgado, 1992, 23)

intertextualidad (el movimiento reescritural no es sino una apuesta de intensa intertextualidad) y la metateatralidad.³

En este trabajo nos enfocamos en una de esas dos farsas, *Cimbelina en 1900 y pico* (*Cimbelina* desde ahora). La recepción académica ha tendido a leerla como una reescritura netamente feminista de la obra de Shakespeare, pero nuestra interpretación difiere. Nuestra hipótesis es que, lo mismo que en su poesía vía su yo lírico, aquí también muestra Storni una subjetividad dividida entre diferentes deseos, necesidades e ideas, unas más cercanas al feminismo que busca cambiar las relaciones sexoafectivas entre hombres y mujeres y otras no. Hemos querido comenzar con «Autorretrato barroco» por ser un caso ilustrativo, aunque hay muchos más; de modo similar, sucede en *Cimbelina* que Storni articula en sus páginas un autodebate interno, una heterogeneidad de voces que muchas veces disienten.

En efecto, en su teatro como en su poesía el cuestionamiento de los roles de género y la «emergencia de un nuevo sujeto social, que comienza a disputar un nuevo espacio de inserción en la sociedad» (Muschietti, 1989, 81), a saber, la mujer incorporada al trabajo y a algunos derechos, es clave. Aunque lo cierto es que los sentires y reflexiones que la autora va desgranando en sus textos distan mucho de ser unívocos, y aquí está el quid de nuestro planteamiento. También en *Cimbelina* hay norma sociosexual y transgresión, estereotipo y resistencia, conservadurismo y afán de revolución: como en «Autorretrato barroco», hay «ternura» pro-amorosa, «combate» anti-amoroso (o anti-amor romántico), ironía y una hiperconsciencia sobre la naturaleza enmascarada de nuestra identidad. Y ello por lo que atañe a la construcción del género, pero también más allá.

Nótese sin embargo que estas oscilaciones se disponen de maneras distintas en su escritura según cuál sea el género literario elegido. En su poesía, es la voz poética (que suele venir en primera

³ Las farsas de Storni tienen implicaciones existencialistas *avant la lettre* y conectan con el humor absurdo que se desarrollará en las décadas siguientes. Obras con las que podría dialogar son *Seis personajes en busca de un autor* (1921) de Luigi Pirandello, *El público* (1930) de Federico García Lorca y algunos trabajos de Eugène Ionesco y Samuel Beckett ya en los cincuenta.

persona) la que se muestra, en sus declaraciones y operaciones metafóricas, paradójica y multivocal. En su teatro esta interioridad paradójica y multivocal ya no se expresa en un yo lírico de varias capas y en constante autocuestionamiento: se exterioriza en el propio hecho teatral. Son varias las voces que actúan literal y físicamente en el escenario, y varias las descripciones e instrucciones que reciben por parte de la autora. Consideramos, pues, que (volviendo a la expresión de Muschietti) en *Cimbelina* la «autoescisión», «duplicidad» o «disonancia» de Storni por lo que respecta a la cuestión feminista se desdobra en los personajes implicados y en ciertas marcas autoriales. En concreto, proponemos que en *Cimbelina* el personaje de María Elena es capital, así como sus interacciones con otros personajes y el papel de las acotaciones.

Nuestro análisis se organiza como sigue: para comenzar, ofrecemos un breve resumen de la trama y de cómo esta se contrasta con la de *Cymbeline* de Shakespeare. A continuación, examinamos los argumentos de parte de la recepción académica que ha hecho hincapié en una exégesis feminista de *Cimbelina*, y abundamos en esos motivos. Después procedemos a complementar esta línea interpretativa con otra que le da más valor a la contradicción interna, fijándonos en cómo Storni construye a María Elena, su supuesta heroína feminista; una construcción que resulta tan celebratoria como cáustica. En este punto el poder de la hipérbole y la ironía se hace patente. Por último, nos preguntamos por el carácter metateatral de la obra y su muy ambiguo final, y conectamos este aspecto con la pregunta de Storni por la inevitabilidad de las máscaras y los «encalzamientos» de la identidad, intuida en «Autorretrato barroco»; una pregunta que tiene que ver con el género pero que lo trasciende.

Argumento

Cimbelina parte de una reescritura en forma de farsa de *Cymbeline* de Shakespeare. Mejor dicho, de su primera parte: Storni se ha fijado únicamente en lo que tiene que ver con la temática de la infidelidad femenina (Prieto, 1998, 45). Muy brevemente, la parte de la trama que nos incumbe de *Cymbeline* es la siguiente: Cymbeline, el

rey, destierra a Póstumo por haberse casado con su hija Imógena contraviniendo sus órdenes (el rey quería que su hija se casara con el hermanastro de esta, Maneco). Póstumo e Imógena se aman de verdad, de ahí que desafíen al monarca y sigan juntos contra viento y marea a pesar de la oposición de la familia de ella. Ya en su destierro en Italia, Joaquimo, un prototípico Don Juan, le espeta a Póstumo que él, si quisiera (ya que no hay mujer que se le resista), podría seducir a Imógena. Póstumo le desafía a que lo intente y hacen una apuesta. El marido le profesa una fe total a su esposa, a su «virtud». Joaquimo vuelve a Bretaña para intentar conquistar a Imógena, fracasa con gran estrépito y ella le humilla. Pero para no tener que confesar su fiasco y la herida en su hombría le miente a Póstumo y fabrica unas «pruebas» para convencerle de la infidelidad de su enamorada. Le roba el brazalete que le había regalado su amado Póstumo y se lo muestra a este para hacerle creer que ha estado en la alcoba de ella. Póstumo se cree las mentiras de Joaquimo, se indigna y manda matar a Imógena. La joven al final no es asesinada: la salva un criado que la quiere bien. Los enamorados se reconcilian.

En la versión de Storni, en el Prólogo (Storni, 1932, 7-20) los personajes son estos mismos, pero con otro nombre.⁴ La transición entre una y otra identidad se hace sin ocultamiento, en pleno escenario. Todos ellos explican por turnos y someramente el texto «original» de Shakespeare (filtrado por cómo lo ve Storni, claro) y le ofrecen al público una introducción de la «representación» que van a llevar a cabo (Storni, 1932, 20). El Prólogo alude, pues, a un «como si» metateatral: es «como si» ellos fueran personas, de profesión actores, que glosan a los personajes que les han tocado en suerte: el rey Cimbelina hace del Dr. Gutiérrez, ministro conservador; Imógena, de María Elena, la hija desobediente; Póstumo, de Héctor, joven intelectualoide, «progre» y sin dinero; y

⁴ No analizamos a la reina / Sra. De Rodríguez, mujer manipuladora y obsesionada con el poder, ni a su hijo (y hermanastro de Imógena / María Elena), Cloten / Maneco, otro Don Juan, por falta de espacio. Baste decir que Garzón-Arrabal ha señalado que la Sra. De Rodríguez opera como un contrapunto al «nuevo sujeto femenino» que representa María Elena: sería como la anti-mujer, la mujer aliada de y adicta al patriarcado. Cloten / Maneco es un mero apéndice de su madre y no se sale en ningún momento de la norma del «macho» privilegiado: adicto al estatus y a tener muchas amantes.

Joaquímo, del donjuanesco José. Siguen seis actos (Storni, 1932, 22-109) en los que se despliega la historia, parecida a la de Shakespeare: también en la reescritura de Storni hay oposición entre el Dr. Gutiérrez y Héctor y José busca seducir a María Elena y fracasa. Sólo que en este caso José ni siquiera tiene la oportunidad de tratar de engañar a Héctor, ya que María Elena se le adelanta y habla con Héctor antes que José, a quien delata. En principio, el final es semejante al de *Cymbeline*, pues triunfa el amor entre Héctor y María Elena. Veremos más adelante que el final metateatral complica el asunto. Y es que en el Epílogo (Storni, 1932, 110-122) los personajes-personas discuten sobre ambas obras (la de Shakespeare y la de Storni) y se ponen a debatir acaloradamente sobre cuál les ha gustado más y por qué. El libro de Shakespeare se encuentra ahí mismo en el escenario y tiene una puerta. Los personajes-personas intentan atravesarla pero no pueden: ya no caben.

La lectura feminista

Como decíamos, la crítica ha tendido a ver en María Elena a un alter ego de Storni y un modelo de mujer feminista. Por ejemplo, Garzón-Arrabal afirma que la argentina, en su trabajo dramatúrgico, lo que hace es proponer un «nuevo sujeto femenino»: Storni estaría mostrando (con afán ético-político, didáctico, quizás utópico) el tipo de mujer que ella fue o quiso ser y que quisiera que todas fuéramos: una heroína contundentemente anti-patriarcal, en perpetua rebelión contra la «*male gaze*» (Garzón-Arrabal, 2008, 29-33). Según la definición de esta estudiosa, dicha mujer-sujeto «1. posee características que tradicionalmente han sido consideradas ‘masculinas’; 2. tiene tanto voluntad propia como [...] *agency*; 3. no sólo no se somete a las reglas dictadas por el patriarcado, sino que cuestiona [sus] fundamentos; [y] 4. subvierte el canon patriarcal.» (Garzón-Arrabal, 2008, 28)

Ya en estudios más tempranos sobre *Cymbeline*, los de Salgado (1992) y Prieto (1998), se subrayaba esta mirada feminista, si bien desde posturas más matizadas. Para Salgado, Storni se toma libertades para con Shakespeare (Salgado, 1992, 25) y se resiste a los elementos misóginos de la obra del inglés y del *status quo* sexista en general; por ello cabe leerla según la categoría de «lectora resistente»

de Judith Fetterley (Salgado, 1992, 23). Otra categoría aplicable sería la del rechazo al «pacto entre hombres» o «intercambio de mujeres» de Gayle Rubin (Salgado, 1992, 26), pues en *Cimbelina* dicho intercambio se malogra tanto en el triángulo padre-yerno-hija (la hija elige a quién amar, no le manda su padre) como en el triángulo marido-amante-esposa (la esposa elige no ser infiel, pero tampoco le manda su marido). La lectura de Prieto coincide en lo esencial con la de Salgado: sostiene que hay en esta obra un «registro revolucionario» de tipo «sociosexual» (Prieto, 1998, 25-26, 43) (si bien, como explicaremos más tarde, también para este crítico el final de la obra obliga a los lectores a repensar dicho registro). Según Prieto, lo mismo que en gran parte de la poesía de Storni hay una «repetición transgresora de una iconografía y un léxico falogocéntrico, como intento de resignificación del modernismo» (Prieto, 1998, 27), hay en esta reescritura dramatúrgica un intento de rebatir a Shakespeare y a la norma patriarcal, y ello mediante varios mecanismos. Unos son de *supresión* (por ejemplo, Storni elimina la parte de la trama de Shakespeare que no le interpela y se ciñe a la temática de las acusaciones falsarias contra la «virtud» de las mujeres) y otros, de *inversión*. Los de inversión resultan los más habituales. Entre ellos son de destacar dos: la feminización del nombre del rey (Storni traduce *Cymbeline* por *Cimbelina* y no por *Cimbelino*, creando la ambigüedad de que la protagonista de la obra, María Elena, ha de ser leída tal vez como la verdadera reina de esta historia); y la ironía carnavalesca de los nuevos nombres. Imógena, la virtuosa acusada de adultera, se llama ahora María Elena que, siendo ella también una virtuosa acusada de adultera, remite a la adultera Helena homérica. El donjuanesco Joaquimo se llama ahora José que, siendo él también donjuanesco, remite al casto José bíblico (Prieto, 1998, 32). Prieto lee estos mecanismos desde las categorías de las «tácticas» de Michel de Certeau y las «tretas del débil» de Josefina Ludmer (Prieto, 1998, 48).⁵

⁵ Ruiz Pérez lee a Storni en términos parecidos a los de Prieto y Salgado. La concibe como una «subjetividad acéntrica», en contraposición a la «subjetividad excéntrica», que sería la que está «fuera pero también en función del centro». Storni vendría a rechazar contundentemente dicho centro para sustituirlo y superarlo (Ruiz Pérez, 2008, 193). Conceptos afines serían el de «modernismo subversivo» (Castillo, 1998) y «postmodernismo» (Pieropan, 1993).

Estamos de acuerdo con Salgado, Prieto y Garzón-Arrabal en que el envite feminista es omnipresente en *Cimbelina*. María Elena se niega a cumplir con el matrimonio concertado por su padre, tiene iniciativa, es assertiva y decidida, es un sujeto de amor y de deseo y termina por hacer su camino e imponer su voluntad. En los sentidos apuntados por los críticos mencionados, entonces, sí resulta una mujer «moderna», pero también en algunos sentidos más. Veamos, antes de pasar a la problematización de esta mirada feminista, otros dos detalles de la trama y de las metáforas que propone Storni que se condicen con esta tesis.

Un primer punto lo encontramos en que tanto Storni *qua* autora y María Elena *qua* personaje principal, no sólo frustran, sino que también ridiculizan, los planes de los antagonistas varones, y ello de una manera muy concreta: en tanto que planes *irrealizables*, puesto que los hombres tratan de controlar a las mujeres cuando las mujeres son, en realidad, incontrolables. Como sabemos, la joven se niega a casarse con quien le ordenan y en todo momento consigue hacer lo que quiere, sin nocturnidad pero sí con alevosía. Lo significativo es que en varias ocasiones se burla Storni de la pretensión absurda del patriarcado de fiscalizar y atar a las mujeres con un símil muy particular: los hombres se hacen la ilusión (vana) de que tienen en su poder a las mujeres... tal y como los hombres de Estado, en sus fantasías, se creen que controlan al Pueblo. Esta es la comparación que elige Storni para denunciar esa compulsión de vigilancia como pretensión ilusa. Así, en el Prólogo, la voz de la autora califica en una acotación de «ridícula» la «actitud de mando» del padre ministro, que afirma histéricamente que es él quien lleva el timón de la «nave» del Estado (y, de paso, la de la vida de su hija) (Storni, 1932, 10). Desgraciadamente para él, la realidad frena sus ínfulas: según sus propias palabras desesperadas, esa nave que es María Elena se empeña en «navegar torcida» (Storni, 1932, 19). En otra escena igualmente simbólica, en el Acto I, el Dr. Gutiérrez sopla lastimosamente en una pecera un barquito que no se mueve: símbolo múltiple de todo lo que se le escapa de las manos (su hija, su «reinado»), tropo también de la terquedad impugnatoria por parte de María Elena, en revuelta contra las normas ajenas. La hija se ríe del padre:

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

Dr. GUTIÉRREZ (*Dando un golpe en el escritorio*) ¡Silencio! ¡Soy
el jefe!... ¡Respete la nave del Estado!... ¡Eso no es cosa suya!
(Storni, 1932, 23)⁶

En otra oportunidad, todavía en el Acto I, ella le espeta esta ironía ácida: «Padre; ¡he sido insultada! La nave de mi reputación vacila... ¡sóplela usted!» (Storni, 1932, 29).

Un segundo punto tiene que ver con que, si el padre no puede ejercer de patriarca —como él quisiera y como dictan y prevén (mal) los códigos del machismo—, José, el Don Juan, no corre mejor suerte. Tampoco él puede ejercer de lo que se supone que es: un seductor irresistible. María Elena, siendo como es o como quiere ser, desbarata sus expectativas: si con su padre no hace de niña dócil, con su pretendido amante su carne no se revela débil. El «burlador» acaba siendo «burlado»: él, que había metido baza contra Héctor chismeándole a María Elena que ella pecaba de ingenuidad si acaso se creía que su marido no le estaba siendo infiel con ciertas «mujerzuelas», como le dice en el Acto IV (Storni, 1932, 70), es quien acaba por ser la diana del más afilado sarcasmo por parte de la chica. Ella no le cree y, como venganza por su intento de engaño, hace «como si» fuera a entregarse a él. Le regala los oídos con todo tipo de indirectas-directas eróticas: seduce al seductor haciéndose la seductora. Pero, justo en el instante en que debía estallar el clímax, no hay entrega sexual: en vez de entregársele, un grupo de niñas ruidosas salen de un armario donde habían estado escondidas, y rodean, en un corro de risas socarronas, a José. Así se lo cuenta, divertida, María Elena a Héctor en el Acto VI (Storni, 1932, 94). En definitiva: él, que opina que ella es una ingenua, termina por ser el único ingenuo en esta historia. De esta forma subraya Storni que la ingenuidad (o la mala fe) del machismo reside precisamente en confiar en que la mujer es como ellos la pintan (como a ellos les

⁶ El énfasis es nuestro siempre excepto en las acotaciones.

conviene), no-confiable, y no como ella decide: confiable con quien quiere y no-confiable con quien no.⁷

Ahora bien, la caracterización de María Elena y algunos otros aspectos de la obra no nos permiten concluir que Storni haya construido en su protagonista a una mujer puramente loable, una mujer «moderna», liberada, un modelo a seguir. La visión que se transluce en ciertas marcas autoriales tiene dobleces: resulta que María Elena en ocasiones transgrede la norma patriarcal y en otras la sigue con frenesí. Y por su manera de retratarla, vemos que por ella Storni plasma unas veces una gran simpatía y otras, antipatía. Procedamos entonces a explorar esta multivocalidad.

Transgresión... y norma

Si bien Storni connota al personaje de María Elena como feliz y valientemente insumisa en muchas ocasiones, encontramos varias marcas autoriales que la desautorizan desde la hipérbole y la ironía, subrayando su adhesión a la norma (o a ciertas normas).

El primer aspecto problemático tiene relación con su adicción al amor, armado según una guionización romántica y modernista que incluye elementos de masoquismo y retórica religiosa (adoración, idolatría, fervor...) y afirma la centralidad absoluta del ser amado. Es innegable que María Elena es un sujeto, porque actúa como tal y porque cumple (al menos parcialmente) con lo que promete esa palabra, «sujeto»: contra su padre que la infantiliza, ella se erige como sujeto mayor de edad, y contra José, que presupone que puede conquistarla sexualmente a través de una perorata sentimental (palabrería sobre la atracción de las almas), ella desvela su engaño.⁸ No obstante, llama la atención que este sujeto que es María Elena está vacío de otra cosa que no sea su amor por Héctor, y usa toda su autonomía, libertad y sagacidad sólo para una cosa: ponerse a su servicio. La voz de ella, que en efecto es alta y clara como solemos pensar que es la de un sujeto emancipado, no

⁷ Algunos de los insultos que recibe María Elena a lo largo de la obra (por su hermanastro, por José, y por su padre) son significativos: «marimacho» (Storni, 1932, 26), «gorda» (Storni, 1932, 29) y «ramerá» (Storni, 1932, 41).

⁸ Resuena esta escena con el poema «A Eros», en *Mascarilla y trébol*, donde el yo lírico destripa a Cupido para ver qué hay esconde dentro, y lo que hay es sexo.

dice nada que no sea sobre su marido, ni sus acciones tienen otro objetivo que conservarlo. Por ejemplo, en el Acto II, cuando destierran a Héctor, María Elena afirma que no sabe qué hacer sin él. Puesto que entre él y la vida de ella no hay separación, el uno ocupa a la otra:

MARÍA ELENA. ¿Me escribirás todos los días?

HÉCTOR. Todos.

MARÍA ELENA. ¿Pensarás en mí a cada momento?

HÉCTOR. A cada segundo.

[...] MARÍA ELENA ¡Juro por mi raqueta que te amaré cada día más, que te dedicaré todos mis pensamientos, que sólo viviré soñando en el momento que regreses [...]! (Storni, 1932, 48-49)

María Elena rellena ese hueco que es su existencia con más hueco: con una compulsión que la inserta de pleno en la larga tradición de mujeres que no hacen más que esperar a sus maridos. El sentido de la vida para ellas lo aporta el varón y su mutua historia de amor. María Elena *se penetopeniza*.⁹ en sus palabras, todavía en el Acto II, deseje y teje todo el día:

MARÍA ELENA. ¿Nos separan?

HÉCTOR. ¡Nos separan!

MARÍA ELENA. (*En un transporte dramático*) ¡Te adoro, te amo, te idolatro; te seré siempre fiel! ¡Tejeré y desejeré lana

⁹ Esta compulsión es recíproca, también la aírea Héctor. Por ejemplo, en el Acto IV, en la epístola que le manda a su enamorada desde el destierro le dice esto: «No tengo ya en cada carta nada que decirte, pero te sigo escribiendo» (Storni, 1992, 63). Sufren ambos de una suerte de *horror vacui*: miedosos de saberse vacíos de una vida propia, llenan sus vidas con las vidas del otro, vidas que, a su vez, están vacías. El hecho de que sea ella la que espera y la que explícitamente se sitúa en una afinidad con Penélope, hace que esta compulsión tenga una marca de género. Podría argumentarse que María Elena juega un papel activo, ya que es ella quien toma las riendas y viaja para aclararle a Héctor que no le ha sido infiel. Justamente, es activa pero para afirmar ese amor romántico-modernista que la reduce a ella a ser un epifenómeno de su pasión.

todo el día como Penélope... ¡Oh mi amor, mi amor, mi gran amor! (Storni, 1932, 47)

La propia Storni, como hemos mencionado, tiene numerosos poemas amorosos que se obcecán en esta norma sociosexual más tradicional según la cual las mujeres «han nacido para amar» (según la famosa expresión del poema «Inútil soy», perteneciente a *Ocre*, de 1925: «y voraz, yo nací para el amor»). No tienen más vida propia que la de consagrarse al destinatario de su enamoramiento, y al propio enamoramiento. En otros poemas, transgrede la norma de manera contundente y escandalosa. Y en otros poemas, en fin, hay una mezcla de ambas valencias. Es lo que ocurre en *Cimbelina*: María Elena es un personaje fuerte y admirable pero tiene una debilidad: que toda su energía está puesta en un único lugar, Héctor. Qué duda cabe de que la muy extravagante María Elena está construida desde la exageración humorística, algo que confirman las acotaciones (como la ya citada de «en un transporte dramático»). Esta amplificación de su debilidad es cómica y satírica: el efecto no es completamente destructivo, no se nos invita a los lectores a despreciar a María Elena. Sí se nos invita a reírnos (no sin amargura) de su monomanía. El «juro por mi raqueta» (Storni, 1932, 48) resulta profundamente sardónico y desacreditador.

El segundo aspecto problemático de la proyección de una mirada feminista sin matices sobre María Elena está en que, al hecho de que el único interés vital de María Elena es Héctor, hay que añadirle el hecho de que Héctor, al que ella idealiza, no es un individuo especialmente encomiable. Storni nos hace saber que el amor incondicional que María Elena manifiesta por un hombre de tal calaña a su vez a ella la descalifica. Porque si se define sólo por su amor y el objeto de su amor resulta ser un objeto poco digno de amor, lo que sucede es que termina definida por un amor caricaturesco, y ella misma deviene caricatura. Y no es sólo que María Elena, que se precia de no haber sido engañada por José (cuyos alegatos sobre el alma no ocultaban sino fines meramente sexuales), se autoengaña creyéndose que Héctor es un alma maravillosa. Es que, además, los defectos de Héctor los luce, no sin orgullo, también la propia María Elena. Veamos algunos de ellos.

Primero, lo que une a los amantes es una frivolidad, una arbitrariedad disparatada: se aman porque él es «izquierdista» y ella es «zurda» (Storni, 1932, 38). Lo que los une no es sino un vago sustrato metafórico malinterpretado: un chiste. Storni como autora ridiculiza esta unión: de un lado, su enlace es inmotivado, se acoplan por un juego de palabras; de otro, su amor, de bases poco sólidas, viene teñido retóricamente de charlatanería elevadísima, como si ese amor, que ellos califican de «terrible» (Storni, 1932, 14), fuera producto de la grave predestinación cósmica, cuando a los lectores se nos deja saber que no es sino el producto de una broma lingüística. La solemnidad e histrionismo de los amantes es tal que el efecto no puede ser sino, de nuevo, sarcástico.

Segundo, el progresismo izquierdista de Héctor hace aguas por todas partes. Chirría con los muchos gestos clasistas, y hasta racistas, de su enamorada y de él mismo. Storni construye a María Elena, en su vestimenta, su argot y sus acciones, como una típica «niña bien»: en la familia tienen criados, gustan de darles órdenes, son paternalistas con ellos, y hasta insolentes (Storni, 1932, 21). Además, el progresismo de Héctor, bienintencionado o no, entraña un complejo de «salvapatrias» que la autora muestra como peligroso. Héctor se embarra, no ya en la arrogancia moralista de que, según él, sólo él tiene la razón. En el acto II, cae en la violencia: quiere «recomponer» el mundo, pero eso sí, «a martillazos» (Storni, 1932, 36). María Elena, lejos de escandalizarse de la violencia, le presta su icónica raqueta (otra vez objeto-puente para la expresión de la ironía de Storni) para que le pegue unos cuantos raquetazos más al mundo (simbolizado en una bola del mundo). Si Héctor violenta al mundo con sus imposiciones idealistas coercitivas, María Elena lo prosopopeyiza y provoca una infantilización doble que hace efecto bumerán y termina por afectarla a ella: lo que ganó des-infantilizándose con su padre, lo pierde infantilizándose ahora con su amor. Concibe al mundo como niño maltrecho; a ella misma, como la alumna de su hombre-maestro y como la madre (o la enfermera) de ese hijo de su cónyuge:

Mi marido me ha enseñado a amarte, querido; cuantas manchas te salpiquen, te las lavaremos; cuantas abuchaduras se te formen, las levantaremos; cuantos chichones te salgan

los alisaremos... Confía en el amor, mundo [...] Un izquierdista y una zurda, pluma, martillo y raqueta en mano, vigilan por ti. (Storni, 1932, 38)

La ironía está aquí en que este amor de Héctor y de María Elena por el mundo es un anti-amor: para mejorarlo, lo agreden; para «recomponerlo» (Storni, 1932, 36), lo descomponen. A la par, el amor entre Héctor y María Elena asume una división del trabajo del progreso que tiene una marca de género de lo más conservadora: él hace de la cabeza pensante; ella, de las manos limpiadoras y cuidadoras de la prole.

Esta marca de género *pro-statu quo* que María Elena reproduce es relevante en un tercer elemento de la obra que complica la interpretación feminista. Y es que tanto en la versión de Shakespeare como en la de Storni, el conflicto entre los personajes se desata por la cuestión de la (potencial) infidelidad de María Elena. En la de Shakespeare, Póstumo sí se cree la mentira que le cuenta Joaquimo y ordena matar a su esposa por adultera. Póstumo no recibe castigo por su desconfianza ni por sus valores sexistas: si vuelve a juntarse con Imógena es porque un criado intercede por ella. En la de Storni, por el contrario, Héctor no llega a tener ni siquiera la ocasión de dudar sobre la veracidad o falsedad de las calumnias de José. No le da tiempo: en el acto VI María Elena nos cuenta que ha cogido un hidroplano, ha viajado a donde está desterrado Héctor y le ha contado todo (Storni, 1932, 92). Ella es el *deus ex machina* que, más que resolver el conflicto milagrosamente, lo pre-elimina, lo pre-imposibilita, lo pre-niega. No tenemos la oportunidad de comprobar si Héctor hubiera creído a José. Lo que sí sabemos es que tanto para Héctor como para la propia María Elena la cuestión de la fidelidad de esta es capital.

Así, por muy avanzado que se declare, Héctor no se libra de su machismo. La valía de María Elena sigue midiéndose según su fidelidad marital: fidelidad que, a los ojos de Héctor, hace de ella una mujer «pura», «digna» y «delicada». En una carta le dice: «Sé que eres la más *digna* de las mujeres, pero quisiera ahorrarle a tu *delicadeza* un mal rato [...] Te añora, te sueña, te admira, *te reverencia*, *te idolatra* tu desterrado y fiel Héctor» (Storni, 1932, 65). Las mujeres que no son

así, las mujeres que sucumben y son concupiscentes, se le antojan a Héctor despreciables. Para él son bestias antihumanas y antimujeres:

Todo conquistador lo es porque no se ha topado con *verdaderas* mujeres. Las conquistas de los donjuanes no pasan de una bolsa de piel, más o menos suave, dentro de la cual respira un *animalito mediocre*. (Storni, 1932, 59)

El purismo progresista de Héctor convive, pues, con su aceptación, no ya acrítica, sino hasta apasionada, de la ideología patriarcal de la «pureza» femenina. El valor de María Elena y de todas las mujeres sigue planteándose en esos mismos términos: honra y deshonra, rectitud y torcedura.¹⁰ Y lo más llamativo es que ella misma participa explícitamente de este sexism. Así le explica a Héctor su viaje intempestivo en hidroavión:

José es un intrigante muy hábil... Habría sabido contarte las cosas de tal modo que, por lo menos, hubieras dudado, sufrido... Y a lo mejor te lo creías todo. ¡Y te hubieras pegado un tiro! ¿Verdad que te habrías pegado un tiro? ¡O te habrías tirado al mar! (Storni, 1932, 95-96)

Por último, consideremos un cuarto elemento que impugna la idea de que en María Elena todo es transgresión: la estetización del daño amoroso. Al considerar que en la relación de pareja una infidelidad sería motivo de agresión (contra el infiel y contra el tercero) y motivo de suicidio, el amor de María Elena se abre a la anulación del otro tanto como a la propia anulación, embelleciendo la dependencia emocional. El amor de la «moderna» María Elena no se diferencia mucho del amor «a la antigua» de Imógena. Dice la primera: «No hay hombre en la tierra más noble, más fuerte, más instruido que mi esposo Póstumo. [...] [T]odo lo que sufri por él no hizo más que aumentar mi amor. ¡Esposo mío, esposo mío, te adoro!» (12). Y dice la segunda: «¡Viva Héctor Núñez, mi marido, el hombre más adorable de la tierra! ¡Por él sufriré miseria y persecución!» (Storni, 1932,

¹⁰ Un paralelismo hermano a cómo tratan a la mujer rebelde su padre y su esposo. Para el ministro, ella es una «nave torcida» (Storni, 1932, 19). Para el marido, las malas mujeres se salen de la norma en equivalentes términos.

29). Héctor experimenta el amor según procesos sadomasoquistas semejantes: ambos se regocijan en que el cónyuge sufra, y ambos se gozan en hacerse mal. Storni, *qua* autora, no lo aprueba y se burla socarronamente de este aspecto del código del amor romántico-modernista con una *reductio ad absurdum* hilarante. Si el amor es dolor, sea: la prenda de amor que le regala María Elena a Héctor es una *gillette* para que se corte todas las mañanas frente al espejo al afeitarse, y para que piense en ella con cada muesca de sangre que se autoinfrinja. En una carta, el esposo le cuenta a la esposa lo siguiente:

No tengo ya en cada carta nada que decirte, pero te sigo escribiendo con la misma frecuencia, pues me parece que así estamos más unidos... ¡Si me vieras! ¡Estoy todo cortado! Me hiero a propósito con tu *gillette* adorada y no me pongo ningún cauterizante en las heridas para que las cortaduras me duren más tiempo. (Storni, 1932, 63)

Por todas estas razones, María Elena no debe ser leída únicamente como una mujer liberada: lo es hasta cierto punto, pero hay en ella, como en la propia Storni, «escisión», «duplicidad», «disonancia». Porque, si bien sí tiene deseos, los verbaliza y los persigue, esos deseos se resumen en un sometimiento al ideal amoroso más conservador; ideal que se posa sobre un hombre retratado como más bien grotesco, y que en la práctica conlleva ciertos credos y dinámicas de género poco favorables al deseo de transgresión que, en otros aspectos de su personalidad y trayectoria, sí encarna. Por eso Storni, al levantar este personaje y desplegar sus paradojas a lo largo de la trama, también se bifurca en varias querencias: a veces la ensalza y a veces la hunde.

Metateatralidad e identidad enmascarada

Por lo dicho hasta ahora, podemos considerar que nuestra autora ha condensado en la protagonista de *Cimbelina*, María Elena, a un sujeto femenino que (como ya ocurre con los yoes líricos de Storni como poeta) bascula entre explorar la anti-norma y adherirse al *statu quo* sociosexual de su época, el que impone a las mujeres (y

a los hombres) una determinada manera de vivir (o malvivir) su vida, comportarse, amar, gozar y sufrir, siguiendo las reglas de unos introyectos y guiones de género muy específicos que predefinen qué se puede y no se puede hacer, y cómo. Sería tentador plantear la cuestión en términos de libertad personal *versus* imposición social, autenticidad del yo *versus* manipulación ideológica del grupo, verdad íntima *versus* (volviendo a la imaginería del poema «*Autorretrato barroco*» con el que comenzábamos) «máscara», «encalzamiento», premoldeado, «acartonamiento». Y no sería todo falso en esta dicotomía. Sin embargo, son varias las características de *Cimbelina* que impiden esta lectura tan recta. Y es que no es evidente quién es o podría llegar a ser María Elena, o incluso si es que sería alguien, si se negara a seguir los estereotipos de género y las convenciones del amor romántico-modernista. En realidad, ni María Elena ni ningún otro personaje... o persona. Pero vayamos por partes.

Por un lado, María Elena, que como hemos analizado en no pocos casos cumple la norma patriarcal, en algunos momentos demuestra una gran hiperconsciencia sobre el hecho de que lo que está haciendo es justamente cumplir la norma patriarcal. En otras palabras: no la naturaliza sino que nos deja saber que sabe que se trata de una convención más: una regla, un precepto. Si bien no se da cuenta, por lo que respecta a su amor por Héctor, de que está reproduciendo lo que se espera de ella como mujer (amor sacrificado, sufridor, obsesivo, etc.), sí se da cuenta de que sí está haciendo eso mismo cuando finge su amor por José. Y los lectores no podemos sino percatarnos de que no hay diferencia ninguna entre lo que dice y hace desde la simulación y lo que dice y hace de corazón: es idéntico. Así, en el Acto V, para inspirarse y determinar cómo regalarle los oídos a José y vengarse de su malintencionado ardid, acude a las directrices que facilitan ciertos libros, ciertas novelas à la *Madame Bovary* que tienen vocación de manual: «Leer[é] las frases de amor; hay que ponerse a tono, *saber los vocablos precisos...*» (Storni, 1932, 87). Y le dice a José: «Miel ardorosa circula por mis venas [...] Siete ángeles, las alas de fuego, hacen guardia a los pies de mi lecho» (Storni, 1932, 87). Lo curioso es que eso que le cuenta a José para seducirle, y que ella sabe que no es más que un cliché copiado de algún sitio (de ahí que inmediatamente después de pronunciar esa frase se espete a sí misma, autoironica,

«¡Vaya guardial!»), no tendría por qué haberlo buscado en un libro, dado que ya lo traía de casa. Lo que le dice a José suena igual a lo que le dice a Héctor. Digamos entonces que María Elena es a veces consciente de su condición de ventrílocua de discursos amorosos estereotípicos ajenos, y a veces no: a veces sí experimenta esos mismos discursos como verídicos y propios, y ello a pesar de que su textura estilística es plenamente tópica.¹¹ Relacionándolo con el soneto que nos ha servido de introducción a las tensiones que hemos querido sondear en *Cimbelina*: como en «Autorretrato barroco», en María Elena es difícil separar su rostro de su «máscara enmohecida», su cara lavada que expresa sus emociones con naturalidad y espontaneidad de su cara maquillada que, de tanto amoldarse a quién sabe qué rígida horma, se apergamina, se endurece, se cuartea.

Por supuesto, nace aquí la pregunta obligada: ¿y cómo distinguir entre lo impropio y lo propio, la copia y el original, la imitación y la sinceridad, el disfraz y la desnudez, el albedrío y el código, el personaje y la persona? Lo cual nos lleva a la cuestión de la metateatralidad, cuyas paradojas vemos en el propio concepto de «actuar», que, como nos recuerda la RAE, significa «obrar, realizar actos libres y conscientes» y «ejercer actos propios de su naturaleza»... pero también «interpretar un papel en una obra teatral».¹² No es un término, pues, unívoco, como no lo es casi nada en la literatura de Storni, y como no lo es María Elena en *Cimbelina*: nuestra (a veces) heroína y (a veces) anti-heroína *actúa* las dos acepciones del verbo «actuar»... simultáneamente. La multivocalidad que hemos visto en los apartados anteriores, que tenía que ver con el hecho de que, respecto a la cuestión feminista,

¹¹ Maneco, el hermanastro de María Elena, ahonda en esta misma hiperconsciencia sobre los códigos que les dictan cómo actuar al nivel del género y del ideal amoroso cuando la joven le monta lo que a él le parece una *escenita*. Cuando ella amenaza con dispararle (luego vemos que su pistola era de chocolate...), él se burla y le dice: «¡A mí con escenas de cinematógrafos!» (Storni, 1932, 40). De este modo saca a relucir la condición hollywoodiense —peliculara, teatral— de los actos de María Elena, que al mismo tiempo son efectismos.

¹² También el concepto de «persona» es paradójico en esa misma dirección. Recordemos el conocido origen etimológico de la palabra «persona»: «prósopon» (griego) designaba al actor que portaba la máscara, por detrás de la cual su faz debía sonar, hablar; y de ahí «personae» (latín, «per sonare»).

Storni vocaliza distintas posturas (expresándolas en su caracterización contradictoria de María Elena y en ciertas marcas autoriales que insisten en esta pluralidad interior de María Elena y de Storni), cobra aquí otros tintes. Más filosóficos y hasta metafísicos: ¿podemos «realizar actos libres y conscientes» sin seguir ningún libreto? La metateatralidad de *Cimbelina*, y sobre todo su escena final, apunta a la irresolubilidad del misterio de qué es lo genuino en nuestra identidad y qué es lo impuesto: qué es rostro y qué es máscara.

Recordemos que los personajes (llamados María Elena, Héctor...) poseen conciencia dramática: saben de su «personajidad» y reflexionan más o menos críticamente sobre ella. A los lectores no se nos escapa que esos personajes son actuados por supuestas personas (llamadas Imógena, Póstumo...) que, a su vez, son los personajes de la obra de Shakespeare (llamados igual: Imógena, Póstumo...). Podemos distinguir de esta forma tres niveles teatrales. En el Prólogo (digamos *nivel A*), los personajes de la obra de Shakespeare se creen personas y se autodefinen con fórmulas copulativas tipo «Yo soy Imógena; una princesa. Soy hija del rey Cimbelina, personaje [de] [...] un drama de Shakespeare. Mi cuerpo una estatua, mi alma una antorcha, mi corazón una nube» (Storni, 1932, 8), «Yo soy Póstumo» (Storni, 1932, 8), etc. En los seis actos que hay entre el Prólogo y el Epílogo (*nivel B*), los personajes-que-se-creen-personas de Shakespeare se visten de los personajes de la sub-obra de Storni y la actúan: «Ahora existo en el año 1900 y pico... Soy María Elena Gutiérrez Castro; mi sport favorito el tenis... Soy hija de un ministro» (Storni, 1932, 18), «Me llamo Héctor Núñez, abogado, pobre; de ideas avanzadas» (Storni, 1932, 18), etc. Y en el Epílogo (*nivel C*), la cosa se enmaraña todavía más: irrumpen la escena final y se multiplican las preguntas.

Porque no sabemos bien desde dónde hablan, ni hacia dónde van. Por una parte, parecen reconocer que no sólo eran personajes en la sub-obra de Storni: también eran personajes en el «original» de Shakespeare. El hecho de que hay algo de «personajidad» y artificiosidad tanto en el texto de Storni (reconocido por los personajes como tal: como *texto*) como en el de Shakespeare (no reconocido todo el tiempo por los personajes como tal, que hasta la escena final lo pensaban no como texto sino

como *su vida*) es algo que se remarcaba en los atuendos, y en cómo los personajes juegan con ellos. Y es que en ambas obras aparecen con vestimentas igualmente estereotípicas: no es que el traje de sport de «niña bien» sea más disfraz o menos disfraz que el traje de princesa: lo que sucede simplemente es que María Elena y los demás se cambian de ropa, y *todo* es ropa. Abunda en este percibirse todos ellos de que siempre, de alguna manera, fueron personajes (y de que por tanto siempre siguieron un libreto, escrito por algún otro) el hecho de que tratan de regresar al libro de donde salieron. Es decir: las personas que hacen de personajes stornianos en el escenario intentan volver a ese otro escenario que es el texto de Shakespeare, demostrando así que su realidad «primigenia» no era sino otro artefacto, otra obra artística. Su actuar libremente (primera acepción) siempre fue un actuar teatralmente (segunda acepción).

Pero por otra parte, recordemos que, en el Epílogo, en el escenario está el libro de Shakespeare. Tiene una puerta, e Imógena (que hacía de María Elena), Póstumo (que hacía de Héctor) y los demás intentan entrar por ella. Recordemos asimismo que no lo consiguen: *no caben*. ¿Qué significa que traten de volver al libro del que salieron (su realidad «primigenia», lo que pensaban que era *su vida* y no un *texto*) y que ya no sea posible?

Hacen varios intentos de volver a meterse en él y, ante la cada vez más obvia imposibilidad, comentan, sorprendidos aunque lúcidos, que «han crecido psicológicamente» (Storni, 1932, 120). Sugerimos que este «crecimiento psicológico» radica en que se han dado cuenta, no de que son personajes-que-se-creen-personas, sino de que son personajes que *se creían* sólo personas y que ahora *se saben* personajes *y* personas. Han entendido que toda vida es, también, texto. Han abrazado que toda identidad implica apoyarse en una cierta guionización: normativas, estipulaciones, costumbres, herencias.

Nos hablan entonces desde un lugar raro y aporético, desde una liminalidad de la que vienen y a la que van, y a la que tal vez pertenecemos todos. La escena prosigue: todos se van andando, despacito y cogidos de la mano, hasta el final del escenario. Se dirigen hacia, dicen, «la vida», la vida que queda del lado del público (Storni, 1932, 121); el público que, por su parte, vive su vida leyendo, escribiendo y gravitando en torno a muchos otros textos. Justo en

el filo del escenario, a punto de caerse por el precipicio, cruzando y no cruzando la cuarta pared, cae el telón. No es esa una vida, creemos, que se contraponga de manera categórica al libro, al libreto, a la textualidad; no es una vida en la que el rostro y la máscara puedan despegarse con nitidez, sin contradicción. Y no es tampoco que esta multivocalidad del ser que se afirma en *Cimbelina* se limite a la cuestión de los estereotipos de género y los guiones sociosexuales que legitiman el poder dominante, como por ejemplo han sugerido Salgado (1992, 26) y Prieto (1998, 45).¹³ El telón cae cuando los personajes-personas y personas-personajes están en ese borde, en los confines de una conciencia que se piensa a sí misma desde sus limitaciones y desde las limitaciones de las dicotomías de lo soberano *versus* lo subordinado, lo real *versus* lo falso, la honestidad *versus* la doblez, la autodeterminación idiosincrática *versus* la «ventrilocuacidad» de la ideología hegemónica. ¿Los personajes consiguen pasar a la otra orilla: la orilla de las personas «reales» de la audiencia? ¿O se quedarán por siempre jamás en ese abismo de lo simultáneo, lo múltiple, lo incompatible, lo absurdo? No hay respuesta.¹⁴ Todo acaba o todo empieza ahí, en esa fina línea que quizás separa, o quizás une, personaje y persona, existencia con pre-guion o existencia sin pre-guion. La existencia se repiensa desde el existencialismo: como guion va escribiéndose sobre la marcha. A

¹³ Para Salgado, «el hecho de que al final del drama Storni expulse a estos personajes y sus correspondientes triángulos del canon literario —al impedirles entrar en el libro— subraya la necesidad de romper los moldes literarios del intercambio de mujeres que reproduce y valida la construcción patriarcal extratextual de la familia. Tal vez Storni creía que la mujer sería capaz de imaginar moldes más humanos» (Salgado, 1992, 26). Para Prieto, en *Cimbelina* está en juego la utopía de que las personas no estemos contaminadas por los estereotipos de género, es decir, un deseo de volver a la naturaleza pre-social (Prieto, 1998, 45).

¹⁴ Para Prieto sí parece haber respuesta. Opina que este final implica una especie de muerte, no tanto una indefinición. Prieto ve en la obra de Storni (en toda ella, no sólo en *Cimbelina*) dos «salidas a la opresión patriarcal», un «registro revolucionario» y un «registro escatológico», una suerte de deseo tanático como liberación del sufrimiento (Prieto, 1998, 25-26). Este crítico opina que en *Cimbelina* este segundo registro estalla en el final (Prieto, 1998, 47). Ese «hacia la vida» que pronuncian los personajes lo relaciona él con un verso del poema «El dulce daño»: «Hay otra vida. ¿Allí cómo se llega?» (Prieto, 1998, 25), y concluye que, en *Cimbelina*, a esa otra vida (mejor) ni María Elena ni ninguno de sus compañeros llega a llegar.

cuatro manos, a mil manos: con las manos invisibles de los autores invisibles que todos somos, para nosotros y para los otros.

Bibliografía

CASTILLO, Jorge Luis. (1998) «Delmira Agustini O El Modernismo Subversivo.» *Chasqui*. 27 (2). 70-84. <http://www.jstor.org/stable/29741438>

GARZÓN-ARRABAL, Cecilia. (2008) *El teatro de Alfonsina Storni: Feminismo e Innovación*. Dissertation. Chapel Hill. <https://cdr.lib.unc.edu/.../uuid:798f0eec-f3da-4ab4-a332-6c780cd2f33a>

GEASLER TITIEV, Janice. (1980) «Alfonsina Storni's 'Poemas de amor': Submissive Woman, Liberated Poet.» *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. 8(3). 279-292. <http://www.jstor.org/stable/27740950>

MUSCHIETTI, Delfina. (1989) «Las mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor». *Nuevo Texto Crítico*, II(4). 79-102. <https://muse.jhu.edu/article/489541>

PIEROPAN, María D. (1993) «Alfonsina Storni y Clara Lair: De la mujer posmoderna a la mujer moderna.» *Hispania*, 76(4). 672-682. <http://www.jstor.org/stable/343881>

PRIETO, Julio. (1998) «*Cimbelina en 1900 y pico*: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni». *Latin American Theatre Review*. 32(1). 25-50. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1224/1199>

RUIZ PÉREZ, Ignacio. (2008) «Contra-escrituras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y la subversión del modernismo.» *Rerista Hispánica Moderna*. 61(2). 183-196. <http://www.jstor.org/stable/40647488>

SALGADO, María A. (1992) «Alfonsina Storni in her self-portraits: the woman and the poet.» *Confluencia*. 7(2). 37-46. <http://www.jstor.org/stable/27922094>

STORNI, Alfonsina. (1932) *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires. Cooperativa Editorial.

STORNI, Alfonsina. (2017) *Poesía*. Prólogo: Delfina Muschietti. Buenos Aires. Losada.