

constanza
ternicier

universidad autónoma de barcelona
pontificia universidad católica de chile
contiternicier@gmail.com

las ofelias latinoamericanas: mistificaciones del suicidio en alfonsina storni y antonieta rivas mercado

the latin american ophelias: mystifications of suicide in
alfonsina storni and antonieta rivas mercado

recibido 23/08/2021
aceptado 18/01/2022

RESUMEN

El presente artículo se propone desmitificar las figuraciones de las que son objeto Antonieta Rivas Mercado (1931) y Alfonsina Storni (1938) en recepciones culturales teñidas por el mito ofélico de la suicida, dentro del contexto de un decenio marcado por este hecho (Viñas). En el primer caso, se compara *Diario de Burdeos* (1930-1931) con la representación que hace Carlos Saura en su película *Antonieta* (1982). En el segundo, se pone en diálogo una de las últimas composiciones de Storni, *Mundo de siete pozos* (1934), con la zamba compuesta por Ariel Ramírez y Félix Luna, “Alfonsina y el mar”.

PALABRAS CLAVE

Alfonsina Storni, Antonieta Rivas Mercado, mito ofélico, escritoras suicidas.

ABSTRACT

This article aims to demystify the figurations of Antonieta Rivas Mercado (1931) and Alfonsina Storni (1938) in cultural receptions tinged with the ophelic myth of suicide, within the context of a decade marked by this fact (Viñas, 2007). In the first case, *Diario de Burdeos* (1930-1931) is compared with the representation made by Carlos Saura in his film *Antonieta* (1982). On the other hand, one of Storni's last compositions, *Mundo de siete pozos* (1934), confront each other with the zamba composed by Ariel Ramírez and Félix Luna, “Alfonsina y el mar”.

KEYWORDS

Alfonsina Storni, Antonieta Rivas Mercado, Ophelic Myth, Suicide Writers.

RECEPCIONES CRÍTICAS DEL SUICIDIO

En una entrevista a Elena Poniatowska para la BBC a propósito de la invisibilización de las escritoras mujeres en el boom latinoamericano, declara: “En México, las mujeres que se salían del camino establecido eran satanizadas y tenían una vida muy dura. Y acababan en cierto momento enloqueciendo de tanto que sentían que eso era lo que el público quería que ellas fueran. Que demostraran con su vida que ellas no eran normales” (Pérez Salazar s/p). En el mismo reportaje sobre las autoras opacadas del boom, la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi cuenta de modo anecdótico el encuentro con una de sus primeras bibliotecas, un archivo de un tío intelectual, donde solo había tres libros de mujeres: Alfonsina Storni, Safo y Virginia Woolf. El mismo tío le remarcó el hecho, junto con invitarla a leer la contratapa de estos tres objetos valiosos del canon, de que en los tres casos se suicidaron. El remate del tío de Peri Rossi nos increpa: “Bueno, aprendé: las mujeres no escriben. Y cuando escriben, se suicidan”. Es necesario hacerse cargo de esta escritura y leerla a contrape-lo de sus mistificaciones, darles la justicia y re-instalar el tabú del suicidio en su valor literario.

El monográfico realizado por Grillo y Grandis para la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2018), de reciente publicación, es una piedra angular para un abordaje crítico que se enuncia a la luz de un dato biográfico como

es el suicidio.¹ Para las autoras, este aspecto no nos permite quedarnos con la mera inmanencia de la obra pues “[s]e produce una variación de lectura cuando se enfrenta el texto de un escritor cuya muerte constituyó un acto auto-infligido, puesto que resulta inevitable que el pensamiento se dirija a la persona del autor y, particularmente, a una interrogación sobre sus angustias, su modo de vida y los posibles motivos que lo llevaron a la decisión de eliminarse” (213): vale decir, el acento es inevitablemente puesto en su recepción crítica. Junto con ello, se diagnostica un vacío en los estudios sobre el suicidio y la literatura dentro del ámbito hispanoamericano, un claro contraste con las reflexiones provenientes del ensayo anglosajón vinculado a figuras como Plath, Woolf y Hemingway.

La perspectiva teórica que asume este trabajo arranca desde una mirada de género y suma una reflexión estético filosófica que toma la figura bifronte de la muerte y la escritura para plegarse al vano intento de dilucidar sus misterios, sus signos. El lenguaje masculinista que ha predominado en las representaciones hechas sobre las escritoras suicidas produciría una paradoja. Desde la perspectiva de Irigaray (1982), las mujeres conforman lo no representable: una ausencia, una opacidad lingüística, aquello que no puede pensarse. ¿Cómo entonces sigue siendo su escritura y su vida designable por una mirada basada en una significación unívoca? Butler, quien sigue muy de cerca los planteamientos de Irigaray, acota: “Las mujeres no solo están representadas falsamente dentro del marco sartreano de sujeto significante y Otro significado, sino que la falsedad de la significación vuelve inapropiada toda la estructura de representación” (60). Tal postura falocéntrica no reconoce verdaderamente la alteridad sino que proporciona un nombre autolimitante para ocultar lo femenino y ocupar su lugar.

Escritoras leídas a partir de un suicidio que casi siempre se reduce a una intrínquilis amorosa. Una Alfonsina Storni lanzada al mar como una sirena ofélica, la imagen sentimental de la mujer fundida con el agua a lo Woolf, devuelta a su propia *esencia*. O la opacada Antonieta Rivas Mercado, la mecenas de los otros, la hija del arquitecto que construye el símbolo

del centenario de la Independencia con un ángel monumental, conocida por su “breve y absurda relación personal con el hombre-símbolo” (Rivas Mercado, *Diarios* 41) de la política mexicana, José Vasconcelos.

Mujeres que suelen ser ligadas a la imagen sentimental femenina, ya sea por su minusvalía o su perversión. Como señala Muschietti, quedan condenadas por su belleza, su fragilidad y el espíritu de sacrificio, o bien, sujetas a una demonización debido a su afán por transgredir las normas sociales de sus épocas: “sensuales, crueles, volubles, traicioneras, coquetas y locas (en su doble acepción de prostituta y enferma mental), origen del pecado (Eva) y el lugar de origen y de transmisión de las enfermedades ‘malditas’ (sífilis en el placer; herencia en la reproducción)” (Muschietti, “Las mujeres que escriben...” 82-3). A esto se suma el descrédito de la autobiografía como un espacio confesional que, si no desoculta los vericuetos de una vida pública destacada, pierde todo valor en el anonimato de la intimidad.

Los años del feminismo de la igualdad, antesala de las luchas sufragistas por el voto femenino, coincidieron en Argentina con un decenio que David Viñas de-escribe como una década infame, las de los años treinta, marcada por el suicidio de los escritores del período (Viñas 2007). Se trató de un momento tensionado por una evidente pulsión bélica a nivel mundial. Viñas cuestiona el enaltecimiento de la idea de lo civilizado por sobre lo bárbaro para recordarnos que dicha escisión es tan fundamental como insuperable. Su diagnóstico se retrotrae a la realidad argentina, pero es perfectamente extrapolable a otros confines de América Latina como México: son dos “fuerzas de un mismo sistema de equilibrio” (33). Además, comienza a corroerse el anhelo de una posibilidad común expresada bajo el concepto de una nación. No obstante, dice Viñas, la ficción sigue desplegándose bajo artilugios protectores de lo nacional y, en el caso de las escritoras mujeres, busca su legitimidad bajo el pretexto del recuerdo, lo cual las devuelve a una referencialidad con la vida: “La ficción fue omitida: el amparo en el recuerdo –en ese derecho femenino– condena a su exclusión. Problema de género: doblemente” (38). Esta validación a través de las vivencias subjetivas somete a la escritura a una revisión de veracidad respecto de los acontecimientos vivenciados. Es probable que sea ello lo que supedita a las autoras a un vínculo más próximo con las biografías de los otros, a consecuencia de analizar a las escritoras suicidas bajo los reduccionismos de vidas atribuladas antes que con la problematización filosófica de la muerte.

¹ Desde una mirada fenomenológica, que extrema el modo de leer los textos a través de una relación directa con ellos, se entiende que es la misma obra la que ha de hablarnos. En su artículo “Fenomenología de la lectura”, George Poulet señala que la biografía de un autor tiene que ser desprendida de la obra y no al revés: “It is not the biography which explicates the work, but rather the work which sometimes enables us to understand the biograph” (58).

La Ofelia presente en el *Hamlet* de Shakespeare tiene un rol secundario pero relevante para el desarrollo del relato. Instala, además, un mito en torno a su figura a través de sucesivas representaciones culturales que se apropian de este mítico personaje. Sanfíz Fernández (1996) nos enlista sus apariciones en la tragedia: la primera es en la escena III del primer acto, donde destacan sus características de sensatez al dar buenos consejos a su hermano Laertes y de obediencia al acatar las disposiciones de su padre de hacer caso omiso a los cortejos de Hamlet; en la escena I del segundo acto, su tono emocional es el temor y extrañamiento frente al comportamiento de su enamorado; lo anterior se comprueba al enfrentarse cara a cara a él (escena I del tercer acto), momento en que el dolor se acentúa al no comprender la razón escondida tras la ira y extrema crueldad de Hamlet, quien se ha enterado que su madre se ha casado con el asesino de su padre; y, finalmente, en la escena V del cuarto acto, el personaje ya ha perdido toda la cordura dado el abandono por parte de Hamlet y la muerte de su padre en manos del príncipe. Su posterior suicidio es envuelto de un halo poético al poner el énfasis en la imagen de una “frágil muchacha que, al caer en las aguas del río, decide abandonarse a ellas, hasta que estas la ahoguen, mientras las flores y sus propios vestidos la van acompañando lánguidamente en su descenso hacia la muerte” (228).

ANTONIETA RIVAS MERCADO: EL ÁNGEL DE LA INDEPENDENCIA

Aunque Viñas no la contemple en su trazado nacional, destaca en esta década el suicidio de la mexicana Antonieta Rivas Mercado, quien despertará diversos afanes por representar la hora de su muerte en 1931, como la película *Antonieta* (1982) de Carlos Saura. El hecho de haber sido pareja de José Vasconcelos, sus amores atribulados y haberse suicidado con la pistola de aquel en la Catedral de Notre Dame en París han puesto en segundo plano su obra editada recientemente por Tayde Acosta (2018) —que completa los vacíos de la compilación de Schneider (1987)—, aunque sí le es reconocido su trabajo como actriz, gestora cultural y por la defensa de los derechos de la mujer ligado a su activismo político. Nos centraremos en su obra diarística (*Diario de Burdeos* 2014) en tanto una pulsión incompleta por querer construirse a sí misma una escritora.

En su *Diario*, Rivas Mercado refiere a la escritura como un ejercicio de enraizamiento pero con un espacio otro distinto al nacional. Ella parte de México a Francia y será allá donde buscará plantarse. Su conflicto con la nación, más allá de su relación con Vasconcelos, es expresado desde una

necesidad literaria: la de salir de su país y entrar en un mundo al que se dispone conquistar. La mueve una necesidad de dejar atrás una escritura instrumental al servicio de causas personalistas como las de Vasconcelos o Trotsky para avanzar hacia lo “suyo inacabado”: “me adelanto a salvar lo esencial: mi obra no escrita” (61). Será esa escritura la que quedará suspendida y en abismo dada su decisión de quitarse la vida.

No obstante, se entregará siguiendo los pasos de Sor Juana y de forma estoica —casi como un sacrificio— a planificar ese proyecto. Su *Diario* revelará una obsesiva organización de los tiempos dedicados a ello y que habrán de ser combinados con sus traducciones, sus cuentos, las biografías que tiene a cargo y, por qué no decirlo, sus compromisos políticos que siguen estando en juego. Para poder cumplir con este cometido, la autora plantea una separación entre lo emotivo y lo racional: “después de este análisis, me espero haber curado de parálisis emotiva, he de poner mi trabajo en su totalidad más allá de los desfallecimientos o las altas tensiones de mi emoción personal. Esto es esencial si se intenta hacer una obra” (64). Aquí parece haber una autocensura, no obstante, si se leen bien sus intenciones, apunta al reconocimiento de una subjetividad que puede transitar por ambos espacios sin que sea necesario biologizar uno u otro.

Lo anterior no implica una superación de lo emotivo sino, muy por el contrario, una necesidad de integrarlo como también de incorporar el elemento visceral ligado al cuerpo, que debe ser saciado para llegar a dominar el espíritu de la creación. Es interesante la referencia a la “visceralidad” que hace Cecilia Macón (2017) a propósito de otra escritora suicida, la chilena Teresa Wilms Montt (1891-1921). Macón concibe lo íntimo en su potencialidad de establecer principios feministas e incluso anarquistas a través de la constitución de una genealogía afectiva para el activismo. Lo visceral es entendido como un modo de expresar/experimentar la política en términos de lo instintivo. Para Ngai, “es algo sentido por dentro, en tanto dentro de los órganos del cuerpo” (Ngai citada en Macón 33), y obliga a enfrentarse al orden por medio de emociones crudas o elementales (38).

El “giro afectivo” presente tras estas lecturas busca dismantelar las jerarquías epistemológicas que organizan la dicotomía entre las emociones y la razón, muy ligada al cuestionable binarismo de lo femenino y lo masculino, con el fin de revertir aquella clásica desvalorización de los afectos como si se tratasen de meros estados psicológicos. Tal giro no solo permite acusar los puntos ciegos de la racionalidad moderna y así

trazar una de sus tantas líneas de fuga, sino que también permite reconocer aspectos de la relación entre lo social y lo subjetivo que, previo a esto, solían ser ignorados o tratados como irrelevantes. Asimismo, el afecto nos permite salirnos de la epistemología que impone una distancia entre el sujeto y los objetos del mundo que lo rodea. En palabras de Massumi, “el afecto no es, entonces, solamente un aspecto del mundo, es el mundo todo, entendido este como universo de potencialidad afectiva” (citado en Moraña 351).²

Aquella autopercepción pasionaria pudo haber contribuido a las representaciones que se hacen sobre Rivas Mercado desde el mito ofélico de la suicida. En la película de Carlos Saura (1982), se nos cuenta la historia de una investigadora europea que viaja a México intrigada por la historia de una mujer suicida y uno de cuyos referentes, según se aprecia

2 Sara Ahmed, en su libro *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2010), utiliza el concepto de economías afectivas que, por medio de un tráfico emocional, regularían nuestra relación con el entorno. Según señala Nicolás Cuello en el prólogo a la edición argentina de este fundamental texto, “propone así un modelo de sociabilidad emotiva que se sobrepone a las determinaciones de análisis individual y las generalizaciones superestructurales, para dar cuenta del funcionamiento de las emociones como políticas culturales geopolíticamente situadas” (14). Tras publicar en 2004 su *Política cultural de las emociones*, se adentra en específico al giro hacia la felicidad que condenaría, por ejemplo, a las feministas aguafiestas, a los *queers* infelices, los inmigrantes melancólicos y los revolucionarios desilusionados. Cómo no, podría agregarse, todos ellos susceptibles a la ideación suicida. No se trata de una micropolítica que simplemente se limite a expresar un poder que la anteceda, sino que la idea de la felicidad es parte de un realismo propio de las filosofías neoliberales, basado en una suerte de *voluntarismo mágico* donde se nos hace creer que “la posibilidad de ser lo que se quiera está en el poder de cada individuo” (18) ignorando la desigualdad y exclusión que en gran medida acompaña la vivencia suicida. La psicología positiva está fuertemente ligada a un proyecto de felicidad que antes de ser concebido como un derecho, es descrito como una suerte de responsabilidad: “En la medida que alimentar nuestra propia felicidad nos permite incrementar la felicidad de los demás, tenemos la obligación de ser felices . . . existe una necesidad e inevitable co-relación entre la felicidad de una persona y la de los demás” (33). Esta concepción, agregamos, ubica al suicida en un lugar aún más complejo: no solo de quien es incapaz de experimentar la alegría de vivir, sino que también condena a su entorno haciéndolos cargar con su desgracia. Aquello radicaliza el afecto excluido que intentamos poner aquí de relieve. Nuestro concepto nos produce un efecto de deseo constante: la promesa de la felicidad. Suicidarse sería, en tal caso, la clausura de esa finitud: la burla que pone atajo a la dificultad de lidiar con lo que perece. Para la autora, la felicidad participa de la creación de nuestras formas sociales y, por ende, el derecho a ser infeliz se convierte en una demanda política. Existen objetos felices y de esta forma nuestro “hacer” está orientado a apropiarnos de dichos objetos o, al menos, aproximarnos a ellos.

en uno de los planos iniciales del filme, es Marilyn Monroe. Al estilo del director español, esta búsqueda y trabajo de recomposición de archivos permitirá ir haciendo una revisión histórica del Centenario de la Independencia Mexicana, para presentar al padre de Antonieta; el porfirato para trazar los años de juventud de Antonieta; la Revolución Mexicana como trastienda de los conflictos éticos, políticos y familiares de la autora; la candidatura de José Vasconcelos, el caballero del alfabeto y la instrucción pública; las discusiones modernas entre la civilización y la barbarie a lo largo de la historia de América Latina: una dicotomía que Antonieta echa por tierra en sus diarios y su propuesta autoral.

Vargas es un poeta que habría acompañado a Antonieta y Vasconcelos en sus campañas electorales y que cumple en el film el rol de ayudante e interlocutor de la investigadora. Si bien él atenúa un poco la mirada romántica en torno al suicidio, la representación que hace Isabel Adjani de Antonieta pone todo el tiempo el énfasis en un espíritu lábil y extremadamente vulnerable que conforme se avanza en la historia, aparece cada vez más como la víctima pasiva de un padecimiento amoroso en tanto una enfermedad. La referencia al amor incondicional que Antonieta le profesaba al pintor Manuel Rodríguez Lozano trata de ser resignificada bajo la idea de un confesor espiritual, cuando en realidad la autora no establece una dicotomía entre la carne y el espíritu. Por otra parte, en cuanto al guion, las líneas de Rodríguez Lozano poseen una hondura filosófica y, en cambio, dejan a Antonieta siempre bajo la reflexión de un deseo que no alcanza dicha hondura. La investigadora le pregunta a Vargas si acaso ella no se mató por amor, a lo cual este le responde a través de una distinción de centro y periferia antes que por una variable de género capaz de deconstruir la falsa oposición entre lo racional y lo emotivo: “Esto no es Europa . . . Aquí el romanticismo es un lujo. Ustedes nunca lo entenderán con sus ideas preconcebidas. Aquí abajo hay una tierra oscura y violenta. La ignoramos a veces pero siempre está aquí y siempre puede despertarse”.

Se alude a la fuerte presencia de la muerte en la cultura mexicana. Ambos personajes visitan el Templo Mayor de la Ciudad de México, donde las ofrendas al dios del sol y de la guerra, Huitzilopochtli, dejan en evidencia una voluntad de sacrificio sin límites. La mujer le pregunta a Vargas el porqué de tanta muerte y él le aclara que Antonieta no creía en esa cosmovisión, pues ella quería cambiar la tierra completamente como por arte de magia. Sin embargo, ese deseo de transformación pasa tam-

bién por el reconocimiento de un lado oscuro y atribulado que no puede eclipsarse. En sus cartas a Rodríguez Lozano, ese intercambio epistolar cuya razón de ser la investigadora no comprende sin haber habido comunión sexual, Antonieta declara: “No soy una mujer moderna, si por moderna se entiende que domino como virtuoso el problema sexual. No soy moderna porque doy al amor en general, y al sexual en particular, más importancia que lavarme la boca o tomarme un baño”. Observamos una carga de ironía que la película sin embargo no subraya. Ahora bien, los diarios de Antonieta revelan que su tono afectivo es integrado a través de una mirada racional e incluso instrumental. Su fin último será siempre el trabajo creativo y hasta sus relaciones amorosas se declaran filtradas por ese tamiz. Así es como Rivas Mercado posa una mirada estratégica sobre sus acciones y apunta al reconocimiento de un uso interesado de la letra pública como trampolín para lograr instalar su escritura íntima.

La película presenta varios emblemas en torno al suicidio: la misteriosa muerte de uno de los modelos de Rodríguez Lazcano, un hecho en torno al que se especula y espectaculariza por medio de una imagen de un cuerpo lanzado a una piscina vacía (paralelo de un hijo que la mujer del pintor habría ahogado en la bañera); la ruleta rusa con un revólver que se jugaba en algunos mitines de Vasconcelos, una riesgosa forma de tentar la muerte de la que Antonieta y su amante huyen despavoridos sin ahondar en las contradicciones que esto pudo haber generado en ella. Y, por último, se propone también un espejo de dobles entre el sujeto de investigación y su objeto en dos ocasiones ilusorias donde se encuentran más allá de su distancia temporal y física: una mientras Antonieta escribe en su máquina y la segunda en la Catedral de Notre Dame, ya al final del filme, cuando Antonieta saca la pistola de su cartera y se dispara en el pecho sin hacer caso al llamado de la mujer. La película, que se centra más en el conflicto político que en el de la escritora y que más bien la usa como excusa para metaforizar sobre la muerte, hace ver que el suicidio de Antonieta le sigue inmediatamente después a una decepción amorosa con Vasconcelos. Tras su derrota en las elecciones debido a los fraudes de Calles, él le dice que volverá a Nueva York y le aconseja a ella quedarse en México pues su familia es influyente y no le harán daño. Ella le pregunta si no tiene necesidades y él, de forma seca, y condenándola al espacio confuso de la sentimentalidad, le aclara que nadie tiene necesidad de nadie (“solo tenemos necesidad de dios”). El remate es la canción de “La llorona”, que acentúa el dramatismo de todas las escenas viscerales trabajadas desde un código más bien melodramático.

Gilda Luongo se centra en la incompletitud de los escritos de Rivas Mercado, cuyos diarios expresan “un proceso de deconstrucción que la libera y le posibilita optar, desde la intensidad de la vida, por la muerte” (134). Su figura, pese a estar ligada a los impulsos modernos de la primera mitad de siglo y su autoría en la *Campaña de Vasconcelo* (1929-1931) —crónica que en realidad ella llamó *Democracia en bancarrota*—, está a contrapelo de esa retórica viril ligada a hombres superhéroes capaces de producir la transformación social: la épica de los años previos a la Revolución Mexicana (Franco). Dichos discursos se contraponen con la “intensidad” del acto gestual y verbal creador de Rivas Mercado, más cercano a lo que Deleuze y Guattari (2007) llaman una literatura menor, por la intensidad de sus fragmentos no acabados (Luongo). Aparece, además, la maternidad como último y radical ámbito del cual se ha de responsabilizar a la mujer dentro de su constitución moral en la sociedad de la época. Luongo coincide en una postura crítica ante la lectura del gesto suicida de Rivas Mercado basado en el sacrificio, del cual hicieron eco las representaciones artísticas servidas de su figura: ello colaboró al silenciamiento de su labor intelectual. De este modo, falla la estrategia que tan bien teje en su último *Diario*: el uso de la letra pública para dar cabida a un inacabado proyecto de novela cuyo nombre habría sido *El que huía*. En distintos fragmentos de sus diarios, alude a la metáfora del trampolín hacia la independencia y la fama literaria. En realidad, es ella quien pretende huir (*La que huía*), de México y su pretensiones de modernidad. Se suma al coro de escritoras de la fuga. Se lleva a su hijo, pese a las disposiciones del divorcio que no le permitían dar ese salto. Vive tensionada por un origen observado a la distancia —el cual expresa en el acto de enraizar y desenraizar— y pone su maternidad literaria por sobre la filial. Antonieta es quien, tal como se señala en la película, al pasar enfrente de la estatua del Ángel de la Independencia que ella misma modeló para su padre siente la inquietud de su espíritu: “Ese monumento me horroriza. Cuando paso por ahí, miro en otra dirección”.

ALFONSINA STORNI Y LA CARNE DEL MAR

El suicidio de Alfonsina Storni en 1938 está de algún modo hermanado con el de su par uruguayo, Horacio Quiroga. Para Sverdloff (2007), la década del treinta está marcada por hitos suicidas que mitologizaron la muerte en tanto expresión de un modernismo “decadente” o “romántico”. Se trataría entonces de una *mise-en-scène* que configuraría el último

eslabón de su propia construcción como figura pública. La autora la compara con Pizarnik y considera la muerte de esta última un hecho mucho más indecible que el acto transparente de Storni, tomado por la prensa de la época bajo rótulos románticos que irán mutando en posteriores re-apropiaciones feministas sobre su muerte, y cuyo énfasis estará puesto en la soberanía del propio cuerpo frente a una sociedad patriarcal. Sverdloff, no obstante, es crítica con la homologación del contenido de las vidas de autores como Lugones, Quiroga y Storni, y sus respectivas obras, mediante la coincidencia del suicidio “para obtener así una causa espiritual colectiva”. Cree más bien que los tres autores “comparten un modo de conceptualizar la muerte que es inalienable de una determinada ideología del escritor históricamente situada” (citado en Viñas 250).

En línea con el imaginario que tenemos de Virginia Woolf hundiéndose en el río Ouse, explotado en films como *Las horas* (Stephen Daldry, 2002), Storni aparece en la famosa canción “Alfonsina y el mar”, zamba compuesta por el pianista argentino Ariel Ramírez y el escritor Félix Luna, protagonizando un suicidio que enmudece a la poeta: “De penas mudas llegó/ Hasta la espuma . . . Cinco sirenitas/ Te llevarán/ Por caminos de algas/ Y de coral/ Y fosforescentes/ Caballos marinos harán/ Una ronda a tu lado/ Y los habitantes/ Del agua van a jugar/ Pronto a tu lado” (s/p). A través de tal ensoñación, queda matizada la visión horrosa de la muerte que Bachelard (1942), a nivel simbólico, representa por medio del elemento agua:

El agua es el elemento de la muerte joven y bella, de la muerte florecida y, en los dramas de la vida y de la literatura, es el elemento de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista. El agua es el símbolo profundo, orgánico de la mujer que solo sabe llorar sus penas y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas” con tanta facilidad (128).

De este modo, se sacraliza una decisión brutal por medio de un componente que condena a la escritora suicida a las metáforas fluidas de la emotividad femenina al re-incorporarla al mito ofélico.³ Es a través de

³ Se reproduce la misma forma de suicidio de Virginia Woolf, quien se lanzó a las aguas del río Ouse en 1941. En su obra, ya habría marcado performativamente la ideación suicida: personaje Warren Smith de *La señora Dalloway* (1925) y Rhoda en *Las olas* (1931). Esta novela, de hecho, revela una alegoría: “la necesidad de que alguien perezca en el fluir incesante de la vida, como signo inescrutable de lo fatal” (Bauzá 350). Bauzá nos recuerda que en la Grecia

toda esta simbología que su suicidio es romantizado y re-apropiado por este tipo de representaciones culturales que calzan con el imaginario de la mujer sentimental.

En uno de sus libros más notables y que tuvo mejor recepción crítica, *Ocre* (1925), escribe un “Epitafio para mi muerte” que no podemos dejar de leer en consideración al elemento movilizador que aquí nos convoca: el suicidio. Porque la lectura siempre tiene un sesgo epistemológico y ello aquí es asumido sin miramientos. Lo interesante es que dicho epitafio está lejos de reposar en un silencio sumido en la zozobra —con lo cual contraviene a los compositores de la canción: “Sabe Dios qué angustia te acompañó/ Qué dolores viejos calló tu voz”— y se permite una mirada irónica sobre la muerte. El imaginario marino es aquí festivo: “Los marineros sueñan en las proas,/ Cantan muchachas desde las canoas/ Zarpan los buques y en sus claras cuevas/ Los hombres parten hacia tierras nuevas” (s/p). Luego, si la muerte es un problema para los vivos (parafraseando a Norbert Elías en su libro *La soledad de los moribundos*), Storni acá se desentiende en un gesto rebelde a cualquier intento de dar respuesta al llamado de esos “vivos” hasta el punto que parece burlarse de antemano de las exégesis sobreinterpretadoras de su obra: “Duermo mi sueño eterno a pierna suelta,/ Me llaman y no quiero darme vuelta” (302). La muerte se vislumbra como un estado placentero y no adolorido: “Aquí descanso yo, y en este pozo,/ Pues que no siento, me solazo y gozo” (302). Incluso, dentro del mismo libro *Ocre*, un poema que lleva el aparente obvio título atribuible al sufrimiento, “Dolor”, nos aporta una mirada magnánima del mar, sin pesadumbre ni soledad. Al decir de Muschietti, resulta interesante cómo aquí Storni desarticula el canon “al reunir retórica y comportamiento cultural, y es capaz de mirarse al revisar su propia obra doblegada en el clisé, con gesto burlón y autoparódico” (“Prólogo” 21).

No obstante, obras como *Poemas de amor* (1926) fueron abiertamente ignoradas por sus contemporáneos o condenadas a una lectura que consideraron que tales poemas edulcorados se caracterizaron por una rima machacona. O, peor aún, luego de que tras nueve años de silencio reapareciera en el campo literario con su libro *Mundo de siete pozos* (1935), hubo

Clásica, el agua es símbolo de muerte. La imagen del barquero Caronte se reactiva en estos gestos literarios donde la vida, la muerte y la literatura pierden sus límites.

críticos –y también críticas– que resintieron la natural transformación de su poesía, puesto que seguían esperando de ella la atribulada intimidad con que suele asociarse “lo femenino”. A modo de ejemplo, Muschietti cita a García Salaverry, que se lamenta que la poeta haya renunciado “deberadamente a deleitarnos con las intimidades de su neurosis . . . con las sinuosidades de su interior inquieto y vibrante” (citada en Muschietti, “Prólogo” 27).

Vinculado a lo anterior, García Oramas (2013) refiere a la experiencia subjetiva del amor desde la posición femenina y pone en primer plano la idea del “amor ideal” como un sentimiento loco que las mujeres experimentan de forma absoluta. Se trataría de algo que nos rebasa hasta los límites de la vida y la muerte. Conecta así el gesto suicida de Storni con sus últimas publicaciones: ella trasciende lo terrenal del amor loco para situarse en un más allá que no es el de las místicas, pero sí en el fondo del mar “para devenir sujetas des-sujetadas tanto en este mundo todo fálico y más allá de este mundo todo fálico” (105).

Mundo de siete pozos (1935) marca un nuevo rumbo en su escritura y es sin duda antesala de su salida de escena. Ese será el año que le descubrirán un cáncer en el pecho y comenzará a pasar gran parte de sus días en Uruguay hasta el punto de dedicar parte importante de su poesía al Río de la Plata (el agua como elemento recurrente). Dos años más tarde, en 1937, la publicación de *Mascarilla y trébol*, donde apostará por una modalidad experimental de escribir sonetos (antisonetos si se quiere), coincidirá con el empeoramiento de su salud. Partirá en octubre de ese año a Mar del Plata, tras asegurarse de enviar una suerte de nota pública suicida al periódico La Nación, bajo el nombre de “Voy a dormir”. Se arrojará al mar en la madrugada del día siguiente. En aquel *Mundo de siete pozos*, habrá todo un acápite dedicado a “Motivos de mar”. En “Círculos sin centro”, por ejemplo, se aprecia una necesidad de arraigar en el mismo fondo marino: “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” (Storni 356).

Dicha necesidad de quedar anclada a ese espacio es física y visceral –tal como vimos con Rivas Mercado–, por tanto, no puede ser reducido al mero sentimentalismo con que se representa este vínculo natural.

Storni propone un diálogo directo con el océano y lo interpela. No posee una relación pasiva con este espacio, al modo en que lo planteara el

estribillo de Luna y Ramírez: “Te requiebra el alma y la está llevando/ Y te vas hacia allá como en sueños” (s/p). En “Alta mar” podemos apreciar este tono imperativo con que da cierre a las dos estrofas finales:

Tiburones escoltan
el buque
y asoman sus cabezas:
¡llama!

Está solo el cielo,
está solo el mar,
está solo el hombre...
Cruz del palo mayor:
¡grita! (359)

Tampoco hay una representación romántica del mundo marino como aparece en la canción de Luna y Ramírez, que más bien bebe del modernismo de Rubén Darío quien, sin duda, influyó en la autora pero que no es constante en su propuesta poética:

Por caminos de algas y de coral
Y fosforescentes caballos marinos harán
Una ronda a tu lado
Y los habitantes del agua van a jugar
Pronto a tu lado (Luna y Ramírez s/p).

Más bien, y sin generar demasiado contrastes con los tonos irónicos que a ratos asume también su escritura, la autora parece estar adelantando en “Mañana gris” un espacio donde la distancia de la hablante lírica con los objetos que observa son disueltos en un vínculo con la muerte en una clara fusión fenomenológica: “Colocados en nichos,/ el cuerpo frío horizontal,/ duermen todos los peces/ del mar” (Storni 361).

Aquí nuevamente, como ya revisamos de la mano de Bachelard, el agua no solo ha de ser reducida a ese elemento maternal con que fácilmente se atribuye la feminidad sino que, y tal como se radicaliza en este fragmento de Storni, también el agua expresa en sí misma la muerte al poner al ser en el vértigo constante de un agua que corre: “El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal . . . la pena del agua es infinita” (Bachelard 15). A nivel simbólico, se vincula con lo maternal pero también entronca con este elemento fúnebre. Según lo analiza Bachelard, desde una perspectiva junguiana, se trataría casi

como un renacimiento: “La muerte en las aguas es para esta ensoñación la más maternal de las muertes” (114). Solo el agua puede desahogar a la tierra, por tanto, el mar es una patria otra, una partida que nos arranca a la materia de la tierra. He ahí que Caronte aparezca junto a la figura de Ofelia en las múltiples representaciones en torno a lo marino. El autor va más lejos y transita desde la muerte como un *elemento aceptado* hacia la muerte como un elemento deseado. A nivel vital esto remite al suicidio; y en la ficción, al viaje del héroe.

En el caso de una poeta como Storni, este deseo de mar no permite una disociación entre vida y literatura sino que, muy por el contrario, es paradójicamente a través de la muerte –con toda la simbología marina que supone– que se produce la conexión entre un proyecto vital y literario. Al decir de Bachelard: “El suicidio, en literatura, se prepara, por el contrario, como un largo destino íntimo. Es literariamente, la muerte más preparada, la más aderezada, la más total” (126). El agua es soñada como aquel elemento donde la muerte puede ser lenta y tranquila pero no despojado de su influencia deletérea (de envenenamiento) ni su tono emotivo melancólico. No obstante, esa concepción femenina del agua es subvertida por Storni en variados pasajes de sus poemas dedicados a la zona rioplatense. Aquella mirada simbólica del mar como elemento de muerte y renacimiento en tanto fuente de la vida y final de la misma –“Volver al mar‘ es como ‘retornar a la madre’, morir” (Cirlot 305)– no encuentra una resonancia tan predecible en su poesía. Como pudimos observar, la placidez no es el tono emotivo que prima. Poemas como “Trópico” le quitan esa quietud al mar evocado y vuelven a remitir a la “carne” visceral mencionada más arriba:

Cálida, morada, viva,
la carne fría del mar
...
Cálida,
morada,
viva,
la carne fría
del mar (362)

En cuanto a la recepción crítica de la obra de Storni, se puede poner de relieve los estudios en torno a su trabajo ensayístico, que la sitúan más allá de la imagen de poetisa que las mujeres podían cumplir en la época.

Sus apariciones en prensa son bajo seudónimo y en ellas asume una performatividad del género a contracorriente de la subjetividad femenina de su tiempo a través de recursos como la ironía (Grajales-Ramos; Diz). Se puede vincular su transgresor ejercicio periodístico con el de Gabriela Mistral, ambas abocadas a la profesionalización de las escritoras en el siglo XX dentro de un campo donde se sentían intrusas, extravagantes y mal ubicadas (Cabello Hutt). Hay, además, otros acercamientos a su obra que vuelven sobre el biografismo del suicidio asociado al amor romántico, y que la ponen en ejes comparativos con Plath:

[A]mbos íconos celebraron en verso la feminidad y el amor desde una perspectiva femenina e inspiradora. El gran amor de Sylvia fue bien conocido, el brillante poeta británico Ted Hughes (1930-1998); el de Alfonsina, más oculto, íntimo y objeto de debate, tal vez el escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937). El agua, asociada a los misterios insondables que ocupaban sus almas, es otro elemento que las une y las define (Zarandona 420).

Su única obra en prosa, *Poemas de amor* (1926), recibe una atención especial desde las lecturas que se le hacen como expresión del neorromanticismo. Y es precisamente tal representación vinculada a una figura ofélica, como hemos visto hasta aquí, la que resulta problemática en la lectura que se ha hecho de Storni a la luz de su suicidio.

GENEALOGÍAS OFÉLICAS

Aquella literatura del yo, tan cuestionada hoy en día como respuesta reaccionaria a una era del postyo, donde el yo frágil y vulnerable que aparece en primer plano capta el entorno casi como si estuviera tomando una *selfie*, encuentra en Rivas Mercado y Storni su máxima expresión. Hemos puesto de relevancia el afecto como movilizador de estas escrituras. Y el suicidio de sus autoras, por tanto, subraya el modo en que incorporamos el dolor a nuestras vidas tanto desde una perspectiva individual como desde una social. Así lo indica Ramón Andrés en uno de los estudios contemporáneos más exhaustivos que se han realizado sobre este hecho:

Una de las intenciones de este libro, aun a riesgo de incurrir en la reiteración, es recordar que el malestar y la *desperatio* son consustanciales al ser humano, y que nada, y acaso todavía menos la razón –o tal vez por ella misma–, puede remediar. Una historia del suicidio no es más que una

historia del dolor, o mejor dicho, una historia individual y social del dolor, poner boca arriba las cartas de nuestra fragilidad, desde la que, pese a todo, tratamos de dar sentido al devenir del mundo (363).

Como señala Muschietti, el combate de discursos, posiciones y formas de subjetividad atraviesa todo el territorio del pronombre Yo. Ahora bien, a lo largo de este artículo se ha pretendido cuestionar la tendencia a obliterar dicha presencia del yo en favor a sujetas pasionarias que se vinculan con el otro únicamente producto de sus desajustes hormonales y su vínculo con sus objetos de deseo: un otro masculino con quienes la relación romántica o sexoafectiva explicaría de lleno el impulso suicida de ambas autoras y, junto con ello, la lectura más apropiada a toda su obra.

El mito ofélico se relaciona con *Hamlet* y si bien delinea un personaje de vasta complejidad, al mismo tiempo está narrativamente construido para ser subsidiario al protagonista de la obra. Ofelia no se sostiene por sí misma, vale decir, carece de autonomía. Al decir de Puppo:

En las fuentes de la tragedia shakespereana, el personaje femenino era una figura menor, un “instrumento” en manos de su padre y del rey y la reina para probar la locura de Hamlet. En el dramaturgo inglés está el origen de este personaje singular, delineado a partir de pocos pero eficaces trazos: las bellas palabras y canciones de Ofelia, la conflictiva relación que la unía a Hamlet, la escena de su locura y finalmente, las descripciones de su muerte y su funeral (s/p).

Dicho carácter pasivo permanecerá en las sucesivas representaciones que se harán sobre este personaje durante el romanticismo. Puppo cita algunos casos emblemáticos como Coleridge (1818), quien la concibe una mártir del amor en su doble vertiente (romántica y filial); o ese carácter leve e imperturbable con que la dibuja el poema “Ofelia” de Rimbaud: el “fantôme blanc” de “douce folie”, “la blanche Ophélie” que flota como un “grand lys” (29). Pese a lo trágico del desenlace, su belleza y ánimo de amar permanecen intactos.

Es por ello que urge desmitificar el mito ofélico que asume como territorios excluyentes el hecho de, al decir de Muschietti, *tener cuerpo y tener cerebro*, como si el pensamiento (ser dueña de sí o filosofar) tuviese que ser una armadura que no permitiera oír a un cuerpo: dispuesto también en los extremos de la mistificación idealista o la pura carne del instinto. Ambas autoras van de un lado al otro de estos aparentes extremos

con absoluta soltura. Porque, como dice María Negroni, las ideas son las emociones de la mente.

Por último, a las dos las une un impulso genealógico. Por un lado, Rivas Mercado se erige como la mujer fuerte de la política mexicana de su período. Integrante del grupo Contemporáneos, intelectuales que se oponían a los vanguardistas estridentistas, ha sido opacada por sus pares varones y poco reconocida en su oficio. En la película, el personaje Vargas la describe como una visionaria al resistirse en un principio a dar respuesta a las interrogaciones de la investigadora: “No sirve de nada hablar de ella. Cuando alguien ha muerto es imposible imaginar lo que ha sido antes. Las mujeres de ahora ni se imaginan lo que era esta mujer”. Más bien, se le suele considerar la mecenas de la agrupación, pero esto no la despoja de su rol fundacional y como iniciadora de una genealogía cultural. En el caso de Storni, en tanto, destaca su Conferencia “Entre un par de la maletas a medio abrir y la manecilla del reloj”, leída en Montevideo en enero del 38 en un acto público donde también estaban Gabriela Mistral y Juana Ibarbourou. Ella dice: “Mi presencia aquí quiere significar un homenaje a la uruguaya y la chilena; a Gabriela y Juana, y en ellas mi adhesión a la mujer escritora de América” (24). Para Muschietti, hay aquí un gesto simbólico de despedida:

[r]eleerse en defensa de su última producción atípica, barroca y fundar una enunciación colectiva (“la mujer escritora de América”), en la que las otras pudieran reconocerse, y cuyo camino había comenzado a perfilar desde su artículo de 1919 “Las poetisas americanas”. Los mismos nombres que allí destacaba la Alfonsina lectora, y que en ese entonces eran incipientes promesas, la acompañan luego como poetisas consagradas (“Prólogo” 24).

En definitiva, ambas fueron mujeres de letras en el pleno sentido de la palabra y su relación con el campo literario nos permite ligarlas en sus gestos de cambiar las convenciones en torno al género, y poner de manifiesto esa transformación con la decisión de su suicidio: “mudar la lengua fue mudar el canon y fundarse en el espacio intenso del deseo. Desde allí hasta Alejandra Pizarnik las poetisas argentinas [y agregamos nosotras las mexicanas] construyen una genealogía y una historia” (27). Y es precisamente dicho afán por recomponer tal genealogía lo que anima mis esfuerzos de investigación, estos florilegios necesarios.

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. 2010. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*. 1942. Trad. Ida Vitale. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bauzá, Hugo Francisco. *Miradas sobre el suicidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cabello Hutt, Claudia (2016). “Las mal ubicadas: intervenciones en la modernidad en la prosa de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral”. Meridional. *Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 7 (2016): 105-30. Consultado en <<https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/43540>>
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 1997. Barcelona: Siruela, 2014.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. 1975. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 2007.
- Diz, Tania. “Hombres fósiles, suegras temibles y niñas inútiles en la escritura periodística de Alfonsina Storni y Roberto Arlt”. *Revista Nuestra América* 2 (2006): 155-167. Consultado en <<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2369/3/155-167.pdf>> (29/06/2020).
- Elías, Norbert. *La soledad de los moribundos*. 1982. Trad. Carlos Martín. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- García Oramas, María José. “Alfonsina Storni y el (a)mar loco de las mujeres”. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 12 (2014): 99-106.
- González, Andrés y Cobo, Ramón. *Semper dolens. Historia del suicidio de Occidente*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Grillo, María Teresa y Rita de Grandis. “Introducción: el suicidio en la literatura, el cine y el arte visual en España e Hispanoamérica”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42.2 (2019): 311-33.
- Grajales-Ramos, Angélica María. “Acercamiento a la escritura ensayística de Alfonsina Storni a la luz de la performatividad de género de Judith Butler”. *Revista Poligramas* 47 (2018): 83-98. Consultado en <<https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/7511/10004>> (29/06/2020).
- Irigaray, Lucy. *Ese sexo que no es uno*. 1977. Madrid: Saltes, 1982.
- Luongo, Gilda. *Paso de pasajes. Crítica feminista*. Santiago de Chile: Tiempo Robado Ediciones, 2019.
- Macón, Cecilia. “La visceralidad como activismo”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 17 (2017): 191-205.
- Moraña, Mabel “El afecto en la caja de herramientas”. En *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Muschietti, Delfina. “Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor”, *Nuevo Texto Crítico* 2 (1989): 79-102.
- . “Prólogo”. *Obras Completas Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Losada, 2018.
- Pérez Salazar, Juan Carlos. “‘Las mujeres no escriben. Y cuando escriben, se suicidan’: las escritoras latinoamericanas durante el Boom”. *BBC Mundos*. 1 de septiembre del 2016. Consultado en <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37176102>> (14/06/2020).
- Puppo, María Luisa. “Antes y después, Ofelia”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* 13 (2005): s/p. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1204203>> (02/07/2021).
- Rimbaud, Arthur. “Ophélie”, en *Poésies Une saison en enfer. Illuminations*. París: Gallimard, 1973. pp. 29-30.
- Rivas Mercado, Antonieta. *Obras (Cuentos, teatro, ensayo, prosa varia, traducción, novela y crónica)*. Ed. Tayde Acosta. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 2018.
- . *Diario de Burdeos*. Edición crítica de Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza y Francisco Javier Beltrán Cabrera. México: Universidad Autónoma del Estado de México/Siglo XXI Edito-res, 2014.

Sanfiz Fernández, Concepción. “El protagonismo de Ofelia en Shakespeare, Rimbaud y Cunqueiro”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 10 (1996): 223-229. Consultado en: <<https://studylib.es/doc/6227469/pdf-el-protagonismo-de-ofelia-en-shakespeare--rimbaud-y>> (02/07/2021).

Saura, Carlos (dir.). *Antonieta*. España/Francia/México: CONACINE/ France 3 Cinéma/Gaumont, Nuevo Cine, 1982. 108 minutos.

Storni, Alfonsina. *Poesía. Obras Completas*. Buenos Aires: Losada, 2018.

Viñas, David (dir.). *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Comp. María Paz López. Buenos Aires: Fundación Crónica General, 2007.

Zarandona, José Miguel. “Alfonsina STORNI, «Water!» y Sylvia PLATH, «Cruzamos el agua»”. Trad. José Miguel Zarandona. *Revista Herminus* 16 (2014): 420-22.