



**María D. Pieropan**

**Alfonsina Storni y Clara Lair;  
De la mujer posmodernista a la mujer «moderna»**

**Abstract:** La crítica sobre la poesía de Clara Lair enfatiza las semejanzas entre su obra y la de Alfonsina Storni: el retrato del cuerpo masculino, la muerte, el desengaño social y metafísico, y el cielo como símbolo de la dicha. Mi estudio se enfoca en las diferencias temáticas indicativas de una diferencia de cosmovisión feminista arraigada en una desigualdad entre el nivel de auto-satisfacción en las dos poetisas. La mayor auto-satisfacción de Lair se evidencia en su relación con la Naturaleza, en la potencia que atribuye a su poesía, y en su invulnerabilidad ante el amor. Tal invulnerabilidad arraiga en una sagacidad desmitificadora ante el amor e ilusiones femeninas fomentadas por el patriarcado, junto con una distancia afectiva debida a su «literaturización» de lo amoroso y subversión de intertextos tradicionales.

**Key Words:** Lair (Clara), Negrón Muñoz (Mercedes), Storni (Alfonsina), literatura de mujeres, literatura femenina, poesía hispanoamericana, literatura puertorriqueña, siglo veinte, posmodernismo, subversión

Alfonsina Storni y Clara Lair: mujeres poetisas, latinas y almas desilusionadas. Las dos trabajaron para ganarse la vida durante una época

tradicional en que la mujer dependía del matrimonio para la seguridad económica. No se casó ni la una ni la otra. Una relación de almas gemelas fue sugerida por Storni misma, quien declaró que ella y Lair compartían una nerviosidad parecida: «Se me tornan los nervios hilos electrizados; la comparte Clara y lo confiesa también».27 Estos paralelos de temperamento, etnicidad y feminismo han alentado a los críticos a enfocarse en las muchas semejanzas temáticas y estilísticas de su poesía. Este estudio comienza con un examen breve de estas semejanzas en las dos poetas modernistas,28 pero sólo a manera de prelude para luego contrastar la cosmovisión feminista y examinar la subversión de intertextos tradicionales en Lair que la acerca a la mujer moderna.

El nombre «Clara Lair» es el pseudónimo de la poeta puertorriqueña Mercedes Negrón Muñoz, nacida en 1894 en el pueblecito de Cidra, de una familia aristocrática. Como nota Rosario Ferré en su artículo «Entre Clara y Julia», tal pseudónimo, negando los apellidos macizos y masculinos del orden patriarcal, celebra lo femenino connotando claridad, transparencia y translucidez (999). A los veinte años emigró a la ciudad de Nueva York, donde trabajó como secretaria de un banquero y se quedó hasta 1937 cuando volvió a su patria isleña. Escribió poesía y se ganó la vida trabajando como bibliotecaria de la Biblioteca Carnegie de San Juan. Murió en 1974 a los ochenta años. Sus poemas de juventud quedaron inéditos hasta 1979, cuando Vicente Géigel Polanco los recogió bajo el título *Un amor en Nueva York* en su libro *Clara Lair/Obra poética*. Su primer libro publicado, *Arras de cristal*, salió en 1937 y recibió un premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña. En 1950 este tomo de versos se publicó de nuevo bajo el triple título de *Tropico amargo*, *Arras de cristal* y *Más allá del poniente*. A su obra se suman también tres poemas escritos en los últimos años de su vida.

El más comprensivo resumen de los paralelos estéticos entre su poesía y la de Storni encuentra voz en Diana Ramírez de Arellano, quien escribió en su «Tributo a la poesía de Clara Lair» en las *Obras completas (OC)* de la autora: «La agudeza, el ingenio, el rápido desenlace epigramático de ironía y desdén de Alfonsina, se recoge en Clara...» (OP99). Respecto al cuerpo masculino,

————— 673 —————

añade que comparten: «la admiración ante la fuerza del hombre; casi un culto, aún en la metáfora coinciden: el pecho es piedra, y el hombro prepotente. Sienten el contraste de su personal suavidad femenina contra el pétreo físico masculino» (OP 101). Asimismo, Ramírez de Arellano ha señalado la abrumadora ansia de soledad, de huir de lo mundano y lo mediocre (OP 100), rasgo no sólo de Storni y Lair sino de Julia de Burgos, Agustini y otros poetas posmodernistas. No sorprende que en la poesía de las dos se oiga el fuerte acento del desengaño social y metafísico. La obra de Storni critica la conformidad social y el elitismo clasista, pero su amargura parece más existencial que social: ella lamenta el creciente alejamiento del hombre de la Naturaleza, presagia el apocalipsis por lo egoísta y guerrero de la condición humana, y denigra la vida como «esa

torpe tortura de vagar sin sosiego» (Antología Poética [AP] 33). La desilusión metafísica es igualmente evidente en la obra de Lair, pero a diferencia de Storni, no es tanto una crítica de fallas específicas de la existencia humana como una declaración de cinismo defensivo y un anhelo de soledad. En un poema apropiadamente titulado «Soledad», ella sugiere que no sólo evita contacto con el mundo, sino que está preparada para defenderse contra él a manera de caballero medieval, declarando: «Hay una malla que perennemente / se teje entre las cosas y yo» (OP 35). Al final del poema, se ha consumado su ruptura total con el mundo, ya que ella se ha aislado dentro de una realidad de su propia creación: «¡El mundo es hecho sólo del clamor de mis brazos / y el ruido de mi voz!» (OP35). En «Letanía egoísta», propone como lema: «¡Mirar el mundo todo como brusca humorada, / y a cambio de su nada darle también mi nada!» (OP 52). A diferencia de Storni, Lair pone más énfasis en lo social que en lo metafísico. El primer poema de la colección Un amor en Nueva York expresa su desengaño ante la fría deshumanización del mundo comercial cuyos habitantes parecen autómatas, ya que «sin gestos, sin miradas, sin voz y sin sonrisa» (OP 15), les falta lo intrínsecamente humano. En verdad, son tan carentes de vida que la muerte emana a sus alrededores: «era a su paso, el oscuro salón más ceniza...» (OP 15). El prejuicio racial tácitamente se critica en su famoso poema «Pardo Adonis», donde Lair alaba lo negro como lo auténtico afirmando que su amante negro la ha salvado del tedio de su propia raza blanca:

¡Hincha a solas el río seco de mi instinto!  
¡Hincha y suelta mi río hacia el bosque perdido de lo desconocido!  
El día, pardo Adonis, donde mi tedio estanco, es todo blanco...  
¡Tedio de la blancura, del color sin color. ..!»

(OP 41)

Es especialmente aguda esta crítica porque subvierte cuatro intertextos o tópicos literarios profundamente arraigados en la tradición social. En primer lugar, la firme creencia en la innata superioridad de la raza blanca es subvertida por la mayor autenticidad, y por eso la implícita superioridad, de la raza negra. En segundo lugar, el hecho histórico de la liberación de los negros por los blancos es subvertido por la liberación de Lair por su amante negro; en las palabras de la poeta liberada por la autenticidad negra: «De mi guarda, la raza, fugitiva me escondo» (OP 41). Asimismo, la idealización de la mujer blanca por el hombre negro es subvertida por la deificación de un hombre negro por una mujer blanca que lo alaba refiriéndose a él como «Adonis». Finalmente, el intertexto de la mujer blanca como objeto de fascinación sexual para el hombre negro es subvertido por esta confesión erótica de la poeta: «un éxtasis mi alma a

tu cuerpo le roba... / Éxtasis hondo / de selva de caoba, de canela, de miel...» (OP 41).

Del mismo modo en que las dos poetas se asemejan en su preocupación por males sociales y metafísicos, las dos emplean el símbolo del cielo para expresar la dicha y el orden trascendentes que anhelan alcanzar. En su poema «La Vía Láctea», Storni escribe: «me acomete como un / deseo de los cielos» (AP 112), mientras en otro poema le informa a un habitante de Marte que ella está buscando «una estirpe nueva a través de la altura. / Cuerpos hermosos, dueños

————— 674 —————

del secreto celeste, / De la dicha lograda» (AP 125). Asimismo Lair, en su poema «Credo», afirma su fe «en las nubes, en la luna y en las estrellas. En todo lo lejano e inaccesible» (OP 75). En la poesía de Lair, específicamente en este poema, el símbolo del cielo se embellece al evocar intertextos platónicos y cristianos que yuxtaponen alma y cuerpo. Su afán de trascender la esclavitud terrenal tan íntimamente asociada con lo corporal se expresa en la última estrofa de «Credo»:

Cuerpo en cadena, en lacería, en mellas;  
alma sin muro, ni confín, ni ocaso...  
donde termina mi ilusión del mundo  
comienza mi ansiedad de las estrellas...

(OP 77)

Además de este anhelo por alcanzar un orden trascendente, el tema de la muerte también se destaca en la poesía de las dos mujeres. A lo largo de la obra de Storni, llega a ser una obsesión en que ella entretiene fantasías detalladas sobre el acto de morir y el estado de la muerte, obsesión que evidencia el deseo de la aniquilación notado por Phillips (23) como uno de los impulsos fundamentales detrás de la poesía de Storni. Claramente presagia su suicidio en el poema «Partida» (AP 217), donde describe su entrega al mar, y en otro poema en que le confiesa a Horacio Quiroga: «Morir como tú, Horacio, en tus cabales, / y así como en tus cuentos, no está mal» (AP 16). Aunque Lair contempla su propia muerte, no la anhela; a diferencia de la obra de Storni, en la suya la muerte funciona en servicio de otros temas. Por ejemplo, en «Nocturnos del Amor y la Muerte», ella expresa su actual aislamiento imaginando su futuro olvido en la muerte:

¡Quién mirando a una estrella la noche de mi muerte  
pensará: qué se ha hecho, dónde está, y qué mano  
luminosa y fantástica la ha recogido inerte

y la impulsa reviva al vuelo sobrehumano.  
¡Quién mirando a la luna recordará la pálida  
faz, el mirar desolado...  
Y el alma siempre llena de ansiedad de crisálida,  
aleteando inconforme en el vivir claustrado!

(OP 56)

En los «Sonetos de lo irreparable», un yo lírico ya mayor de edad se enfrenta con lo pérfido del cuerpo cuyas pasiones la han hecho tan vulnerable a «ansias y anhelos sin esperas» (OP 82), y reconoce el paradójico alivio de la muerte liberadora. Como lo expresa la poeta misma a su cuerpo «Amo inflexible, cárcel de rigores» (OP 83): «Y ahora por fin quieres morir... Dilema es que me extingas, tu ironía suprema... ¡o escapar para siempre de tu garra...!» (OP 84). De la misma manera, en «Orgullo» Lair emplea la muerte, específicamente una imagen de la descomposición corporal, para burlarse del desmedido orgullo familiar: «le llevaré en prestigio al hambre del gusano / la cola de mi estirpe tendida entre la caja» (OP 53).

Estos diferentes acercamientos a la muerte reflejan una diferencia de cosmovisión que se traduce en una diferencia de acción: la una se suicidó y la otra no. Es verdad que Lair, a diferencia de Storni, no sufría de un cáncer incurable que la empujaba a poner fin a su vida, pero tal enfermedad no parece el único motivo del suicidio de Storni. En cambio, parece el colmo de una larga trayectoria de angustia en que ella se retiraba de este mundo paso por paso. Su tendencia de apartarse y consolarse en fantasías del suicidio se vio mucho antes de 1938, año en que se ahogó en el mar. Refiriéndose a un incidente contado por Arturo Capdevila en su libro *Alfonsina: Epoca, dolor y obra*, Phillips escribe que la joven poeta vivía en una pensión barata, estudiaba para su certificado pedagógico, y apenas se ganaba la vida como celadora donde era estudiante (23). Al parecer, ganaba un poco de dinero extra los fines de semana cantando incógnita como corista en teatros sospechosos. Un día la reconocieron algunas compañeras suyas, y su mortificación fue tal que dejó un recado de suicidio en su cuarto. Aunque la obra de Lair se caracteriza por desengaño ante los males de la sociedad, la condición humana y el amor, falta la honda angustia que está presente en la obra de Storni. Es como si Lair tuviera más valor para bregar con la vida. Rosario Ferré opina que «la audacia de Clara supera la de poetas como Alfonsina Storni y Delmira

Agustini, porque ella tuvo el valor de no suicidarse, de seguir viviendo» (1003).<sup>29</sup> ¿Cuál fue la fuente de su mayor voluntad de no sólo vivir, sino

de disfrutar de la vida? La intimidad entre una escritora y su obra señalada por teóricos feministas como Toril Moi (61), quien declara que «the female text is the author», apunta a su poesía como clave de este enigma. No sorprende que los versos de Lair sugieran que su mayor voluntad de disfrutar de la vida brotó de la honda auto-satisfacción de la poeta. Esto no quiere minar el éxito que tenía Storni en afirmarse como poeta, soltera y madre solitaria. De acuerdo con la teoría feminista de que la voz poética expresa el yo psíquico de la poeta, las transformaciones del yo lírico de la obra de Storni evidencian su transformación personal desde objeto pasivo en sujeto activo. En su artículo «Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor», Delfina Muschietti señala el nacimiento de la voz poética storniana como el primer paso en su desarrollo como sujeto. Refiriéndose al proceso creador que gobernó la temprana producción de sus versos, Muschietti dice: «Se configura un decir mendicante que acepta, pide, se humilla y representa una doble escena: la de la mujer sometida al otro; la de una retórica que copia a los modelos de la literatura institucionalizada y ya epigonal: Darío, Nervo» (86). Su abandono de la retórica del romanticismo tardío y del posmodernismo evidencia la emergencia de una creciente autonomía poética y personal que presagia una segunda transformación notada por Muschietti: su voz que desde el principio muestra una actitud de contrapuesta se vuelve chillido en protesta contra el patriarcado (87-88). En un artículo periodístico publicado en La Nota en 1919, Storni declara que para ella tal expresión de ira, una transgresión claramente prohibida a la mujer, está en el meollo de la lucha feminista: «Cuando se dice «feminista» se encarama por sobre la palabra una cara con dientes ásperos, una voz chillona».30 Además de estas transformaciones señaladas por Muschietti, el cambio de focalización de la voz poética storniana también refleja su trayectoria personal hacia mayor autonomía como sujeto activo. En su artículo «Alfonsina Storni: aquel micromundo poético», Gwen Kirkpatrick, declara: «It is the change from being the observed... to being the observer that marks a change in Storni's poetry» (387). Tal cambio representa un significativo apartamiento feminista de la cosificación de la mujer ya que, como explica Judith Kegan Gardiner, la mujer está acostumbrada a verse vista, a valorarse según las valoraciones de otros, y a ser desvalorada como «narcisista» (128). Según Kirkpatrick, la Storni armada del ojo crítico de observadora ahora desmitifica lo que le rodea, descubriendo la superficie interior de la ciudad en la serie de poemas sobre Río de la Plata y desmitificando los encantos amorosos en su famoso poema «A Eros» (389).

Aunque Storni logró afirmarse como mujer autónoma frente al patriarcado, parece que la internalización de su conflicto social le minaba su auto-satisfacción, ya que términos autodegradantes se destacan en su léxico de auto-representación. Como nota Muschietti:

...la figura ilegal que diseña la voz de la disonancia se ofrece a la lectura como la prostituta cuya alma condenada pide purificación o como la enferma que el discurso científico separa y clasifica. Las autopredicaciones relevadas en este sentido son numerosas: «mis nervios están locos» -«el alma enferma»-«el mal que me devora»-«mal que me consume»-«la fiebre»; y alcanzan en la predicación de la

locura su saturación mas alta... Se une a ella otro emblema en el que convergen el discurso bíblico del mal y la clasificación de la perversidad: el emblema de la serpiente o la víbora. (89)

Este conflicto tipifica la auto-afirmación femenina, especialmente dadas las sofocantes restricciones sociales de los primeros decenios de este siglo. Como afirma Mary Ann Ferguson, la auto-afirmación femenina a menudo se logra a costa del aislamiento y psicosis (8-9). Sin embargo, la obra de Lair no refleja tal conflicto interno, posiblemente por un psique menos frágil y un ambiente social menos asfixiante. En cambio, su poesía emana una fuerte auto-satisfacción.

Esta satisfacción de Lair se evidencia, por ejemplo, en la relación entre ella y la Naturaleza. Como en la poesía de Storni, la

————— 676 —————

Naturaleza acompaña a la poeta cuando espera la llegada del amante:

¡Cuántas veces la luna enternecida  
me anunció tu llegada levemente...  
Silbaban los coquíes tu bienvenida,  
y aplaudían las olas locamente...

¡Cuántas veces las palmas de la orilla  
dieron sus ramas para tu homenaje...  
y el lucero mayor, el que más brilla,  
apuntaló la ruta de tu viaje...!

(OP 28-29)

También como en la poesía de su antecesora, la Naturaleza de Lair la consuela ante el amor no correspondido:

«¡Ya no viene...!» solloza la sombra que te aguarda,  
vagabunda en la tarde, donde sin fin te pierdes...  
¡Y lloran los almendros sobre la tierra parda,  
dos grandes hojas verdes!

«¡Ya no viene...!» musita el coquí entre las frondas,

remedando mí angustia su silbar -lamento...

(OP 29)

Sin embargo, a diferencia de la Naturaleza de Storni, la de Lair se destaca como modelo de existencia auténtica y potente, recordando el arquetipo del «mundo verde» tan presente en la literatura escrita por mujeres. Como lo explica Annis Pratt, la Naturaleza funciona para la mujer como fuente de consuelo e independencia, como aliado que la mantiene a ella en contacto con sí misma, y como talismán que la protege en su pasaje por los peligros patriarcales (17-22). En el poema «Polen», el deseo de la poeta de trascender los límites de la etiqueta y la erudición para experimentar el instinto le conmueve a rogar: «Déjame ser a veces cruda como la tierra, / abrupta como el agua, rápida como el viento» (OP 34). El mismo deseo de una existencia tan genuina y potente como la de la Naturaleza se expresa en «Nocturno (Trópico)», donde pide no sólo la pasión vivaz del flamboyán sino su vigilancia paciente:

¡Que el rojo de mi cuerpo sea como una  
copa de flamboyán que apacigua la luna  
¡Que mis brazos vacíos sean como el desvelo  
de una palma de mar que se rasga hacia el cielo...!

(OP 43 )

José Emilio González (314-19) nota que tal anhelo a experimentar la pasión erótica, deseo destacado también en «Pardo Adonis», no es solo el paso decisivo hacia la absoluta libertad femenina, sino la razón por la cual a Lair se le considera la primera gran poetisa puertorriqueña del erotismo.<sup>31</sup> La sensación de «la irradiación del deseo en todo el ámbito del mundo» observada por González en este poema (324), ejemplifica la relación entre el erotismo y la Naturaleza evidente también en la obra de Julia de Burgos. Como explica González, tal relación nace del carácter mismo del erotismo; es decir, tan arraigado en el instinto vital que nos brinda el sentimiento de la vida, el erotismo «ahonda en lo biológico, aflora en lo psíquico e irradia hacia lo universal» (320-24). En contraste con esta relación en que la Naturaleza le inspira a Lair a desarrollarse como agente activo y potente, para Storni la Naturaleza funciona como lo que Rachel Phillips llama un «nirvana metafísico» (22) que, tiernamente abrazándola en el momento vulnerable del clímax erótico y en la hora de la muerte, le alienta a ser pasiva e impotente. Como explica Phillips:



«Nature seems to represent for her a womb or shroud which will reclaim her as soon as she tires of life's struggle. ...Storni constantly uses the image of passive woman abandoned to the forces of Nature as a metaphor of the loss of identity in death, and also for the loss of self-awareness in physical passion» (22).

La mayor auto-satisfacción de Lair se nota también en el grado de potencia que atribuye a su obra, una actitud que anticipa la subversión feminista de la definición patriarcal del poder en términos de la potencia creadora de la mujer.<sup>32</sup> Aunque Storni se afirmó como poeta, su anteriormente mencionado léxico autodegradante recuerda el fenómeno comentado por Gilbert y Gubar de que las restricciones sociales sobre la creatividad femenina causaron un conflicto manifestado en la literatura de mujeres en forma de imágenes de locura y enfermedad (296-98). En su comentario sobre «El ruego», Josefina Ludiner afirma (284) que la Storni que lamenta haber perdido el sueño femenino del amor dedicándose a hacer

————— 677 —————

versos está haciendo lo que quiere a pesar de su queja a Dios de que «...está la tarde ya sobre mi vida, / y esta pasión ardiente y desmedida / la he perdido, Señor, ¡haciendo versos!» (AP 87). Ludiner tiene razón, pero no se puede pasar por alto el fantasma del estigma social sobre la creatividad femenina, el cual está encarnado en la yuxtaposición storniana entre el hacer el amor y el hacer versos. Tal estigma está ausente en la obra de Lair. Como Storni, se consideró portavoz de la mujer cuya opresión le privaba de voz propia, reflejando la valoración femenina de la literatura como foro para mujeres e instrumento de cultivar la conciencia feminista.<sup>33</sup> En una estrofa metapoética de «Credo», escribe: «dejo a toda mujer rastro de mis angustias, / mi gran hambre de amores, y mi sed de olvidar...» (OP 76). Además del sentido de potencia personal logrado por esta contribución feminista, Lair gozó de otra dimensión de potencia compartida por casi todo artista: la inmortalidad mediante el arte. Tal inmortalidad es un leitmotiv de la obra de Storni, pero es mucho más impresionante en la de Lair, específicamente en un poema que subvierte el tradicional intertexto de la mujer que se immortaliza mediante los hijos. Dirigiéndose al amante retórico de «Nocturnos (Del Amor y la Muerte)», el yo lírico presagia:

De mí quedarán versos... De ti quedará un hijo... Quizás un hombre manso, de paz, rutina y calma; un hombre en quien tan sólo esté tu nombre fijo, ¡con nada de tu cuerpo y nada de tu alma!

(OP 57)<sup>34</sup>

Ella se siente fortalecida porque el hombre se immortalizará por un hijo que hereda sólo su nombre mientras que ella se immortalizará por la poesía que encarna su alma. Este mismo poema ofrece otra dimensión de la satisfacción personal que Lair logró mediante sus versos, una dimensión

ausente en la obra de Storni: les atribuye a sus versos, y por eso a sí misma, el poder de influir en los sentimientos y comportamiento del amante. Como lo expresa Lair al amante retórico:

Quizás tú, torvo amante, despiadado y perverso, que rocé como a rosas y cual puñal me heriste... por la gloria insoñada de quedar en mi verso serás en esa noche un poco bueno y triste...

(OP 56)

En la última estrofa, la auto-satisfacción de Lair aumenta por la idea de que su poesía, en asociación con la Muerte, le usurpará la autonomía al amante. En vez de ser agente activo de sus amoríos, él es reducido por ella a objeto pasivo del sentimiento amoroso inspirado en otras mujeres por los versos escritos por ella:

Estarás muerto... muerto... Ningún cuerpo lascivo  
buscará tus palabras, tus besos ni tus risas...  
Y sólo por los versos que esta noche te escribo  
alguna mujer triste amará tus cenizas...

(OP 57)

La mayor diferencia entre el nivel de auto-satisfacción de las dos mujeres se refleja quizás en su acercamiento al amor. Los dos primeros libros de Storni, *La inquietud del rosal* y *El dulce daño*, expresan el sufrimiento de una mujer que se ha hecho vulnerable idealizando al amante, dependiendo de él por su amor propio, y entregándose hasta perder su propia identidad. A lo largo de su obra, la vemos aprender las difíciles lecciones del amor y cambiar sus ilusiones románticas por desengaño cínico. En cambio, el cinismo se evidencia en las obras de Lair ya en los primeros poemas. Es como si ella leyera la poesía de Alfonsina y, aprendido lo necesario para escudarse contra las saetas de Cupido, se mantuviera invulnerable ante el Amor destructor. La sagacidad en que arraiga esta invulnerabilidad se destaca en su obra. A diferencia de la Alfonsina que desesperadamente espera al amante que no llega, en su poema «Fantasía de olvido» Lair se enfrenta con lo temporal del amor:

«¡Ya no viene... no viene...!» Dice la atroz canción,  
todo lo que te aguarda, como una imprecación...  
(Acá adentro en mi pecho, sin fe, sin ilusión,  
«ya no viene» -retumba estoico el corazón...

Tal reconocimiento de lo pasajero del amor es aun más explícito en el poema «Pasa», donde subvierte el intertexto tradicional de la mujer que le suplica un voto de amor eterno

————— 678 —————

no al amante: «Sigue tu rumbo... no detengas el viaje. / Nuestro encuentro es un breve mudar del equipaje» (OP 58). Es especialmente aguda esta perspicacia en el poema «Lullaby mayor», donde insinúa que el eterno problema amoroso arraiga en la diferencia entre la experiencia amorosa masculina y la femenina. Al nivel figurativo de esta canción de cuna, ella evoca el clásico intertexto calderoniano identificando el amor masculino con el sueño; es decir, con el ideal de la mujer y del amor mismo. En los primeros versos, le susurra al hombre: «Duerme, mi niño grande; duerme, mi niño fuerte; / que el juego del amor rinde como la muerte» (OP 44). Sugiriéndole al hombre que se duerma, está animándole a enamorarse de ella; es decir, que se entregue a la ilusión. Ella sabe que la realidad de su ser y de la experiencia amorosa no puede competir con el sueño, y admite: «Quizás ningún empeño / de mi cuerpo y mi alma / te dé lo que ese sueño» (OP 45). En cambio, el amor femenino consiste en vigilar el sueño del amante. Ansiosa ante su posible despertar, ella ruega: «¡Duende callado y ágil, vigíleme la puerta! / ¡Que se va si despierta!» (OP 44). Paradójicamente, aunque es impotente ante tal despertarse que es desenamorarse, es potente reconciliándose con la realidad de tal impotencia. Esta fuerza personal se reitera por su infantilización del amante, el «niño grande» a quien canta esta nana y para quien califica el amor de «juego». Asimismo, esta potencia arraigada en una perspicacia desmitificadora se destaca por el papel de Lair de sabia que les descubre a otras la verdadera naturaleza del amor. En su poema «Carta a Ada Elena», le avisa a una amiga en un tono de intimidad epistolar:

... no sueñes, no esperes, ni imagines.  
Mira el amor, si pasa, cual zumbador sin tiento.  
No seques, por claustrarla, la flor de tus jardines.  
No tases oro-puro lo que se lanza al viento.

El amor es fugaz y es frágil y es pequeño.  
Girasol del instinto, no mide si cambió  
en mitad de la ruta de un sueño, hacia otro sueño...  
El hombre que tú amas lo acata: tú y yo no.

(OP 70)

Lair se muestra invulnerable -y por eso satisfecha consigo misma- desmitificando no sólo el amor, sino ciertas ilusiones femeninas fomentadas por la cultura tradicional. En «Banquero-marino», destruye el mito de que mediante su encanto femenino una mujer puede transformar a un hombre evasivo en un amante fiel y dedicado.<sup>35</sup> Lo erróneo de esta creencia se expresa en la descripción de estos hombres, la cual se encuentra dentro de una pregunta retórica que el yo lírico le hace a uno de ellos:

¿Acaso tú no sabes que las mujeres aman  
A esos hombres fugaces, elusivos e inciertos,  
Que tienen varias novias en diferentes puertos,  
Varias novias que apenas saben cómo se llaman?

(OP 19)

Del mismo modo en que el yo lírico presenta como realidad inmutable el hecho de que las mujeres aman a hombres de este tipo, el tono flemático con que los describe como inasequibles y caprichosos expresa lo inalterable de su naturaleza ante el amor femenino. Irónicamente, el yo lírico se revela como una de esas «mujeres que aman / A esos hombres» preguntándole al amado retórico: «¿En qué rincón de España un labio de arbol / Te llamó mi marino?» (OP 18). Sin embargo, del mismo modo en que el yo lírico de «Lullaby mayor» se muestra potente aceptando su impotencia ante el desenamorarse del amante, esta voz lírica se muestra potente reconociendo su impotencia ante el carácter inmutable de este hombre.<sup>36</sup> Los últimos versos expresan su conciencia de tal impotencia ante esa realidad inalterable insinuando que su amorío no va a traspasar los límites de la fantasía: «¡Ah, yo he soñado a veces que he palpado un instante, / Sólo un instante, el oro de tu uniforme azul!» (OP 19). Asimismo, el poema «Don Juan» subvierte el mito femenino de que existe un amante tan apasionado como Romeo y tan noble como un caballero andante quien le va a validar la existencia a la mujer.<sup>37</sup> Dirigiéndose otra vez al amante retórico, el yo lírico le declara sarcásticamente:

Habrías de llegar, tú, mi Romeo,  
en suavidad y brillos.  
Habrías de llegar, mi caballero,  
————— 679 —————

en blancuras y bríos.

(OP 37)

Al final del poema, Lair destruye este mito subvirtiendo los intertextos de Romeo y del caballero mediante otro intertexto literario: descubre que el amante no es ni el fiel Romeo ni el noble caballero, sino el infame Don Juan, quien llega «frío, cínico, fatal... / Retando sombras, pisoteando tumbas» (OP 37). A diferencia de las anteriores víctimas ingenuas, el yo lírico cínico lo reconoce por quien es y lo rechaza.<sup>38</sup>

La auto-satisfacción de Lair se debe no sólo a esa perspicacia desmitificadora, sino a la distancia afectiva que ella crea entre ella y sus amantes para escudarse contra la angustia del amor fracasado. Aunque todo poeta poetiza haciendo de la vida literatura, Lair se aprovecha de este proceso «literaturizando», por así decirlo, en grado superlativo a sus amantes y amoríos para lograr mayor objetividad ante la pérdida de ellos. Por ejemplo, en el cuarto poema del libro *Un amor en Nueva York*, ella se refiere a su amorío como «una leyenda corta» que escuchará algún día su hermana. La literaturización del amante incluye las ya mencionadas referencias a él como el mítico «Pardo Adonis», y el intertexto popular del marinero fugaz que tiene una novia en cada puerto. En «El Príncipe de Park Avenue», la literaturización del amante se señala en esta declaración metapoética del yo lírico: «...yo reconstruyo la leyenda infantil / del Príncipe que daba las perlas y el marfil, / y el palacio en las nubes, donde era el sol la luna...» (OP 22).<sup>39</sup> Dentro del contexto de esta reconstrucción literaria, la voz lírica le actualiza la existencia por su «título moderno: Príncipe de Park Avenue... / Su trono: una oficina...» (OP 21).

Sus ex-amantes relegados a la objetividad de una existencia literaria, desnudado el carácter caprichoso del amor y disipadas las ilusiones femeninas, no sorprende que Lair esté satisfecha consigo misma comportándose con autonomía en sus relaciones con los hombres. Libre de los mitos patriarcales que encadenan a la mujer al papel pasivo de esclava del amor y sirviente del amante, ella da otra muestra de esta autonomía que la distingue de Storni desde el principio de su obra. En «Dobles», el yo lírico lamenta esta patética pasividad retratando a la mujer como hiedra que se pega al hombre y lo embellece hasta que, marchita por la muerte del amor que le daba vida, sigue como fósil empotrado en el duro pecho-piedra del amado:

¡El alma de mujer tiene sino de hiedra!  
Se enreda al pecho-hombre, se enmaraña, se adhiere...  
y, tronchada y marchita, cuando el otoño hiere,  
sigue como fantasma impregnada en la piedra.

(OP 78)

También en el segundo poema de Un amor en Nueva York Lair expresa resentimiento contra el hecho de que la sociedad valora más al hombre que a la mujer. Sin embargo, lo impresionante es su insinuación de que la culpa de tal valoración arraiga en la mujer misma quien no cultiva su amor propio. Esto se expresa al final del poema donde la poeta, refiriéndose a una conversación entre ella y su amante, recuerda:

Y hablamos de apellidos y deberes...  
De lo que tú para los otros eres...  
Y de lo que no soy yo para mí misma.

(OP 16)

El grado menor de amor propio femenino se evidencia en el contraste sintáctico entre los dos últimos versos. Además de ser simbólicamente afirmativo el que trata el amor propio masculino y negativo el que trata el femenino, el hecho de que el último verso se introduce por la palabra «y» después de una pausa, a manera de idea adicional, subraya la menor valoración de la mujer. Del mismo modo que el yo lírico de otros poemas de Lair se muestra potente enfrentándose con su impotencia ante ciertas circunstancias, aquí la voz lírica es potente porque su reconocimiento de su falta de amor propio lleva implícito un compromiso a cultivarlo. La cosecha de este cultivo se ve en el poema «Perdón», donde la poeta muestra que ahora ella es mucho para sí misma ya que, a diferencia de su ex-amante quien inmediatamente entró en otro amorío, se siente completa sin compañero. Como le dice ella:

————— 680 —————

...seguiste lo mismo tras la mujer cualquiera;  
cualquiera que pasara, la primera.  
¿Y yo? Yo sólo sigo tras mi propia sombra.

(OP 49)

En «Frivolidad» se ve el epítome del amor propio que le permite a Lair cambiar por completo las condiciones de su amorío para realizar su autonomía. Antes de tal cambio, ella le había permitido al amante determinar la senda de su vida y definir los horizontes de su mundo. Acordándose de tal sumisión, la poeta recuerda que le había dicho en homenaje: «Me trazará el camino la huella de tus pasos. / Me abrirá el horizonte la curva de tus brazos» (OP 46). También recuerda que aguantaba la infidelidad del amante, echándole la culpa a su «¡Carne fácil y blanda a todos los arrimos!» y describiéndolo como «Lúbrico cual los perros... falso como los gatos...» (OP 47), ya que tenía «Para todas los mismos rápidos arrebatos» (OP 47). De la misma manera, ella confiesa que a pesar de tal traición, ella se esforzaba en conformarse con sus mandatos insensibles:

Mi cuerpo en el silencio sangrando su querella...  
Y su voz implacable diciendo ¡sé más bella!

Mi alma en el infierno aullando su condena...  
Y su voz implacable diciendo: ¡sé más buena!

(OP 47)

En la segunda parte del poema está claro que ella ya no sigue la senda del hombre, ya que presenta como plan hipotético el hecho de que se reúnan «en la misma revuelta de camino...» (OP 47). Tampoco le obedece sus mandatos; en verdad, ni permite que él le dirija la palabra, avisándole: «no me preguntes nunca hasta cuando te quiero» (OP 47). La fuerza detrás de su presentación de estas condiciones se aumenta por la subversión del intertexto de la mujer que le jura al hombre que sus deseos son órdenes para ella. El clímax de su muestra de amor propio y autonomía está al final, donde se muestra igual al hombre descubriéndole al ex-amante su capacidad de ser amante tan caprichosa como él: «Tú frívolo, yo frívola... soy tu igual, camarada» (OP 48).

Armada con una auto-satisfacción arraigada en su autonomía, amor propio, don creativo e invulnerabilidad ante el amor, Clara Lair, a diferencia de Storni, se muestra capaz de gozar de la vida a pesar de sus imperfecciones. En «Amor», evidencia su capacidad para disfrutar de una relación romántica aunque sea temporal declarando: «Amor, mientras te tenga, el mismo cementerio / será sólo un recodo de mármol y de rosas...» (OP 62). Su satisfacción consigo misma es explícita en «Arras», donde su alejamiento del pasado que «es del silencio» y del futuro que «es de la sombra» evidencia su satisfacción con el presente, que simboliza su yo actual: «Ahora que no añoro; ahora que no sueño; / ahora que en mi senda

fijo preciso el pie...» (OP 54). El contraste entre ella y la Storni no solo física sino espiritualmente moribunda se destaca aun más por una metáfora rebotante de vida en que se describe como «¡Tierra rebelde de donde el otoño, / casi no puede echar la primavera!» (OP 54). En verdad, la obra de Lair refleja no sólo una satisfacción consigo misma, sino una auto-glorificación que le conmueve a exclamar en un poema apropiadamente titulado «Yo»: «¡Cómo no sorprenderme y ofuscarme / la vulgar maravilla que soy...!» y a vincularse con lo divino declarando: «busco linaje / para mi alquimia en una maravilla-Dios...» (OP 38). Esta auto-identificación con lo divino se subraya por el hecho de que la poeta se atribuye potencias auto-creadoras orgullosa-mente describiéndose como «yo que extraigo de yerbas mi sangre, / y de mi sangre extracto un Dios» (OP 38). Tal auto-satisfacción tan presente en la obra de Lair y ausente en la de Storni refleja la trayectoria feminista de la mujer posmodernista, y presagia la auto-creación de la mujer moderna.

————— 681 —————

#### OBRAS CITADAS

- Darío, Rubén. Poesías completas. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Segunda edición. Serie de Literatura Moderna. Vida y Ficción. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Ferguson, Mary Ann. *Images of Women in Literature*. Boston: Houghton, 1973.
- Ferré, Rosario. «Entre Clara y Julia». *Revista Iberoamericana* 52 (1986): 999-1006.
- Gardiner, Judith Kegan. «Mind Mother: Psychoanalysis

————— 682 —————

- and Feminism». *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Ed. Gayle Greene and Coppélia Kahn. NY: Methuen, 1985. 113-45.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. «Infection in the Sentence». *Feminisms*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1991. 289-300.
- González, José Emilio. *La poesía contemporánea de Puerto Rico*. San Juan de PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- Jones, Rosalind Ann. «Writing the Body: Toward an Understanding of l'Écriture Féminine». *Feminisms*. Ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1991. 357-70.
- Kirkpatrick, Gwen. «Alfonsina Storni: aquel micromundo poético». *Modern Language Notes* 99.2 (marzo 1984): 386-92.
- Lair, Clara. *Obra poética/Clara Lair*. Ed. Vicente Géigel Polanco. San Juan



de PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979.

Ludmer, Josefina. «El espejo universal y la perversión de la fórmula».

Escribir en los bordes: Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987. Ed. Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990. 275-87.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. NY: Methuen, 1985.

Muschiatti, Delfina. «Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor». *Nuevo Texto Crítico* 2.4 (1989): 79-102.

Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon, 1986.

Philips, Rachel. *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. London: Tamesis, 1975.

Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women Fiction*. Bloomington: IN UP, 1981.

Radway, Janice. *Reading the Romance*. Chapel Hill: The U of NC P, 1984.

Register, Cheri. «American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction». *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*. Ed. Josephine Donovan. Lexington, KY: the UP of KY, 1975. 1-28.

Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. NY: Norton, 1986.

Sanford, Linda Tschirhart and Mary Ellen Donovan. *Women and Self-Esteem*. NY: Viking Penguin, 1985.

Storni, Alfonsina. *Antología poética*. Decimatercera edición. Serie de la Biblioteca Clásica y Contemporánea. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1985.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

