

# Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los ?20 y ?30.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (2012). *Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los ?20 y ?30*. *La biblioteca*, 1 (1-12).

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/39>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/ooq>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los '20 y '30**

Tania Diz

Resumen:

En este artículo me propongo, a través de distintas referencias críticas y literarias, armar una mitología que toma por objeto a la mujer que escribe. Así, en primer lugar, analizo el paso del elogio al escarnio en algunos relatos periodísticos o de crítica literaria, en segundo lugar, me detengo en los mitos que se conforman alrededor de Alfonsina Storni y Salvadora Medina Onrubia, y, por último, analizo la repercusión que el mito de la escritora tiene en la obra de estas autoras, así como también los bosquejos de modelo – la descentrada- que cobrará consistencia en la obra ensayística de Victoria Ocampo.

*“No queríamos declarar que éramos mujeres, porque, aunque nos imaginábamos entonces que nuestro modo de escribir y pensar no era lo que se llama “femenino”, teníamos una vaga sospecha de que las escritoras están expuestas a ser miradas con prejuicio; notábamos cómo los críticos usaban a veces para castigarlas el arma de la personalidad, y para premiarlas, unas alabanzas que no son el verdadero elogio” Charlotte Brontë citado por Victoria Ocampo (1941).*

Saturando un significante

Para abordar la idea de la escritora como mito, es necesario tener en cuenta que éste es una figura atrapada por los significados atribuidos a lo femenino en las décadas del '20 y del '30. En este sentido, recordemos que el marco ideológico que aporta sentido sobre lo femenino y lo masculino, es el de la domesticidad<sup>1</sup> ya que a partir de este, se promociona un modelo de familia y se estereotipan los roles de género. Como dice Isabella Cosse (2006), los ideales de la domesticidad son propios de una clase, la clase media, pero se difunden e imponen a toda la sociedad y es desde esta ideología que se hace hincapié en la división sexual de las esferas públicas y privadas, a la vez que la ciencia y la pedagogía pasan a ser los dos ámbitos de producción de discursos hegemónicos acerca de las identidades sexo-genéricas. Una de las consecuencias de ello es que, como explica Dora Barrancos (2007), la mujer deviene objeto de investigación, señal inequívoca de emergencia del dispositivo de sexualidad. Además, el discurso científico encontró, en el sistema educativo, un espacio de divulgación para encauzar la capacidad intelectual de las mujeres, justo cuando se produce un ingreso masivo de éstas a la escolarización. En este sentido, la conclusión a la que llega Marcela Nari (1995) es clarísima: las relaciones entre varones y mujeres eran leídas como complementarias y unívocas, entonces, “educar al varón era, ante todo, formar al ciudadano; educar a la mujer era

construir a la madre/ esposa del ciudadano.”<sup>ii</sup> En la misma sintonía, la economía doméstica, como ciencia, tenía una difusión masiva debido al aumento de manuales, charlas, conferencias y cursos sobre el tema. Incluso, entre 1915 y 1930, se publicaron numerosos textos instructivos para las mujeres. La ciencia doméstica estaba orientada a la invención de cierto tipo de relaciones familiares, que organizaran la vida familiar de los obreros después de la jornada laboral. En síntesis, la reacción de los sectores dominantes consistió fundamentalmente en la afirmación de las diferencias sexuales, con el objetivo de controlar a las mujeres y sujetarlas al reglamento de género.

De lo anterior, podemos deducir qué era lo femenino: básicamente, cobra sentido en el espacio privado – hogar-, lugar desde el que se ocupa del sostenimiento físico y psíquico de las personas con las que habita. Por eso es que el estereotipo femenino que se desprende de este marco ideológico es el de la *mujer doméstica*, quien halla su poder en el dominio del hogar, mientras el varón es la principal autoridad en lo que respecta a decisiones económicas no domésticas – compra y venta de casas, administración de bienes de ambos, negocios- y es el que tiene acceso a la vida pública, o sea, que puede circular por todos los ámbitos de la vida urbana. A su vez,- recordemos que la identidad femenina hegemónica es parásita de la masculina-, *la buena esposa* tiene su contracara indeseada en la prostituta, cuya caracterización común de *mujer pública* se torna significativa ya que, justamente, al contrario de aquella, la prostituta es la que conoce y circula por la ciudad, más allá de los numerosos matices que puedan agregarse. En la literatura nacional de los primeros años del siglo XX abundan los personajes que se mueven entre estos estereotipos. Por citar sólo un ejemplo, recordemos uno emblemático: *la costurerita que dio aquél mal paso*, personaje creado por Evaristo Carriego y muy recurrente en la ficción de la época (Armus, 2002). Ella no es más que una muchacha que sale de su hogar / barrio hacia la calle / centro, es decir, pasa del ámbito doméstico a la esfera pública o, en otras palabras, pasa de ser una *mujer doméstica* a ser una *prostituta*. Digo prostituta en un sentido amplio, ya que, en el imaginario social de la época, una mujer joven que se movía por la ciudad, por ejemplo, para ir al trabajo o al cine, siempre estaba bajo la sospecha de vida liviana o era una posible víctima del acecho masculino. Desde las novelas semanales hasta la prosa de Roberto Arlt, pasando por las glosas de Enrique González Tuñón, las crónicas de Alfonsina Storni o los cuentos de Salvadora Medina Onrubia, es posible hallar variaciones de este tipo femenino. Además, ambos modos de asunción identitaria suponen al varón en los dos roles intercambiables: cliente/ esposo. Y ambas identidades, a su vez, están sujetas a sendas instituciones: matrimonio/ prostíbulo, más aún, cada una librará sus conflictos con una misma ambición, el dinero. Esta dicotomía identitaria no hace más que describir una identidad masculina sedimentada sobre el control de la reproducción – el matrimonio- y el deseo– el prostíbulo. Entonces, mientras el deseo queda entrampado por el sistema prostibular, el Estado argentino se ocupa de legitimar las uniones heterosexuales a través de la imposición de los ideales de la doméstica familia burguesa.

En este marco introductorio, es importante no perder de vista que, en 1920, las mujeres no tenían derechos sociales, civiles- los obtienen en 1926- ni políticos – en 1946-; con lo cual las representaciones infantilizadas de éstas tenían una legitimidad bastante precisa, siendo que eran consideradas igual que los menores de edad. De todos modos, las mujeres reales recorren la ciudad, forman parte de organizaciones sociales –desde sindicatos hasta sociedades de beneficencia-, crean distintas agrupaciones feministas, luchan por el derecho al sufragio, ingresan significativamente al mundo laboral (Lobato, 2000) a partir de 1910 y, en particular, al periodismo y a la escritura de ficción. El ingreso de las mujeres al mundo laboral trajo como consecuencia el cuestionamiento de la diferencia sexo-genérica debido a la salida del ámbito privado de ésta en una época en la que carecía de derechos civiles y políticos. Es más, la presencia de mujer que trabaja, escribe o lucha es, ante todo, una excepción, es decir que se la caracteriza como una alteridad infranqueable y como consecuencia de ello, se desarrolla toda una retórica sexual, mayormente misógina, en la escritura que las toma como referentes, cuestión que ejemplificaré en breve.

En este contexto, como dice Salomone (2006), la escritura de mujeres se ve teñida de enormes contradicciones y tensiones respecto de la experiencia vivida. Además, se suma otro fenómeno que es la ampliación del lectorado lo que supone el desarrollo de nuevas empresas culturales – radios, revistas, teatros, editoriales de libros a bajo costo-; y la mujer cobra protagonismo como lectora porque proliferan géneros discursivos que le están destinados.<sup>iii</sup> En general, estas escrituras, ficticias o no, formen parte de otra publicación o de una revista femenina, eran absolutamente funcionales a la ideología de la domesticidad y, de hecho, se sostenían en los discursos de la ciencia y de la pedagogía mencionados anteriormente. Más específicamente, en las revistas culturales y/o literarias de la década del '20 abundan los artículos que toman por referente y/ o destinataria a la mujer y, más allá de la heterogeneidad discursiva de estos relatos, una característica que los atraviesa es la ineludible teorización acerca de los sexos. En su mayoría, son relatos que reproducen las versiones de la feminidad hegemónica, la que, a su vez, refuerza una lógica binaria en la que la feminidad es complementaria y subsidiaria de la masculinidad.

En cierta manera, un espacio de resistencia fue el movimiento feminista, en el que se destaca la participación política de Julieta Lanteri y Elvira Rawson, entre otras. Desde el feminismo,<sup>iv</sup> se proponía la lucha por la conquista de derechos, sobre todo políticos, aunque también se incluyen otro tipo de demandas más profundas, ligadas a la construcción de la subjetividad femenina. Incluso, surgen algunos espacios discursivos de posicionamientos feministas más o menos velados, como las columnas femeninas de la revista *La Nota* o la columna que escribe Alicia Moreau de Justo, “Juana Pueblo”, en *Claridad y Vida femenina*. En conclusión, el feminismo argentino, si bien no tuvo una gran masividad, si se configuró en un espacio de construcción identitaria para las escritoras que percibían las operaciones de exclusión e inclusión, que afectaban el desarrollo de sus carreras profesionales y literarias.

Acerca de cómo una dulce y sensible poetisa devino en rata de albañal

La *mujer doméstica*, la *buena esposa*, es decir, el ideal femenino hegemónico, ante la mujer que escribe, deviene en un mito: la *poetisa*, quien concentra valores conservadores tanto desde una perspectiva de género como de clase: es decir que ella contiene lo femenino de la ideología de la domesticidad y, en coherencia con ello, eleva las banderas de la burguesía porteña. Entonces, ¿cómo es el mito? ¿en qué medida este pretende conjurar los miedos de una sociedad que teme que ella devenga varón, entre otros terrores? Para responder a estas preguntas, parto de la hipótesis de que, en el imaginario socio-sexual de la época, subsiste un velo de género por el que casi cualquier relato sobre una escritora es, en primer lugar, un discurso sobre la diferencia sexual y, luego, quizás, sobre literatura. Digo esto porque es significativo el hecho de que en entrevistas, notas, reseñas, biografías cuyo referente sea una escritora siempre se deja constancia acerca de qué tiene de mujer o bien, se usan las características de la identidad de género para descalificar o elogiar la escritura. A continuación, quisiera recorrer algunos ejemplos con el fin de analizar las representaciones de género que se actualizan y, así, explicar esa extraña tecnología de género que se pone a funcionar cada vez que alguien se refiere a una mujer que escribe.

Sería muy extenso dar cuenta de todas significaciones de lo femenino que se desprenden de las revistas culturales y/o literarias de la época, sin embargo, me atrevo a afirmar que, a pesar de las diferencias ideológicas y estéticas e, incluso temporales, que existen desde *Nosotros*, a principios de la década del '10 a *Claridad*, avanzando sobre los '30, el mito de la poetisa se mantiene sin modificaciones sustanciales. Veamos un ejemplo: en 1912, la revista *Nosotros* propone una encuesta cuya pregunta es “¿Es la mujer más culta que el hombre?”.<sup>v</sup> El planteo de la encuesta, y sus respuestas, son un buen ejemplo de que el ambiente literario recibe la presencia femenina y ésta lo lleva a cuestionarse acerca de qué es o debiera ser una mujer, ya que subyace el temor de que éstas, en la esfera pública, pierdan su feminidad. Las fundamentaciones son intuitivas y contradictorias, pero coinciden en dos aspectos: por un lado, el sujeto de la enunciación se posiciona en la identidad masculina, lo que le da derecho a decir qué es una mujer y qué lugar deben ocupar en la sociedad. Y, por otro, sea que se considere que la mujer es inferior o superior al varón, siempre se reafirma la diferencia sexual como origen desde el cual una misma adjetivación adquiere sentidos diferentes; por ejemplo: un hombre culto es aquél que se forma en el plano intelectual y desarrolla una vida pública. Una mujer es culta porque posee un saber innato: la maternidad a la que se le suma la belleza y la moral. He aquí dos supuestos básicos del imaginario socio-sexual: en primer lugar que la diferencia sexual es un absoluto que genera dos identidades fijas y dicotómicas; en segundo lugar, la mujer, como ser complementario a la masculinidad, está vinculada al mundo de los afectos, a la belleza, a la debilidad y a la sensibilidad. Dicen los redactores de *Nosotros*<sup>vi</sup> que, como consecuencia de la repercusión de la encuesta en los lectores, surgió la necesidad de una columna femenina firmada por Fanny Pouchan y en esta la autora describirá a las jóvenes de su ambiente, entre las que figuran las que tienen inquietudes intelectuales y disimulan sus lecturas, opiniones y pensamientos en función de adecuarse al ideal femenino.

Cabe aclarar, aún a riesgo de generalizar demasiado, que la presencia de escritoras o de ensayos sobre ellas en las revistas dedicadas a la literatura en la década del '20 y '30, es notablemente escaso, por razones entre las que no podemos descartar ciertos prejuicios de género. Al contrario, en revistas de interés cultural, como *Caras y Caretas* sí es más frecuente encontrar relatos que tienen por objeto a escritoras, sean reseñas, reportajes o notas de color. Como es sabido, la revista tenía una sección en la que se reseñaban los libros que se iban publicando, veamos cómo se refieren a lo publicado por escritoras. En una reseña sobre un libro de Alcira Bonazzola se la nombra como una “poetisa sentimental pero sin complicaciones inquietantes”<sup>vii</sup>; en otro número de 1922, se publica un artículo titulado “Intelectuales argentinas”<sup>viii</sup> con el objetivo de demostrar cuánto han avanzado las mujeres en el periodismo y en las letras. En el epígrafe de la nota se afirma que ellas “obedecen a la necesidad de manifestar sus sentimientos”; tienen una “vocación natural” Op. Cit. y “los destellos de su inteligencia, palpitaciones de bondad de aquellas almas suaves, para las cuales la vida interior es toda la vida: un sueño de pureza y de idealidad” Op. Cit. La nota está compuesta por una foto de la escritora y un epígrafe en el que se comenta su obra. Citaré a continuación algunos enunciados que, sin importar el referente, refuerzan los sentidos de la feminidad hegemónica:

*delicada poetisa de espíritu fino y amplio; poetisa gentil, enamorada del bien; cuya prosa está hecho de bondad, de gentileza y de tolerancia, que tiende a hacer mejor a todos; escritora valiente y sincera, de conciencia recta, de sentimiento profundo, de imaginación ardiente; poetisa llena de delicadeza y sentimientos nobles y puros; escritora sentimental que dirige su atención a lo que la vida tiene de más noble y de más profundo: el hogar, los niños; ella es toda delicada y gentil; suavidad, dulzura, gracia, belleza, dolor, todo se encuentra en los relatos escritos en forma impecable; evocadora de flores y de niños, de cosas bellas y gentiles que parecen germinar debajo de una sapiente caricia de terciopelo. Op. Cit.*

Estas caracterizaciones constituyen el núcleo mítico de la poetisa y, como puede deducirse, son frases que apuntan más a afirmar la adecuación hacia la feminidad – gentil, buena, tolerante, obediente, sensible, pendiente del hogar y de los niños, suave, dulce- que a explicar o juzgar la obra en cuestión. Podemos decir que, en la construcción del mito, se destacan dos operaciones discursivas por su recurrencia: una es la descripción sobresaturada de feminidad ante el referente y la otra es la preocupación ante la proliferación indiscriminada de poetisas por Buenos Aires, en una suerte de turba lírica que amenaza con ocupar todo el espacio geográfico e intelectual. Varios ejemplos dan cuenta de este fenómeno con matices positivos o negativos. Sin ir más lejos, Juan José Soiza Reilly, en el artículo “Hay doscientas mujeres de talento que escriben en nuestro país”<sup>ix</sup> considera que la numerosa cantidad de escritoras abona en función de que la nación sea más civilizada y menos criolla. Es decir que, para él, lo relevante no es que estas mujeres representen el ideal femenino sino que sean muchas, ya que el número cumple la función de colocar a la Argentina a la altura de las más cultas naciones, con cual tiene una visión positiva del hecho. En otro caso, ante una reseña, se intenta explicar el por qué del prolífico fenómeno y se lo justifica por carácter transitivo, es decir que la razón reside en la conducta imitativa de las

mujeres, es decir, ellas hacen lo mismo que los hombres, entonces, como muchos hombres escriben poesías, ellas también:

*Cada día se hacen más numerosos los indicios de que buena parte de nuestras contemporáneas se sienten insensiblemente inclinadas a expresar sus sentimientos en verso. Es posible que una de las causas del fenómeno sea la circunstancia de que entre los hombres se advierte también, y en mayor grado, esa inclinación, pues las mujeres casi siempre tienden a imitar lo que los hombres hacen, más, en todo caso, es profundamente satisfactorio que la cara mitad femenina de la literatura nacional, por decirlo así, pueda presentar a la crítica tales libros de versos, porque ello implica que la poetisa, especie más rara aún que el poeta, en todas partes, es abundante entre nosotros.<sup>x</sup>*

Por último, una reseña, escrita a propósito de la publicación de *La rueda milagrosa* de Salvadora Medina Onrubia, parece completar el androcéntrico argumento, antes mencionado ya que dice el reseñista, parafraseando a otro, que si bien las poetisas pueden escribir como los poetas, ellas no son tan talentosas como ellos, razón por la cual sería mejor que no publicaran tanto.

*Un crítico inglés famoso, Edmundo Gosse, hablando de los versos de Cristina Rossetti, observa que las poetisas son capaces, como los poetas, de elevarse a las más altas regiones de la poesía; pero no pueden repetir la hazaña con la misma frecuencia que los poetas, por lo cual, aconseja a aquellas que no publiquen muchos versos. De la autora de este libro puede decirse que es aplicable, en cierto grado, la observación de Glose.<sup>xi</sup>*

Sólo una firma, la de Adelia Di Carlo, se distingue ya que puede pensarse como un discurso resistente, que elude la retórica sexista y, al contrario, describe a las mujeres intelectuales en función de lo que hacen o de lo que han producido. Además, la periodista manifiesta cierta intención de dar cuenta de la actividad de las mujeres en la esfera pública ya que, a lo largo de las décadas del 20 y del 30, en *Caras y Caretas*, escribe dos columnas más o menos constantes que se titulan: “Mujeres de acción destacada” y “Los grandes valores femeninos de América”; y en las que se retrata no sólo a escritoras, sino también médicas, periodistas, maestras, sociólogas. En este sentido, la escritura de Di Carlo retoma otra tradición en la escritura periodística sobre mujeres en la que podemos incluir a las que escriben en la revista *La Nota*, que, a su vez, es coherente con la figura de la *descentrada* que analizaremos más adelante y que, en cierta medida, puede relacionarse con escritoras del siglo anterior como Juana Manso o las anarquistas de *La voz de la mujer*, por ejemplo.

Alfonsina Storni, en los '20, era bastante conocida y, por ello, es el mejor caso para analizar las variaciones del mito. Tomemos un hecho y sus repercusiones. En el verano del año 1925, Storni organiza un recital de poesía en Mar del Plata, para ello convoca a Beatriz Eguía Muñoz, Margarita Abella Caprile y Mary Rega Molina. Resulta ser que cada escritora lee sus poesías ante unas 1700 personas que aplauden contentas, según dicen las crónicas de la época. Este acontecimiento merece una nota<sup>xii</sup> de tinte únicamente social en *Caras y Caretas*, es decir, en una página aparecen las cuatro poetisas fotografiadas en Mar del Plata y con epígrafes que tranquilizan al lector acerca de la esencia femenina de las

poetas. Por ejemplo, sobre Abella Caprile se dice que es “Frágil, suavemente hermosa, es una poesía toda ella”, Op. Cit. luego, de las otras poetisas se sigue afirmando la femineidad hegemónica tras frases como “¡Beatriz Eguía Muñoz y Mary Rega Molina se impusieron también por su talento suave y firme y en sus espíritus femeninos, tan llenos de poesías, tenían que germinar las más bellas inspiraciones!” Op. Cit. Y, al llegar a Storni, surge el contraste: “¡Tal vez en ella vibra más la carne que el alma, pero es, sin embargo, una vibración magnífica, varonil a veces, pero siempre inspirada, siempre hermosa!” Op. Cit. Entonces, si Storni tiene atributos que no son femeninos, es porque son masculinos, es decir, la mirada no puede escapar del binarismo que sugiere la vibración masculina en oposición a la inspiración-hermosa. Y que, como veremos más adelante, será capaz de producir un monstruo: el andrógino.

A pesar de la impronta más social que literaria de la nota, esta tuvo una pequeña pero significativa repercusión en el ambiente literario: en la revista *Martín Fierro* aparece un comentario, firmado por Espinillo, que, a su vez, alude a un artículo escrito por algún escritor de Boedo, probablemente Elías Castelnuovo, en el que se burla de las poetisas que aparecen en la nota mencionada. El comentario de Espinillo, en *Martín Fierro*, apunta a criticar el tono con el que los jóvenes realistas se refieren a las poetisas:

*Los jóvenes realistas (?) han encontrado una nueva aplicación a su literatura: atacan con ella a las poetisas. En una revista de ideas... ajenas (Malatesta- Conan Doyle, etc.,) he leído últimamente un sueltito de un realismo sorprendente, escrito al parecer, por un italiano. (‘el’ ‘Caras y Caretas’; ‘la Alfonsina’, etc.) (...)*

*A los que conocemos el ambiente periodístico, con el cúmulo de sus vanidades, no resulta un poco feo ese abuso de la fotografía al que aludís, jóvenes; pero no por eso debéis embestir como fieras contra las poetisas (que para nosotros no son argentinas ni suizas sino talentosas o mediocres), llegando hasta el insulto. (...) ¿No tienen derecho ellas a vender sus libros?<sup>xiii</sup>*

Así, en *Martín Fierro* destacan la mirada prejuiciosa que pesaba sobre las poetisas, por parte de los escritores de Boedo, lo cual invita a pensar en una cierta consciencia ideológica de lo que se dice. Cabe aclarar que en *Martín Fierro* ni se elogia ni se vitupera a las escritoras, más bien, podría decirse, repasando la revista que casi no las hay, a excepción de Norah Lange, por ejemplo. Al contrario, tanto en *Nosotros*, *Caras y Caretas*, como ya vimos, como en *Claridad*, el mito de la poetisa se despliega en todo su esplendor. La única diferencia entre las dos primeras y *Claridad* es que lo que para unas es elogio y virtud, para la otra es motivo de injuria y escarnio. Sin ir más lejos, a inicios de 1930 se publican dos artículos, uno dedicado a hacer un balance de lo editado durante el año anterior, escrito por Ramón Doll<sup>xiv</sup> y otro dedicado por entero a las mujeres que escriben y firmado por Norberto Lavagnino.<sup>xv</sup> En el balance de Ramón Doll, conocido crítico de la época, predomina una visión pesimista de la producción literaria, excepto por la aparición de *Los siete locos* de Arlt, a la que considera como la mejor novela argentina de entonces. Cuando aborda la poesía, más allá de sus opiniones acerca del pésimo nivel de la poesía en general, la retórica sexual se hace presente de una manera realmente sugestiva. En primer lugar, retoma el problema de la proliferación: “Escandalosa es ya la producción poética nacional. De un solo sexo se calcula que hay diez millones de cabezas que se dejan acariciar por las



musas.” Op. Cit. A partir de esta frase, ironiza acerca del crecimiento progresivo de la población poeta y luego continúa “En cuanto a los poetas y poetisas de sexo indefinido, de inspiración andrógina, su peligro entra en los dominios de la higiene social y fuera de este trabajo crítico” Op. Cit. y afirma “si bien tenemos que atravesar todavía la zona cenagosa de la poesía femenina, de raigambre ostensiblemente genital.” Op. Cit. Es decir, que casi veinte años después de las valoraciones de la revista *Nosotros* y, desde una posición ideológica de izquierda, se sigue reproduciendo una lógica falogocéntrica que devalúa la producción poética por ser femenina. Así, al mito se incorporan dos características más: la del erotismo femenino y la de la androginia. Es decir, con un tinte claramente conservador, el crítico manifiesta su rechazo ante un yo lírico femenino que despliegue su deseo sexual y, a la vez, su temor a que se devenga en la androginia, quebrando la lógica del binarismo sexual.

El otro artículo que querría mencionar, *Literatas*, continúa esta línea argumental e, incluso, aporta una definición que no tiene desperdicio:

*Literata es la mujer que desentendiéndose de la cocina y de las labores propias de su sexo se dedica a garabatear cuartillas, suponiendo en ella misma la materialización del Verbo. Valbuena jugaría con el vocablo partiéndolo en dos trozos iguales: lite-ratas, aplicando la última partícula a la generalidad de las mujeres que en nuestro país se dedican a la literatura para desdicha de sus parientes y allegados. Puras ratas, y pobres ratas de albañal suburbano, nos resultan las tales. Ratas conscientes de su misión de propagadoras de la mala peste que es la literatura ora ramplona, y cursi, ora obscena y pornográfica.* Op. Cit.

De la cita se desprende que la retórica sexista abandonó el elogio, definitivamente, para centrarse en el escarnio, comenzando con un argumento que reenvía a la domesticidad: la mujer abandona la atención de su casa, para invadir un territorio que, por exclusión lógica, es masculino. Ahora bien, Lavagnino se atreve a ir más allá de la diferencia sexual ya que una escritura cursi y pornográfica, trae como consecuencia la expulsión del paraíso, es decir, de la condición humana. Así, las rebaja a la animalidad más despreciable: la rata. Las poetisas, entonces, son bestias capaces de propagar la peste de la mala literatura. ¿Por qué tanta saña con las poetisas? Retomando la cita de *Martín Fierro*, podemos suponer que hay una crítica que viene a actualizar cuestiones de clase social, ya que son burguesas o que probablemente para los escritores de Boedo, ellas detentan los intereses de la burguesía. Sin embargo, no se menciona el tema sino el hecho de que su producción es de pésima calidad estética y uno de los argumentos en el que se basa el reseñista es el exceso de erotismo, al punto tal que se pregunta, actualizando la dicotomía esposa/prostituta “¿Debemos entonces, considerar a tales poetisas más despreciables que las citadas mujerzuelas?” Op. Cit. y responde que sí porque las prostitutas comercian con su cuerpo, pero, al menos, se avergüenzan de ello, en cambio, las poetisas están orgullosas de su diatriba sexual. Me parece que queda claro, más allá de la injuria, que el reseñista no puede salir de las versiones hegemónicas de la feminidad y el problema es que la poetisa, en esta reseña, fusiona las dos identidades: es una mujer que puede, a la vez, adecuarse al rol de la domesticidad pero también ser deseante, más que deseada. Entre las poetisas que menciona aparece Salvadora Medina Onrubia a la que le sugiere que es mejor que se dedique a la militancia

política, en lugar de escribir obras teatrales; y Alfonsina Storni ante quien se pregunta “¿Por qué Alfonsina Storni, en lugar de contarnos sus hallazgos de buenos mozos en los trenes y en los paseos, no se procura uno para su particular regalo?” Op. Cit. Como se puede leer, la irritación que causa la escritura femenina no tiene argumentos estéticos ni clasistas, sino, más bien, de género ya que expresa el rechazo hacia una subjetividad femenina que ha transgredido alguno de sus límites.

A modo de coda, ya que es una cuestión que merece mucho más desarrollo, *Claridad* y los escritores de Boedo creyeron encontrar a *su poetisa* en lo que fue una de las mayores estafas del ambiente literario nacional. Me refiero a Clara Beter, poeta inventada por César Tiempo con una mística más boediana: ella, una inmigrante rusa que cayó víctima de las redes prostibulares de Rosario, alza su voz para contar sus pesares de esclava sexual. Sus poesías se publican en la revista, acompañadas de notas elogiosas ya que sentían que habían encontrado una “verdadera” voz femenina. Más allá de que no haya sido más que el producto de la imaginación masculina – lo que nos lleva a pensar en que, quizás, también la poetisa lo sea- configura otro mito que no transgrede la feminidad hegemónica ya que es la contracara de la mujer doméstica, la prostituta en tanto cuerpo también saturado de erotismo pero velado por su condición de víctima del deseo masculino.

En conclusión, sea mediante elogios que pretenden conjurar los desvíos identitarios o sea mediante la denuncia injuriosa que explicita aquello que molesta, la escritora se veía encorsetada en los moldes de la feminidad hegemónica y cualquier diferencia o atisbo de transgresión sólo podía ser leída como masculina- si imperaba el elogio- o por fuera de la humanidad, sea la caída en la animalidad o en la monstruosidad – si imperaba el escarnio-.

Nosotras, las descentradas

Entonces, ante esta situación me pregunto acerca de la propia reflexión de las escritoras, en particular, Alfonsina Storni y Salvadora Medina Onrubia ya que ambas se caracterizan por no adecuarse al mito y por tener cierta lucidez ideológica con respecto a los límites que les imponía el contexto socio-sexual en el que estaban inmersas. Antes de ello, no podemos dejar de hacer mención a lo siguiente: ambas, Storni y Medina Onrubia, están significadas por sendos mitos que, por lado, quienes la rodearon, lo cimentaron pero que también ellas se ocuparon de atizar.

Ante el mito, el caso emblemático es, sin duda, el de Alfonsina Storni, básicamente por dos razones: en primer lugar, porque es una escritora muy conocida y reconocida en los '20, tiene cierta fama incluso más allá del ambiente intelectual. Y, en segundo lugar, porque había algo en la personalidad y en la escritura poética de Storni que no se adecuaba totalmente a lo femenino, a pesar de los notables esfuerzos discursivos que pueden leerse en reportajes, reseñas y críticas de su obra. Sin ir más lejos, Roberto Giusti (1955), amigo personal de la autora, intenta explicar la inadecuación de Storni mediante la descripción de su

evolución desde ser una *poetisa* que practica *sub-literatura* a ser un auténtico *poeta*, es decir, en coherencia con la retórica sexista, define lo femenino como una alteridad absoluta e inferior, por eso es que, cuando se la nombra en masculino, se la está elogiando, sólo por el hecho de que se la coloca en el terreno de los iguales. De todas maneras, el crítico no es el único en masculinizar a Storni ya que en numerosas oportunidades se afirma que sus versos son *viriles*, que no deben ser leídos por mujeres sino por los hombres que han mordido la vida<sup>xvi</sup> o que es una poeta que tiene la agudez y la inteligencia de un hombre y, cuando se dice eso, no se está apelando a una estética *queer* sino que se la está legitimando en el campo intelectual, es decir, portar marcas masculinas, ser un igual, es la llave para entrar al mundo de los escritores y, también, a la injuria.

Si recorremos los enunciados con los que la crítica se refirió a ella, encontramos que, en su mayoría, refuerzan el mito: poetisa del amor, maestría cordial, madre soltera, mujer inteligente pero fea, suicida desamorada. Estos acentúan la figura de una Alfonsina aniñada, sumisa, siempre víctima sea de su fealdad, de las pasiones, de los tiempos, de las injusticias o de los hombres. Y, a su vez, esta enumeración más o menos constante que se inicia en la década del '20 y continúa hasta bien avanzado el siglo, funciona como un modo de velar sus opiniones políticas, su obra no poética e, incluso la más humana y menos ideológica de sus transgresiones: el suicidio.<sup>xvii</sup> Para comprender lo antedicho basta con leer las repercusiones que tuvo su muerte en 1938, más algunas representaciones emblemáticas como, por ejemplo, la de la película, *Alfonsina*, dirigida por Kurt Land, protagonizada por Amelia Bence y estrenada 15 de agosto de 1957. El film comienza con el suicidio, en tanto clave que permite justificar toda una vida atravesada por la soledad amorosa y la fealdad. Es el mismo recurso que se elige en la canción *Alfonsina y el mar* de Félix Luna y Ariel Ramírez, conocida en los años setenta, cuya letra ratifica el mito de la poeta que muere de amor.

La lectura de la crítica y de las biografías de Salvadora Medina Onrubia, nos deja la sensación de que es más un personaje que una escritora ya que abundan las anécdotas de ella en relación inversamente proporcional a la merma de la recepción lectora de su producción.<sup>xviii</sup> Ella, a través de *Crítica*, se halla en el centro emergente de la vanguardia y la escritura de izquierda, junto con los hermanos González Tuñón, Arlt, Borges, entre otros. Con respecto a su militancia anarquista, ella se destacó por su compromiso no sólo con Simón Radowitzky, sino, también, con Severino Di Giovanni, además, dio un discurso ante los asesinatos de obreros durante la semana trágica, en 1919. Incluso, en 1930, su accionar político la lleva a la Cárcel del Buen Pastor, por orden de Uriburu. En tanto mujer inserta en el ambiente intelectual y político, es cierto lo que afirma Saítta (2006) respecto de que Medina Onrubia hace de sí misma una imagen que la aleja completamente del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en la época. Saítta afirma que, en la ficción, Medina Onrubia cuestiona la tradición literaria por el hecho de que no se identifica con la representación de la feminidad y demuestra que tanto en la escritura como en su propia experiencia de vida, Medina Onrubia construye una identidad alternativa.

Un recorrido atento por las principales revistas literarias que giran en torno a los grupos Boedo y Florida, llevan a la conclusión de que la obra de Medina Onrubia tuvo una escasa o nula recepción. Y cuando la tuvo, como se puede leer anteriormente, la condición femenina sigue siendo una alteridad que vela la valoración estética. Aparentemente, Medina Onrubia no formó parte de la polémica Boedo- Florida, pero su anclaje ideológico, su lugar central en el ambiente literario a través de *Crítica*, la publicación de poemas y ensayos en *Claridad*, son indicios del lugar que ocupada entre los escritores de izquierda. En síntesis, Medina Onrubia formaba parte del campo intelectual de la época debido a sus amistades y a sus publicaciones. Como Storni, fue consciente de las limitaciones impuestas a las mujeres, participó de agrupaciones feministas y anarquistas, así como, también, de sociedades teosóficas.

Ante sendos mitos, me pregunto cómo las autoras se imaginaron en tanto escritoras, qué representaciones de género actualizaron, con qué modelos de feminidad discuten y qué proponen. Para responder a estas preguntas, recorreré, de algunas zonas de sus obras protagonizadas por escritoras. La primera es la menos ficticia y la más temprana, ya que se remonta a cuando Storni tenía apenas 23 años. Ella en 1919 se integra a una columna femenina en la que ya habían escrito Esther Walter y Lola Pita de Martínez y que se publica en la revista *La Nota*. Leamos su crónica de inauguración:

*El día es gris... una lluvia persistente golpea los cristales, además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta ¿Es usted pobre? Que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir [Emir Emin Arslan], hago versos..., pero en ese preciso momento miro la luz eléctrica y me sugiere una cantidad de cosas: la época moderna, el siglo en que nos movemos, la higiene, la guerra al alcohol, las teorías vegetarianas, etc.*

*En un instante he comprendido que debo vivir en mi siglo; mato, pues el romanticismo que me han contagiado el día lluvioso y Verlaine y escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas), contesto: Regular Emir... voy viviendo.*

*Entonces, el Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en La Nota la sección 'Feminidades'?*

*He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas), también, de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir -protesto- la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando es, pero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.<sup>xix</sup>*

Surgen de esta presentación dos escritoras: por un lado, la que siente más cerca de sí misma, la que lee y admira a los románticos, es decir que se identifica con los poetas y, por otro, la que le impone, a través de la voz de Emir Emin Arslan, el contexto socio-sexual con su marca de clase – “¿Es Ud. Pobre?”- y de género – “¿Por qué no toma usted a su cargo en *La nota* la sección ‘Feminidades?’”- Op. Cit. Son las preguntas que se transforman, ante la necesidad, en órdenes ya que sabe que le están imponiendo un género discursivo, la crónica femenina, que ella misma rechaza y que la instala en el centro de la feminidad hegemónica. En otras palabras, Storni hace explícita esta operación al mencionar ejemplos -“Charlas femeninas”, “Conversación entre ellas”- y ubicar estos relatos en la esfera privada al decir “la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio” Op. Cit. No me detendré en la crítica a la

subjetividad que explaya en las crónicas<sup>xx</sup> pero sólo vale aclarar que la operación de Storni, en ellas, es la de deconstruir los ideales de la feminidad hegemónica, resaltando su condición artificial lo que, a su vez, es coherente con la escritura periodística de las otras columnistas e, incluso, con la de Di Carlo mencionada anteriormente.

La poeta que lee a Verlaine y que, con una mirada de socióloga, es capaz de describir ácidamente a las mujeres de la ciudad, es la narradora de un cuento extraño en la producción de Storni. Me refiero a “Cuca” que fue publicado en el diario *La Nación*, en abril de 1926. En verdad, es un texto extraño porque el cuento no es un género que ella haya practicado demasiado, menos aún, el cuento fantástico, como es este caso. En el cuento, la narradora, en primera persona, relata la breve historia de su amistad con Cuca, una joven a la que ve en la calle y que encuentra tan atractiva, que no puede vencer la tentación de acercársele y entrar en diálogo con ella. La fascinación de la narradora es ambigua, ya que podría ser el relato de un varón que cae preso ante una bella mujer o, incluso, hasta nos permite imaginar una atracción lésbica. Estas posibilidades, a medida que avanza la trama, van perdiendo peso, ya que la atracción desmesurada halla su explicación en el artificio que se comprueba, al final, cuando se descubre que su piel era de porcelana y estaba rellena de estopa, es decir, que era una muñeca. La voz narrativa tiene una sensibilidad que justifica su impulso y su mirada desviada, capaz de percibir la esencia artificial. Ella misma dice, al interpelar a la joven “Demás está decir que hube de explicar a Cuca mi manía literaria y la anormalidad impulsiva de mi carácter, que me aparta un tanto de las maneras convenidas en el comercio social de los hombres.”<sup>xxi</sup> En este sentido, es la mirada de escritora la que le permite percibir algo que nadie ve: la artificialidad de la subjetividad femenina. Entonces, es desde este lugar que la narradora halla un espacio para re pensar su propia identidad. Esta operación que la distancia de la domesticidad, es recurrente en Storni y se torna en el conflicto por excelencia de “Dos mujeres/ El amo del mundo”<sup>xxii</sup> (1927), una obra de teatro en la que Storni problematiza la cuestión del lugar social que tiene una mujer que no se adecúa al deber ser femenino.<sup>xxiii</sup> Como en el cuento, la protagonista, Márgara, es la mujer descentrada y Storni la describe del siguiente modo:

*Bella, de porte orgulloso. Peinado sobrio y señorial. No lleva joyas. Mirada penetrante, inteligente, de ser hecha al ejercicio de la lectura y a la observación de la vida desde puntos de vista superiores. En el primer acto viste de negro, traje con mangas. En el segundo de color, traje sin aquellas. Ella es, en el conflicto, la mujer que escapa a su ambiente y lo supera.*<sup>xxiv</sup>

Sin los atributos de la feminidad- joyas-, Márgara se identifica con cualidades intelectuales – inteligencia, ejercicio de la lectura, manía literaria- que son las que le dan la sensibilidad suficiente para sostener una identidad alterna y criticar con dureza la identidad hegemónica. Este mismo conflicto, con algunas variaciones en la trama, es planteado con pocos años de diferencia, por Salvadora Medina Onrubia en *Las descentradas*<sup>xxv</sup> (1929). Es decir, ambas autoras proponen, para pensar en una identidad femenina anti hegemónica, la contraposición con el deber ser femenino. Además, ambos personajes construyen su identidad no sólo desde los contraargumentos hacia la identidad hegemónica sino que esta lucidez

crítica parece desprenderse de otro factor identitario: la intelectualidad, ya que ambas se han nutrido de literatura, de teatro; y están al tanto de lo que sucede en el país y en el mundo. Podríamos decir que son modernas, inteligentes y autónomas en contraposición a las mujeres domésticas que se encarnan en Zarcillo y en Gracia. El conflicto que atraviesa a Mágina y a Elvira es que no tienen amores posibles y tampoco tienen cabida en la sociedad porteña, razón por la que, en ambas obras, la resolución es irse a vivir a Europa, que es más un viaje hacia el futuro que un cambio de espacio.

En *Las descentradas* aparece otro personaje que si bien es secundario en la trama, se torna más que significativo en este artículo ya que una escritora que reflexiona sobre su propia condición. Me refiero a Gloria, amiga de Elvira, quien la hospeda en la casa cuando se desencadenan los conflictos que la atrapan. Gloria es periodista y escritora, en cierto modo es un personaje que parece responder a la pregunta acerca de qué fue de Nora (me refiero a la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen<sup>xxvi</sup>), luego de abandonar a su familia. Digo esto porque Gloria vive sola debido a que le pidió el divorcio a su marido, la justicia se lo concedió pero le prohibió volver a ver a sus hijos. En consecuencia, se separó de ellos también, y pasó a ser una oveja negra en el ambiente social pero, como contrapartida, pudo mantener su trabajo como periodista y, en el momento de la obra, está escribiendo una novela llamada *Las descentradas*.

En cierta medida, este personaje propone una imagen de escritora que se distancia del mito ya que escribe una novela, sabiendo que este género supone un trabajo arduo y constante y, además, ésta, antes de *Las descentradas*, se llamó *Las cerebrales* que el modo de destacar la inteligencia como la cualidad por excelencia de este tipo femenino, en contraposición con la sensibilidad o el sentimentalismo propio de lo femenino. Entre los dos nombres no hay mucha distancia, sólo que uno destaca a las mujeres por su capacidad de razonar y el otro pone el acento en el hecho, más trágico, de estar fuera de lugar. Al igual que Storni, hallamos una descripción del universo femenino en el que está la mujer doméstica – la del *crochet* simbólico-, la sufragista - esas feas marimachos- y la excluida de la sociedad– las caídas. Ante esta descripción, Gloria propone una tercera que no tiene lugar en el imaginario de la época y a la que describe así:

*Pero no te has fijado, ni nadie se ha fijado en la tercera categoría, de la que nosotras somos dignas representantes... aquí no hay gradaciones, no... somos muy pocas las descentradas. Y lo ocultamos como un pecado... Y somos tan descentradas, que caemos en cualquiera de las otras categorías. (...) Somos las que sufrimos, las rebeldes a nuestra condición estúpida de muñecas de bazar... Entiéndeme bien. No de mujer. No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... Saber ser mujer es admirable. Y nosotras sólo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida feminidad. Los derechos que queremos son sólo los que nos dé nuestro talento.*<sup>xxvii</sup>

En esta definición surgen otras cualidades en la búsqueda de una identidad que alude a una esencia de la mujer en contraposición a la subjetividad que es un puro efecto de las tecnologías de género, un artificio que se actualiza en la muñeca. En este sentido, la *descentrada* es la que no quiere transformarse en Cuca. La muñeca, en este sentido, concentra varias cuestiones: la remisión a lo infantil, a lo que no tiene voluntad propia y, por eso mismo, satisface las fantasías de quien la posee, a lo artificial en el sentido de que es un objeto que fue

construido por múltiples dispositivos discursivos. Es más, considero que tanto la poetisa como su versión grotesca tras la rata, se fusionan, para estas escritoras, en la muñeca.

Entonces, Elvira, en tanto lectora y Gloria, en tanto escritora, están hermanadas porque se resisten a someterse a la identidad femenina hegemónica y esto a su vez, trae consecuencias, también en el ambiente literario. Elvira reflexiona acerca de que en la literatura no hay personajes con los que pueda identificarse “Cómo he buscado en toda nuestra literatura un tipo nuevo, un ser vivo, una mujer... ¡Y qué infructuosa búsqueda! ¡Muñecos, muñecos, muñecos!” Op. Cit. p.59-60 Esta frase manifiesta el deseo imperioso de la lectora porque aparezca otro tipo de personaje femenino, lo que resulta comprensible en virtud de las limitaciones falocéntricas del imaginario cultural, además, como afirma Saítta (2006), esta es una pregunta que Medina Onrubia intentó responder en toda su obra “cómo construir literariamente la figura de una mujer diferente.” Op. Cit. 10 y que, agrego yo, también fue planteada por Storni; y hallará su desarrollo teórico en los ensayos de Victoria Ocampo. Por último, no se nos escapa que esta escena es una puesta en abismo en la que Elvira -personaje dialoga y reflexiona sobre literatura con su propia autora, sospecha que deja traslucir al inicio del encuentro cuando, ante el argumento de la novela, Elvira le advierte “Supongo que no te habrás metido conmigo”. Op. Cit. p. 59 Es decir que en el diálogo entre Elvira y Gloria se suspende la acción y pareciera que estuvieran teorizando juntas personaje y autora. Con lo cual, el inevitable guiño hacia Medina Onrubia nos hace pensar también que es una operación mediante la que la autora busca un lugar en el ambiente literario a sabiendas de que no será sencillo:

*Ya ves, nosotras... si nos 'literatizaran', por ejemplo, mi caso, el tuyo... todos los críticos en coro unánime se burlarían del autor, lo insultarían. Dirían que no había lógica en el asunto, que eran arbitrarios los personajes, inverosímil su psicología, folletinescos los recursos. Sabe Dios lo que dirían. Ya verás lo que me dicen a mí de mi libro. Y me tendrá sin cuidado. Yo escribo para mí misma, no para los demás. Op. Cit. p.60.*

Así, Gloria, ya indudable alter ego de Medina Onrubia como bien observó Saítta (1995), también es consciente de los prejuicios con que se lee algo escrito por mujeres, al punto tal que parece estar contestando a las críticas publicadas en las reseñas que mencionamos al inicio del artículo.

### Conjeturas para un final

En este recorrido he mezclado, sin intención de marear al lector, cuestiones de metacrítica con análisis literario con el objeto de abordar un tema no sé si muy relevante pero sí poco profundizado que es el de la imagen de la escritora en la literatura nacional. Entonces, me detuve en ejemplos que pretenden fundamentar mis ideas acerca de la mirada androcéntrica que pesa sobre las mujeres que escriben, sin perder de vista que son cuestiones enraizadas en una época, una nación e innumerables variables culturales que hacen al imaginario socio-sexual. Para cerrar, a riesgo de transformarme en una maníaca del ejemplo, quisiera citar uno más porque creo que es el indicio de otra continuidad mítica: en 1939, en

*Caras y Caretas* Eduardo del Saz escribe una reseña<sup>xxviii</sup> sobre un ensayo de Victoria Ocampo, *Emily Brontë (Terra incógnita)*, y comienza con dos citas, una de Emily Brontë y la otra de Victoria Ocampo, ambas con la misma temática: la prejuiciosa mirada masculina sobre la escritura femenina. Entonces, el crítico, sin ningún atisbo revisionista, celebra la publicación y elogia a la autora con adjetivos – ensayo potente, primorosa autora-, que ya no reenvían al mito, y, lo que es más llamativo aún, al referirse a Brontë, la denomina “poetisa-poeta”. ¿Por qué? ¿Será porque ella está en mutación, como Storni pasó de escribir como *poetisa* a hacerlo como *poeta*? ¿Será porque si ella es una *genial escritora* no puede ser una *poetisa*? Es probable, quizás le estamos pidiendo demasiado a esta reseña pero me parece que da cuenta de un punto de inflexión que provoca el ingreso de Victoria Ocampo<sup>xxix</sup> en el campo intelectual. Recordemos que, en un sentido más general, como es sabido, a través de *Sur*, Victoria Ocampo difunde y le da visibilidad a la cuestión de la mujer en la sociedad y, en particular, a la relación de la mujer con la escritura, no sólo por este libro sino también por el impulso que le da a otra escritora inglesa clave en esta cuestión como es Virginia Woolf. Además, Ocampo, en 1936, había publicado *La mujer y su expresión*, en el que se extiende en la cuestión de la sordera masculina ante la voz femenina y se pregunta qué significa escribir como mujer. Es decir, la pluma de Ocampo, en cierta manera, viene a darle forma y consistencia a la voz de la descentrada y, así, abona en función de otro mito que cobra fuerza avanzados los '30: la mujer que reflexiona acerca de su propia condición y que es consciente de los límites del patriarcalismo imperante. En síntesis, podemos decir que Ocampo construye, pule y hasta se inviste un mito que estaba en germen en las reflexiones de Storni y de Medina Onrubia pero que no llegaba a consolidarse: la escritora feminista.

#### Bibliografía

- Amorós, Celia, "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'", en *Feminismo, igualdad y diferencia*, UNAM, México, PUEG, 1994.
- Arendt, Hannah, *La condición humana*, Bs. As., Paidós, 1996 (1958).
- Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica*, Barcelona, Ed. Càtedra, 1987.
- Armus, Diego, " 'Milonguitas' en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis", Swartmore College - USA – en [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702002000400009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009). Fecha de consulta: 28-05-2008.
- Barrancos, Dora, *Inclusión y exclusión*, Bs. As., FCE, 2001.
- Barrancos, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Bs. As., Sudamericana, 2007.
- Barrandeguy, Emma, *Salvadora: una mujer de Crítica*, Bs. As., Vinciguerra, 1997.
- Botana, Helvio I., *Memorias. Tras los dientes del perro*, Bs. As., A. Peña Lillo Editor, 1977.
- Cosse, Isabella, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*, Bs. As., FCE, 2006.
- Delgado, Josefina, *Salvadora. La dueña del diario Crítica*, Bs. As., Sudamericana, 2004.
- Diz, Tania, "Las desventuras de Nora en el Río de la Plata" en *Revista chilena de literatura*, n° 81, 2012.
- Diz, Tania, *Alfonsina Storni. Ironía y sexualidad en el periodismo (1915-1925)*, Bs. As., Libros del Rojas, 2006.
- Giusti, Roberto, "Alfonsina Storni", *Ensayos*, Bs. As., Ed. Artes Gráficas, 1955.
- Lobato, Mirta "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX" en Gil Lozano, Fernanda- Pita, Valeria- Ini, María Gabriela *Historia de las mujeres en Argentina 2*, Bs. As., Taurus, 2000.



Louise Pratt, Mary, "“No me interrumpas’: las mujeres y el ensayo latinoamericano” en Debate feminista, Año 11, Vol.21, 2000.

Medina Onrubia, Salvadora, *Las descentradas*, Bs. As., Tantalia, 2006.

Muschietti, Delfina, "Mujeres, feminismo y literatura" en AAVV *Historia social de la literatura argentina, Tomo VII: Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Bs. As., Contrapunto, 1986.

Nari, Marcela "La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar pañales a su bebé de manera científica)", *Rev. Mora*, nº 1, IIEGE- UBA, 1995.

Nari, Marcela, *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*, Bs. As., Biblos, 2004.

Ocampo, Victoria, "Emily Brontë (terra incógnita)" (1938) en *Testimonios*, 2da. Serie, Buenos Aires, Sur, 1941.

Saítta, Sylvia "Prólogo" en Medina Onrubia, Salvadora, *Las descentradas*, Bs. As., Tantalia, 2006.

Saítta, Sylvia "Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia", *Revista Mora* nº 1, 1995.

Salomone, Alicia *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*, Bs. As., Corregidor, 2006.

Salomone, Alicia "Subjetividades e identidades. Diálogos entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo", en Alicia Salomone, Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo, *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.

Salomone, Alicia, "Testimonios de una búsqueda de expresión: la escritura de Victoria Ocampo" en *Universum* 14, 1999.

Scott, Joan, "La mujer trabajadora en el siglo XIX" en Duby, Georges –Perrot, Michelle (Drs.) *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993.

Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I – II, Bs. As., Losada, 1999.

Vázquez, Ma. Celia, "Literatura y vida. Una lectura de Victoria Ocampo" en *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, nº12, 2006.

#### Fuentes primarias mencionadas

AA.VV., "Primer encuesta de *Nosotros*: ¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?", en *Nosotros*, Nº 43- 46, 1912-1913.

Del Saz, Eduardo, "Los libros y sus autores. *Emily Brontë (Terra incógnita)*" en *Caras y Caretas*, nº 2120, 27-05-1939, p. 81.

Doll, Ramón, "La producción literaria hoy" *Claridad* nº 198, 11-01-1930.

Espinillo, "Pero... ¡Jóvenes realistas!" en *Martín Fierro*, año II, nº 17, 17-05-1925, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.

Jordán, Luis María, "A propósito de Irremediamente" en *Nosotros*, nº 121, 1919.

Lavagnino, Norberto, "Literatas" *Claridad* nº 199, 25-01-1930.

S/A "Intelectuales argentinas" en *Caras y Caretas*, nº 1234, 27-05-1922, pp.71-2.

S/A "Los libros. *Brasa secreta* por Susana Montiel" en *Caras y Caretas*, nº1324, 16-02-1924, p.34.

S/A "Los libros. *Horas de Sosiego* por Alcira Bonazzola" en *Caras y Caretas*, nº1203, 22-10-1921, p.8.

S/A "Los libros. *La rueda milagrosa* por Salvadora Medina Onrubia" en *Caras y Caretas*, nº1213, 31-12-1921, p.8.

S/A, "Cuatro poetisas en Mar del Plata", *Caras y Caretas*, nº 1375, 07-02-1925, p.76.

Soiza Reilly, Juan José de, "Hay doscientas mujeres de talento que escriben en nuestro país" en *Caras y Caretas*, nº 1874, 01-09-1934, p.19.

---

<sup>i</sup> Joan Scott (1993) plantea que una de las causas de la emergencia de la domesticidad en la modernidad es la aparición de la mujer trabajadora en la etapa de industrialización. Esto significaba un problema, debido a que, la mujer, al estar tantas horas en las fábricas, descuidaba sus deberes maternos/ domésticos, y esto ponía en peligro la salud de los hijos, y, a futuro, de la especie. Entonces, a partir de la separación moderna del hogar y el trabajo, surgen numerosos discursos destinados a sostener lo que Scott denomina como la “ideología de la domesticidad”, desde la cual se separan las esferas en función de una división sexual del trabajo. En esta relación entre lo social y lo sexual, Armstrong (1987) arriesga una hipótesis mediante la que ubica en el centro de la cuestión a la ficción doméstica, ya que ésta se desarrolla en el momento en que se empiezan a comprender las relaciones sociales en términos de sociedad de clases, y, en el que las afiliaciones políticas estaban en relación con los medios económicos de vida. Con respecto a la escritura literaria, Armstrong afirma que la ficción doméstica, en este caso se refiere puntualmente a la novela inglesa, presenta un discurso *aparentemente* fuera de lo político, y, en consecuencia, ligado a las relaciones intergeneracionales. Y es justamente ésta la razón por la que puede leerse, paradójicamente, su poder de subversión del discurso político hegemónico, que la autora identifica con el contrato social. En verdad, es en la ficción doméstica donde el contrato social se expresa como un contrato sexual, al problematizar la cuestión de la relación entre los sexos, y lo demuestra en ciertos casos de la novela inglesa moderna. Así, el conflicto político es representado en términos de las diferencias sexuales que, a su vez, respaldan un concepto del amor, propio de las clases medias. Para más desarrollo, puede consultarse Scott, 1993; Armstrong, 1987; Amorós, 1994; Cosse, 2006; Arendt, 1996.

<sup>ii</sup> Nari, Marcela “La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar pañales a su bebé de manera científica)”, *Rev. Mora*, nº 1, IIEGE- UBA, 1995, p.36.

<sup>iii</sup> Me refiero a las novelas semanales, a las columnas femeninas que abarcan todos los tópicos de la domesticidad - belleza, cuidado del cuerpo, comportamientos sociales, consejos, recetas de cocina- e incluso a las columnas sobre mujeres que se publican en revistas literarias. Para darnos una idea, las siguientes son las columnas fijas, para mujeres, que podemos encontrar en cualquier número de *Caras y Caretas*, en la década del '20: “Notas sociales” de La Dama Duende, “La mujer y la casa” o “El tocador y la mesa. Consejos de belleza” de Ivonne, “Cómo una dama del mundo social explica el secreto de su belleza” de Mlle. Alice Delysia, “La moda al día” por Luz y Sombra. Estas escrituras de la domesticidad, coherentes y funcionales a las tecnologías de género, son las que le indican a la joven cómo ser, es decir: como vestirse, moverse, gesticular y hablar. El efecto que provoca es, justamente, el de una joven perfecta, irresistible y siniestra a la vez. Para más desarrollo sobre el tema puede consultarse: Diz, 2006; Muschietti, 1986.

<sup>iv</sup> Acerca de la historia del feminismo en Argentina, consultar: Barrancos (2001, 2007), Lobato (2000).

<sup>v</sup> AA.VV. “Primer encuesta de Nosotros: ¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”, en *Nosotros*, Nº 43- 46, 1912-1913.

<sup>vi</sup> Un análisis más detallado de la encuesta puede leerse en Diz, 2006.

<sup>vii</sup> S/A “Los libros. *Horas de Sosiego* por Alcira Bonazzola” en *Caras y Caretas*, nº1203, 22-10-1921, p.8.

<sup>viii</sup> S/A “Intelectuales argentinas” en *Caras y Caretas*, nº 1234, 27-05-1922, pp.71-2.

<sup>ix</sup> Soiza Reilly, Juan José de, “Hay doscientas mujeres de talento que escriben en nuestro país” en *Caras y Caretas*, nº 1874, 01-09-1934, p.19.

<sup>x</sup> S/A “Los libros. *Brasa secreta* por Susana Montiel” en *Caras y Caretas*, nº1324, 16-02-1924, p.34.

<sup>xi</sup> S/A “Los libros. *La rueca milagrosa* por Salvadora Medina Onrubia” en *Caras y Caretas*, nº1213, 31-12-1921, p.8.

<sup>xii</sup> S/A, “Cuatro poetisas en Mar del Plata”, *Caras y Caretas*, nº 1375, 07-02-1925, p.76.

<sup>xiii</sup> Espinillo, “Pero... ¡Jóvenes realistas!” en *Martín Fierro*, año II, nº 17, 17-05-1925, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.

<sup>xiv</sup> Doll, Ramón, “La producción literaria hoy” *Claridad* nº 198, 11-01-1930.

<sup>xv</sup> Lavagnino, Norberto, “Literatas” *Claridad* nº 199, 25-01-1930.

<sup>xvi</sup> Jordán, Luis María, “A propósito de Irremediablemente”, *Rev. Nosotros*, nº 121, 1919.

---

<sup>xvii</sup> Como es sabido, al igual que Horacio Quiroga, Storni padece cáncer y, ante el pronóstico de una agonía dolorosa y larga, decide, como él, matarse.

<sup>xviii</sup> La vida de Medina Onrubia ha sido relatada varias veces, desde las memorias de su hijo, Helvio Botana (1977), y de su secretaria, Emma Barrandeguy (1997) hasta el trabajo de Josefina Delgado (2004) que reconstruye su vida privada y pública.

<sup>xix</sup> Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I – II, Bs. As., Losada, 1999, p.801.

<sup>xx</sup> Para más desarrollo sobre las columnas femeninas en la revista *La Nota* y las crónicas que escribe Storni en *La Nota* y en *La Nación*, consultar Diz, 2006 y Salomone, 2006.

<sup>xxi</sup> Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I – II, Bs. As., Losada, 1999, p.768.

<sup>xxii</sup> El 10 de marzo de 1927, la compañía de Fanny Brena estrena, en el teatro *Cervantes* de la ciudad de Buenos Aires, “Dos mujeres / El amo del mundo”, la que, además, fue publicada en la revista *Bambalinas* N° 470. Por decisión del director de la obra, en lugar de titularse “Dos mujeres”, se la denominó “El amo del mundo”. El cambio es un indicio del punto de vista desde el que se leyó la obra, ya que Storni la tituló así, porque consideraba que el conflicto central de la misma era el enfrentamiento entre dos tipos femeninos opuestos y, al cambiarlo por “El amo del mundo”, se ubica en el centro del conflicto al varón. La razón que adujo el director es que se iba a estrenar otra obra con ese título, pero, más allá de ello, es significativo el cambio del referente principal, porque en él reside el diálogo de sordos en que derivó la polémica generada a partir del estreno de la obra. Para más desarrollo acerca de la polémica que generó el estreno de la obra consultar: Diz, 2012.

<sup>xxiii</sup> En “El amo del mundo/ Dos mujeres” la protagonista es Mágina quien tiene 30 años y vive con Zarcillo y Carlitos. Los tres forman una familia poco tradicional: Zarcillo es una muchacha de 18 años que fue abandonada por su madre, razón por la que Mágina le da cobijo y la quiere como una hermana menor. Carlitos es un adolescente, al que ella crió de pequeño, sin que él supiera que, en verdad, era su hijo. El otro protagonista, fuera del ámbito familiar, y que desencadena el conflicto, es Claudio, de unos 40 años, amigo de la casa. Sintéticamente, al inicio de la obra, él le propone casamiento a Mágina, ella le confiesa que Carlitos es hijo suyo y él se horroriza ante la confesión y decide casarse con Zarcillo. Finalmente, Mágina le dice a Carlitos que es su hijo, él la acepta emocionado y, luego de la boda entre Claudio y Zarcillo, madre e hijo emprenden un largo viaje a Europa.

<sup>xxiv</sup> Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I – II, Bs. As., Losada, 1999, p.1119.

<sup>xxv</sup> En *Las descentradas*, de Medina Onrubia, la trama es la siguiente: Elvira es una mujer de treinta años, amiga de Gracia, que tiene veinte. Elvira está casada con un ministro, López Torres, con quien tiene una pésima relación. Por otro lado, Gracia está de novia con un joven que es periodista y, justamente, la historia comienza con la escena del compromiso entre ellos, en la casa de la joven. En ese acontecimiento, Elvira conoce a Juan Carlos, prometido de Gracia, que, además, resulta ser el periodista que recibía la información que Elvira le pasaba sobre los negociados de López Torres. Juan Carlos, entonces, se encuentra con estos dos estereotipos femeninos opuestos: la niña a la que debe proteger y cortejar, y la mujer emancipada con la que puede compartir opiniones y experiencias de vida, de igual a igual. Ambos, Juan Carlos y Elvira, se enamoran. Así, Elvira se halla ante el dilema de defender su amor por Juan Carlos o su fidelidad por Gracia. Se decide por esta última, le miente a Juan Carlos sobre sus sentimientos y, al igual que Mágina, se va a Europa.

<sup>xxvi</sup> Para más desarrollo acerca de la relación entre el drama de Ibsen y el de Medina Onrubia, consultar Diz, 2012.

<sup>xxvii</sup> Medina Onrubia, Salvadora, *Las descentradas*, Bs. As., Tántalia, 2006, p.61.

<sup>xxviii</sup> Del Saz, Eduardo, “Los libros y sus autores. *Emily Brontë (Terra incógnita)*” en *Caras y Caretas*, n° 2120, 27-05-1939, p. 81.

<sup>xxix</sup> La incorporación de Victoria Ocampo, en este artículo no tiene otra razón de ser que la de marcar el inicio de otra etapa en la figura de la mujer escritora, cuestión ya bastante trabajada por

---

la crítica literaria. Para más desarrollo consultar: Salomone 1999, 2004; Vázquez, 2006; Louise Pratt, 2000.