



Un mito del agua: de la laguna Estigia a la poesía hispanoamericana

A myth of water: from the Styx lagoon to Spanish-American poetry

Ethel Junco

Universidad Panamericana
Aguascalientes, México
ejunco@up.edu.mx

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3369-0576>

Claudio César Calabrese

Universidad Panamericana
Aguascalientes, México
ccalabrese@up.edu.mx

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9844-3368>

Información del artículo

Recibido: 7/08/2023

Revisado: 20/11/2023

Aceptado: 12/12/2023

Online: 31/01/2025

Publicado: 10/04/2025

ISSN 2340-8472

ISSNe 2340-7743

DOI [10.17561/at.26.8221](https://doi.org/10.17561/at.26.8221)

RESUMEN

De acuerdo con una perspectiva mitocrítica, tratamos el tópico del agua en la literatura de Alfonsina Storni como anticipación lírica de la idea de muerte personal, a partir del modelo analógico de las aguas de la laguna Estigia; observaremos que la recreación poética fundamenta su efecto en la intensidad emotiva latente en el imaginario común y cuya representación procede de la tradición grecolatina. Presentamos el tópico mítico para subrayar sus notas dominantes; luego, sintetizamos su valor de referencia; finalmente, seleccionamos los ejemplos más concluyentes de la poesía de Storni en los cuales aparece el campo semántico del vocablo “agua”, en directa evocación de la idea de muerte a fin de constatar el contenido simbólico atribuido al elemento natural.

PALABRAS CLAVE: Agua, Estigia, Mitocrítica, Storni, Mar, Muerte.

ABSTRACT

In accordance with a myth-critical perspective, we treat the topic of water in Alfonsina Storni's literature as a lyrical anticipation of the idea of personal death, based on the analogical model of the waters of the Estigia lagoon; we will observe that the poetic recreation bases its effect on the emotional intensity latent in the common imagination and whose representation comes from the Greco-Roman tradition. We present the mythical topic to underline its dominant notes; then, we synthesize its reference value; finally, we select the most conclusive examples of Storni's poetry in which the semantic field of the word "water" appears, directly evoking the idea of death to verify the symbolic content attributed to the natural element.

KEYWORDS: Water, Styx, Mythocriticism, Storni, Sea, Death.

 CC-BY

© Universidad de Jaén (España).
Seminario Permanente Agua, Territorio y Medio Ambiente (CSIC)

Um mito da água: da lagoa Styx à poesia hispano-americana

RESUMO

De acordo com uma perspectiva mítico-crítica, tratamos o tema da água na literatura de Alfonsina Storni como uma antecipação lírica da ideia de morte pessoal, com base no modelo analógico das águas da lagoa Estige; observaremos que a recriação poética fundamenta seu efeito na intensidade emocional latente no imaginário comum e cuja representação advém da tradição greco-romana. Apresentamos o tema mítico para sublinhar suas notas dominantes; em seguida, sintetizamos seu valor de referência; por fim, selecionamos os exemplos mais conclusivos da poesia de Storni em que aparece o campo semântico da palavra “água”, evocando diretamente a ideia de morte a fim de verificar o conteúdo simbólico atribuído ao elemento natural.

PALAVRAS-CHAVE: Água, Estige, Mitocrítica, Storni, Mar, Morte.

Un mythe de l'eau: du lagon du Styx à la poésie hispano-américaine

RÉSUMÉ

Conformément à une perspective critique du mythe, nous traitons le thème de l'eau dans la littérature d'Alfonsina Storni comme une anticipation lyrique de l'idée de la mort personnelle, basée sur le modèle analogique des eaux de la lagune du Styx; on observera que la création poétique fonde son effet sur l'intensité émotionnelle latente dans l'imaginaire commun et dont la représentation relève

de la tradition gréco-romaine. Nous présentons le thème mythique pour souligner ses notes dominantes; puis, nous synthétisons sa valeur de référence; enfin, nous sélectionnons les exemples les plus probants de la poésie de Storni dans lesquels apparaît le champ sémantique du mot «eau», évoquant directement l'idée de mort afin de vérifier le contenu symbolique attribué à l'élément naturel.

MOTS-CLÉS: Eau, Styx, Mythocritique, Storni, Mer, Mort.

Un mito dell'acqua: dalla laguna dello Stige alla poesia ispano-americana

SOMMARIO

Secondo una prospettiva mito-critica, trattiamo il tema dell'acqua nella letteratura di Alfonsina Storni come un'anticipazione lirica dell'idea della morte personale, basata sul modello analogico delle acque della laguna dello Stige; osserveremo che la ricreazione poetica fonda il suo effetto sull'intensità emotiva latente nell'immaginario comune e la cui rappresentazione proviene dalla tradizione greco-romana. Presentiamo il tema mitico per sottolinearne le note dominanti; poi, sintetizziamo il suo valore di riferimento; Selezioniamo infine gli esempi più conclusivi della poesia di Storni in cui compare il campo semantico della parola "acqua", che evoca direttamente l'idea della morte per verificare il contenuto simbolico attribuito all'elemento naturale.

PAROLE CHIAVE: Acqua, Stige, Mitocrítica, Storni, Mare, Morte.

Introducción

Presentes en el trasfondo del tiempo, los arquetipos recorren las expresiones de la cultura cobrando diferentes aspectos y exigiendo nuevas interpretaciones¹; su reaparición, antes que remontarse a un modelo de unicidad, muestra la versatilidad para explicar las constantes del ánimo humano. Allí donde los instrumentos de los saberes netamente racionales —según un enfoque cientificista— no alcanzan a dar razones, aparecen lenguajes fragmentarios, cuyo significado es aproximativo, esquivo, sinuoso, proporcionado a la realidad que tratan de comprender. Esa aproximación, renovada por la crítica literaria, la filosofía, la psicología desde fines del siglo XIX, y que deriva en múltiples modelos hermenéuticos, se pregunta por el fundamento mítico.

El literato, como contador de historias en verso o en prosa, es un mitólogo que compone a partir de una red de símbolos recogidos de la tradición; los relatos sostienen lo que podemos denominar “originalidad” mediante referencias a grandes paradigmas textuales. La imaginación trabaja sobre la reestructuración de antiguos campos semánticos². El material antiguo, en manos del nuevo artista, cobra personalidad sin dejar de ser universal, para así producir el reencuentro con un lector que no es artista y no tiene la capacidad de decir, pero que puede identificarse en el sentir.

Según esta perspectiva, ligaremos el motivo mítico del agua-de-la-muerte con la imagen del agua-mar-muerte que se impone en la poética de Alfonsina Storni (1892-1938). Sumida en un origen indetectable o perdida en el sur del mundo, la imagen transmite el estado de soledad y espesura con que adviene la muerte. La energía del símbolo en Storni es inseparable de la apropiación popular de la tradición, que ve en la laguna Estigia, en el hosco barquero, en las aguas densas, un precio purificadorio para el otro mundo. Desde el material común, la poeta genera un modo de representación en el cual su alma femenina es el intérprete clave. Aunque la escritura final se separe de la matriz, el mito de base estructura el sentido³.

Estigia mitológica

El nombre Estigia despierta sensaciones funestas; si bien la tradición refiere a una fuente al norte del

Peloponeso, ha perdurado la representación poética que lo reconoce como espacio infernal, concretamente con el paso al más allá, al punto que “Styx” fue usado como metonimia de “infierno”⁴. Las resonancias comunes que evoca el nombre Estigia se pueden ordenar en tres niveles: como personaje mitológico, como fuente de agua y como río infernal; todos ellos están glosados por P. Grimal y normalmente citados cada vez que, como en este caso, se espera proponer una lectura sobre el tópico. Grimal se basa principalmente en textos de Hesíodo (1978, 361 y ss.; 383 y ss.; 774 y ss.), Homero (*Himno a Démeter*, 424), Higino (*Pref.* I, 17), Apolodoro (*Bibl.* I, 2,1; 3, 1) y Pausanias (VIII, 17)⁵.

En cuanto a su origen, esta divinidad acuática femenina pertenece a los primeros hijos de las estirpes arcaicas que poblaron el cosmos; para Hesíodo, es descendiente mayor de Océano y Tetis, para Higino, de la Noche y Érebo, para Homero, compañera de juegos de Perséfone, e incluso para Apolodoro, madre de Perséfone, en lugar de Démeter. Cuenta Hesíodo que Estigia y sus hijos, Zelo, Nice, Crátos y Bía ayudan a Zeus en la batalla contra los Gigantes y por ese servicio la madre recibe como recompensa guardar los juramentos prestados por los dioses.

Como fuente de agua, se la ubica en Arcadia, cerca del pueblo de Nonacris y de la ciudad de Féneo; emana desde la altura de una roca y se pierde en la tierra (de aquí surgirá en su tercer modo, como agua de la laguna infernal). El agua tiene propiedades temibles, venenosa para quien la bebe, hombre o animal, capaz de quebrar el hierro y de fundir la arcilla, solo resistible por el casco de algunos animales. Pausanias indica que allí se habría envenenado Alejandro Magno.

En tercer lugar, Estigia es representada como río, surgido de la citada fuente. Cinco ríos cruzan el Hades: Aqueronte, río de la pena; Cocito, de las lamentaciones; Flegetonte, del fuego; Leteo, del olvido y Estigia, río del odio, (en dependencia del verbo *stugeo* que significa “aborrecer”, “odiar”) es el que divide en mundo superior e inferior. Puede hacer invulnerable a quien se sumerja —tal el caso de Aquiles— y sirve para guardar los juramentos de los dioses. Zeus envía a Iris a buscar agua de la Estigia en una vasija de oro cuando un dios debe prestar solemne juramento⁶. El castigo ante el perjurio es severísimo: un año privado de respiración, sin ambrosía ni néctar, alimento de los inmortales; pasado ese tiempo, el castigado debe pasar nueve años más al

¹ Jung; Kerényi, 2004, 125.

² Ricœur, 2002, 201-202.

³ Durand, 2013, 344-354. Brunel, 1992, 61.

⁴ Luque Moreno, 2007, 305.

⁵ Grimal, 2016, 178-179.

⁶ Hesíodo, 1978, 784 y ss.

margen de los consejos y fiestas de los dioses; luego de diez años, le es posible recuperar el estado anterior. El efecto mortífero valida la seriedad del juramento; la sanción de las aguas primordiales representa el más horroroso temor de los dioses⁷: “¡Tal juramento hicieron los dioses al agua imperecedera y antiquísima de la Estigia que atraviesa una región muy áspera!”⁸.

La figura mítica muestra a los dioses ante el valor de la verdad; mentir equivale a morir en su naturaleza divina y al deber de someterse a una purificación para recuperar las prerrogativas. Las aguas son guardianas del orden del cosmos —recordemos su proximidad con el origen del universo y sus diversas entidades vivientes— allí en el punto de frontera entre mundos, de vivos y muertos, o de mortales e inmortales. Con la misma inexorabilidad, las aguas destruyen el hierro, envenenan a los que las beben y suspenden la naturaleza divina. Esta vinculación agua-muerte parecería oponerse a la visión del agua como principio de vida, presente en la mitología y en la filosofía; sin embargo, en la imagen mítica también está presente el tópico del renacimiento, implícito en la invulnerabilidad lograda por quien se sumerge en ella. De modo semejante, recuerda Cirlot la similitud con el mar subterráneo de la doctrina egipcia, que es atravesado cada noche por el sol⁹; si bien el paso subterráneo es necesario, le sigue el resurgimiento.

La tradición de divinidades acuáticas, en general, comparte importantes asonancias entre lo femenino, el agua y la muerte. Las ninfas son las primeras divinidades que pueblan las fuentes de agua¹⁰. Están desde el inicio del mundo y se distribuyen según la forma o carácter que asume el agua: Nereidas, ninfas de las aguas calmas, Náyades, de las corrientes y fuentes, Limniades, de los estanques. Modos femeninos de personificar el estado de las aguas, atribuyendo una representación a cada estado: el agua fluyente, quieta o completamente detenida. Las ninfas ocupan lugares privilegiados, aislados y comúnmente secretos, como fuentes, grutas, manantiales, espacios vírgenes que deben ser guardados por su valor restaurador de la naturaleza. La idea del secreto avala su carácter sagrado; son los lugares de comunicación entre mundos, cuyo conocimiento no puede divulgarse ni profanarse. El secreto, y a su vez, la comunicación apropiada, los vincula con la adivinación

y el don de profecía. Lo que se sabe es guardado, pero también debe llegar a comunicarse mediante la voz adecuada. Allí se origina la tradición de la poesía como campo de preanunciación de verdades al mundo, que llegan envueltas en simbolismos cuya decodificación es siempre tardía y ambigua. Vemos la continuidad entre agua como elemento y como divinidad al cuidado de los espacios sagrados, portales entre mundos que conservan el secreto, guardado por los seres proféticos¹¹; del mismo modo, la necesidad de una comunicación por la palabra —veraz, según alude la gravedad del juramento— que se divulgará por acción del poeta en su función casi sacerdotal.

En sentido análogo, las sirenas corresponden a otra formalización de divinidades femeninas que aúnan voz y profecía¹². En este caso, el parentesco con Perséfone hace relevante la nota de la muerte; las sirenas saben y cantan su saber, haciéndolo deseado y prohibido. La prohibición es prevención: saber implica morir. El saber del secreto, anhelado pasionalmente por el hombre, es simultáneo a la experiencia de la caída. Las sirenas son mujeres-monstruo porque producen la atracción destructiva de descender a los orígenes del mundo y ser como los dioses; de ahí las aguas con su valor de profundidad destructiva. La calma de superficie es como la belleza de las apariencias.

La tradición grecolatina conducirá estos seres del agua por los siglos de la Edad Media, poblando de lamias y hadas de cola de dragón a las historias de caballería, hasta las cimas del Romanticismo y reaparecerá en la imaginería de los cuentos maravillosos al servicio de funciones muy homogéneas: sugestivas damas de las aguas, doncellas de los lagos y estanques de los bosques que peinan sus largas cabelleras, atrayendo con su bello canto a los extraviados para transmitirles un secreto, normalmente mortal.

Simbolismos de Estigia

El paisaje de la muerte tiene en Estigia uno de sus protagonistas; de sus propiedades se infieren notas en común que, propias del mundo arcaico, se fijan como parte de un modelo mítico de referencia. Enumeramos:

- El elemento agua como raíz o forma constitutiva del mundo.

⁷ Vernant, 1986, 68.

⁸ Hesíodo, 1978, 805-806.

⁹ Cirlot, 1992, 198.

¹⁰ Eliade, 1974, 239.

¹¹ Otto, 1997, 119.

¹² García Gual, 2014, 19.

- Las propiedades del agua como estructura comprensiva, en sus valencias contrapuestas (fluir-permanecer; vida-muerte; inicio-fin; identidad-desintegración; vulnerabilidad-invulnerabilidad). De esta forma, deriva la relación dilemática de atracción y rechazo, que finalmente confirma el vínculo humano inexorable con el agua.
- Lo femenino, como presencia activa en ese orden del mundo; Estigia es presentada como hija, madre, garante, divinidad primigenia en medio de una conformación cosmológica que precede al ordenamiento racional, pero que lo prepara coherentemente.
- El carácter sagrado del agua, ante la cual los mismos dioses se reconocen subordinados a un estado de pureza que no pueden violentar.
- La relación del agua con la palabra; lo fluyente como base de lo estable. La defensa de la palabra tiene su dimensión cósmica antes que social, palabra fundada en el ser de las cosas y fundante luego de las construcciones humanas. Así como los dioses son las presencias del mundo en su origen y garantía de su continuidad en los elementos, la palabra en tanto acto gestacional no puede alterarse sin consecuencias.
- El fluir del río como imagen de la vida, la llegada a la desembocadura o mar como imagen de la muerte; la laguna, a su vez, si bien no fluye tiene dos orillas y su recinto conecta ambas. Bajo forma de fuente, que alimenta la laguna, o de río que pasa, el agua es comunicación entre estancias distintas, pero no contrapuestas, sino en tanto partes que solo en la comunicación hacen un todo.

En el diseño cosmogónico del mito, por su potencial reflexivo superior al racional, quedan planteados modos de comprensión que la poesía retomará¹³. La continuidad de las formas primordiales tiene la capacidad de expresar sentimientos reiterados que emergen en el curso de la vida y en el paso de las épocas.

Pervivencia de tópicos clásicos

En la literatura hispanoamericana, desde la conquista hasta el siglo XX, la tradición clásica grecolatina ha tenido presencia, influencia o predominio, ya sea en cuanto a los estudios lingüísticos, como cultura canónica o bien como modelo de resonancia, según épocas y escuelas¹⁴. No es este el lugar de un estudio secuenciado de los

casos; sí, nos interesa el modo de influencia cultural, en que el tópico difundido no es tan consciente desde el plano retórico y en cambio actúa por estar incorporado al imaginario de autores y lectores. Corresponde a la influencia de una mitología difundida en arquetipos que se esparce con valor referencial, cada vez que se quiere evocar un estado, un sentimiento, una experiencia que puede ser comunicada y compartida; Durand lo refiere como “latencia”¹⁵.

De esa forma, nos referiremos a la presencia de Estigia en la poética de Alfonsina Storni, una autora que no aplica activamente la mitología clásica, aunque sostenga referencias aisladas a personajes o textos clásicos, pero cuyas imágenes o reformulaciones, como la del agua, evocan estructuras generadas en el mundo clásico¹⁶.

Consideramos que el clima infernal que impregna nuestro imaginario, cuyo predominio se debe a una noble tradición literaria, se halla planteado en los paisajes virgilianos del ya citado Libro VI de *La Eneida*. En él se puede establecer una base que, cuando se hace presente en Storni, indica sugerencia, dominio o inminencia. En el descenso al Hades, cuando las almas advienen en tropel hacia los viajeros, y Eneas pregunta a su guía por aquellos, la sacerdotisa dice¹⁷:

“Hijo de Anquises, retoño bien cierto de los dioses,
estás ante las aguas profundas del Cocito y la laguna
estigia,
por la que temen jurar los dioses y engañar a su
numen.

Toda esta muchedumbre que ves es una pobre gente
sin sepultura; 325

aquel, el barquero Caronte; estos, a los que lleva el
agua, los sepultados.

Que no se permite cruzar las orillas horrendas y las
roncas

corrientes sino a aquel cuyos huesos descansan
debidamente.

Vagan cien años y dan vueltas alrededor de estas
playas;

solo entonces se les admite y llegan a ver las ansiadas
aguas”. 330

¹⁵ Durand, 1999, 100-101.

¹⁶ En cuanto a ejemplos de menciones directas, se puede encontrar la figura de la Parca en “Convalecer” de *La inquietud del rosal*; Prometeo en “Veinte siglos” de *Irremediablemente*; Caronte en “La palabra” de Ocre; Eros en “A Eros” de *Mascarilla y trébol*. En cada caso, se aplican en función analógica para describir la intensidad de estados anímicos.

¹⁷ Virgilio, 1990, 322-330.

¹³ Ricoeur, 2004, 30.

¹⁴ López Fonseca, 2007, 2-6.

Alrededor, deambulan los insepultos hasta ser aceptados; solo entonces podrán ver los estanques ansiados. El lugar está precedido por un bosque sombrío y profundamente silencioso; cuando los viajeros se acercan a las orillas de las aguas con intención de cruzar, el barquero advierte que por allí se va a un lugar de sombras, sueños y noche, no apto para los vivos¹⁸:

“Desde las aguas estigias en cuanto los vio el marino
385
marchar por el bosque callado y dirigir sus pasos a
la orilla,
así dice el primero y sin más les increpa:
“Seas quien seas, armado que te presentas en nuestro
río,
vamos, di a qué vienes desde ahí, y detén tus pasos.
Este es el lugar de las sombras, del sueño y la noche
soporosa: 390
cuerpos vivos no puede llevar la barca estigia”.

A continuación, ante la pretensión de cruzar el barquero dispersa las almas sentadas alrededor de la barca y esta recorre pesadamente las aguas pantanosas, llegando al limo de las orillas donde espera Cerbero a la entrada de su cueva¹⁹.

“Después a otras almas que sentadas estaban en los
largos bancos
expulsa y despeja los puentes, al tiempo que recibe en
la barca
al corpulento Eneas. Gimió el esquife bajo su peso,
cosido como estaba, y tragó mucha agua por las rendijas.
Por último, al otro lado del río desembarcó incólume
415
A la vidente y al héroe sobre el blando cieno y la
glauca ova”.

Queda configurado en punto divisorio de mundos: se llega a través de un bosque (“selva oscura”) donde reina el silencio hasta una orilla; cruzar el agua es difícil, los mediadores son hostiles, alrededor está lleno de desesperados, la barca se mueve con dificultad en el agua espesa, nada se sabe de lo que espera en la otra orilla²⁰. Las claves están dadas para transmitir los símbolos de tránsito de la vida a la muerte. Sobre este conjunto, se mueve Storni.

La poética de Storni

Storni pertenece a una tradición que, aunque postula rupturas, sigue inserta en la continuidad de la herencia hispánica, por cuyas venas la cultura clásica permanece viva. A principios del siglo XX, Argentina, como el resto de Hispanoamérica, está viviendo el paso del Modernismo a las Vanguardias; entre 1910 y 1916, año de la primera publicación de Storni, se está dando una transición de movimientos que es identificada como Postmodernismo²¹. Tanto en sus orígenes neorrománticos como en su evolución a la vanguardia, la autora comparte con sus contemporáneos la aplicación de tópicos de la tradición grecolatina como vehículo natural a su expresión subjetiva.

Antes de evocar algunos de los versos más representativos para este enfoque, debemos recordar la dolorosa experiencia vital que Storni oculta y revela en su escritura —transida por pérdidas, marginalidad y enfermedades— y que avala su relación permanente con la muerte. Si bien la poesía es siempre un decir de la muerte, hay aquí un tratamiento central, que articula los demás motivos dejando muy poca expectación hacia otras experiencias vitales. En todo caso, solo podría admitirse, aunque entendiendo que es la otra cara de lo mismo, el padecimiento por amor. En su biografía, el mar es una presencia fundamental, tanto como en su poesía es metáfora de un advenimiento fatal; así como en su madurez empieza a frecuentar Mar del Plata, la ciudad costera donde se suicidará, del mismo modo, en la segunda parte de su producción, se intensifica el protagonismo del agua como ámbito indudable de muerte²². La obra se constata en la vida, sin perderse en la individualidad, y la vida no se disipa en el silencio.

Las composiciones que citaremos²³ pertenecen al conjunto de la producción poética de la autora, en el cual se distinguen dos momentos claros y uno de articulación: las publicaciones comprendidas entre 1916 y 1920, a saber, *La inquietud del rosál*, *El dulce daño*, *Irremediablemente*, *Languidez*; una transición marcada por *Ocre*, de 1935, obra que le da reconocimiento en el difícil espacio literario de sus contemporáneos; y una segunda época entre 1934 y el final de su vida, 1938, con dos libros, *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*, además de poemas no publicados que se integran posteriormente en las antologías²⁴. Solo referiremos a la

¹⁸ Virgilio, 1990, 385-391.

¹⁹ Virgilio, 1990, 411-416.

²⁰ Para la simbología, Cirlot, 1992. Durand, 1981.

²¹ López Fonseca, 2007, 21.

²² Nalé; Mármol, 1966, 44. Pleitez, 2005, 45.

²³ Storni, 2018.

²⁴ Fernández Moreno, 1958.

utilización de vocabulario e imágenes cuyo motivo coincide con las aguas estigias.

En la primera época, se configura un léxico que, si bien puede vincularse con el legado mitológico, parece cumplir una función metafórica introductoria. *Inquietud del rosal*, considerado más tarde como un libro de escasa calidad por su misma autora, plantea con carga diferente la dupla amor-muerte: un eje dominante sobre el amor, como debía esperarse en la época de la poesía femenina, y una visión lejana de la muerte²⁵, aún un tópico de compromiso, un contraste lírico antes que una visión de destino. Así puede leerse en las menciones de espacios misteriosos que saciarán la sed del alma, protagonista fundamental de esta etapa, en tránsito de mundos²⁶; aunque está presente su *leitmotiv*, la propia muerte, aparece en forma intermitente. En este punto de creación, las menciones acuáticas aluden a experiencias de sufrimiento en cuya descripción se delinea el paisaje de los *infiernos*, con cualidades reconocibles:

“Después como un crujido de mundos que se quiebran...

Tempestades soberbias que en los mares se enhebran;
Parto de los infiernos”²⁷.

A medida que la ideación de la muerte va cobrando preponderancia se clarifican las imágenes acuáticas, en evocación mitológica; constatamos en *Tarde de tristeza* que el advenimiento de una muerte liberadora se asocia con las nociones de “oscuridad” y “orilla”, puntos de ambigua partida o de llegada:

“Enferma de algún mal que no se cura
La muerte debe ser la salvación (...)
Solo a lo lejos una mano escuálida
—La mano de la muerte— me dirige
Al puerto negro donde todo acaba
O al puerto amable donde todo empieza
O al puerto donde acaba y donde empieza
Una mentira vieja y una nueva”²⁸.

Paulatinamente, el agua se reconoce integrada a la propia naturaleza, lo cual llevará a revisar la noción de muerte como lo que adviene de fuera. En *Capricho*, señala:

“Bien se ve que tenemos adentro un mar oculto,
Un mar un poco torpe
ligeramente estulto,
Que se asoma a los ojos con bastante frecuencia”²⁹.

La muerte, como si cobrara voz desde la conciencia poética, se anuncia en el elemento: “Voy a morir ahogada”³⁰, y es recibida como una purificación, como una instancia vital indispensable:

“Abridme las venas,
Vertedles la clara corriente de un río.
¡Agua, agua, agua!”³¹.

Empieza a anunciarse la tensión hacia un más allá que acaece en términos marinos:

“Mi cuerpo y Dios de frente caminarán a solas
Hacia el mar, hacia el mar, hacia el mar! (...)
Siglos, siglos, más siglos. A través del oleaje
Se oyen mundos que vuelan y no paran las horas”³².

Una fase de oscuridad rodea la obra de 1919, *Irremediablemente*, momento en que la joven autora intenta ingresar en el universo de las letras argentinas, pero recibe un gran desprecio por parte de los autores que definen el canon³³; la mujer padece la vida y la poeta carga el destino en sus palabras. El agua y el alma se fusionan, reconociendo una recíproca pureza; el alma cobra dimensión espacial, es honda como las cavidades, pero también transparente, capaz de dejar pasar la luz:

“Me vienen estas cosas del fondo de la vida:
Acumulado estaba, yo me vuelvo reflejo
Agua continuamente cambiada y removida (...)
En toda la sustancia que el espejo retuvo,
Sin ropajes, el alma está limpia y desnuda”³⁴.

Complementariamente, la soledad del mundo ahonda la vivencia de la naturaleza, con la cual se expande. Su alma se expresa en las formas del universo, aire, agua, piedra, luz³⁵; la desnudez del alma, a su vez,

²⁵ Fonseca, 2007, 21.

²⁶ Storni, 2018, 69 y 71.

²⁷ Storni, 2018, 61.

²⁸ Storni, 2018, 74-75.

²⁹ Storni, 2018, 109.

³⁰ Storni, 2018, 119.

³¹ Storni, 2018, 143.

³² Storni, 2018, 151-152.

³³ Baste como ejemplo el desprecio de Jorge Luis Borges. Barcia, 1999, 69.

³⁴ Storni, 2018, 157.

³⁵ Storni, 2018, 158.

se fortalece en la conciencia de ser parte de ellas. Lo contrario, el nexo humano, no es posible:

“Y una noche triste, cuando no me quieras,
Secaré los ojos y me iré a bogar
Por los mares negros que tiene la muerte,
Para nunca más”³⁶.

Aunque en *Irremediablemente* está presente, igual que en *El dulce daño*, el reproche contra el varón culpable del fracaso amoroso y la queja por un mundo inhabitable que sigue las premisas masculinas, la mujer tendrá un recurso: el silencio, condición necesaria para el paso. El siguiente poema conjuga las sensaciones previas al paso: frío, humedad, quietud, aislamiento; el escenario es postrero, término de un camino, el sueño se avecina. El silencio es el bien supremo guardado por la muerte:

“Un día estaré muerta, blanca como la nieve,
dulce como los sueños en la tarde que llueve.
Un día estaré muerta, fría como la piedra,
quieta como el olvido, triste como la hiedra.
Un día habré logrado el sueño vespertino,
el sueño bien amado donde acaba el camino.
Un día habré dormido con un sueño tan largo
que ni tus besos puedan avivar el letargo.
Un día estaré sola, como está la montaña
entre el largo desierto y la mar que la baña.
(...) ¡Oh la tarde postrera que imagino yo muerta
como ciudad en ruinas, milenaria y desierta!
¡Oh la tarde como esos silencios de laguna
amarillos y quietos bajo el rayo de luna!
(...) Oh silencio, silencio... que el Silencio me toca
y me apaga los ojos, y me apaga la boca”³⁷.

Clara expresión de la relación del agua con la muerte se lee en el poemario *Languidez*, de 1920. Si bien continúa sosteniendo la relación alma-agua, lo personal se expande y la analogía se amplía a todo lo viviente; el mar y el río sirven a la dualidad vida-muerte, en su doble juego rítmico de movimiento y suspensión³⁸. Un poema crucial para este enfoque es *Un cementerio que mira al mar*, en el cual conjunta la relación cósmica vida-agua-muerte y confirma, en la muerte de los otros, el motivo último de estar muerto en el mar. Amor y muerte como

materia de su poesía se identifican en el fondo del agua, que oficia como nodriza y que se erige como única y absoluta esperanza³⁹:

“Decid, oh, muertos, ¿quién os puso un día
Así acostados junto al mar sonoro?
¿Comprendía quien fuera que los muertos
Se hastían ya del canto de las aves
Y os han puesto muy cerca de las olas
Porque sintáis del mar azul, el ronco
Bramido que apavora?
Os estáis junto al mar que no se calla
Muy quietecitos, con el muerto oído
Oyendo cómo crece la marea,
Y aquel mar que se mueve a vuestro lado,
Es la promesa no cumplida de una
Resurrección (...)
Y en un lenguaje que ninguno entiende
Gritáis: –Venid, olas del mar, rodando
Venid de golpe y envolvedlos como
Nos envolvieron, de pasión movidos,
Brazos amantes. Estrujadnos, olas,
Movednos de este lecho donde estamos
Horizontales, viendo cómo pasan
Los mundos por el cielo, noche a noche...
Entrad por nuestros ojos consumidos,
Buscad la lengua, la que habló, y movedla,
¡Echadnos fuera del sepulcro a golpes! (...)
¡Oh, qué hondo grito el que daréis, qué enorme
Grito de muerto, cuando el mar os coja
Entre sus brazos, y os arroje al seno
Del grande abismo que se mueve siempre!
Brazos cansados de guardar la misma
Horizontal postura; tibias largas,
Calaveras sonrientes; elegantes
Fémures corvos, confundidos todos
Danzarán bajo el rayo de la luna
La milagrosa danza de las aguas”⁴⁰.

Este mismo mar, que contiene la muerte y guarda la resurrección, se personaliza y desea ser descubierto, renovado; la vida advendrá por lo femenino, por un gesto de afirmación y libertad, como anuncia en el poema dedicado a Gabriela Mistral, *Letanías de la tierra muerta*:

³⁶ Storni, 2018, 169.

³⁷ Storni, 2018, 160.

³⁸ Storni, 2018, 232.

³⁹ El poema parece evocar su último poema, *Voy a dormir*, en la sugerencia del término “Nodriza”, figuración del mar a quien encarga su mortaja; el poema está citado como último ejemplo de la serie de textos elegidos.

⁴⁰ Storni, 2018, 255.

“Acaso el mar no será más que un duro
 Bloque de hielo, como todo oscuro.
 Y así, angustiado en su dureza, a solas
 Soñará con sus buques y sus olas
 Y pasará los años en acecho
 De un solo barco que le surque el pecho
 (...) Y así, surcando por las sombras, sea
 El último refugio de la idea.
 (...) - ¿Quién es esa mujer que así se atreve,
 Sola, en el mundo muerto que se mueve?”⁴¹.

Con el poemario *Ocre*, obra de 1925, da el paso al vanguardismo en busca de precisión estilística. La vida se ve color ocre, la herida es cicatriz, el destino debe ser aceptado; así, la conciencia e inminencia de la muerte se dice en términos mitológicos explícitos: “Yo soy la mujer triste / A quien Caronte ya mostró su remo”⁴². Pero, la muerte en el elemento requiere una sublimación de sí misma, una asunción plena como parte de ese cosmos mayor en el que formar parte exige una mejora; porque el alma que, como ha dicho, es también elemento, no puede morir de cualquier manera. En el conocido poema *Dolor*, acaso uno de los más difundidos de la autora, se plantea el deseo de ser como el mar, o de ser simplemente, el mar; en la búsqueda de semejanza no solo reclama la belleza o la autonomía, sino la capacidad de olvido. Luego de la expresión de deseo, el poema marca el camino de la muerte, de la verdadera pérdida de sí que es el olvido y que, como vasto consuelo, solo puede llegar por virtud de las aguas:

“Quisiera esta tarde divina de octubre
 Pasear por la orilla lejana del mar;
 Que la arena de oro, y las aguas verdes
 Y los cielos puros me vieran pasar
 Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera
 Como una romana, para concordar
 Con las grandes olas, y las rocas muertas
 Y las anchas playas que ciñen el mar
 Con el paso lento y los ojos fríos
 Y la boca muda, dejarme llevar (...)
 Perder la mirada, distraídamente,
 Perderla, y que nunca la vuelva a encontrar;
 Y, figura erguida, entre cielo y playa,
 Sentirme el olvido perenne del mar”⁴³.

El texto, en que la noción de agua transportadora y transformadora cobra predominio, corresponde a la segunda época de la autora. Se trata de *Mundo de siete pozos*, de 1935, obra de corte conceptual antes que sentimental. En ella el vanguardismo del período, con su exigencia de complejidad formal y renovación lingüística, se conjuga con su madurez personal; de la conjunción resulta una poesía acendrada, en que el motivo acuático se fortalece y cobra un sentido integral —todo tiene que ver con el agua— y escatológico —todo va hacia el agua—.

Si bien el mar es el tópico omnipresente, sus cualidades se contaminan con las de la laguna, porque la vida está hecha de sustancias contrarias y las apariencias se multiplican; todos los tipos de aguas, con mareas violentas o superficies calmas, son portadoras de verdad. Ese es su atractivo y su superioridad, lo que hace a las aguas más tentadoras que la vida misma, de una verdad que emerge y se adueña de la conciencia:

“Desde el núcleo,
 en mareas
 absolutas y azules,
 asciende el agua de la mirada
 y abre las suaves puertas
 de los ojos como mares en la tierra
 ... Tan quietas
 esas mansas aguas de Dios
 (...) por donde comienza
 a callarse el color de vida”⁴⁴.

Es claramente el agua-mar la que mueve el curso del mundo; toda la posibilidad de ser está en su ritmo:

“Mares tristes,
 apretados,
 mueven
 en él
 sus olas.
 (...) En el fondo oscuro
 largas hileras humanas
 se le desplazan
 incesantemente”⁴⁵;

y es su ritmo el que porta la certeza del fin:

“Cielo y tierra
 morían

⁴¹ Storni, 2018, 257.

⁴² Storni, 2018, 300.

⁴³ Storni, 2018, 310.

⁴⁴ Storni, 2018, 317.

⁴⁵ Storni, 2018, 318.

en la música verde de las aguas
que no conocían caminos”⁴⁶.

En esta cima poética, no hay ambigüedad; lo fatal se vuelve una confirmación, sin estertores. En consonancia con la sospecha de renacimiento, el mar encarna el misterio que lleva y trae; en un poema cuyo título declara la hora póstuma, *Crepúsculo*, el mar, que invita a ser recorrido como un castillo, que sabe que será atravesado “un día” es también capaz de dar a luz. Ténganse en cuenta las imágenes ascensionales hacia el fondo del mar:

“El mar inmóvil
desprendido de sus mandíbulas
exhala un alma nueva.
No tiene fondo,
buques hundidos,
almas, abrazadas
a sus algas.
(...) Escalinatas lentas
descienden al agua
y llegan, desvanecidas,
a mis pies.
Por ellas
ascenderé
un día
hasta internarme
más allá del horizonte.
Paredes de agua
me harán cortejo
en la tarde
resplandeciente”⁴⁷.

Todo el poemario fortalece la idea: lo invisibilizado por el agua, sin embargo, se sabe. El mar oculta tumbas que ascienden y agrían el mundo⁴⁸, deja ver navíos extraviados que no alcanzan la tierra⁴⁹ y se mezcla con las lágrimas⁵⁰.

Dos poemas de esta etapa expresan la simbología de Estigia: *Motivos del mar* y *Mañana Gris*. En el primero, encontramos una idea de tránsito no espacial sino temporal: el mar es tiempo que no pasa, que se demora en su centro, donde se queda la vida toda. La voz poética se

fusiona con el elemento; nada cambia ni pasa a pesar de la exhortación de renovar la vida:

“Esponja de cielo,
carne verde del mar,
por tus carriles blandos
hube de andar.
Hacia adelante se partían
los caminos para no caminar;
a los costados se abrían
las carreteras para navegar;
y hacia atrás se dirigían
las rutas para desandar.
Largas noches y días
una proa te cortó sin parar
y tu centro no cambiaba nunca,
Círculo verde del mar.
Sobre tu esmeralda fría
mi carne no quería quemar,
mi corazón se volvía
verde como la carne del mar.
Le decía a mi cuerpo: ¡renace!
A mi corazón: ¡no te quieras parar!
Mi cuerpo quería echar raíces,
raíces verdes en la carne del mar.
El barco que me conducía
No sabía más que zarpar,
pero el cuerpo que me contenía
se quedó estático sobre el mar.
Círculos circundaban arriba
y subían del fondo del mar;
peces levantaban las testas
y se ponían a aullar”⁵¹.

Mañana gris, por su parte, afirma el estatismo, marcado en la figura del círculo, perfección y equidistancia. En el mar todo permanece, se reúne la muerte:

“Se abren bocas grises
en la plancha
redonda del mar.
Tragan nubes grises
las bocas
silenciosas del mar.
Dormidos los peces,
en el fondo,
están.
Colocados en nichos,

⁴⁶ Storni, 2018, 329.

⁴⁷ Storni, 2018, 330-331.

⁴⁸ Storni, 2018, 334.

⁴⁹ Storni, 2018, 340.

⁵⁰ Storni, 2018, 343.

⁵¹ Storni, 2018, 355-356.

el cuerpo frío horizontal,
duermen todos los peces del mar (...)
Pasa el buque
y los peces
no se pueden despertar
Gaviotas trazan signos de cero
sobre la inmensidad”⁵².

En esas aguas quedará la mujer; el mar actúa como una lápida y lleva a recordar las iconografías funerarias en que las sirenas de piedra tutelaban la tumba como cantoras de la muerte⁵³: “Cálida, morada, viva, / la carne fría del mar”⁵⁴, guardada por seductores seres acuáticos: “¿Sirenas en hileras, / hacen, acaso, guardia?”⁵⁵, “Un engañoso canto de sirena me cantas”⁵⁶; lugar hacia donde el viento la conduce:

“Mi corazón era una flor,
de espuma;
un pétalo de nieve,
otro de sal;
viento marino lo tomó
y lo puso
sobre ruda mano
encallecida a mar”⁵⁷.

Con total asentimiento, el camino del dolor termina en el centro del agua para ser disuelto por ellas⁵⁸. En cada poema y con imaginería semejante se confirma la conexión agua-muerte.

La preparación lírica desemboca con trágica coherencia en el poema *Paisaje del amor muerto*, en el cual la imagen de la muerte se corporiza en los acentos oscuros, pastosos, cadavéricos que ocupan la escena, exponiendo una de las descripciones más oscuras del tránsito:

“Ya te hundes, sol; mis aguas se coloran
de llamaradas por morir; ya cae
mi corazón desenhebrado, y trae,
la noche, filos que en el viento lloran.
Ya en opacas orillas se avizoran
manadas negras; ya mi lengua atrae

betún de muerte; y ya no se distrae
de mí, la espina; y sombras me devoran.
(...) Mano huesosa apaga los luceros:
chirrían, pedregosos sus senderos,
con la pupila negra y descarnada”⁵⁹.

Lo que sigue de 1938, en el poemario *Mascarilla y trébol*, tiene un tono de recuperación del pasado; la prefiguración de la muerte que dominó la poética previa ha sido tan clarificada que ya no parece necesaria, y solo quedan alusiones al hecho concreto como quien hace referencia a un trámite resuelto al que solo le falta el último sello; así se encuentra, en poemas dispersos, no publicados en libros, en los cuales el paso a la muerte se sigue describiendo como tránsito acuático. Escribe en 1938, año de su muerte:

“Para fin de septiembre
cuando me vaya,
urraquita, el que quiero
vendrá a tu cátedra.
(...) Al río que remueva
sus terciopelos:
yo le conozco algunos
cobalto y hierro.
(...) “Pasando el río grande
esa que te ama
no se muere...
verdea como las ramas”⁶⁰.

Y en el mismo año, el poema *Trópico*:

“Detenidas en sus cauces
acuñan,
las aguas,
su opaca superficie”⁶¹.

Y como punto de llegada perfecto, que expande el poema gracias a la red significados previos, el texto *Voy a dormir*, enviado al diario *La Nación* pocas horas antes de suicidarse⁶², en el cual el símil sueño-muerte se concreta con naturalidad en el espacio marino. La preparación del fin está descrita con serenidad y convicción, en un sitio de acogida, casi fulgurante, donde la muerte se hace de retazos de seres naturales: flores, rocío,

⁵² Storni, 2018, 361.

⁵³ García Gual, 2014, 21.

⁵⁴ Storni, 2018, 362.

⁵⁵ Storni, 2018, 363.

⁵⁶ Storni, 2018, 381.

⁵⁷ Storni, 2018, 364.

⁵⁸ Storni, 2018, 375 y 377.

⁵⁹ Storni, 2018, 383.

⁶⁰ Storni, 2018, 560-561.

⁶¹ Storni, 2018, 561.

⁶² Astrada, 1967, 143.

hierbas, tierra, musgos, estrellas. La inmersión supone un acostarse, un dormir para despertar. El sujeto poético en condición infantil acude a su nodriza para que vele por la comodidad del tránsito en donde la luz es fundamental. En el acostarse y cubrirse, también el cielo está presente. Una certeza de destino inexorable recorre el poema; pero a su vez, esa certeza tiene la fuerza de la libertad con que decide y titula el último acto, “Voy a dormir”:

“Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación, la que te guste;
todas son buenas, bájala un poquito.
Déjame sola: oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases
para que olvides... Gracias... Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido”⁶³.

Estigia en Storni

Desde una perspectiva mitocrítica, en cuanto interesados en la analogía entre la estructura de un mito clásico y las bases de un nuevo texto⁶⁴, observamos que las imágenes del agua de Storni responden a significados asignados por el tópico de Estigia. Como la relación entre la percepción poética y el lenguaje elegido se produce dentro de un contexto, las raíces clásicas que determinan algunas imágenes —en este caso, una imagen esencial en Storni— forman el soporte compositivo de manera implícita.

Sobre el eje del libro central, *Mundo de siete pozos*, se recogen los antecedentes que vislumbran, acrecientan y finalmente definen una relación lírica sobre el entramado de la muerte mediada por el agua. La configuración virgiliana de la frontera entre mundos —no en referencia directa, sino implícita en el bagaje cultural— se confirma en las sensaciones producidas por el discurso lírico. En él, la dimensión marina es omnipresente y el mar llega a competir con los otros mundos, tierra y cielo, poblándolos con sus seres y con sus reminiscencias. Especialmente, el mar es memoria de la muerte porque acoge todo lo que quiso vivir con una difusa, pero reiterada, idea de renacer. La lógica de

los elementos se entremezcla en una nueva sustancia monopolizada por el mar, capaz de mostrar muchas facetas y de presentarse como un mundo recreado, único portavoz de posibilidades; si recordamos que las aguas y la muerte se han identificado desde el inicio para la autora, esta noción de “posibilidad” no se confundirá con esperanza en sentido trascendente, sino con un ámbito de suspensión del sufrimiento.

Hemos señalado un modo de reconocimiento del alma en el agua, que define la búsqueda erótica; el ir hacia el mar es establecer la identidad deseada. El alma, si no es agua, quiere ser y se mueve hacia ella para completarse a sí misma; se comporta como los insepultos del mito que suplican y tienden hacia lo que no pueden alcanzar. En paralelo, se da un modo de distinción, cuando se reconoce el agua como lo que transforma, muta y redefine; es la percepción de lo tanático del agua. Se da entonces un distanciamiento indispensable para el reconocimiento. Establecidos los dos polos de la relación, alma y muerte se encuentran. Finalmente, ambos modos se unen en la inmersión, simbólica y literal, del alma en el agua.

El agua que, en sus distintos formatos, es en principio ámbito de ausencia y de carencias, revelador del sufrimiento de la voz poética, una vez definida casi exclusivamente como agua marina cumple una función esclarecedora, poseedora de misterios que avalan el sentido de aquello que primariamente no entendemos y padecemos. En el mar está la revelación, si es que alguna hay, y por eso el deseo de unión con él.

Ese mar que reúne animales mudos y seres mitológicos, que refleja la luminosidad del cielo, que se duplica sutilmente en espuma, también enreda en sus algas y eleva sus cadáveres; expresa así el doble valor de su abismo, que lleva a la pérdida total, que purifica para el renacimiento. La unidad en lo profundo entrega a la poeta lo pedido: el fin de la vida actual y la ilusión de otra.

Al retomar las notas derivadas del tópico clásico y ponerlas a contraluz de la obra de Storni, encontramos confirmaciones del tipo que Durand califica como “latentes”, en tanto cumplen la repetición de un esquema intencional implícito⁶⁵. En la configuración de la imagen de la muerte —que, según avanza, se convierte en “su” muerte— aparece:

- El agua como presencia repetida y necesaria en los momentos de interiorización.

⁶³ Storni, 2018, 594.

⁶⁴ Brunel, 1992, 67.

⁶⁵ Durand, 2013, 345.

- El agua reconocida como núcleo de movimiento vital, donde está la vida en todas sus formas, e igualmente como sede póstuma, como cementerio mismo.
- Las cualidades del elemento como tiempos de ser: permanecer, devenir, llegar; asimismo, como modos del ser: líquido, viscoso, sólido, débil y fuerte, verdadero y dudoso.
- El agua como lo que se desea y se teme, atrae y separa.
- Lo femenino como modo de ser acuático, por su virtualidad creadora casi divina y su carácter tormentoso e incontrolable.
- El agua como garante de verdad en la palabra y en la acción, y por eso también su contrario, el agua como fuente de venganza ante la verdad vulnerada (en el caso de la poeta, entendiendo la identificación verdad-amor).
- El agua como espacio sagrado, último ámbito de pureza, tanto para influir en la tierra como para amparar al desahuciado.
- El agua como término final, que resuelve la tensión en la unidad.

Conclusión

Las preguntas del hombre no son las de un ser finito⁶⁶; más aún, el poeta excede el límite de todas y aunque la intención no sea obtener respuestas —pues para eso está la pretensión filosófica— las preguntas planteadas amplían nuestro horizonte de inquietud. El tiempo, el camino, el sentido, el fin quedan modelados en símbolos recónditos pero afables; el símbolo del agua de la Estigia es uno de ellos, disponible cada vez que nuestra imaginación intenta esbozar el límite y el paso. Justamente ese símbolo liminar se extiende más allá de donde la razón puede conceptualizar y se ubica al servicio de la verdad religiosa y poética. Por eso, el lenguaje que lo abarca es respetado, pero no menos rebautizado en su repetición a través de los siglos y de los autores; tal lenguaje se personaliza desde su universalidad en cada voz poética sucesiva y vigoriza la cultura.

En el espacio de la interioridad personal opera el mito, y a través de su forma permite el viaje fabuloso; en todo relato mítico se evoca una felicidad de origen que se recuerda justamente porque ya no está, y que se reconoce como un antes de la caída. Así, la expresión artística puede producir un fortalecimiento del presente aunándolo a un paradigma arcaico.

Particularmente, el vínculo agua-vida-muerte es deudor de la fijación de mitos producida en sede griega; para Storni, Estigia provee un imaginario estético integral que permite visualizar en forma idealizada a la muerte y, por ende, configurarla como una expresión del deseo. En definitiva, y gracias a la asimilación de las contradicciones, la muerte se añora como espacio de una felicidad que será siempre imposible en vida. La confirmación trágica, según la autora, de que la vida responde al orden masculino, solo le deja un movimiento, una salida; y la muerte (Estigia también) es de identidad femenina.

El agua, en sus diversas formas, es retomada con sentido de tránsito, en conciencia de sus extremos de inicio y final, y como término “esperanzado” —no en sentido teológico, sino melancólico— en tanto implica la disolución de la materia que sufre. El agua en su naturaleza mortal es consuelo del dolor vital. Los extremos se muestran afines; las ambivalencias del arquetipo ofrecido por los relatos de Estigia se requieren para expresar las oscilaciones de la existencia personal.

La vida como destinación, como un “dirigirse hacia”, tiene su forma en el modelo de las aguas; lo que busca en su movimiento, en definitiva, pertenece al plano de la creencia. El mito sirve a ello.

Referencias bibliográficas

- Astrada, Etelvina.** 1967: “Figura y significación de Alfonsina Storni”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 211, 127-144.
- Barcia, Pedro Luis.** 1999: “El canon literario argentino según Borges”. *Revista de Literaturas Modernas*, 29, 35-72.
- Brunel, Pierre.** 1992: *Mythocritique. Théorie et parcours*. París (Francia), Presses Universitaires de France.
- Cirlot, Juan Eduardo.** 1992: *Diccionario de símbolos*. Barcelona (España), Labor.
- Duch, Lluís.** 2001: *Antropología de la religión*. Barcelona (España), Herder.
- Durand, Gilbert.** 1981: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid (España), Taurus.
- Durand, Gilbert.** 1999: *Ciencias del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico*. Barcelona (España), Paidós.
- Durand, Gilbert.** 2013: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona (España), Anthropos.
- Eliade, Mircea.** 1974: *Tratado de la historia de las religiones*. Madrid (España), Cristiandad.
- Fernández Moreno, César.** 1958: “Dos épocas en la poesía de Alfonsina Storni”. *Revista Hispánica Moderna*, 24, 1, 27-35. <https://www.jstor.org/stable/30206351>

⁶⁶ Duch, 2001, 237.

- García Gual, Carlos.** 2014: *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid (España), Turner.
- Grimal, Pierre.** 2016: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona (España), Paidós.
- Hesíodo.** 1978: *Teogonía*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid (España), Gredos.
- Jung, Carl; Kerényi, Karl.** 2004: *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid (España), Siruela.
- López Fonseca, Antonio.** 2007: *Mitos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid (España), Ediciones Clásicas.
- Luque Moreno, Jesús.** 2007: "Agua de Éstige, agua del horror". *Florentia Iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 18, 251-309.
- Nalé Roxlo, Conrado; Mármol, Mabel.** 1966: *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires (Argentina), Editorial Universitaria.
- Otto, Walter.** 1997: *Dioniso. Mito y culto*. Madrid (España), Siruela.
- Pleitez Vela, Tania.** 2005: "El suicidio y la bruma bonaerense". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 664, 33-48.
- Ricœur, Paul.** 2002: *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, Paul.** 2004: *Finitud y culpabilidad*. Madrid (España), Trotta.
- Storni, Alfonsina.** 2018: *Poesía completa*. Compilado por Delfina Muschietti. Argentina, Losada.
- Vernant, Jean-Pierre.** 1986: *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona (España), Gedisa.
- Virgilio.** 1990: *Eneida*. Introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid (España), Alianza Editorial.