

Personalidad de excepción. Caso: Alfonsina Storni

Daniela Campos
Universidad de Los Andes, Mérida
Correo electrónico: danielacampos87@gmail.com

Resumen

Todo lo extraño empieza incomodando lo humano, las leyes, la moral, la religión. Lo extraño resulta ser eso que debe ser escondido, ocultado, excluido (Foucault, 1996). Pero, cuando esa cosa extraña funciona para explicar, o mejor para fundar un espacio dentro de un campo de poder posee una valía de inclusión condicionada. Esta valía tiene una etiqueta de *personalidad de excepción* (Kristeva, 1997) por ser personajes-autores inclasificables. El caso de autor permite estudiar estas personalidades, por ser un artefacto cultural inscrito en un marco legal, clínico y literario, haciendo excepción por particularidades reiterativas —en sus biografías ‘defectuosas’ (Matalía, 2003) y en su escritura—, desarticulando el orden canónico por su posición de “raro”, de lugar excéntrico. La noción de caso de autor permite estudiar los intersticios de los procesos de la modernidad, partiendo de la presencia de la mujer como sujeto activo del mundo literario y del campo cultural. En el caso de la poetisa Alfonsina Storni resulta interesante estudiar, desde esta noción, su inclusión en el campo intelectual y su funcionamiento como la representación de la modernidad o como la obra “no-acabada” (Agamben, 1995) de América Latina y, además, cómo esa puesta en escena pública de esta escritora deviene un fetiche nacional y un devenir histórico.

Palabras clave: literatura hispanoamericana, escritura de mujeres, casos de autor.

Abstract

Keywords:

Todo lo que se considera extraño recibe, en virtud de esta conciencia, el estatuto de la exclusión cuando se trata de juzgar y de la inclusión cuando se trata de explicar.

Michel Foucault.

Todo lo extraño incomoda lo humano, las leyes, la moral, la religión. Lo extraño resulta ser *eso* que debe ser escondido, ocultado, excluido. *Pero*, cuando esa *cosa* extraña funciona para explicar, o mejor para fundar un espacio dentro de un campo intelectual, cultural, en suma, un campo de poder (Bourdieu, [1981] 2003) posee una valía de inclusión condicionada. Esta valía tiene una etiqueta de *personalidad de excepción*¹, por ser personajes-autores inclasificables, por el exceso que suponen —¿el autor; la obra?—.

La tradición literaria permite un encadenamiento de autores que resguardan una herencia de carácter edípica, un autor como

modelo para garantizar la posteridad de sentido —el sentido por-venir—, desde una dimensión política y cultural a través de un agenciamiento colectivo de enunciación (Deleuze, 1978). Esa tradición constructiva responde a una noción de poder, de dominación y control del discurso (Foucault, 1970). Así, el poder está resguardado por la tradición. Sin embargo, cuando el autor no responde edípicamente a la tradición y funda discursividad, quiebra o desestabiliza la tradición. La función-autor deviene función-sujeto, esto es, el autor es autor y artista de sí mismo (Foucault, 1999). Se abre entonces un paréntesis en la gran literatura para incluir a ciertas mujeres escritoras, como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Teresa de la Parra, Gabriela Mistral...; llamándolas excepcionales por ser literatura escrita por mujeres. Y, además, son excepcionales por inscribir la experiencia vital como complemento de la comprensión de la obra. “La institución cultural las presentó como ‘casos’ y, si las incluyó en su canon, fue usando sus biografías ‘defectuosas’ para explicar el sentido de sus obras y colocarlas en un espacio institucional excéntrico” (2003: 147) —como lo señala Sonia Mattalía en *Máscaras suele vestir*—.

El caso de autor es un artefacto instalado entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en el proceso de la modernidad de las jóvenes naciones latinoamericanas. Este artefacto es conceptualizado por Eleonora Cróquer a partir de varias investigaciones realizadas entre 1999 y 2013.

La noción de “caso” ha sido estudiada desde la perspectiva judicial, psiquiátrica y literaria. El psicoanálisis piensa el “caso” a partir de la psicosis, puesto que éstas tienen un alto margen de “unicidad”. Juan David Nasio en un libro titulado *Los más famosos casos de psicosis* (2002), define el “caso” como un “relato de una experiencia singular, escrita por un terapeuta para dar testimonio de su encuentro con un paciente y apoyar una innovación teórica” (15) —citado por Cróquer (s/f: 7). La experiencia que se escribe para dejar constancia de ese acontecimiento. Un registro de archivo.

Por otra parte, ya las obras completas de Freud están montadas sobre la lectura del “caso a caso”, del síntoma y el sentido matrimoniado con la vida psíquica del enfermo. El caso a caso escapa de las estadísticas, porque supone un diálogo intersubjetivo

entre el inconsciente del analizado y el inconsciente del analista. Siendo el psicoanálisis un “arte de interpretación”, por obedecer a un orden descriptivo y clasificadorio, en vez de considerar las posibles explicaciones de los fenómenos observados.

André Jolles, en *Las formas simples* (1972), habla del caso o *kasus* desde un plano judicial, como una especie de construcción discursiva modeladora del acontecimiento, bien sea legal o moral. Para Jolles, “Aquello en que este todo se nos presenta como la parte contradictoria, manifiesta el verdadero sentido del *kasus*: en la actividad mental que se representa al mundo como algo que puede juzgarse y valorarse según normas” (164). El caso se contrapone a la norma; es un elemento discordante de la ley. El caso vendría a señalar un acontecimiento trasgresor y desestabilizador del orden; por ende, ese acontecimiento que el caso representa debe ser penalizado o excluido.

Hablar de la noción de caso implica hablar de una alteración tanto en el orden discursivo como en la autoría de algunas excepciones literarias que aparecen como un corte en la cadena de significaciones estéticas. Y, además, estos casos son atravesados por lo mediático, por su reproductividad y reimpresión en medios editoriales, periodísticos, didácticos; y su visibilidad en el campo cultural desde documentos públicos como los discursos y las entrevistas, hasta documentos íntimos como fotografías y cartas; puestos de cara a la máquina cultural (Sarlo, 1998), en torno a la productibilidad y reproducción, no sólo de las obras sino también de los acontecimientos que se producen en torno a ellas y su efecto en el campo cultural.

El caso de autor es entendido como esa “forma simple” (Jolles, 1972) que narra desde su posición de lugar excéntrico su historia fabulada, como un sistema capaz de “volver-a-narrar”². Narrar la experiencia vital como un texto, hilvanando vida y obra en un mismo tejido discursivo. No hay distancia entre el autor y el personaje narrado. Pues,

en estas “configuraciones” híbridas y abigarradas del imaginario parece coagular la impronta de un “autor” que *hace excepción* en la historia cultural del continente. A medio camino entre persona biográfica y personaje de ficción, las “figuras-con-texto”

en torno a las cuales se establece el “caso” a nadie heredan y de nadie son las herederas: desdichan de cualquier genealogía (Cróquer, s/f: 4).

Estos discursos y autores, por su posición de excentricidad discursiva y humana, hacen excepción, “[...] donde lo extraño de la figura del autor —o de los avatares de su existencia— se continúa con la extrañeza que concita su obra. Todos ellos son, en efecto, ‘anormales’” (Cróquer, s/f:2).

El “caso” de la extranjera nacionalizada en Argentina Alfonsina Storni (Salla Capriesca-Suiza, 1892- Mar de Plata, 1938) logra tener una posición en el campo intelectual de las letras en América Latina, pero siempre vista desde un cuadro melancólico —melodramático—: “[...] en Alfonsina Storni se da el caso del artista fuertemente determinado por su trayectoria vital, por su peculiar relación con el mundo, en este caso áspera y particularmente dramática” (1992: IX). Partiendo de estas palabras prologales que anteceden a una antología de Storni, ya se lee una producción poética matrimoniada con lo vital y, más aún, se lee un “caso de artista”. Su poesía puede funcionar como el anuncio de un devenir. Se enuncia la pérdida como alcance final de la existencia. Se lee una estética de la pérdida desde sus primeros libros de poesía *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), tildados por Jorge Luis Borges como “chillonería de comadrita”; hasta los de mayor fuerza poética *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938). Además de estos textos poéticos, también escribió piezas teatrales, canciones infantiles, ensayos, y colaboró en *La Moda*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *Atlántida* y en *La Nación*.

Storni recurre a medios para desestabilizar las estructuras canónicas como los llamados géneros menores: “como las crónicas periodísticas, cartas, manifiestos, relatos autobiográficos; géneros que por su carácter ambiguo, limítrofe, entre la ficción y la realidad, entre lo público y lo privado, históricamente han permitido la instalación de discursos críticos de mujeres en el seno de la cultura androcéntrica” (Méndez, 1998:10). Una forma discursiva que toma distancia del discurso dominante y se instala como un medio para exponer lo

íntimo, una suerte de confidencia con el público. La vida es puesta a la mirada del otro.

La literatura de Storni tiene un gesto político desde su restringido espacio. Al conectar lo individual con el afuera se politiza. No es sólo que Storni se reconozca en su poesía cuando enuncia: “En los ojos la carga de una enorme tristeza / En el seno la carga del hijo por nacer, / Al pie del blanco Cristo que está sangrando reza: / -¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer” (Storni, 2007[1920]:83), sino que cuando grita:

Hay que dar a la mujer toda libertad económica posible, facilitándole el acceso a todo trabajo lícito para liberarla de la mala vida.

Hay que borrar el absurdo prejuicio que desprecia a la mujer que es madre, fuera de la ley (Storni, 1998: 88).

Da muestra de un programa político en función a las necesidades próximas de la mujer excluida del sistema económico y social. Hay un vínculo entre el problema individual y una proyección social, porque en la literatura menor “su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (Deleuze 1975:29), pues “Lo personal es político”³. Por otro lado, Foucault, en *El orden del discurso* (1992) nos dice: “Los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan, a veces se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen” (33). Al conectar ambos discursos, poético y ensayístico, se tiene, por un lado, la aceptación de rechazada y, por otro, un reclamo ante el rechazo. Estos textos al ser puestos en diálogo suponen una enunciación contradictoria. Israel enuncia en el *Goce de la histérica* (1974): “[...] la histeria constituye a la liberación y a la consolidación del rechazo” (14). Imposibilitando la fijación de un saber. Entonces, ¿La voz de Storni se resigna ante el rechazo o exige poder?

En estas palabras citadas, ya vemos cómo la producción de Storni se sostiene sobre la base de la queja. El hombre, el amor, el reconocimiento; serán la insuficiencia que reclama el poema. La voz de la histérica también vive en constante queja, pues “[...] la formulación completa de lo que dice la histérica es: «nadie me quiere, de los que yo

desearía que me quisieran» (16). Entonces, la histérica se reconoce en una posición de excluida de un campo de saber, de poder y afectivo. Storni, como histérica, dice: “No creas que no me interesa el amor. Vivo enamorada del amor. Pero estos hombres modernos, mi querida, ¿de qué están contruidos?” (Storni, 1998:178).

En estos textos de Storni, en la poesía, las cartas y en los ensayos, hay imágenes reiterativas: la imagen de mujer inferior en una posición de víctima ante una sociedad movida por un logos falocéntrico. Digamos que esa imagen de mujer subalterna presentada por Storni es la entrada comunicante con una representación de mujer en constante queja y en reclamo de un reconocimiento. Estamos frente a la representación de una mujer insatisfecha. El deseo queda reprimido por una imposibilidad de satisfacción que supone: carencia afectiva, frigidez, inferioridad, rechazo, dolor. Es un deseo que no goza, sino a partir de su misma representación.

Sin embargo, lo que realmente le interesa a Storni no es representar a una mujer insatisfecha, sino representar a una mujer que se rebela contra la sumisión. En Storni, el juego es el goce; por un lado, la representación de la víctima y, por otro, la violencia, el grito que reclama y se alza. El goce está en representar tanto a la sufrida como a la atacante. Se puede hablar —con Israël— de dos aspectos de la histérica, la gentil y la perversa, lo que devela y lo que oculta, lo que se lee en las líneas y entre líneas. Pero también, se le podría sumar a esa queja la posición de mujer inferior, madre soltera y ocupante de oficios múltiples; siendo la pobreza una marca que atraviesa tanto la vida como la obra de Alfonsina Storni. Por esta razón en sus ensayos: “desfilan ante nosotras/os, la costurerita a domicilio (...) las maestras que se casan poco, las telefonistas, las mujeres migrantes, las empleadas domésticas, las acuarelistas, las artistas y las intelectuales” (Márquez, 1998:13). Storni defiende los derechos de la mujer por intentar ser la voz de las voces silenciadas, pero por sobre todas las cosas defiende su voz y exige una posición a su voz, o mejor, a sus voces. Storni es la representación de un papel de mujer que se juega la vida como teatro. Siendo actriz, sabía *actuar* ante el público, sabía manejar al público y sabía, además, darle al público lo que él deseaba. Quizás se deba a esta labor de artes escénicas tantas

opiniones disímiles sobre su aspecto físico “es que no era *físicamente*, sino *expresivamente* (...) La movilidad de su rostro era sorprendente: en un instante pasaba del gesto aniñado y la sonrisa tierna y pueril, a la ironía indulgente o a la burla ácida” (Nalé Roxlo, 1966:52). Más que una imagen, era una impresión lo que marcaba su presencia. Se convertía en objeto de deseo, se mostraba ante la mirada del Otro, pero siempre insatisfecha:

Pudiera ser que todo lo que he sentido en verso
no fuera más que aquello que nunca pudo ser
no fuera más que algo vedado y reprimido
de familia en familia, de mujer a mujer (Storni,
[1919]2007: 58).

Es la imposibilidad de sentir lo que atraviesa su poesía, lo enunciado es el deseo reprimido. Hay un juego de simulación. La verdad es vacilada. “Extrañada permanentemente en lo que no es, para poder ser algo, aunque ese extrañamiento la destine al sacrificio de su goce. Goza del deseo insatisfecho de gozar, porque así es alguien, pertenece a una clase, representa a La Mujer” (Glasman, 1974:6).

Asimismo, en los textos de Storni hay una oposición de voces. No habla un yo, sino “yo-es”, el yo se pluraliza en el discurso para caer en un juego de personas que aparecen y se esconden. La unidad discursiva se fragmenta en otras voces ocultas. La multiplicidad de voces permite desdoblarse y construir nuevas identidades. Por lo tanto: “Construye así un discurso desde una perspectiva dialógica, polifónica, en el sentido de Bajtin, jugando con lo que él mismo llama *reacentuaciones* paródicas e irónicas del discurso masculino dominante” (Márquez, 1998:11). Alfonsina Storni, no sólo es Alfonsina, es también Tao Lao, Julieta, Mercedes y a veces una niña. “Este desliz de los nombres propios dota al *yo* de nuevas máscaras y al cuerpo de diversas veladuras: muestran los desplazamientos de la identidad y los modelos de identificación propuestos por la cultura” (Matalía, 2003: 182). Al mover su identidad, Storni se pierde en el tejido discursivo⁴. Hay una construcción y, al mismo tiempo, una pérdida identitaria: “Yo soy una y soy mil, todas las vidas / pasan por mí, me muerden sus heridas”⁵. Este rebautizarse se hermana con las distintas voces de la histérica creando un cuadro melancólico

que deviene suicidio. Podrían pensarse las voces como síntoma de la muerte, “Como memorias de la muerte” (Derrida, 1994: 7). En Storni se podría hablar de un devenir-histórica que agota sus dimensiones estéticas y pierde una materialidad humana:

Me aligero:
la carne cae de mis huesos.
Ahora.
El mar sube por el canal
de mis vértebras
Ahora.
El cielo rueda por el lecho
de mis venas.
Ahora.
¡El sol! ¡El sol!
Sus últimos hilos
me envuelven,
me impulsan:
Soy un huso:
¡Giro, giro, giro, giro!... (Storni, 2007:225-226).

“(Sin hablar del caso cuando escribir da miedo)” (Derrida 1991:79). Cuando la escritura funciona como una escritura profética de la *forma* de morir.

No sólo se tiene presente la obra, sino todo lo que como texto se lee alrededor de la autora. Es una puesta en escena de una vida, ya no privada, sino pública. Se exhibe y se deja mirar. Es una vida expuesta ante la mirada del Otro. Es una historia de caso, un caso de autor.

Notas

- ¹ Término que explica Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía* [1987] según “la reflexión (seudo) aristotélica se refiere al *ethospéritton* —personalidad de excepción caracterizada por la melancolía” (1997:12).
- ² Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración, Tomo I, configuraciones del tiempo en el relato histórico* (1987), hace un paréntesis para indicar el tratamiento que Roy Chafer, en *A New Language for Psychoanalysis* (Yale 1976), hace de las teorías metapsicológicas de Freud para estudiar

las historias de vida como historias de casos. “Esta interpretación narrativa de la teoría psicoanalítica implica que la historia de una vida procede de historias no contadas e inhibidas hacia historias efectivas que el sujeto podría hacer suyas y considerarlas como constitutivas de su identidad personal” (149).

- 3 Consigna del Congreso femenino de 1910.
- 4 En el apartado “La compensación en la escritura: darse nombres”, Sonia Mattalía estudia a *Ifigenia* de Teresa de la Parra, desde el desplazamiento identitario que hace María Eugenia en ese “darse nombres” robados de la tradición cultural, en base a lo señalado por Barthes en cuanto a la noción de textualidad y la relación entre tejido y escritura, pues en esta noción hay dos vertientes: el texto como producto y el texto como productividad. Explicando que la segunda vertiente “señala la pérdida del sujeto en la maraña del tejido” (183). Mattalía citando a Barthes: “el texto se hace, se trabaja, a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones de su tela” (Barthes, 1991:104).
- 5 Fragmento de “Esto es amor, esto es amor, yo siento...” de Storni aparecido en: <http://soyunaysoymil.wordpress.com/2012/04/17/testimonio-de-alfonsina-storni-sobre-la-candidatura-de-julieta-lanteri-1919/>.

Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland (1991). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Cróquer, Eleonora (2009). *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914). Artefacto cultural*. Argentina: Beatriz Viterbo.
- Cróquer, Eleonora (s/f). *Lenguajes del cuerpo. Poner el cuerpo/hacer semblante, algunas consideraciones en torno al autor (a) latinoamericana*. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15376/2/articulo9.pdf> (03/09/12).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978). *Kafka por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. [Traducción: José Vásquez Pérez]. España: Pre-textos.
- Derrida, Jacques (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. [Traducción: Paco Vidarte]. Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm> (04/09/12).

- Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. [Traducción de Alberto González Troyano]. Título original: *L'ordre du discours*, 1970. Buenos Aires: Tusquets.
- Freud, Sigmund (1948). *Obras completas*. Volumen II. Traducción: Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jolles, André (1972). *Las formas simples*. Santiago de Chile : Universitaria.
- Israël, Lucien (1979). *El goce de la histérica*. [Traducción de Marta Giacomino]. Prólogo de Sara Glasman. Barcelona: Argonauta, Biblioteca de Psicoanálisis.
- Kristeva, Julia (1999). *El genio femenino. 1. Hannah Arendt*. Argentina: Paidós.
- Mattalía, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Nalé Roxlo, Conrado y Mármol, Mabel (1966). *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Universitaria.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración, Tomo I, configuraciones del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Rojas, Margarita, Ovaes; Flora y Mora, Sonia (1991). "Alfonsina Storni: la lucidez del lenguaje" en *Las poetisas del buen amor*. Caracas: Monte Ávila.
- Storni, Alfonsina (1992). *Antología poética*. Selección de Alfredo Veiravé. Prólogo y notas de Alejandro Fontenla. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Storni, Alfonsina (1998). *Nosotras y la piel. Selección de ensayos*. Compilación y prólogo: Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone. Buenos Aires: Alfaguara.
- Storni, Alfonsina (2007). *Entre el largo desierto y el mar*. Caracas: El Perro y la Rana, colección Poesía.
- Storni, Alfonsina (2007). *Entre el largo desierto y el mar*. Caracas: El Perro y la Rana, colección Poesías del Mundo, serie Contemporáneos.