

EUDEBA-ROJAS (BUENOS AIRES).

 Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina 1915-1925,.

TANIA DIZ.

Cita:

TANIA DIZ (2006). * Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina 1915-1925,.* BUENOS AIRES: EUDEBA-ROJAS.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/11>

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



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>.

5/3243 - 74 cop.

(Sem. Diz)

Diz, Tania

Alfonsina periodista : ironía y sexualidad en la prensa argentina
1915-1925 - 1a ed. - Buenos Aires : Libros del Rojas, 2006.
153 p. ; 23x15 cm. (Libros del Rojas. Ensayo)

ISBN 987-1075-62-6

1. Ensayo Argentino. I. Título
CDD A864

Fecha de catalogación: 04/04/2006



Universidad de Buenos Aires
Centro Cultural Rector Ricardo Rojas

Rector: Guillermo Jaim Etcheverry
Secretaria de Extensión Universitaria: Patricia Ángel
Director del CRRR: Fabián Lebenglik
Coordinador de Publicaciones: Jorge Fondebrider

Este libro forma parte de las actividades del Área Tecnológica del Género
Coordinadora de Área: Paula Viturro

Equipo de Publicaciones: Esteban Carestía, Natalia Calzón Flores, Matías Puzio

Diseño de tapa: Valeria Leguizamón

© Libros del Rojas
© Tania Diz

Impreso en la Argentina

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros medios sin el permiso previo del editor.



Alfonsina periodista

**Ironía y sexualidad en la prensa
argentina (1915-1925)**

Tania Diz



Libros del Rojas
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Agradecimientos

Estas palabras son una buena razón para recordar a todas aquellas personas que, de las más diversas maneras, formaron parte de este proyecto. El trabajo de investigación y análisis que supuso involucrarme en las crónicas incisas de Alfonsina me llevó varios años y formó parte de mi tesis de magister *Mujeres del siglo XX: niñas inútiles, cabecastor y dactilógrafas perfectas. Tipos femeninos en la prosa pertydistica de Alfonsina Storni*, dirigida por la Dra. Nora Dominguez y realizada en el marco de la maestría *El poder y la sociedad desde la problemática de género* que se dicta en la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Luego, gracias a Paula Vituro, coordinadora del área de Tecnologías de género del Centro Cultural Ricardo Rojas, tuve el enorme placer de dar un seminario sobre las figuras femeninas en el periodismo de 1920. Finalmente, Jorge Fondobriber, director del área de Publicaciones del Rojas, me dio la posibilidad de llegar a esta instancia y, junto con Natalia Calzon Flores, se abocaron al trabajo editorial. A todos ellos les agradezco su compromiso y confianza en mí.

Ahora bien, como ustedes se imaginarán, muchos otros y otras participaron en la génesis de este libro, por eso quisiera mencionar:

A Pilar Cartón Álvarez, sin la que posiblemente nunca hubiera llegado al feminismo.

A Hilda Habichayn, directora de la maestría *El poder y la sociedad desde la problemática de género*, por su calidez y su responsabilidad con la tarea docente.

A Graciela Queirolo, Alejandra Laera y Sarita Torres por la generosidad con la que me facilitaron el acceso a los documentos.

A Mabel Busaniche, María Alicia Arteaga, Graciela Contreras, Paola Cocconi, Lilian Ferrari, Lidia Ramírez y todas mis entrañables compañeras de la maestría.

A las lecturas atentas de Silvana Darré, Laura Morroni, Vanesa Vázquez Laba y Mayra Leciana, compañeras de *Terracota*.

A Alicia Salomone por las largas charlas compartidas tras la cordillera, que iluminaron esta escritura.

A Ángel, que puso el Tao en mis manos, a Ariel y a Gustavo, pacientes compañeros.

A Mabel Campagnoli, por el sororario encuentro y su estimulante inteligencia.

A Viviana Chiola, mi madre y lectora incondicional.

A Alejo y Ezequiel, mis hermanos y sabios informáticos.

A Hugo Diz, mi padre y consejero literario.

Y a Alfonsina, claro...

"Emprenderá un viaje, no se sabe adónde. Se ha preguntado tantas veces dónde está —dónde es—, se lo seguirá preguntando. La pregunta es trivial y básica: conoce de antemano todas las vueltas, las respuestas reconfortantes. Soy donde fui —o donde no fui—, soy donde seré. No hay declaración que la afirme en un presente, no hay una voz única en la que pueda afirmarse, aun hoy. Y para viajar es necesario saber de dónde se parte."

Silvia Molloy, *En breve cárcel*.

Introducción

Versos tales como "Quisiera esta tarde divina de octubre..." o "la gente ya tiene el alma cuadrada" acompañaron mis vivencias de la adolescencia, dotando a ésta de una tragicidad peculiar. En algunas de esas conversaciones cotidianas que cualquiera de nosotros suele tener, fui descubriendo que muchas de las personas, mayormente mujeres, con las que charlaba, habían pasado por la misma experiencia de lectura. Este recuerdo de emociones adolescentes compartidas surgió gracias a haberme reencontrado con Alfonsina, años más adelante y por cuestiones meramente académicas. Aunque en esta última ocasión yo no era la misma, tenía casi veinte años más, y Alfonsina tampoco, ya que me topé con la periodista más que con la poeta. Por eso me propongo perfilar a una Alfonsina que polemiza con el estereotipo de la pobre maestra que se internó en el mar, por desamor.

Desde niña, Alfonsina Storni estuvo entre valijas. Su familia era originaria de Suiza y se embarcó hacia Argentina, se instaló primero en San Juan y, finalmente, se estableció en Santa Fe. Alfonsina, como muchas otras mujeres y varones a inicios del siglo XX, era hija de inmi-

grandes provenientes de Europa. De juventud había escrito poemas y hasta había llegado a actuar en la compañía teatral de Camila Quiroga. Sobre el Centenario de la Revolución de Mayo, la escritora se trasladó a Rosario. En esta ciudad, mantuvo una relación amorosa con un hombre casado y la consecuencia de ésta fue su único hijo, Alejandro. Este acontecimiento es significativo en dos aspectos. El primero tiene que ver con que Stormi fue una de las pocas mujeres que luchó por la igualdad de derechos entre hijos legítimos e ilegítimos y bregó por una legislación que obligara a los varones a responsabilizarse en estos casos. El segundo sentido es que el hecho de haber tenido un hijo siendo soltera constituyó uno de los tantos mitos que rodaron —y rodarán— a la poeta. Me refiero a la figura de la mujer valiente que fue sola a su hijo y la imagen de la víctima de un amor descartado que fue usada tradicionalmente como fundamento de su decisión de morir.

En 1912, antes de partir, se mudó a Buenos Aires, donde pasó por pensiones y trabajos varios. Se vinculó con intelectuales cercanos a la revista *Nosotros*. Trabajó como docente y escribió cuentos, artículos y poemas para distintas revistas y diarios.

Su biografía podría sintetizarse así: a inicios del siglo XX, una muchacha inmigrante, pobre, con un hijo natural, se fue a Buenos Aires. Ella estaba fascinada por la metrópoli, quería triunfar (como estrella de cine, de teatro, etc.) y acceder a una mejor situación social. ¿Cuál podía ser el destino que la esperaba? La prostitución. Esto es lo que relatan múltiples discursos de la época con los que ella dialoga: los poemas de Carriego, las letras de los tangos, las novelas semanales, las crónicas sobre la vida moderna...

Sin embargo, Alfonsina no cayó en la prostitución. Es que ella, como aquellas personas que nunca cesan de andar, sabía adaptarse a los nuevos lugares, no como las pobres inmigrantes que eran fácilmente engañadas por depravados sexuales o ávidos cashitos. Con la asueta de la andartega, supo establecer relaciones con escritores e inclusive con algunos grupos de socialistas y feministas. En la década del veinte, Cecilia Grierson y acompañó en su lucha a su amiga Carolina Muzzilli. Mientras divulgaba sus poemas, publicaba en diferentes medios artículos de opinión, cuentos breves, crónicas femeninas, diarios y cartas ficticias e iba adquiriendo notoriedad. Al menos en dos ocasiones

se dedicó a escribir ciertas colaboraciones inmersas en la lógica de una columna periódica sobre mujeres, que constituyen la fuente esencial de este trabajo. En 1919, en la revista *La Vota*, Alfonsina se hizo cargo de la columna "Feminidades" / "Vida femenina". Luego, en 1920-1921, asumió la redacción de la columna "Bocetos femeninos", en *La Nación*, con la singularidad de que no firmaba con su nombre sino que había adoptado un seudónimo, Tao Lao. Quizá su experiencia de vida signada por los viajes la llevó a elegir este nombre, un seudónimo exótico, con resonancias orientales.

En aquellos años, 1919 y 1920, Alfonsina ya no viajaba tanto, vivía en una pensión de la calle Pueyrredón al 400, con un hijo pequeño engendrado en otro lugar, en otro tiempo. Ella amaba igualmente a su hijo, a la literatura y a los hombres. A estos últimos, esporádicamente. Como escritora, solía sentarse frente a la máquina, no la de coser sino la de escribir, para recuperar diversas escenas de la ciudad y plasmarlas en una crónica o un poema. Luego de andar por las calles porteñas, múltiples imágenes venían a la mente de la poeta que ahora viajaba a través de sus personajes de papel. Así, pensaba en las niñas prefabricadas que corrían con sus esperanzas encorbataadas en los tramvados mientras planaban la salida con algún pretendiente, en las trabajadoras alienadas por las nuevas exigencias del mercado. O en aquellas mujeres con sus hijitas vestidas cual princesas decadentes que contemplaban con desdén a los niños pobres del subte, mientras ambas criaturas cruzaban sus miradas entre la picardía y el desconcierto.

Con su mirada nómada, capaz de transmitir de un personaje a otro, la poeta sentía cómo las distintas escenas urbanas repercutían en sus sentidos: invadían su retina, agobiaban sus oídos. En su boca se formaba un sabor extraño por la fusión de lo que iban percibiendo los otros sentidos. Ella sentía su garganta reseca y muda. No había palabras, sólo sensaciones. ¿Un sueño? ¿Una añoranza? En la nebulosa permanecía la escena, contaminada de sí misma. A veces ella creía ver su rostro de niña, las piernas enormes de su madre, las manos de su padre. Quería hasta la desesperación traducir la escena y dejarla inmuntable sobre el papel. Pero aquel breve acontecer urbano se resistía. La acometía el problema de la traducción. La lengua, generosa y displicente, le ofrecía signos simples, claros como una vendedora de ilustros nes. La cronista lo intentaba y usaba esas palabras. Pero cuando volvía

a leer, aquellos signos adquirirían un carácter siniestro. Su escritura estaba anquilosada, presa por reglas ajenas. La representación. La traducción de su experiencia se volvía imposible. Pero los tiempos y el dinero apremiaban. La clave era imperceptible.

Tao Lao y los viajes de la Storni, me recordaron a una de las sesenta y cuatro figuras del I-Ching, el andariego. Dice este antiguo oráculo de Oriente que cuando se juntan el aquietamiento de la tierra y lo llamante del fuego, se constituye LÜ, el andariego, y la condición de viajero y extranjero se impone sobre el ser humano. La figura describe la situación de la persona que no tiene morada fija, que al pisar una ciudad percibe de otro modo la intrascendente vida cotidiana.

¿Qué ocurre cuando Storni, que en su vida había transgredido varios aspectos del deber ser femenino se ocupa de columnas femeninas que, básicamente, fomentan principios tradicionales respecto de la identidad de género? ¿Puede la movilidad de la andariega provocar deslizamientos en el lenguaje? ¿El mundo se percibe diferente desde el verso de un poema o desde el espacio de la columna femenina? ¿Qué otros modos de mirar le aporta el exotismo del nombre propio masculino y oriental? ¿De qué manera interviene en la prosa periodística el hecho de que ella se haya iniciado en la literatura?

Creo que en las crónicas stornianas se usan ciertas estrategias discursivas que quiebran la lógica del verosímil “artículos femeninos” e introducen ciertas ambigüedades sobre las afirmaciones contundentes que caracterizaron a las mujeres de la época. Así es como en los artículos de Alfonsina se desarticulan las reglas del género y se ponen en cuestión determinadas ideas naturalizadas acerca del lugar de las mujeres en la sociedad, debido no sólo al uso de recursos propios de la literatura, sino también a esta singular costumbre de andar que caracterizaba a la escritora.

Para demostrar esta idea, he dedicado el primer tramo del libro a ciertos aspectos puntuales de la vida de la escritora y su participación en el círculo intelectual con el fin de ir delineando un perfil humano que excede, huye o se resiste a lo que se suponía que era una mujer. Sabemos que Storni se destacó como poeta y esto le valió amores y odios. Ahora bien, la crítica literaria, amándola u odiándola, no podía dejar de ver en ella a la mujer que debió ser y no pudo. Profundizaré en dos ejemplos emblemáticos de la crítica literaria que son útiles

como bosquejo de la identidad femenina, puntualmente escritora, pero que es coherente con otros discursos como periodístico. Ahora bien, tanto la crítica literaria como el periodismo —del que me ocuparé luego— se nutren de ciertas versiones sobre lo femenino provenientes del discurso científico. Tengamos en cuenta que éste es sin duda el espacio legitimado para decir qué es la mujer, aunque las mujeres encarnadas se resistan, se organicen y luchen contra la marginalización a la que se veían sometidas o simplemente no encajen en esos moldes.

Con la expansión de la imprenta a comienzos de siglo XX y el crecimiento de la población alfabetizada, aparecen numerosos textos que coincidían en tener por referente y lectora a la mujer. Me refiero a folletines, poesías y columnas periodísticas sobre la moda, la maternidad o el noviazgo. Estos últimos, claros antecesores de revistas como *Para Tí* o *Cosmopolitan*, forman parte del segundo capítulo en el que explico por qué los denominé artículos femeninos y de qué manera reproducen ciertos supuestos sobre las mujeres presentes en el discurso literario y en el científico. El motivo principal por el que realicé este pequeño rastreo es que me causó una enorme curiosidad el hecho de que Alfonsina, que era una víctima consciente de estos supuestos, se dedicara en dos oportunidades a escribir este tipo de textos.

Storni comenzó escribiendo crónicas femeninas en la revista *La Nota*. Por eso he dedicado el tercer capítulo a la revista en general, a las diferentes periodistas que escribían artículos femeninos y a la incorporación de Storni, en 1919, en la columna “Feminidades”.

Por último, recorreremos otra columna de la poeta, ahora en el año 1922 y en el diario *La Nación*. Este cambio provoca un salto cualitativo al que le agregamos el uso del seudónimo, Tao Lao, que introduce un juego desestabilizante con la identidad sexual del narrador ya que lo hace en el espacio discursivo de afirmación de las identidades sexuales dicotómicas. A su vez, se introducen una gran cantidad de personajes femeninos vinculados al ámbito laboral, a los que se describe con ironía y sarcasmo. Entre las trabajadoras, le he dado una especial atención a la costurerita, por la clara intertextualidad con Evaristo Carriego y Roberto Arlt.

Variaciones sobre "La mujer"

(Conversación entre dos obreros que no han visto la llegada de Rodia)

—Se me presenta ésa por la mañana —decía el de más edad al más joven—, tempranito, emperifollada. '¿A qué vienes a verme hecha un limón?' (le digo). '¿A qué vienes hecha una naranjita?' 'Lo que quiero' (me dice), 'Tity Vasilich, es hacer por completo tu voluntad desde ahora en adelante.' '¿Qué te parece? No sabes como venía vestida. ¡Cómo un figurín, sí, como un figurín!

—¿Y qué es un figurín? —preguntó el más joven; por lo visto estaba aprendiendo de su compañero.

—Pues un figurín, amigo mío, es una colección de láminas en colores que los sastres reciben del extranjero por correo todos los sábados, para ver cómo han de vestir las personas, tanto del sexo masculino como del femenino. Es decir, son dibujos. Al sexo masculino lo presentan siempre de levita, por lo que toca a las mujeres, no te digo nada. Por más que te imagines, es poco."

Fedor Dostoievski, *Crimen y castigo*

Andares, amores y otras obsesiones

Desde su llegada a Buenos Aires en 1912, Alfonsina Storni se relacionó con los círculos intelectuales vinculados a la revista *Nosotros* y su ambición explicitada varias veces era la de ser valorada como poeta. A su vez, fue ampliamente reconocida como tal en el momento en que escribía e inclusive luego de su muerte. Más adelante me detendré en cómo era considerada una mujer que escribía a inicios de siglo; pero, por el momento, al decir reconocida me refiero a que, debido a sus relaciones personales, fue integrándose rápidamente al ambiente intelectual y se destacó con ciertos gestos que resultaban provocadores en la época. Ella se vinculó en principio a la revista *Nosotros*; fue amiga de Delfina Bunge, Manuel Gálvez, Roberto Giusti, Carolina Muzzilli y más adelante se integró a otro grupo de intelectuales encabezado por Horacio Quiroga. También asistía y hasta cantaba tangos en las peñas que se hacían en el Café Tortoni. Pero en su vida no todo era intelectual, también estaba comprome-

tida políticamente, sobre todo con los socialistas y con algunas organizaciones feministas también.

A pesar de que la escritora se dedicó mucho a la prosa, no se presentaba a sí misma como periodista o narradora en sus apariciones públicas, ni los intelectuales y/o críticos de la época la han mencionado de esa manera. Esto me hace pensar que su escritura prosística tiene un lugar marginal desde el momento mismo de producción y lo seguirá teniendo, en la crítica literaria al menos hasta 1980 que es la década en la que se empezó a estudiar este aspecto. Hasta aquí, podemos afirmar que Stormi se constituyó como escritora en tanto poeta y no como prosista, periodista o dramaturga; a pesar de que su producción en géneros no poéticos es mayor que su producción lírica.

En 1912, el mismo año en que Stormi llegó a Buenos Aires, publicó uno de sus primeros relatos en prosa: "De la vida", en la revista *Fray Mocho*. Y en 1916, en paralelo a la edición de primer libro de poemas "La inquietud del rosal", publicó sus primeras colaboraciones en la revista *La Nota*. Respecto de la obra prosística, Stormi ha escrito, en forma constante a lo largo de su vida, textos de diversa índole: columnas sobre temas femeninos, diario de viajes, relatos breves, poemas en prosa, cuentos, cartas, diarios íntimos, notas de opinión sobre literatura, obras de teatro, novelas. Con odios y halagos, Stormi consiguió una imagen de sí que daba que hablar en el ambiente intelectual, tanto por el tono sexual de sus poemas como por sus actitudes públicas, ya que, según se afirmaba, era irónica e imprevisible.

Dentro de la heterogénea producción en prosa de Stormi, en este libro, me centraré en dos etapas consecutivas en las que la poeta escribió columnas cuyo referente y destinataria eran mujeres. La primera etapa se desarrolló en la revista *La Nota*, en 1919.

Durante este año, Alfonsina estaba trabajando en el colegio de Marcos Paz de Villa de Santa Rita, y colaboraba en las revistas *Hebe*, *Caras y caretas*, *El hogar*, *Nosotros*. También publicó su libro de poemas *Irremediablemente* que fue bastante bien recibido por la crítica y se vinculó al socialismo, colaborando en el diario *La Vanguardia*. En el mes de enero se unió a la Asociación Pro Derechos de la Mujer compuesta por Elvira Rawson, Ma. Teresa de Basaldúa, Adelia di Carlo, Lola S. B. De Bourguet, Ema Day y otras. Esta asociación nació el 4 de enero de 1919 y entre sus objetivos se encontraba procurar la obtención de

cargos públicos en diversas reparticiones educativas. En el texto mediante el que se fundó la asociación, firmado por varias mujeres, incluida Alfonsina, hacía referencia al ejemplo que significan las feministas norteamericanas, las francesas y las inglesas. Tenían una postura crítica frente al matrimonio porque lo consideraban la muerte civil de la mujer, ya que ésta deja de ser adulta para quedar bajo el dominio del esposo. A su vez, se hacían eco de las mujeres pobres, de las trabajadoras y, desde ese espacio, se oponían a la línea sufragista de Alicia Moreau. Un ejemplo del vínculo entre la participación de Stormi en el feminismo y su columna "Feminidades" es que su artículo titulado "A propósito de las incapacidades relativas de la mujer" fue originariamente una conferencia dada por la autora en la Unión Feminista Nacional tal como aparece reseñado en la revista *La Vanguardia*.

En 1920 escribió otra columna femenina titulada "Bocetos femeninos", firmada con el seudónimo Tao Lao y que salía dominicalmente en el diario *La Nación*. En ese mismo año viajó a Montevideo con Delina Bunge, Manuel Galvez y Arturo Capdevilla. Durante su estadía montevideana se encontró con Juana de Ibarbourou, y ofreció algunas charlas en la universidad. También publicó *Langüidez*, libro de poemas con el que obtuvo el segundo puesto en los Premios Nacionales y el primero en los Municipales. A su vez, en este año, la poeta fue entablando una relación de amor y amistad con Horacio Quiroga, y se destacaba en las reuniones de lecturales que organizaba este escritor.

Desde mediados de la década del veinte, Alfonsina era muy conocida por sus libros, su humor ácido, sus dotes de declamadora. Justamente, a la poeta le encantaba leer en voz alta, razón por la cual solía organizar recitales de poesía. Entre ellos el más conocido es el que hizo en la ciudad de Mar del Plata, junto con Beatriz Eguía Muñoz, Margarita Abella Caprile y Mary Rega Molina, con el aplauso de 1700 personas. En estos años, en Buenos Aires eran usuales los reportajes a la escritora, así como su presencia en las peñas del Café Tortoni, junto con su amiga Salvadora Medina Onrubia. En este lugar conocía a Federico García Lorca y a Pablo Neruda, entre otros.

Luego de las columnas femeninas Alfonsina escribió cuentos, novelas cortas, obras teatrales y retomaría, de alguna manera, la columna periodística a modo de crónicas de viajes al menos en dos oportuni-

des. En 1930 cuando viajó a Europa por primera vez y envió periódicamente a *La Nación* notas tituladas "Diarios de navegación" y en 1937 cuando, a pesar del cáncer que venía tolerando desde hacía dos años, hizo un extenso viaje al sur argentino y a Chile que reflejó en la columna "Carnet de ventanilla", publicada también en *La Nación*. En 1938, año de su muerte, Storni ya era una escritora consagrada públicamente aunque rechazada por la incipiente vanguardia que la veía un tanto anticuada. Finalmente, en Mar del Plata, Alfonsina no soportó más su enfermedad y se tiró al mar. Lejos de ser llevada por un impulso, ella preparó su muerte —había enviado a *La Nación* su poema de despedida, "Voy a dormir"; había intentado comprar un revólver y no se lo vendieron; había dejado cartas a su hijo, a Manuel Gálvez y a Roberto Giusti— y este final tuvo una enorme repercusión en el momento, que continuó hasta la actualidad, formando parte de uno de los tantos mitos que rodearon a la escritora.

Efectos de la fealdad y el deseo en las mujeres, según la crítica literaria

Las mujeres escritoras que firmaban en las revistas literarias eran una minoría y generalmente estaban vinculadas con la escritura poética, siendo los nombres que más resonaban los de Emilia Bertolé, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Delfina Bunge, entre otras. Las mujeres que se dedicaban al ensayo y a la crítica eran muy pocas, es notable el cuello de botella que intentaba frenar la participación —intelectual o universitaria— de las mujeres. Pareciera que cuanto más culto o académico es un universo discursivo, más anclado está el androcentrismo¹ y, en consecuencia, los medios de control sobre lo publicable y no publicable —tecnología que no sólo intenta excluir a las mujeres sino a todo aquél que sea Otro para el sistema hegemóni-

¹Según Amparo Moreno, el androcentrismo "permite adoptar una perspectiva más amplia y abierta a la comprensión de la complejidad de nuestra realidad social y de las formas de conocimiento de la misma. Androcentrismo hace referencia a la adopción de un punto de vista central, que se afirma hegemónicamente relegando a las márgenes de lo no-significativo o insignificante, de lo negado, cuanto considera impertinente para valorar como superior la perspectiva obtenida; este punto de vista, que resulta así valorado positivamente, sería propio no ya del hombre en general, de todos y cualquier ser humanos de sexo masculino, sino de aquellos hombres que se sitúan en el centro hegemónico de la vida social, se autodefinen a sí mismos como superiores y, para perpetuar su hegemonía, se imponen sobre otras y otros mujeres y hombres mediante la coerción y la persuasión / disuasión". En Moreno Sardà, Amparo, "¿Sexismo o androcentrismo?", en *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*, Barcelona, Cuadernos inacabados N° 6, 1987; p.29.

co— son más potentes y eficaces. Sin embargo, ha habido mujeres que se dedicaron a la vida universitaria, pensemos en las investigaciones de Carolina Muzzili o en los estudios universitarios de Elvira Rawson, Julieta Lanteri o Elvira López, aunque fueron aceptadas como excepcionales —lo excepcional radica en pertenecer al género femenino— y, en este sentido, eran constantes las celebraciones masculinas ante el ingreso de alguna representante del "bello sexo".

El androcentrismo imperante se podía leer con claridad en la incipiente crítica literaria de inicios del siglo XX en la que se señalaba con insistencia que las mujeres dedicadas a la escritura estaban ocupando un espacio masculino. Otro ejemplo lo constituye el hecho de que las escritoras fueron pasadas por alto por la historia literaria o, en el mejor de los casos, ubicadas en un apartado específico, como hizo Ricardo Rojas en su célebre *Historia de la Literatura Argentina*.

A continuación me dedicaré a la crítica literaria que sufrió Storni en su vida, por dos razones: primero para caracterizar cómo era leída / interpretada ella en su tiempo, tanto por la corriente literaria más conservadora que la protegía, ligada al modernismo; como por el sector innovador que representaba la vanguardia y detestaba a la poeta. En segundo lugar, para ver cómo la crítica catalogaba a una mujer que se dedicaba a la escritura, en donde la mención a su condición de género resultaba ineludible, con lo cual estos textos eran funcionales a la sedimentación de la identidad-Mujer, incluso se basaban en los mismos supuestos que aparecen en los artículos femeninos.

En "Alfonsina Storni" Roberto Giusti —crítico literario, director de *Nosotros* y amigo personal de la escritora— realizó un extenso recorrido por la obra poética que comienza con estas palabras:

Desde aquella noche de 1916, esa maestrita cordial, que todavía después de su primer libro de aprendiz, era una vaga promesa, una esperanza que se nos hacía necesaria en un tiempo en que las mujeres que escribían versos —muy pocas— pertenecían generalmente a la sub-literatura, fue camarada honesta de nuestras tertulias, y poco a poco, insensiblemente, fue creciendo la estimación intelectual que teníamos de ella, hasta descubrir un día que nos hallábamos ante un auténtico poeta.

El ensayista aclaraba que no se imiscuiría en la vida personal de la escritora, ya que consideraba que no era un método serio en los estudios literarios. Sólo aportaría, entonces, algunos datos biográficos como fecha y lugar de nacimiento, sin embargo, entre ellos, dijo:

La conociste: no era hermosa, aunque la transfiguraba el don de simpatía que de ella irradiaba. Lo sabía, y como también sabía que era lo que más se precia en la mujer, lloraba íntimamente la ausencia del hada que había faltado en su nacimiento.

La supuesta fealdad de Stormi era otro de los mitos que la rodeaban y se relaciona directamente con el imperativo de la belleza que desde los artículos femeninos se imponía como condición esencial de aparición pública. Hasta en la crítica literaria, la belleza era un saber innato de la mujer y su ausencia era la justificación de la angustia que sufría la escritora.

El vanguardista González Lanuza sostenía que la personalidad fuera de la poeta (teníamos en cuenta que era una mujer bastante profesional y solía armar escándalos en público) hizo que no pudiera realizarse como escritora.⁷ Como en el ensayo de Giusti, González Lanuza justificaba la escritura de Stormi, en razón de su desgraciada condición femenina. De ambas críticas se deduce que lo femenino era lo singular —poetisa— en oposición a lo general —poeta— y los adjetivos se dividían por identidad genérica: lo femenino, sensible, pasional se oponía a lo viril, cerebral, inteligente. Por eso, según González Lanuza, la inteligencia le jugó una mala pasada al hacerla consciente de la debilidad de su sexo. Aunque, quizá haya influenciado también el hecho de no haber escuchado los sabios consejos de Fanny Pouchan que veremos más adelante, acerca de cómo una niña debía ocultar su inteligencia.

Las críticas de González Lanuza y Giusti demuestran cómo los supuestos que constituyen la identidad de género Mujer funcionaban

Giusti recordaba la publicación del primer libro de poetas de Stormi —tres años antes de que apareciera su primera crónica femenina— y se refería a ella como una maestría cordial. Stormi fue una escritora que tuvo múltiples trabajos entre los que podemos destacar el de periodista, dramaturga, empleada, etc. Sin embargo, Giusti la denominaba sólo por su profesión docente, que fue el trabajo con el que, incluso en la actualidad, más se la recuerda. En los años veinte, la docencia era un trabajo aceptable para la población femenina ya que se lo pensaba como una extensión de la maternidad, una analogía que aun hoy persiste. Al apelativo profesional, Giusti le sumó un diminutivo descalificador, acompañado del adjetivo "cordial" que sugería pasividad, lo que no sólo resaltaba el tono paternalista del texto sino que colocaba a la escritora en un plano de inferioridad como una niña que debe ir creciendo hasta llegar a ser un poeta. El término "niña" en relación a las mujeres era muy usual en la época y especialmente en la descripción de los tipos femeninos a los cuales Stormi criticaba.

La fuerza de los supuestos acerca de la Mujer, en tanto efectos de la tecnología de género, era tan potente que lograba romper con las reglas de la gramática ya que Alfonso Stormi era "una" mujer y era "un" poeta. Este error, en un especialista en Letras, era bastante usual en la crítica de la época y nos da la pauta de que había una clara separación de género —sexual— en la valoración de la literatura. Más adelante, Giusti usaba el término "poetisa", especialmente cuando no quería ubicarla en la categoría superior de "poeta" debido a que describía la femineidad de su escritura. Entonces, "poeta" representaba la generalidad a la vez que connotaba cualidades masculinas, como cerebral, racional, viril por citar los adjetivos más comunes. Y "poetisa" se refería a la singularidad y connotaba lo sub-literario: sensible, femenino, apasionado.

⁷ Teresa De Lauretis revisa el concepto de género que surgiera en 1980 vinculado a la diferencia sexual, ya que en la actualidad, según la autora, trae ciertas consecuencias negativas: en primer lugar, supone una oposición binaria masculino-femenino, esencial y a histórica, en segundo lugar, presupone que existe una mujer y no las mujeres con sus variantes de clase, edad, orientación sexual.

Entonces, con el fin de reformular el concepto, se detiene en el proceso por el cual un individuo adquiere un género. Este, lejos de ser una propiedad de los cuerpos o algo original de la especie humana, es un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología compleja, la tecnología de género. Lauretis retoma la noción de tecnologías del sexo de Foucault y la entrelace con la instancia diferencial de los sujetos femeninos y masculinos que el filósofo no había tenido en cuenta. La mujer, como ser social, se construye a partir de los efectos del lenguaje y de la representación ya que no es una identidad indivisible sino el término de una serie cambiante de posiciones ideológicas. En De Lauretis, Teresa, "La tecnología del género", en *Movir*, Nº 2, Buenos Aires, IIEGE, Noviembre de 1996.

"Sacrificó la poesía en aras de su personalidad [...] Y la Poesía se vengó con crueldad [...] Mujer inteligente y fuerte, no logró realizarse como poeta por no haber sabido superarse a sí misma [...] Su sexo constituía una traba. Aun teniendo genio, las dificultades habrían sido inmensas. Tratándose de una escritora inteligente y batalladora como ella, el peligro adquiría aspectos más soblapados. Aceptó el reto, y éste fue su mayor mérito y su irreparable error. Su mérito como mujer que supo tomarse los derechos que se le negaban; su error como poeta, porque la poesía no puede servir para nada ajeno a sus propios fines." En González Lanuza, Eduardo, "Ubicación de Alfonso", *Siv*, Nº50, Noviembre de 1938. Citado en Salomone, Alicia, "Recepción literaria y discursos social", en Dalmaso, María Teresa y Botta, Adriana (Ed.), *Discursos social y construcción de identidades: mujer y género*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados-UNC, p. 91, 2004.

como un espejo cóncavo que deformaba la escritura de la poeta. Esta hipótesis nos permite comprender que Storni se dedicó a escribir en un género discursivo caracterizado por "fabricar mujeres en serie", bajo los preceptos que la estigmatizaron y que ella, con lucidez, desarticuló tanto por medio de la oposición directa como de la parodia irónica.

La lupa, la pluma y el microscopio

Las distintas imágenes de Alfonsina ligadas a su fealdad, a su exagerada sensualidad, a su sufrimiento inevitable, promocionaron un estereotipo de mujer débil y victimizada que resulta más comprensible si abrimos el panorama respecto de qué se decía sobre las mujeres en la Argentina de 1900. Además, la mención a los modos de definir lo femenino desde otros discursos (científicos, pedagógicos, políticos, literarios y periodísticos) nos permite comprender con mayor profundidad la escritura periodística de Storni.

A inicios del siglo XX, se renovó la discusión sobre la condición femenina dado que las mujeres ocuparon el ámbito público y se las consideró culpables de contaminar este espacio y corromper la familia. La clase hegemónica sentía que su poder tambaleaba debido a varios factores tales como el incremento de la población, el desarrollo de la imprenta, los avances tecnológicos que se enmarcan con el proceso de modernización que estaba viviendo la Argentina. Entre estos factores desestabilizantes estaban las mujeres, a las que era necesario controlar mediante los más diversos dispositivos. La *élite* gobernante afirmó la lógica de la diferencia sexual que suponía diferencias de género. Ante la mujer como lo otro, invasor de espacios masculinos, fue necesario marcar diferencias absolutas. Entonces, la mujer pasó a ser objeto de investigación y referente de diversos discursos que coincidían en ubicarla en el ámbito privado: ellas debían permanecer en el hogar y cultivar la maternidad como el objetivo más loable. Entonces, una visión dicotómica se extendió en los sectores más conservadores del siglo XX y repercutió en la representación de lo femenino en la prensa.

En 1910 hubo cierta efervescencia en torno a los derechos civiles y políticos que produjeron una importante multiplicación de organizaciones feministas. Incluso, algunos representantes del Congreso y del

Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires elaboraron proyectos que parecían destinados a no fracasar. Los tiempos habían cambiado y la sociedad local e internacional después de la Primera Guerra Mundial no era la misma y la participación de las mujeres fuera de la casa se había constatado, inclusive, en países alejados del conflicto bélico.

La rígida posición de los sectores conservadores se debió, entre otras razones, al accionar de algunas feministas que se destacaron especialmente en el siglo XX. El Centenario de la Revolución de Mayo fue fecha propicia para varios acontecimientos entre los que podemos destacar dos congresos abocados a las mujeres y su condición de vida en la sociedad: El "Primer Congreso Patriótico de Señoras" organizado por el Consejo Nacional de la Mujer y el "Primer Congreso Feminista Internacional" organizado por la Asociación de Universitarias Argentinas. Julieta Lanteri y Cecilia Grierson¹ fueron las responsables de la dirección de este último y participaron de él feministas bastante reconocidas como Elvira López, Alicia Moreau y Elvira Rawson. La incapacidad en cuanto a los derechos de las mujeres era cuestionada desde los más diversos puntos de vista ideológicos, lo que llevaría al reclamo de la modificación del Código Civil. La recepción de ambos congresos en la prensa fue muy buena, aunque, según Dora Barrancos, ninguno de los medios más importantes hizo lugar a una enunciación de las demandas de derechos peticionadas por el congreso de las universitarias que procuraban quebrantar la minusvalía jurídica y la exclusión de la ciudadanía. Por el contrario, la prensa demostraba una clara preferencia por los proyectos en los que las mujeres mostraban su capacidad de construcción social en función de los otros (desde el ideal materno, la vocación femenina hacia la ayuda social).

La coyuntura histórica de la inmigración europea, característica de inicios del siglo XX, trae como consecuencia la incorporación de una importante cantidad de mujeres al mundo del trabajo o sea, al espacio público. Las mujeres comenzaron a tener una participación más activa en las demandas populares y surgieron las primeras organizaciones feministas. Las escritoras cuestionaron, por medio de distintos tipos de publicaciones, el discurso científico que fundamentaba la inferioridad biológica de la mujer, entre otras afirmaciones enmarcadas en el positivismo.

Tengamos en cuenta que en el discurso científico prevalecieron las publicaciones de circulación masiva destinadas a fundamentar la subor-

¹Cecilia Grierson (1850-1934) médica y militante feminista que luchó fundamentalmente por la igualdad jurídica de las mujeres. Ver capítulo sobre Grierson en Barrancos, Dora, *Inclusión y exclusión*, Buenos Aires, FCE, 2001.

dinación de la mujer, controlar los excesos femeninos, y promover la subordinación de las mujeres hacia los varones. El cuerpo femenino ocupó el lugar de la disputa por el poder. Una importante cantidad de publicaciones sobre la capacidad reproductiva y sobre la psique femenina reforzó la idea de la inferioridad natural de la mujer, pensada como un complemento del varón. Marcela Nari en su artículo "La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar pañales a su bebé de manera científica)" demuestra que hay una relación entre el ingreso masivo de niñas al sistema educativo a fines de siglo XIX y el ambiente científicoista que negaba la capacidad intelectual de las mujeres a la vez que creaba nuevas ciencias basadas en saberes femeninos. La investigadora sostiene que las relaciones entre varones y mujeres eran leídas como complementarias y univocas, lo que implicaba que educar al varón tenía que ver con prepararlo para ser un buen ciudadano y educar a la mujer tenía que ver con enseñarle a ser una buena esposa.

A inicios de siglo XX, la economía doméstica como ciencia tenía una difusión masiva debido al aumento de manuales, charlas, conferencias y cursos sobre el tema. Incluso en los años veinte se publicaron numerosos textos instructivos para las mujeres. Según Marcela Nari 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 la construcción de este espacio, la mujer debía sostener dos valores: el ahorro y el aseo. Otra disciplina en expansión fue la puericultura, orientada a enseñar a las mujeres cómo criar a los niños, dejando de lado los saberes que ya tenían las mujeres al respecto.

La ciencia doméstica y la puericultura desarrollaron trayectorias diferentes. En la primera, la mayoría de las expertas fueron mujeres; en cambio, la segunda significó un desplazamiento violento de las mujeres y un alto grado de desarrollo científico. Sabemos que, poco a poco, las mujeres fueron ingresando en la medicina moderna, pero añadiendo al paradigma médico androcentrico. La introducción de las mujeres al sistema educativo contribuyó a reproducir la desigual división del trabajo y del poder entre los géneros, a través de la creación de la ciencia doméstica y de la puericultura. Estas dos disciplinas con carácter científico se difundieron fundamentalmente en las secciones femeninas de distintas revistas y diarios por medio de artículos que difundían consejos a la mujer moderna.

Artículos femininos: contornos obedientes y miradas lánguidas

"ANTES

bosque musical
los pájaros dibujaban en mis ojos
pequeñas jaulas"

Alejandra Pizarnik.

Tacos de imprenta y tacones de mujer

El periodismo se hizo eco de las diferentes versiones que circulaban sobre las mujeres. Tengamos en cuenta que en 1910 se destacaba la aparición de un periodismo masivo y comercial que modificó la relación entre los escritores y el público y alteró la relación entre el escritor asalariado y los dueños de los medios de producción. Este medio de comunicación creció de una manera incomensurable y fue una fuente de trabajo para una nueva figura de escritor: el hijo de inmigrantes, sin demasiada formación intelectual y de clase media. La mayoría de ellos eran varones y el personaje más reconocido es, sin duda, Roberto Arlt. Sin embargo, Alfonsina Storni fue uno de estos escritores profesionales, junto con otras mujeres que abrieron el campo del periodismo.

El incremento de la industria editorial y el papel de los intelectuales en ella afectó no sólo a los diarios sino también a las revistas. Entre 1915 y 1939 se produjo una proliferación importante de revistas literarias, tanto vanguardistas como modernistas, entre las que se encontraban: *Nosotros*, *Ideas*, *Letras*, *Proteo*, *Vida Nuestra*, *Atenea*, *Tribuna libre*, *La Nota*.

A su vez, las políticas educativas, las campañas de alfabetización y los avances tecnológicos introdujeron un nuevo modelo de lector, ligado a las capas medias y/o populares y dentro de este lector, la mujer tuvo un lugar de preponderancia, ya que numerosas publicaciones (revistas tales como *Cartas y Caretas* o *El hogar* y folletines tales como *La novela semanal*, *La novela para todos*, *La novela del día*) le estaban destinadas. Así es como la mujer se incorpora en esta incipiente clase media en tanto trabajadora (aunque con cierta invisibilización que ya iremos señalando) y en tanto consumidora. En este sentido, el mercado de consumo pasó a ser un reproductor de la ideología sexual hegemónica—aquella que vio en las mujeres una amenaza al orden social—ya que, como veremos más adelante, en los discursos sobre y para la Mujer, funcionaba un dispositivo que apuntaba al control de los cuerpos femeninos. Razón por la cual considero que la prensa constituye un buen ejemplo para ver tensiones entre el discurso dominante y los otros discursos que fueron intercambiándose y sostuvieron otras concepciones acerca de las mujeres en la sociedad.

Como ya dijimos, las mujeres constituían un público particular a tal punto que hubo publicaciones específicamente femeninas, así como también secciones dedicadas a las mujeres en las revistas de interés general. Se escribieron artículos de diversa índole en los que prevalecía el mito de la mujer como sujeto interior al que había que enseñar y controlar, conformándose estos espacios en voceros del androcentrismo. Discursos que convivían con el impacto del feminismo nacional e internacional y las demandas de las mujeres respecto de la igualdad de derechos.

Estos discursos funcionales a las tecnologías de género se gestaban en consonancia con la división de la vida social en lo público, ámbito de lo político, y lo privado, ámbito de lo doméstico. Entonces, la segmentación de la identidad del sujeto-Mujer se asentó sobre la división de estos espacios siendo lo público adjudicado a los varones y lo privado destinado a las mujeres. Esta ideología, implantada a través de la educación de las niñas y de la difusión de la economía doméstica como ciencia, tuvo una enorme divulgación no sólo por la organización de conferencias y cursos, sino por medio de la prensa: artículos, manuales, instructivos.

Me refiero al desarrollo de todo un género discursivo que tiene por referente y lectora a lo que podemos denominar como la mujer doméstica,¹ o sea aquella que construye su subjetividad a partir de la identificación con el matrimonio, la maternidad y el hogar, excluyendo de su universo de acción el trabajo asalariado, la política, el arte, la ciencia. Los temas de estos textos son el noviazgo y el matrimonio, desde los que se define qué era lo femenino. La mujer doméstica es la que tiene autoridad en la casa, conoce los procedimientos de cortejo, las relaciones de parentesco y su dominio tiene que ver con las más básicas cualidades de la identidad humana. Asimismo, los textos en donde ella aparece, ignoran el ámbito público e incorporan un nuevo vocabulario dedicado a la identidad de género en donde lo masculino se entendía en términos de sus cualidades económicas y políticas, y lo femenino se reconocía por sus cualidades emocionales.

En síntesis, la modernización en Argentina reordenó la vida social promoviendo la dicotomía público / privado y a partir de esto surgió una forma de ser en femenino: la mujer doméstica, claramente visible en los discursos sociales y literarios de la época. Y las mujeres encarnadas tuvieron que optar por reproducir esta ideología o resistir. A modo de ejemplo, recorremos algunos textos, publicados en diversas revistas de la época, e iremos delimitando las obediencias o resistencias emergentes.

Cabe aclarar que hacia fines del siglo XIX cada vez más los semanarios y revistas cedían un espacio a temas orientados hacia las mujeres. En 1876, *El correo del Perú*, por ejemplo, tenía largas tiradas sobre la moda europea dando lugar, así, a la figura de la lectora. A diferencia del desarrollo de los artículos femeninos en el siglo XX, en el XIX las notas se intercataban, incluso en el mismo texto, con opiniones de las autoras sobre el régimen colonial, la educación, la patria, como puede verse en el semanario argentino *La Moda*, de 1838. Posiblemente, la preocupación femenina que caracterizó las primeras décadas del siglo XX, sumada al carácter masivo de la prensa—tanto por la variedad de textos como por el aumento del público lector—, entre otros factores, hizo que la lectora se configurara separada de la política. A pesar de que tanto diarios como revistas tenían otro tipo de artículos, los dirigidos a las mujeres en exclusiva

¹ Tomo este término de Nancy Armstrong quien sostiene que el sujeto de la modernidad —en Inglaterra— es un sujeto femenino al que denomina la mujer doméstica, ya que la creación del sujeto moderno empieza con la escritura acerca y hecha por mujeres, y la consiguiente delimitación del ámbito supuestamente apolítico de la intimidad doméstica fue una empresa de carácter eminentemente político en un sentido nada metafórico. En Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica*. Madrid, Cátedra, 1987.

dad acentuaban el discurso de la domesticidad y el entretenimiento. Ya veremos más adelante la especificación que hace Storni sobre las lectoras, donde la única que lee sobre la realidad sociopolítica es la mujer feminista, mientras las otras duermen en los sueños de las novelas semanales.

Sin duda, revistas como *El Hogar* o *Caras y Caretas* poseían un modelo adecuado para una clase media en proceso de integración y deseosa de imitar el estilo de vida de los sectores ya consolidados. Uno de los modelos que se proponían es el de la Mujer, por medio de la divulgación de diversos artículos femeninos, destinados a fortalecer un modelo de familia conservador. Con el fin de tener una visión más abarcadora del significado de estos textos en los años veinte, es conveniente recordar que Argentina se encontraba en un proceso de transición desde una sociedad tradicional a una sociedad urbana. Razón por la cual los artículos sobre y para mujeres dialogaban y se incluían en ciertos discursos sobre la sexualidad provenientes tanto del higienismo, la moral reproductiva y la eugenesia como del erotismo en el matrimonio y el deseo. Los espacios escindidos eran frecuentemente el hogar y el prostíbulo en los que los varones circulaban con el fin de obedecer los mandatos sociales y satisfacer sus instintos mientras las mujeres quedaban estigmatizadas en uno de los lugares, sea el de esposa o el de prostituta.

Otro aspecto que complejizó esta situación histórica fue el impacto que produjeron la gran cantidad de mujeres que se integraron al sistema laboral. Miles de mujeres de clase baja o media, bastante jóvenes, por obligación o por voluntad, fueron empleadas domésticas, telefonistas, maestras, dactilógrafas. Las mujeres de clases populares fueron el centro de atención de escritores, higienistas, reformadores ya que presentaban los mayores riesgos. No olvidemos que la soltería —sumada a la pobreza— era sinónimo de prostitución. En consecuencia las mujeres solteras que trabajaban estaban bajo un velo de sospecha, a excepción de las maestras, ya que esta función era considerada una tarea extendida de la maternidad. Tengamos en cuenta que las mujeres circulaban en tranvías, iban al cine, leían folletines, revistas, paseaban por los parques públicos, estaban acompañadas por varones en sus trabajos, salían de compras... Sin duda, la movilidad de las mujeres en la ciudad sumada a la demanda de derechos por parte de los diferentes grupos

feministas se puede ver reflejada en los textos que fueron escritos para las mujeres ya que eran constantes los artículos condenatorios de la presencia femenina en el ámbito público.

Artículos femeninos: una definición

Puntualmente, denominaré "artículos femeninos" a las notas periodísticas, generalmente columnas, firmadas con seudónimos femeninos que tenían por referente y lectora a la Mujer. Para abordar el análisis de algunos de estos textos, he elegido varios publicados en revistas de interés general como *El Hogar* y *Caras y Caretas*, y otros que aparecieron en la revista literaria *Nosotros*. En los artículos femeninos existían dos ejes bien diferenciados que se complementaban en la constitución de la Mujer. Por un lado, el cuerpo desde el punto de vista de la salud, de la moda o de la vida social y por otro, los tipos en los que se describía y evaluaba la subjetividad femenina.

El cuerpo femenino, lo nuevo en la ciudad, está saturado de sexualidad y se halla bajo el poder del dispositivo de sexualidad² que busca controlarlo, regularlo, penetrarlo; temiendo la eclosión de sus extraños poderes. Situamos, entonces, tres modos de abordar lo corporal femenino: en primer lugar, el "cuerpo sano", según las voces de los médicos higienistas preocupados por la salud de la mujer y del niño. En segundo lugar, el "cuerpo acicalado", con relación al mejoramiento de apariencia física, sea mediante el uso de cosméticos o por su vestimenta. En términos generales, estos dos aspectos: salud y moda, generalmente contrapuestos, eran tratados con la intención de lograr un cierto efecto de objetividad al adecuarse a los discursos provenientes de la ciencia y a través de un tono imperativo en cuanto al uso del cuerpo. En este sentido, los artículos respondían al dispositivo de la sexualidad que anhelaba el control de los cuerpos, especialmente los femeninos.

² Dice Foucault sobre los elementos de dominio del dispositivo de sexualidad: "Histerización del cuerpo de la mujer: triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado —calificado y descalificado— como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas. [...]" p.127 Y más adelante dice sobre la relación entre el cuerpo y los dispositivos de poder: "El sexo, por el contrario, es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres. [...] Es por el sexo, punto imaginario fijado por el dispositivo de la sexualidad, por el que cada cual debe pasar para acceder a [...] la totalidad de su cuerpo, a su identidad." pp. 188-9. En Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, S XXI.

Las columnas "Higiene y moda", "Como una dama del mundo social explica el secreto de su belleza", "El santuario de una bella que

Cuerpos sanos, bellos y sociales

Luego de los congresos de 1910, las mujeres trabajadoras irrumpe- ron en la ciudad y las feministas se organizaron y no cesaron de luchar por los derechos políticos. En 1920 Juileta Lanteri realizaba una simu- lación de voto femenino, invitando a la misma a todas las mujeres de Buenos Aires. Además, se concretaba el III Congreso Femenino Internacional organizado por Elvira Rawson. Así, un nuevo cuerpo ingresaba a la urbe y provocaba la reacción del dispositivo. La medici- na estudió el cuerpo femenino como el lugar de la procreación huma- na. En la literatura, el cuerpo se conformó en espacio de disputa o de la desmesura. En los artículos femeninos el cuerpo estaba siempre bajo amenaza debido al posible mal uso que su dueña podía hacer de él.

El segundo eje en el que se desarrollan estos textos, es el de los tipos femeninos. En estos relatos se hacía uso de un lenguaje más bien colo- quial, lo que sugiere cierta proximidad identitaria entre enunciativa y enunciataria, muy similar a la de los géneros íntimos. Del primer eje mantenían la fuerza performativa del efecto mujer, producido por las tecnologías del género. Una de las características singulares de los arti- culos dedicados a tipos femeninos era la dilución de las barreras entre la realidad y la ficción ya que en una misma columna aparecían frag- mentos de diarios íntimos, cartas a veces sueltas y a veces integradas en un texto mayor, en donde no quedaban claros estos límites. En este segundo eje encontramos narraciones de mujeres muy jóvenes a través de cartas entre amigas o diarios íntimos y descripciones de tipos feme- ninos tales como la joven casadera, la novia, la esposa, la madre.

En tercer lugar, aparecía la figura del "cuerpo social" en textos en los que se describía de la vida social sea en las salidas al teatro, al cine, en los paseos, fiestas, comidas, etc. Estos artículos, más bien breves e intrascendentes, apuntaban a una reseña de la vida social o alguna anécdota entretenida. Se escribían en un estilo más informal y colo- quial y, a diferencia de los artículos dedicados al cuerpo sano o acica-

lado, estas notas se desviaban del dispositivo de sexualidad. Al segundo eje en el que se desarrollan estos textos, es el de los tipos femeninos. En estos relatos se hacía uso de un lenguaje más bien colo- quial, lo que sugiere cierta proximidad identitaria entre enunciativa y enunciataria, muy similar a la de los géneros íntimos. Del primer eje mantenían la fuerza performativa del efecto mujer, producido por las tecnologías del género. Una de las características singulares de los arti- culos dedicados a tipos femeninos era la dilución de las barreras entre la realidad y la ficción ya que en una misma columna aparecían frag- mentos de diarios íntimos, cartas a veces sueltas y a veces integradas en un texto mayor, en donde no quedaban claros estos límites. En este segundo eje encontramos narraciones de mujeres muy jóvenes a través de cartas entre amigas o diarios íntimos y descripciones de tipos feme- ninos tales como la joven casadera, la novia, la esposa, la madre.

El doctor Straz no se declara enemigo del corsé pero sí del abuso del corsé. Prohibirselo a las mujeres mal formadas sería predicar en el desierto: lo mejor que se ha hecho hasta ahora es poner en guar- dia a las mujeres bien formadas contra sus funestas consecuencias. Los médicos han declarado siempre que cuantas enfermedades, desde la clorosis hasta el estreñimiento, de ciertas afecciones pul- monares y algunos disturbios cardíacos, son debido a la exagerada compresión de la parte inferior del tórax. Entre una mujer hermo- sa (para!) que no ha llevado nunca corsé y otra mujer igualmente hermosa que ha sido esclava de este instrumento de tortura, la ven- taja está siempre a favor de la primera.

Este artículo de *Curas y curuelas* es, como tantos otros, un contra-dis- curso frente a los artículos comprometidos con la mujer consumidora ya que la enunciativa en una postura pedagógica, se dedica a describir los efectos negativos de la moda resguardándose en el saber médico. No olvidemos que el higienismo, junto con la eugenesia se ocupaban

graba.

* Las referencias precisas de todos los textos citados en este volumen se hallan en la biblio-

del control y cuidado de los cuerpos, especialmente de las mujeres, dado su rol materno. Así es como la moda y los higienistas son los referentes activos y las mujeres tenían sólo la cualidad de receptoras.

[...] para terminar esta charla, no sin antes formular un augurio para que no esté lejano el día en que la moda, convencida de los infinitos daños que por una razón u otra ocasiona a la mujer, sepa encaminarse, una vez por todas, por el buen camino que le señalan esos gruñones impenitentes que se llaman... higienistas.

Mientras las lectoras quedan pasivizadas por los designios de la moda, el uso indiscriminado de su cuerpo supone terribles enfermedades. Sin embargo, la amenaza establece una curiosa separación en el universo de las lectoras: las lindas y las feas, quedando claro que sobre estas últimas nada puede hacerse. Con lo cual la salud está sometida a la belleza que adviene en ícono de identidad de las mujeres: el bello sexo y tiene especial tratamiento en la figura del cuerpo acicalado.

Tanto *El Hogar* como *Caras y caretas*, poseen una sección dedicada a recomendar diferentes maneras de cuidado y conservación de algunas partes del cuerpo femenino. Esta sección en *El Hogar* está firmada por Charlotte Rouvier, quien da consejos destinados a mejorar la belleza femenina promocionando el consumo de cosméticos y ropas. En *Caras y caretas*, esta sección está firmada por Mlle. Alice Delycia quien lleva adelante una columna en la que aconseja sobre diferentes maneras de conservar la belleza del cuerpo femenino, exployándose sobre el consumo de ungüentos, bálsamos y demás. Por ejemplo, en "Cómo una dama del mundo social explica el secreto de su belleza", la enunciadora es una dama que, mediante instrucciones, indica las medidas a tomar respecto de "Supresión del bozo en la mujer", "Los barrillos dejan el campo", "Una cabellera naturalmente ondulada" y "La naturaleza hace nuevos cutis". Leamos uno de los apartados:

"Los barrillos dejan el campo":

Un remedio positivamente instantáneo contra los puntos negros, grasas y poros del rostro, recientemente descubierto está ahora en general uso de todo *boudoir* de damas. Es muy sencillo y tan agradable como inofensivo. Échese una tableta de Stymol (que se vende

en las droguerías) en un vaso lleno de agua caliente. Así que haya desaparecido la efervescencia producida, lávese la cara con el líquido usando una esponjita o un paño blando. Séquese la cara, y se verá que los pigmentos negros han abandonado espontáneamente su nido para morir en la toalla, y que los poros grasientos también han desaparecido y se han borrado como por encanto, dejando la cara con un cutis liso y suave y de una frescura encantadora. Este tratamiento tan sencillo debe repetirse unas cuantas veces con intervalos de cuatro o cinco días a fin de asegurar la permanencia del maravilloso resultado obtenido.

En el relato se va delineando la lectora a partir de frases como: "Está en uso en todo *boudoir* de damas", "Efecto que seguramente desean casi todas las damas", "Si Ud. quiere poseer un cutis rosado y fresco, ponga en práctica este sencillo procedimiento", que configuran a una mujer adulta, de clase media, moderna y sencilla pero con pretensiones de ser una dama para desenvolverse en la vida social. La enunciadora se oculta tras la impersonalidad, lo que dota al texto de un cierto aspecto de seriedad científica.

En 1923, Charlotte Rouvier encabezaba una columna titulada: "El santuario de una bella que se basa en la ciencia y no recurre a ingredientes nocivos", con lo cual le da mayor realce al modo científico que surgía mediante la voz del farmacéutico. Por ejemplo, en el número 1274, en esa columna se publicaron: "Acercas de *shampoos*", "Renovando en su propia casa, el cutis de la cara", "Mejillas rosadas", "Útiles consejos para el verano" en los que aparecían frases como:

Antes de concluir debo manifestar que mi farmacéutico me recomendó el empleo de Stallax sencillo, en lugar de *shampoo* en polvo, ya preparados; y debo hacer constar que esta substancia resulta ideal para el fin indicado. Hace que el cabello se vuelva suave y ondulado.

A los consejos de aseo y maquillaje debemos sumarle aquellos artículos abocados a los últimos hitos de la moda. Con tal fin se publica otra sección titulada: "Crónica de la moda: algunas ideas", firmada por el seudónimo Micheline, quien comienza afirmando:

La moda es de tal naturalidad que las cosas cuya proximidad parece incompatible con el buen gusto son, lo más frecuentemente, aquellas de las cuales se sacan los más sorprendentes efectos. Testimonio, la hermosa *toilette* llevada por una actriz en uno de sus últimos éxitos: este traje, en muselina de seda gris, está adornado de círculos de piel que parten desde el talle hasta la parte baja de la pollera, a la cual sostienen, y por consiguiente, le dan la amplitud que no se podría obtener con las telas como la muselina de seda.

El éxito es la clave que une a la dama de exitosa vida social con la actriz de original vestido en tanto iconos de la femineidad de las clases medias en ascenso. Mas avanzado el texto, la enunciadora surge detrás de un nosotros que incluye a la lectora e introduce a un tercero: el modisto "La idea (del modisto) es, confesemoslo, muy original". Mas adelante afirma "Digamos que esta idea es debida a uno de los reyes de la costura", y finalmente introduce la descripción de algunos accesorios con la frase: "Digamos una palabra de los accesorios de la *toilette*." Entre ellos se detiene en los paraguas que califica de incómodos y ridículos, no tanto por su utilidad sino porque no tenían demasadas variantes adecuables a la moda. Y acota: "Desde tiempo inmemorial los inventores se han torturado sin encontrar nada más gracioso" como modo de eternizar el fenómeno de la moda. La enunciadora usa el nosotros inclusivo para involucrar a la lectora y separar a ambas en tanto mujeres del referente en tanto varón: el modisto es el que piensa y propone dichos para que las mujeres se luzcan, dejando surgir la asociación mujer-cuerpo vestido / varón-mente.

En estos relatos, las mujeres caen bajo las redes de la moda a costa de su salud o de su gusto personal en pos del ideal de belleza que prometa una vida exitosa. Durante el siglo XIX, en el periodismo femenino, las mujeres escritoras también dedicaron algunas páginas a la moda. Pero, en los relatos, las periodistas eran críticas de la moda no sólo en función de la salud sino también poniendo en juego sus propios criterios estéticos. Además, el periodismo del siglo XIX era menos estricto en cuanto a los límites de los diferentes géneros discursivos. En el caso de los artículos destinados a lectoras mujeres, esta situación trajo como consecuencia, por ejemplo, que un artículo sobre los vestidos del momento, se entremezclara con opiniones sobre política, sociedad o filosofía. Ya entrado el

siglo XX, esta mezcla es impensable porque el desarrollo de la prensa y su masividad, acarrea una mayor precisión respecto de temas y estilos en los géneros discursivos y como consecuencia una acentuada caracterización de lo femenino que influye en el modo de escritura. Entonces, es posible que una de las innovaciones propias de los artículos femeninos de *Caras y Caretas* y *El Hogar* tenga que ver con la exclusión de la nota de opinión y la invisibilización de las mujeres en la vida política. En estas publicaciones predomina la figura de la Mujer construida como un sujeto pasivo, consumidor y obediente a los preceptos impuestos ya no tanto por el marido sino por la sociedad moderna. Inclusive, aparece la sensación de una dolorosa pérdida del poder del marido sobre la esposa, en la sociedad de consumo, como señala Artt en algunas de sus agnauferres.

Hasta aquí podemos decir que el cuerpo bello es el que se adecua-ba a las normas impuestas por las tecnologías de género: pasivo y pendiente de una peligrosidad latente —la enfermedad o la fatalidad— a la que era necesario controlar, regulando su uso.

La belleza fue una de las primeras formas de diferenciación sexual: el bello sexo. Denominación que se repeta en las menciones a mujeres en la prensa, en la literatura, en la crítica literaria, a la que se sumaba una cantidad relevante de artículos periodísticos destinados a dar secretos y consejos para lograr un cuerpo bello. La belleza, en tanto obediencia a ciertos códigos, es condición previa para la aceptación de las mujeres en la vida social.

En la prensa en general, también se escriben notas destinadas a conocer las actividades de la vida social tales como estrenos teatrales, pasos de compras o lugares de verano. Estos relatos son radicalmente diferentes a los que vimos hasta ahora ya que el tema mismo suponía una cierta frivolidad acompañada de un tono más coloquial con las lectoras. De alguna manera, se hallan en la transición entre los artículos dedicados al cuerpo y aquellos dedicados a la subjetividad, sumando características de ambos conjuntos.

Una de las firmas más usuales en *Caras y Caretas* y en *La Nota* abocada a la columna "Notas sociales" es La Dama Duende.¹ Este seudónimo, a diferencia de las firmas anteriores, excluye cualquier posi-

¹ Encontre la siguiente referencia al nombre real de La Dama Duende: "Las crónicas sociales sobre lo mas reciente de la oligarquía, de Mercedes Moreno, 'La Dama Duende' en *Caras y Caretas*, o José Quezada en *El Hogar Argentino*, son desplazadas por las crónicas dedicadas a los espectáculos", en un artículo titulado: "Roban pero hacen obra". Conservadurismo y modernidad: los paradójicos años treinta", escrito por Fernando Casariti y Florencia Pagni y publicado en la Web: <http://www.ihustrados.com/publicaciones/Epzy/FiupuaMXVKpJL.php>. Lily Sosa de Newron confirma este dato al sostener que Mercedes Moreno (1876-1961) colaboró en *Caras y Caretas* con el seudónimo de La Dama Duende.

bilidad de encarnación humana de la autora e impone la ficción de mostrar la vida social desde la voz de una duende. Leamos el comienzo de una de sus notas:

Si pudiéramos detenernos a analizar las distintas impresiones que van grabándose sucesivamente en nuestro espíritu al correr de los días, no habríamos de carecer de tema para charlar, comentar y hasta reflexionar largamente, amigas mías [...]

A continuación nombra a las mujeres como golondrinas “que emigraron en busca de bullicio y alegría, y que vuelan, hoy, presurosas y agitadas, en busca de nuevas impresiones, afanadas en engalanar sus nidos, en lustrar sus alas; quisiera visitar con ellas tiendas, modistos y bazares, quisiera acompañarlas a tomar el té, servido en toda corrección inglesa; ayudarlas luego a elegir las pieles que envolverá las ágiles siluetas...”

Este artículo es de los pocos en que el referente femenino es activo: emigrar, volar, visitar, engalanar. Y la lectora no recibe órdenes veladas tras la forma de consejos, sino que se identifica con la movilidad del referente al inicio y, luego, acompaña a la enunciativa en su aventura. Pareciera que la deshumanización de las mujeres —La Dama Duende y las golondrinas— fuera el camino para dotar de acción a los personajes femeninos. En cambio, el mayordomo, personaje que forma parte de la aventura, sí es un hombre, misterioso y solitario en oposición a la dama que está en un grupo animoso o a las golondrinas que se desplazan en bandadas.

Una vez descripta la vertiginosa actividad de las mujeres —golondrinas—, continúa el relato con la anécdota de un viaje al campo que realiza La Dama Duende en compañía de un animoso grupo femenino. En este viaje, La Dama Duende vive una aventura fantástica al encontrarse con una casa embrujada. El mayordomo, único habitante de la casa, le dice, haciendo mención a su condición de personaje imaginado: “Esta es la cabaña de los duendes... si se decidiera Ud. a visitarla, hallaría seguramente en ella a muchos de sus colegas”. La dama siente curiosidad y se dirige a la casa. En ésta, el mayordomo le cuenta que antes vivía allí una familia pero huyeron aterrados por los ruidos misteriosos que había, debido a un antiguo empleado de la casa que, mis-

teriosamente, se había suicidado. La Dama Duende queda impresionada por la historia y culmina el artículo preguntándose: “¿Qué influencia misteriosa pudo trocar tantas dichas y actividades en aquel trágico silencio, en aquella glacial desolación?...” La nota social que comenzó con los cotidianos paseos de compras se va transformando en un tradicional cuento de misterio. Seguramente esta estrategia de comenzar con una escena cotidiana y culminar con un relato de ficción haya sido una constante en la columna ya que se repetía en otras notas, como la siguiente. En este caso, La Dama Duende comienza con la vertiginosa y agitada vida de los veraneantes en Mar del Plata de la siguiente manera: “Los cronistas viven días de perpetua agitación para poder informar a todos los ámbitos del país que tal o cual circuilillo muy cerrado y ultra *chic*, naturalmente, se reunió para almorzar o para comer ...”. Y dejándose llevar por la correspondencia que recibía de las lectoras, ansiosas por saber más, afirma: “Sobre mi mesa de trabajo se acumulan cartas y periódicos porque la constante colaboración de incógnitas amigas llega a dotarme a mí también del don de ubicuidad... Así es como ha llegado hasta mí la interesante historia de un idilio revelado en unos de los viajes de Capitán Polonio, idilio que ha tenido sus capítulos a la manera de Henri Ardel, cuando en alguna interesante excursión la heroína corre peligro y él está siempre a tiempo para sostenerla con firme brazo...”

Así la nota que prometía las novedades de los famosos veraneantes, termina en una folletinesca historia de amor con final feliz. El uso de la ficción tanto en el seudónimo como en la inclusión de relatos ficticios sin previo aviso es una manera de descolocar a las lectoras a la vez que habilita un espacio de fuga, fuera de la panóptica mirada masculina que se horroriza y desea aquellos cuerpos sanos y bellos.

Ahora bien, este paso a la ficción, ¿acaso es una manera de resguardar a las mujeres de la Mujer? ¿O es sólo un modo, aunque indirecto, de cuestionar la certeza pseudocientífica de los discursos que imponían la salud y la belleza? ¿No es en la ficción donde aparecen las huellas de una movilidad femenina irritante que los otros discursos, demasiados prescriptivos, inhabilitan? La mujer en la calle se iba constituyendo en una amenaza de desorden social, siendo a la vez, objetos de deseo y de control debido a su misteriosa sexualidad. La mirada masculina sexualiza el cuerpo femenino no sólo porque marca la dife-

rencia sexual, sino porque lo reviste de desseo. La seducción, entonces, se conforma a partir de una mirada masculina controladora y un cuerpo femenino acicalado, sano y sociable.

Esther, Alina, Nelly, niñas de hoy

La subjetividad es el segundo eje sobre el que giran los artículos femeninos que toman la forma de cartas, diarios íntimos o columnas dirigidas a la lectora amiga. En estos textos, la enunciadora lleva adelante la descripción y evaluación de distintos tipos femeninos, quienes, a su vez, solían tener voz en el relato. El objetivo central es la descripción y evaluación de pensamientos, gestos, actitudes de mujeres jóvenes y el tema recurrente en ellas es el noviazgo o casamiento.

Quisiera demostrar que los artículos femeninos son reproductores de los discursos científicos sobre la mujer y ejemplares en la conformación de subjetividades funcionales a las tecnologías de género dominantes. Sin embargo, entre estos textos se hacían sentir algunas voces disonantes. Stormi fue una de ellas y Herminia Brumana posible-mente haya sido otra. Esta última, nacida en 1901 y fallecida en 1954, fue una maestra bastante preocupada por la situación de las mujeres argentinas. Escribió cuentos, obras de teatro y ensayos; también publicó crónicas femeninas en *Cartas y Cerebras* abocadas a la subjetividad femenina de las que, a continuación, leeremos una.

"Femeninas: No seas Melindre"

Íbamos ayer de paseo en auto unas chicas. Lo dirigía Alfredo, y a su lado iba su novia Esther.

Nos quedamos en un pantano. Fue cosa de un momento y lo sacaron. Regresamos. El caso sin importancia, ¿no? Sin embargo, yo aprendí algo.

Cuando ocurrió el percance, Esther no hacía sino quejarse:

—¡Dios mío! ¡Qué frío! ¡Quedarnos! ¡Ay!, yo no salgo más. A mi me duele la garganta. ¡Tan delicada soy!...

—Pero, hija —decía su pobre novio atigido—, ¡qué le vamos a hacer!...

—¡Ah, sí —interrumpía ella—. A ti no te importa. A ustedes los

hombres no les importa nunca. ¿Qué va a decir mamá! Con este frío! Mi garganta...

Y seguía quejándose al pobre novio. [...]

Una cosa, sobre todo —y hablo para ti, niña de la clase media social— es muy mala en la mujer, y está de un tiempo a esta parte en boga.

Me refiero a los melindres. No sé si me explico, ni si me entiendes ¿sabes? Antes las mujeres se desmayaban ante cualquier contratiempo. Pero así, sin decir nada. Se les hacía un poco de aire, y se acabó. Ahora la cosa es más grave. La mujer no se desmaya, pero lo anuncia a cada rato. Es melindrosa. Yo creo que no hay cosa que indigne más a los hombres que oír a la novia quejarse sin motivo.

No te quejes nunca ante él de cosas que no se pueden remediar. Aunque estés tirando de frío, si no puedes proporcionarte abrigo, cuando tu novicito te pregunte:

—¿Tienes frío?

—¿Frío? ¡No, faltaba más! —respondele.

Si te lleva donde te de miedo, tanto, que estés pálida de temor, y te pregunte:

—¿Tienes miedo?

Dile con tu mejor sonrisa:

—¿Yo miedo?

[...]

Y él notará tu frío y notará tu miedo. Te agradecerá interinamente, porque comprenderá que tratas de ocultar tus males para no duplicar los suyos.

Es de las condiciones esenciales para tu dicha y la de tu hombre: No seas melindrosa.

La mujer que dice ser débil, enferma, tímida, al fin cansa.

Así, como lo lees.

Herminia Brumana.

La enunciadora narra en primera persona y se coloca en un lugar superior a la destinataria y referente del texto: "y hablo para ti, niña de la clase media social". Mediante el recurso de la enunciaci3n

enunciada, la narradora describe dos escenas dialogadas con el fin de criticar un tipo femenino, la melindrosa. Esta es la niña de clase media que obedece al mandato social del noviazgo, pero permanentemente se queja, ante él, sin motivo. En este caso, el novio tiene un percance con el auto, lo que genera el insistente lamento de la niña. El auto, como veremos en las crónicas de Storni, es garantía absoluta de buen candidato, razón por la cual si el novio no sabe manejarlo, ella comienza a abusar de su condición de Mujer, simula ser débil y no cesa de quejarse. Esther es incapaz de tomar una postura crítica frente al modelo de Mujer que adoptó, sólo puede tensionarlo hasta provocar cansancio o fastidio, pero la queja es también una advertencia hacia su novio, una manera de recordarle que él tampoco puede huir del modelo de Novio por el que ella aceptó el contrato pre-matrimonial.

La melindrosa no opina ni discute sino que se queja de sus avatares corporales construyendo así una figura femenina puramente física —garganta débil, cuerpo temeroso y desmayable— incapaz de actuar por sí misma. Herminia Brumana, describe este tipo femenino, para señalar la conducta de las niñas burguesas, que si bien se desvían del ideal de la novia sumisa, no llegan a construir otra subjetividad.

En otra ocasión, cuando Brumana responde la encuesta de Miguel Font sobre el derecho al sufragio de las mujeres, la escritora explicita mejor su crítica hacia la subjetividad femenina que ve anclada en la comodidad de las niñas de clase media que se quejan pero son incapaces de asumir un crecimiento subjetivo propiamente femenino. Storni, en la misma encuesta, al igual que Brumana, se opone al sufragio femenino afirmando que las mujeres no están preparadas para votar. Aunque Storni va más allá de la subjetividad femenina y plantea, también, el absurdo de pensar en el derecho al sufragio cuando las mujeres no poseen derechos civiles y, por ejemplo en el caso de que éstas queden embarazadas solteras —y el varón desaparezca— se ven forzadas al suicidio o al infanticidio.

En las revistas dedicadas a literatura no eran frecuentes los artículos femeninos a excepción de *Nosotros* que en 1912, posiblemente como consecuencia de la discusión acerca del lugar de las mujeres que las feministas venían impulsando, dedicó una de sus tradicionales encuestas a la siguiente pregunta: “¿Es más culta la mujer que el hom-

bre en nuestra sociedad?” Y estaba dirigida a todos los que desearan comentar sus opiniones. Claro está que este “todos” se limitaba a ciertos lectores, en particular varones, y no al público en general.

Varios lectores acercaron sus opiniones y, en breves conclusiones, los directores rescataron la supuesta confrontación entre quienes respondieron afirmativamente y quienes lo hicieron negativamente. Debemos tener presente que la mujer, como la melindrosa, a la que se hace referencia pertenece a una clase media o alta y se la considera parte de la respetable tradición argentina. Describiré brevemente los argumentos negativos y los positivos que aparecen en la encuesta, teniendo en cuenta que predominaron estos últimos.

Aquellos que sostienen que la mujer nunca podría ser más culta que el hombre, señalaron en primer lugar que la diferencia sexual se sustenta en una determinación biológica por la cual ella es naturalmente inferior al varón. En consecuencia, las actividades intelectuales son demasiado exigentes para ella, ya que “ella es indiscutiblemente menos inteligente”. La única razón de ser de la mujer es, entonces, su función reproductora: “En efecto, para la mujer el eje de su vida es la maternidad, función que, al mismo tiempo que es su razón de ser, constituye la etapa definitiva de su desarrollo...”. Aquellos que dicen que la mujer es un ser inteligente, invierten las jerarquías y ubican a ésta como superior a ellos mismos, mediante los siguientes argumentos. “En la pareja humana la mujer representa toda superioridad. Su belleza es bien real y se prueba por la unidad y por la invisibilidad de sus órganos genitales.”

Como en ésta, varias respuestas colocan lo superior-femenino en función de la belleza corporal permaneciendo, entonces, la inteligencia como cualidad masculina. Otros destacan que la mujer tenía el privilegio de ser educada en su hogar o en colegios particulares por lo que no tiene que entrar en contacto con el mundo exterior:

La necesidad de la lucha, la concurrencia, arrastran bien pronto al hombre en el vórtice de los negocios, [...] y acaban por absorber completamente su cerebro. La mujer, al contrario, después de haber hecho sus estudios en el ambiente sereno de la casa, o en el más recogido colegio —que difícilmente tenga contactos con el exterior— puede conservar durante mucho tiempo las impresiones juveniles, y puede asimilar fácilmente las nociones generales de la cultura...

vida pública. Una mujer es culta porque posee un saber innato: la maternidad a la que se le suma la belleza y la moral.¹

En respuesta a esta encuesta, una lectora de la revista, Fanny Pouchan, comenzó a escribir artículos en una columna titulada "Crónica Femenina" con el objetivo de mostrar cómo eran las niñas de la sociedad. A pesar de que fue anunciada como una sección periódica, sólo se publicó en tres oportunidades en las que la autora caracterizaba a las mujeres-niñas de la época desde la descripción y la evaluación de sus sentimientos, pensamientos, actitudes. La primera de sus notas se subtítulo "Niñas de hoy" y va acompañada de una nota al pie que dice:

Esta sección, Crónica femenina, que inauguramos en el presente número, exige un breve comentario. Hemos dicho que nuestro propósito era hacer de *Nosotros* un fiel reflejo de la vida espiritual del país, en todas sus manifestaciones. Una de ellas es, ciertamente, la sociabilidad. Por esta razón, a fin de que un eco de ellas nos llegara a estas páginas, hemos abierto la encuesta que el lector conoce, con el mismo objeto creamos ahora la presente sección. Una niña gentilísima, la señorita Fanny Pouchan, ha aceptado el delicado cargo de dirigirla. Espíritu cultivado y sutil tratará en ella con toda libertad en cuanto tiene afinencia con la vida intelectual, moral y —¿por qué no?— material, de la mujer argentina. Un espécimen de lo que serán tales crónicas es la que aquí publicamos. Cuatro siluetas de jóvenes de nuestra sociedad, dibujadas con fina firmeza, cuatro minuciosos análisis de otras tantas almitas femeninas, hechos con mano, a la vez amorosa y cruel, la página es personalmente, la más digna de ser leída.

N. de la D.

En esta presentación se usan ciertas adjectivaciones ya conocidas, por ejemplo, la introducción de la voz de una mujer como escritora en tanto niña que escribirá sobre niñas. Este gesto manifiesta la clara y permanente infantilización de las mujeres llevada adelante por los varones y adoptada por algunas mujeres. Es un apelativo que se inserta coherentemente en la situación política por la cual las mujeres no tenían derechos civiles ni políticos pero que niega o busca minimizar la injerencia de varias mujeres que ya estaban actuando en la escena

En cambio, el hombre es educado en los bachilleratos normales y luego debe trabajar, someterse a tensiones y responsabilidades que le impiden una mayor formación. Con lo cual, los encuestados recurren al mecanismo de la inversión para que las mujeres permanezcan en el ámbito doméstico. Incluso sin negar la superioridad femenina, varios encuestados aclaran que, sin embargo, la educación que reciben las mujeres es superficial, ya que ellas son incapaces de profundizar sobre cualquier tema del que ellos desearan hablar. También les critican a ellas el apego al mundo de las modas con el fin de presentarse en sociedad con los mejores vestidos. Uno de los encuestados afirma que la mujer es "un objeto indispensable en la casa, un instrumento de placer, un juguete delicado y precioso que sirve para adornar la sala".

Algunos celebran la preocupación de la mujer por asistir a cursos de perfeccionamiento en las tareas del hogar y explican la inferioridad masculina debido a la inaptitud frente a las tareas domésticas. Otro de los encuestados piensa que la belleza y el encanto femenino las hace cultas y que si, en cambio, una mujer se dedica a las tareas intelectuales, pierde su brillo, sería como "una flor sin perfume".

Otra cualidad por la que se considera superior a la mujer es su moral intachable, que la hace la persona más indicada para criar a los niños. Incluso, algunos se quejan de las maestras que descuidan a sus propios hijos por dedicarse a trabajar fuera del hogar.

En síntesis, sea superior o inferior, más o menos culta que el varón, el modelo de mujer que se describe y fundamenta es homogéneo y coincide con el ideal de la mujer doméstica: la mujer debe ser esposa y madre, si estudia es para perfeccionarse en las tareas domésticas, y la belleza y la moral son sus dos virtudes centrales. Si bien está claro que, en realidad, no hay diferencias entre quienes piensan a la mujer como superior o inferior, el hecho de plantearlo así no es inocente. En las conclusiones de la revista se trasluce cierta inclinación, por parte de los directores de *Nosotros*, a afirmar que ella es más culta que el hombre. Sin embargo el ser superior, en una mujer, no tiene las mismas implicancias que en el hombre: podía ser superior si ocupaba el lugar que ya se le había asignado. Otro aspecto clave de la encuesta es que el ser culto o culto no es una simple diferencia de género gramatical: un hombre culto es aquel que se forma en el plano intelectual y desarrolla una

pública, mostrando una imagen diferente como Cecilia Grierson o Julieta Lanteri.

La nota al pie no es tanto la presentación de la nueva sección como la necesaria autorización masculina para la aparición de la voz femenina teñida de los atributos esenciales a su género: gentil, personal espíritu cultivado, con una escritura firme pero fina, cruel pero amorosa. La lectora es identificada de plano con su referente, niñas, y con la autora. Las tres son denominadas como niñas de clase media con una cierta vida social. Si bien la enunciadora usa la primera persona, no tiene una presencia muy destacada: la primera nota está escrita en tercera persona, en la siguiente le cedió la voz a una amiga y transcribió su diario íntimo y en el último reprodujo cartas de Inés, otra amiga.

La primera nota, "Niñas de hoy", apunta a la descripción de cuatro mujeres en sus aspectos físicos y psíquicos. A continuación rescribiré el texto casi por completo.

Entre todas las graciosas figuras femeninas que se ven desfilar por la calle, que se codean en los salones, que se aprecian en la intimidad, deben hacerse diferencias.

Son interesantes para el que las observa; pero si por sus actitudes, sus costumbres y sus modos de vestir se parecen todas las mujeres modernas de un cierto rango social y misma edad, se diferencian, a pesar de su casi uniforme cultura, por su yo moral. Este aviva las fisonomías con su resplandor espiritual, haciendo asomar en sus pupilas una luz de comprensión muy viva.

Una de ellas se destaca de la nutrida armada de jóvenes elegantes por su distinción natural, es físicamente así: muy alta y esbelta, más bien delgada. Cabellos y ojos negros, la tez pálida y los labios exsangües. No se dice por ahí que es muy bella, pero gracias a su porte, su *chic* y más que todo su inteligencia, sobresale y subyuga. Refinados son sus gustos en todas cosas; superiores. [...]

Se personaliza entre todas porque su valor moral se oculta bajo cierta rudeza que desdeña nimiedades. Sus tendencias no son las de todo el mundo: sus ideales son muy altos y sus pensamientos dignos del cerebro de un hombre... grande. Lo sabe no se asusta; es herencia de familia: su padre, su madre, sus dos hermanos mayores

son seres de "élite" intelectual. [...]

Otra niña conocida tiene el alma más compleja. [...]

Nelly tiene entusiasmos sostenidos y desalientos pasajeros. Adora a Dios fervientemente, pero la asaltan herejes dudas... que expía, sí, pero que la hacen meditar...

Lo mismo baila que contempla. Es ingenua y consciente. Gusta de los atavíos que embellecen y sabe elegir con seguro sentido artístico lo que más le sienta, ocupándose de los detalles que completan y poetizan a la mujer. [...]

El estudio, aunque árido, le gusta; su aridez por las dificultades que presenta, al aplicarse y vencerlas, la recompensan. Modestamente, oculta su saber, mostrándolo sólo en confianza a un alma que le parece simpatizar con la suya.

Brilla en las reuniones por su belleza andaluza, sus grandes ojos negros —que obsesionan a más de uno por su extraño poder— y también por su silueta a lo Drián, de las que tiene la distinción, la languidez de actitudes y la gracia. [...]

Con esa constante dedicación doméstica, con mucho corazón y feminidad, quiere tácitamente hacerse perdonar el tener cerebro... Sus amigas son más simples, piensa. Pasan por la vida, sencilla, felizmente (o lo aparentan) y ella... Sus ímpetus, su saber, sus preocupaciones, sus tendencias analíticas no son las mismas...

Sobresaltada, a veces se sorprende ocupada en dilemas, vedados para mentes femeninas. Cree que eso no es lícito... que su nivel moral no debe elevarse al de sus compañeras. De ahí una continua lucha entre el corazón y su conciencia. La divergencia será eterna, si no la tranquiliza su prometido, el psicólogo.

Alina Rivas es distinta. Los sabios arreglos embellecen su físico ya agraciado, y digamos que representa la Moda, y la representa bien. Puede contar con sus frescos colores, sus cabellos "aurbun" —¿algo de química?— y sus lindos ojos pardos. Sólo que no tiene los atractivos de un espíritu cultivado y selecto.

Joven casadera, podría ser su letrero, pues se dedica a buscar novio, y a gozar de paso, luciendo su persona.

¿Qué algo es caro? ¡No importa! Especula, esperando ganar. Su

trunfo sería hallar un muchacho, cuyas dotes intelectuales poco le preocupan, se lo confiesa a sí misma.

Que tenga nombre y buena posición. El título viene bien pero el dinero mejor...

[...]
Su familia...! Qué familiar! De la cual el padre trabajó siempre como un rico y ha quedado primitivo como el día en que nació... La mamá, buena señora pero madre imprevisionista, ahora disgustos a su hija. Para eso vive con esa constante preocupación y con la de que su Alina triunfe en torneos de elegancia y atrape al príncipe de sus sueños.

[...] ¿Leiste el último libro de Nordau, Alina?

—No, ¡qué horror imponerse eso! Y, además, no tengo tiempo. Las visitas... sabes, las fiestas, la modista... y el piano cuando viene el profesor. Lo único que me trago es la vida social.

Quedar bajo una impresión molesta y darte el gusto a los pesimistas que afirman que las Alinas son todas las muchachas de ahora, no. Ocupémonos de Fifi.

Supo aprovechar sus aptitudes, pero ha sido inteligentemente dirigida, es cierto. Su yo está en continua evolución... Es nuestra ambición, mucho y comprendido tal vez demasiado; cuanto ve u oye archiva en su dócil memoria...

[...] Su saber no parece pesado ni austero porque lo usa discretamente y a más de corregirlo con las simpáticas inflexiones de su voz, recuerda con su expresivo semblante.

A continuación destaca en Fifi su dominio del italiano, del piano y concluye:

Fifi tiene conciencia: cumple siempre con su deber.

Es librepensadora...

La narradora afirma que las mujeres parecen ser todas iguales pero se diferencian por su "yo moral". La descripción de la primera niña se

centra en el aspecto físico ligado a la belleza y a los modales distinguidos, hasta aclarar: "No se dice por ahí que es muy bella, pero gracias a su porte, su *chic* y más que todo su inteligencia, sobresale y subyuga. Refinados son sus gustos en todas cosas; superiores. [...]" ¿Cuál es el sujeto de "No se dice"? Seguramente, la voz anónima y omnipresente que evalúa el nivel de belleza como si representara a la sociedad que mira y acepta o no. De todas maneras, la enunciataria se distancia de este precepto para valorizar la inteligencia que le permite, a la niña, sobresalir.

En el retrato de Nelly se resaltan los atributos que le corresponden en tanto Mujer mientras se indican los artificios que la niña realiza para ocultar su placer frente a actividades masculinas. Más aun, el modo de vencer las preocupaciones masculinas es por medio de particularidades femeninas: lo doméstico y el corazón. Alina, la joven casadera, tiene como preocupación única el matrimonio en tanto modo de mejorar su estatus social. Al inicio, la cronista elogía su aspecto corporal pero, finalmente, detesta que su único interés fuera lograr un buen casamiento. En sus crónicas periodísticas, Alfonsina Stormi y Roberto Arlt también se ocuparon despectivamente de la joven casadera aunque con tintes diferentes. Para Fanny Pouchan el casamiento/ noviazgo es un supuesto subyacente —cada una de las niñas tienen novios—, ella detesta a la niña que piensa en el para lograr un mejor pasar económico. Arlt, en los años treinta, sostiene una idea similar, mostrando a las sugras crueles y las jóvenes engañosamente seductoras, con el agravante de que ésta es la única versión de tipos femeninos en el mundo arltiano. Por el contrario, Stormi, en los veinte, apunta a la falta de personalidad de estas jóvenes y muestra otras formas de subjetivación femenina, como

veremos más adelante.

Fanny Pouchan intenta demostrar con Fifi, que no todas las mujeres tienen aquella actitud, despreciando las pretensiones de ascenso social de las clases más bajas. El mecanismo de la autora es resaltar, en las mujeres, las cualidades femeninas y sumarle las masculinas como el pensar, la inteligencia, la lectura, posiblemente en respuesta a los tipos femeninos descriptos por los varones en la encuesta. Por eso dice sobre Fifi: "Su saber no parece pesado ni austero porque lo usa discretamente y a más de corregirlo con las simpáticas inflexiones de

su voz, concuerda con su expresivo semblante". Fifi es sabia pero discreta y simpática. Probablemente, esta incorporación de cualidades tradicionalmente adjudicadas a los varones podría ser un indicio de la necesidad de cambio en la identidad-Mujer.

Las niñas son idénticas entre sí por la asimilación de gestos y la adecuación de sus cuerpos, sin embargo Fanny Pouchan las diferencia por un movimiento velado hacia la masculinización en la pasión por la lectura. Las niñas de Fanny son mujeres inteligentes, estudiosas y sabias que simulan ser dóciles, bellas y simpáticas. La cronista señala con precisión lo que se muestra y lo que se oculta, con el fin de mantener el orden.

Otra de sus crónicas se publica al año siguiente, 1913, y se subtítulo "Del diario de mi amiga". Como adelanta el subtítulo, son fragmentos del diario íntimo de una niña que cuenta conversaciones con sus amigas, paseos, desencantos con los varones, etc. Ahora bien, en el íntimo espacio femenino del diario, las descripciones de los paseos por la calle Florida están escritos desde una mirada netamente masculina que elogia, en el relato, la belleza de las mujeres y la seriedad y responsabilidad de los varones. Ellas: "Muchachas a cuál más lindas y elegantes... rostros risueños [...] Elegantes damas, deliciosas chicas". Ellos: "Los que vienen de sus negocios, con rostros más serios. [...] Estudiantes hay: salen de la Universidad y otorgan una tregua a su aplicación". Las mujeres pasean, se lucen, los varones trabajan y estudian. Pareciera que en Buenos Aires, las mujeres no trabajaran ni los varones pasearan. Este es un buen ejemplo de cómo estos relatos construyen una identidad Mujer que oculta a las mujeres. Más adelante la niña acota: "y (las mujeres) no han de ser ajenas a su placer las miradas masculinas que admiran su belleza y aprueban su buen gusto". Admirar y aprobar como un único gesto que le da sentido a la presencia femenina. En esta frase vemos con claridad a qué me refiero cuando afirmo que las mujeres circulan en tanto cuerpos acicalados por la ciudad bajo la mirada masculina que aprueba y desapueba.

El día tres de febrero, el yo autobiográfico platicaba con una amiga, Susy, sobre el noviazgo de la chica de González.

—¿Te parece, Dina, que la chica de González es feliz?... Cuando hace un rato se despidió de nosotras, ¿no notaste en su semblante

algo como tristeza resignación?...

—Tal vez, parece cansada...

—Es que tener un novio tan acompasado, tan seguro de sí mismo, llegado a los cuarenta, y con fama ya de jurista...

Eso lo dijo Susy con gravedad, recalando las palabras. Y suspendió la frase con un tonito cargado de reticencias. Al cabo de unos segundos volvió a decir:

—Creo que yo sería incapaz de soportar la presencia de un hombre tan importante. Le diría: "Vaya Ud. a dar unas vueltas... y no vuelva!". Y luego gritaría con toda mi alma: Libertad, libertad, libertad. Nos reímos las dos y hubo un silencio.

Reflexioné sobre lo que dijera Susy y hallé que tenía razón: el prometido de Raquel González es demasiado representativo para ella. Conversa con mucha calma, consciente del efecto que han de producir sus palabras... y no sé... pero mi escasa ciencia me dice que no tiene cualidades de fondo, y en mi concepto, su conciencia tiene escrúpulos... escasos.

"Puro barniz!", Como opinó Susy en cuanto lo conoció.

—¿De manera que tu no aceptarías como novio a un hombre de esa edad, de esa posición... de esa importancia?

—¡Oh, no, Dina! Tu sabes que me festejó un millonario y que con todos sus millones yo lo rechacé. Me gusta lo que proporciona el dinero, pero aunque dicen que para juzgar esas cosas soy muy joven, esas asociaciones de interés no merecen mi estima.

—Pienso lo mismo. A nuestra edad, con nuestra alegría de vivir, con la pequeña experiencia que nos viene de la observación del medio social en que actuamos, bien podemos tener la "sagesse" de aceptar como compañero de la vida, al que nos indique el corazón... la vanidad satisfecha y la ambición colmada... ¡Bah!... Susy, ¿qué dices de un joven fuerte, estudioso arriesgado, con finalidades trazadas y definidas, que te protege con su fuerza y que te pide mientras existes, lo acompañes en la ruta, que lo animes con tu presencia y que lo alientes con tus ingenuos consejos? Qué nos importa que no tenga fama, ni oro ni edad!... Acaso no sabremos infundirle valor, señalarle la meta al ayudarlo, y privarnos gustosas de superfluidades si eso a de hacernos felices y feliz al elegido?...

Cuerpos dóciles y modales apacibles.

En síntesis, mientras los cuerpos de las mujeres portenas, italianas o santafesinas se desplazaban por los tranvías y las calles de la vasta metrópoli latinoamericana, una gran parte de los discursos que describían estas escenas los mostraban bajo una mirada panorámica y masculina. El cuerpo femenino representaba la altitud absoluta era un espacio de dominio masculino que debía ser saludable y agraciado.

Además, la subjetividad femenina, a modo de efectos de género, se imponía desde la aceptación de este juego para llevar al hombre hacia el altar, y no permitir la caída en el placer que su cuerpo acicalado podía provocar. Así el sistema funcionaba en tanto que se controlaba el desce empujando a varones y a mujeres hacia el contrato social/sexual del matrimonio.

La constante exposición de la erotización debía aplacarse mediante dispositivos de sexualidad capaces de controlar los desbordes. Un cuerpo sano siempre y cuando se controlara el mango indiscriminado que el sujeto podía hacer de este. Su uso fuera de la norma era una amenaza individual y social, no olvidemos la función de la reproducción de la especie que compete a las mujeres. A su vez, el cuerpo acicalado también impone sus reglas para evitar la amenaza de la fealdad —esa caprichosa deformación de la naturaleza—, a la que se debe combatir por medio del maquillaje y de la vestimenta. La obediencia de la lectora —o sea, la pasivización y desnaturalización de su cuerpo— es garantía de salud y belleza eternas que harían de ella una Mujer moderna. Sana y bonita, ella era una mujer no sólo pasiva sino también inmersa en la quietud de lo doméstico, ya que la movilidad en los espacios urbanos contenía un riesgo mortal: la caída en la prostitución, ámbito de la enfermedad y la fealdad.

En cambio, el cuerpo social, ocupado en superficialidades, parecía distenderse. Otras palabras, un poco más lúdicas, dejaron aparecer la ficción por ejemplo, cuando los cuerpos femeninos siguieron asociándose a la naturaleza —golondrinas— pero disfrutaron, volaron, se rieron, sin temores. De algún modo, ese cuerpo sexuado ante la mirada masculina, también sexualada, se esfumó, desapareció en su carnalidad para devenir aves y duendes, en una clara rememoración de los cuentos infantiles. Así, La Dama Duende inventaba otro espacio: ni urbano

—Es la colaboración ideal...

—Pues... que se despierte el corazón... y crédito de tiempo al que lo merezca, Susy! —Concluí levantándome.

Eran cerca de las dos de la mañana y la noche era magnífica. Susy y yo nos abrazamos en el umbral de mi aposento. Ella ha de dormir seguramente... yo quise transcribir nuestra conversación...

Este diálogo entre dos mujeres jóvenes de clase media señala una distancia entre el matrimonio por conveniencia y el matrimonio por amor. El corazón, más que el dinero, es el motor femenino de la elección masculina, el símbolo de las relaciones desinteresadas, apasionadas, que circulaban en la literatura sentimental de los años veinte, especialmente en los folletines. Ahora bien, esta decisión de seguir el corazón que pareciera dar cierta autonomía a las jóvenes que dialogan culmina en el matrimonio a un segundo plano de las mujeres siendo que el objetivo es acompañar al varón que se realiza en el ámbito público. Fanny Pouchan retrató, mediante sus tipos femeninos, las conductas y pensamientos de las niñas de clase media, con argumentos reproductores de la identidad Mujer cuya principal cualidad era la belleza y su principal actividad era la búsqueda del novio, siendo que las otras actividades como estudiar o leer (relatos que no fueran para mujeres), eran vistas como inapropiadas. Estos artículos solían escribirse según formas propias de los géneros íntimos. Dentro del universo de la literatura, las cartas y los diarios íntimos constituyen los géneros menores en donde el yo puede escribir sobre sí mismo, confesarse, dudar, reflexionar. La intimidad del sí mismo se despliega y aparecen los secretos, los miedos, los sueños, los recuerdos. El relato íntimo compete a las mujeres, desde una lógica androcéntrica, ya que ellas son sensibles, interioridad pura y se les permite escribir desde estos géneros. Era el lugar propicio para confesarse, sincerarse, dejar que los sentimientos fluyan en la escritura. Además, son géneros que se hallan en el límite entre la ficción y la realidad. Y, como pudimos ver, era usual en la época que se publicaran fragmentos de diarios íntimos y/o cartas con firmas o seudónimos femeninos, particularmente en columnas sobre mujeres.

ni humano, sino ficcional, para darle movilidad a los cuerpos.

La producción escrita por mujeres durante el siglo XIX fue mucho menor que la del comienzos del siglo XX y su circulación estaba circunscripta a una *élite*. Por el contrario, en el comienzo del siglo XX varios factores favorecieron el desarrollo de la producción periodística: las campañas de alfabetización, el fomento de la educación pública, la creación de las bibliotecas populares, el acceso a la prensa masiva que colocaba no sólo revistas sino también libros a disposición de todos. Durante el siglo XIX varias mujeres se dedicaron al periodismo y eligieron la escritura como arma para discutir no sólo la situación de las mujeres sino también el ideal de nación, la condición americana, etc. Me pregunto si existe alguna línea de continuidad entre aquellas y estas escritoras. Sospecho que con la profesionalización de escritores y escritoras a inicios del siglo XX, surge con fuerza la figura de la periodista sujeta a la tecnología de género dominantes, o sea una periodista sumisa, que adapta sus palabras para aparentar ser aquella mujer-niña que se atrevió a invadir el territorio masculino de la escritura periodística, mecanismo habitual para poder permanecer en él. Considero que estas periodistas sumisas, como Ivonne por ejemplo, carecen de conciencia crítica. Aunque en este capítulo, incluso en la totalidad del trabajo, tenemos un espectro bastante pequeño de periodistas y escritoras porque no es mi objetivo referirme al periodismo femenino en su conjunto, puedo afirmar que aquél espíritu más libre y crítico de las mujeres del siglo XIX, puede reconocerse en periodistas como Herminia Brumana que se enfrentó directamente a este modelo o La Dama Duende que usó ese disfraz para decir "otras cosas". A continuación veremos cómo las actitudes de Brumana y de La Dama Duende se complejizan y resignifican en la escritura de algunas periodistas de *La Nota*.

Las columnas sobre mujeres en la revista *La Nota*

"El monstruo sagrado murió: en su lugar nació una niña que estaba sola. Bien se que tengo que parar, no por falta de palabras, sino porque estas cosas, y sobre todo las que sólo pensé escribir, no suelen publicarse en periódicos."

Clarice Lispector, *Tempestad de almas*.

Intelectualidad e ideas en *La Nota*

En la prolija obra de Alfonsina Storni, las columnas femeninas ocuparon una buena parte entre los años 1919 y 1921. En éstas, la escritora retomaba el estilo de los artículos femeninos que ya he analizado con la incorporación de la ironía y la parodia. A continuación, intento demostrar que esta singularidad de Storni como cronista puede leerse en una línea de continuidad respecto de las anteriores escritoras de *La Nota*. El creador y director de la revista (hasta el número 272)¹ fue el Emir Emin Arslán, originario del Líbano, quien fue consul en nuestro país y escribió varios libros en árabe y en español, aparte de las editoriales que regularmente publicaba en la revista *La Nota*. Según él, la revista permanecía atenta a la divulgación de las novedades culturales del país y del extranjero, predominantemente

¹ Aclaración: *La Nota* es una revista de un acceso bastante difícil ya que sólo está disponible en la Biblioteca Nacional pero no está la colección completa, no siempre se la puede consultar; no está microfilmada y no se puede fotocopiar. En consecuencia, fue difícil acceder a la fuente. Y lo que he conseguido se lo debo no sólo al trabajo de revisión y transcripción que realizó en la Biblioteca Nacional, sino también a la invaluable generosidad de dos investigadoras: Graciela Quintero, quien me facilitó la transcripción de las columnas de Storni, y Alejandra Lacer quien me facilitó varias copias de páginas de la revista desde 1915 a 1918. *La Nota* se editó desde el 14 de agosto de 1915 hasta el año 1921, contando con un total de 310 números. A los fines de este capítulo, he consultado la revista casi en su totalidad. Si bien Storni participó en la misma desde sus inicios hasta el año 1920, sus columnas femeninas aparecieron únicamente durante el año 1919.

europas. Arslán se proponía editar una revista en la que escribieran muchos de los intelectuales del momento pero sin pretensiones académicas y en diálogo constante con el lector: era habitual la publicación de cartas o artículos que debatían con otros anteriores, en los que el o la autor/a se presentaba como lector o bien firmaba con seudónimos tales como Un Lector o Una Lectora.

Desde el primer número, participaron intelectuales bastante reconocidos como José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Ricardo del Campo, Luis María Jordán. Y al año se sumaron otros como Alberto Gerchunoff, Paul Groussac, Rubén Darío, Alfonsina Storni. Un aspecto ideológico explícito de la revista era su posición anti-alemana y anti-belicista, siendo habituales las secciones y notas dedicadas a informar y comentar las consecuencias de la guerra en Europa. Este gesto ante la situación bélica tendrá suma relevancia respecto del feminismo, como veremos más adelante.

La estructura de la revista contenía secciones fijas y no fijas. A su vez, las fijas no tenían una periodicidad exacta (muchas se publicaron dos o tres veces nada más) y, con el transcurrir de los números, varían en cuanto a nombres, tamaño y autores. En la tapa aparecía un sumario y editorial generalmente firmado por el director: Emir Emín Arslán. En las primeras páginas los artículos estaban firmados mayormente por varones y versaban sobre literatura, política internacional, biografías de escritores y poesías, cuentos y fragmentos de novelas de próxima aparición. Entre las secciones fijas estaban: "Chistes", "Lecturas", "Notas femeninas", "Cosas femeninas", "Palabras alemanas", "Bibliografía", "Ecos", "Variedades".

La participación de firmas femeninas, sumada al hecho de que algunas, como Ivonne o La Dama Duende, colaboraban en otras revistas, me lleva a pensar que no sólo los varones hallaron en el periodismo una nueva profesión, sino también algunas mujeres. Entre las autoras, Alfonsina Storni en varias oportunidades se refirió a la escritura en prosa como un trabajo a cambio de una remuneración, inclusive, fue el modo que eligió para hacerse cargo de la columna femenina. Storni separaba claramente la escritura poética en donde parecía habitar su mayor pasión de la escritura prosística —cuento, novela, crónicas, ensayos— vinculada casi exclusivamente a la necesidad de aumentar sus ingresos. Los artículos femeninos se contagiaban bastante del estilo de la revista

ya que estaban sujetos a los debates que se producían entre los supuestos lectores. Incluso, estos artículos no aparecían solamente en las columnas femeninas —espacios heterodesignados, si los hay—, sino que se integraban a la revista. Un aspecto clave de ellos es que dejaban deslizar los diferentes discursos que, en la época, circulaban sobre las mujeres / la Mujer, y se impregnaban bastante del tono lúdico y con algo de sorna que solía aparecer en el tratamiento de los distintos temas.

Algunas notas eran artículos sueltos focalizados en las mujeres, generalmente firmados, como el de Daniel Muñoz, titulado "Mujeres masculinas". Otros textos incorporaban a la mujer en relación a otro tema, por ejemplo: Carlos Gutiérrez Larreta escribe "La mujer en el arte" o el artículo de Emir Emín Arslán "La mujer y la diplomacia". También se publicaron notas muy breves y sin firma en la sección "Ecos" como "La mujer y la guerra" o en la sección "Lecturas", como: "Llamado a las mujeres belgas".

Existían columnas femeninas como las "Cartas de la Niña Boba", que se publicaron irregularmente desde los primeros números hasta el año 1918 o "Cosas femeninas", que fue variando tanto en sus títulos ("Páginas femeninas", "Feminidades", "Vida femenina") como en su extensión que abarcaron desde una media página inicial hasta las dos páginas. En esta última columna escribió Storni durante 1919. Paralelamente, se publicaba la sección "Notas femeninas", conformada por dos o tres artículos muy breves y anecdóticos o informativos, similares a "Ecos" o "Variedades". En las columnas, a diferencia de los artículos sueltos, se construía claramente la enunciativa y la lectora en términos femeninos.

Retomando las figuras del cuerpo y de la subjetividad propios de los artículos femeninos, no se escribieron, en *La Nota*, textos vinculados a la salud de las mujeres, ni hubo demasiados cuyo referente fuera el cuerpo en sociedad. De estas últimas, sólo hubo dos: "Indiscreciones de La Dama Duende", y "Los trajes de las artistas", aparecidas en 1916 y firmadas por La Dama Duende, a quien ya hemos mencionado. El cuerpo fue desplazado por la subjetividad que se constituyó en el lugar de entre quienes encarnaron la identidad de género impuesta y quienes la resistieron.

Sin embargo, la tendencia femenina a respetar y adecuarse a las modas fue un tema de debate por varios números en los que diversas

voces feministas defendían la tendencia a la moda pero no aceptaban la relación inmediata de ésta con la sumisión femenina. En *La Nota* también se publicaron textos centrados en la moda misma —formas de vestirse, consejos, etc.— como vimos en *Carras y Caretas* y *El Hogar*, aunque no fueron demasados y se entremezclaban con otros más bien argumentativos que debatían sobre ella.

La subjetividad femenina fue un aspecto privilegiado en la revista, ya que aparecía en una grande y heterogénea cantidad de artículos. Su importancia residió, indudablemente, en la permeneabilidad de la revista a los cambios que se iban percibiendo en cuanto a la identidad Mujer, marcados por la coyuntura bélica europea y las demandas de los movimientos feministas, tanto europeos como argentinos.

La sección "Notas feministas" era la que hacía aparecer a las madres y a las novias, en notas bastante breves, casi anecdóticas. En estas se reproducen la identidad de género hegemónica, como en "Las madres para sus hijos" en el que se enumeran consejos para criar a los niños. En los artículos femeninos de *Carras y Caretas* y *El Hogar* se solía presentar a la Mujer como parte de un hoy eterno: así es y seguirá siendo. En cambio, en los títulos de esta sección la variable temporal interviene con fuerza. En el pasado está la tradición: el casamiento de los abuelos; en el hoy está la guerra que modifica la figura de la madre y la novia de la mano de lo nuevo y moderno, junto con las temáticas propias de la mujer doméstica: el hogar, los espejos, los azahares, la cocina. En el futuro, la esperanza de la vuelta al orden: el noviazgo de los jóvenes.

Ya en 1916, la temática de la guerra ha invadido casi totalmente las secciones feministas y empezaba a ganar terreno el feminismo, orientado sobre todo a traer noticias sobre las sufragistas europeas y otras mujeres destacadas por su talento o su heroísmo. Así se podía leer sobre una bailarina belga que se suicidaba o una mujer francesa que alcanzaba el título de abogada. Otros textos presentaban noticias relacionadas con la actuación de las mujeres en la guerra, como es el caso de "Elogio a la mujer francesa" en el que se comentaba su heroísmo a fin de resaltar la crueldad de los franceses. O "La emperatriz del velo blanco" en donde se narra el caso de una emperatriz que invitó su dinero en un hospital y trabajaba como cirujana para atender a los heridos de la guerra. De modo que era permanente la mención a la actua-

ción femenina durante la guerra tanto en funciones tradicionales de enfermeras o madres como en actividades consideradas masculinas. En este punto surgen posiciones adversas, en "La mujer francesa en la actualidad" se valoraba positivamente la participación femenina en la vida pública por la ausencia de varones pero se consideraba que éstas debían hacer y callar, ya que no era conveniente que permanecieran en el humor aparecían chistes que mostraban el temor de la dominación femenina por sobre los varones como consecuencias de la presencia de las mujeres en la esfera pública. El conflicto persistente era que las mujeres ocupaban lugares masculinos, mientras los movimientos sufragistas cobraban fuerza. Era clara la intención de éstas en no abandonar la arena pública y la resistencia a ello, tanto de varones como de algunas mujeres, por miedo al desorden del sistema sexo genérico que podría acarrear un caos social. Muchos artículos se debatían entre las ideas feministas y antifeministas, debate que se inició con las europeas y, de a poco se fue acercando a las feministas locales.

Bajo la firma de Daniel Muñoz aparece un artículo titulado "Mujeres masculinas", que es un buen ejemplo para conocer las argumentaciones más comunes de aquellos (y aquellas) que preguntaban por identidades de género fijas y negaban la condición de sujeto de las mujeres, ubicándolas como cuerpos erotizados. A través del título, el autor organiza su hipótesis, convencido de que hay mujeres que van a devenir varones por realizar tareas de éstos, aquí incluye especialmente a las feministas, y que van en contra de la naturaleza y del orden social. Sus palabras exactas son:

Se ha dado en llamar "feminismo" a esa tendencia perturbadora de las leyes de la naturaleza y revolucionaria contra el orden social, siendo así que, para expresar con exacta corrección su significado, debería llamarsele "machonismo", ya que lo que tales mujeres pretenden es usurpar a los hombres el ejercicio de ciertas funciones civiles y políticas que hasta el presente han sido desempeñadas exclusivamente por el sexo fuerte, y no digo feo, porque el verdadero sexo feo lo componen las "machonistas", las cuales, en resumen, aspiran a ponerse los pantalones. ¡Vayan enhoramala!

A modo de analogía el texto relata el mito de las amazonas, quienes, según él, no era debido a la fuerza que ganaban una guerra sino debido a sus bellos atributos físicos que desorientaban a los soldados contrarios. El problema que detecta es que las actuales amazonas se niegan a cultivar su belleza y, dice Muñoz:

Se creería que tienen vergüenza de ser mujeres, y por cierto que en ello tienen razón, porque son, por lo general, tan feas... que merecerían ser varones. ¿A qué ese afán de querer dejar de ser lo que son? Parece que ellas mismas se empeñasen en reconocer que el hombre es la personalidad superior de la especie humana, y que aspiran a ser promovidas de la categoría de mujer a la de hombre; como todos los subalternos aspiran a un ascenso a más alta jerarquía.

El texto continúa apelando a la mitología griega para describir el mito de Minerva, la diosa de la sabiduría que se mantuvo virgen, según el autor, como consecuencia de saber demasiado. Y concluye:

De todo lo cual, y de muchos otros ejemplos históricos y fabulosos que podría citar, se desprende la enseñanza de que la mujer sólo sirve para ser mujer, pues en cuanto pretende parecer hombre, resulta inútil y desagradable.

El machonismo femenino es una perversión sexual tan repugnante y estéril como el afeminamiento masculino.

Daniel Muñoz

Este artículo sintetiza los temores que reinaban ante un supuesto "fenómeno de masculinización" de algunas mujeres por culpa del feminismo. El narrador argumenta mediante supuestos biológicos que sostienen la diferencia sexual: el Hombre es el sexo fuerte que lleva adelante las funciones civiles y políticas, mientras que la Mujer es lo natural, el instinto sexual, los sentimientos, la belleza. Incluso, lleva su idea al extremo de sostener que la participación de la mujer en la vida pública traería como consecuencia un cambio en su condición de mujeres y devendrían en una perversa mezcla de varón y mujer. Daniel Muñoz siente temor ante el cambio, ante la invasión, ante el otro como una amenaza latente que puede leerse no sólo en relación a las

mujeres sino también a los inmigrantes, ya que ambos configuran los nuevos personajes que modificaron la vida urbana en Buenos Aires.

Algunas periodistas delineando palabras

Abordando las temáticas relativas a la subjetividad femenina, se publicaron no sólo notas breves y artículos sueltos como vimos hasta ahora, sino también las dos columnas más importantes de la revista: "Cartas de La Niña Boba" y "Páginas Femeninas", que a través de la parodia o de la oposición frontal se distanciaron de las posiciones conservadoras.

Las "Cartas de La Niña Boba" se publicaron desde el primer año de la revista hasta enero 1919, con una periodicidad variable: a veces número por medio, a veces pasaban meses sin aparecer. Eran cartas dirigidas al director de la revista, quien parecía ser el único que conocía su verdadera identidad.⁵ La enunciadora se definía a sí misma como una fiel representante de las niñas bobas, distintas de las bonitas, las casaderas, las coquetas; personificando, así, otro tipo femenino. Escribía en un tono propio de la correspondencia intimista y confesional, incluso solía transcribir párrafos de su diario íntimo.

La Niña Boba siempre aclaraba que se dirigía al director y eran escasas las veces en que reconocía otros lectores. Una de ellas fue cuando Ricardo del Campo, colaborador permanente de la revista, publicó un artículo preguntándose quién es la niña boba. Ésta respondió violentada por la impertinencia y se ofendió porque Del Campo ponía en duda su condición de mujer aunque nunca aclaró quién era, resguardándose en el pudor femenino.

Con un estilo intimista, propio de los artículos femeninos, las cartas se dedicaban alternativamente a los modos de ser de las niñas bobas: tímidas, melancólicas, sensibles, buenas amigas aunque algo inclinadas por confesar secretos propios y ajenos. También aparecían sus percepciones acerca del noviazgo: la promesa de fidelidades eternas, la ansiedad ante la llegada del novio, la guerra al *flirt* y los bailes en los que esperaban a él. Con La Niña Boba comenzaba una línea de

⁵ El tema de los seudónimos es difícil ya que eran muy usuales en la revista especialmente en el caso de las mujeres y no he encontrado ninguna referencia respecto de los personajes reales a los que obedecían. Su uso instauraba una clave secreta que pocos manejaban, suponiendo un círculo de lectores conocidos entre sí, al estilo de las *causeries* de Lucio V. Mansilla. Respecto de las mujeres muchas veces se ha mencionado el uso de seudónimos por los riesgos que podría acarrear el nombre propio. En el caso de *La Nota* no creo que haya sido ésta la razón principal, sino una cuestión lúdica ligada a identidades secretas.

resistencia hacia la identidad de género hegemónica ligada a la ironía y a la parodia que continuará en las crónicas de Alfonsina Stormi. A continuación transcribiré algunos fragmentos de una de estas cartas en donde el problema central es no ser elegida en un baile.

"La niña que plancha"
Señor director:

Estoy realmente encantada con su amabilidad; la acogida dispensada por *La Noia* a mi charla sobre el *film* me ha dado ánimos y pienso desde hoy en adelante tratar para Vd. Y siempre en forma epistolar (las mujeres y las cartas ya se sabe...), algunos temas sociales de real interés para todas nosotras, y quiero creer que también para todos ellos, los que no saben cómo sentirnos, cómo pensamos, ni cómo queremos las niñas bobas.

Hoy hablaré, seños Director, de una enfermedad de moda, digna de ser estudiada por un tratadista de fama. Ya hay la agorafobia, la panofobia y una cantidad de fobias más que la ciencia estudia. Se acaba de agregar a nuestro ambiente social la planchofobia; más claro, el temor a planchar.

[...]
¡Planchar! Vd. no puede imaginarse, señor director, lo que ese verbo significa para las niñas: todas las angustias, los temores, las reflexiones amargas y el pesimismo lento pero irremediable que se insinúa en nosotras.

Los hombres ignoran muchas de las *manías* del sentir femenino, y es natural, pero ninguna tan ignorada como la tortura de la niña que plancha.
Una niña que no es atendida en un baile cree perder algo de sí misma, de su prestigio social, de su feminalidad, y cree ver en el compañero de baile que no llega, el símbolo del rechazo de todas sus condiciones, que pueden ser muchas. [...]

Esto quiero hacer hoy, señor director: quiero tratar de curar con una lógica que no por ser femenina será menos consistente, esa fobia a la que me he referido más arriba.
Debo decirle, ante todo, que no soy vieja; en mi argumentación no hay lo que pudiera llamarse filosofía del solterismo, no; soy joven, sumamente joven, casi una niña ¿verdad? No sé... el amigo que más

estimo no me lo ha dicho nunca, y el que me resulta menos simpático me lo dice todos los días... Bueno, sigo.

[...]
Ahora —y este es quizá el punto más delicado de la cuestión—, la segunda causa: la niña de éxito. Eso que parece el título de una nueva comedia del doctor Roldán,¹ es sin embargo de gran importancia. ¿Cómo podría ser definida una niña de éxito? De éxito social, de salón, se entiende. Es difícil porque la definición entrara adjetivos, y quien dice adjetivos, dice condiciones, y el éxito de la niña de éxitos está, causalmente, en no tenerlos.
[...]

Nosotras planchamos (yo plancho a menudo), no por nosotras mismas sino por culpa ajena. Si los poquísimos muchachos concurrentes a un baile buscaran en este a la niña, nosotras no plancharíamos; y si la niña de éxito no se supeditara al momentáneo éxito febril de tan fatales consecuencias, con que compran al compañero de baile que más tarde las descreditará en una charla de club, nosotras no plancharíamos.

A mis amigas y a mí, Sr. Director, no nos importa el planchar; sabemos que la sanción social que se basa en que una niña tenga o no tenga un compañero en un baile, es falsa, atrozmente falsa, y que nuestro temor angustioso, la planchofobia, no tiene razón de ser en absoluto. [...]

La Niña Boba

Una de las enfermedades que sufren las niñas bobas es la planchofobia, agregando con ironía una nueva y femenina fobia a la ciencia. Se trata del temor al planchado, o sea a no ser elegidas para bailar. Planchar funcionaba como una metáfora que describe el hecho de no ser elegida para bailar, metáfora que proviene de la lengua coloquial. La carga semántica del verbo nos ubica en un espacio signado a las mujeres: lo doméstico. Entonces, la narradora inventa una enfermedad femenina a la que denomina por medio de una tarea también femenina: planchar. El planchado es el último paso de la ropa para pasar del ámbito privado al público, entonces ir de planchar a bailar, es pasar del ámbito privado al público, siendo la mano masculina la única llave

¹ Esta podría ser una referencia a Behisario Roldán (1873 - 1922) quien entre sus obras dramáticas escribió *La niña a la moda*, que parece ser la niña de éxito.

para lograr el pasaje. Sin embargo, la culpa de planchar en lugar de bailar no es de ellas sino ajena; la niña de éxito aparece como aquella que sí baila, ya que maneja los códigos de la seducción.

Las niñas bobas no responden al modelo femenino y quedan fuera de las relaciones sociales. Entonces, se exagera lo trágico de éstas para llevar al ridículo a su doble: la niña de éxito. Ambas niñas construyen su subjetividad no por sí mismas sino por el otro ya que la niña es exitosa porque es elegida por un varón y la niña es boba porque es ignorada por él. La Niña Boba dice que la falta de atención masculina le hace perder feminidad y prestigio social con lo cual hace depender la identidad de género de una variable social determinada por la masculinidad.

Para acentuar esta construcción especular de la identidad La Niña Boba dice, sobre sí misma, que no sabe si ella es bonita ya que sus amigos —varones— no se ponen de acuerdo, dejando el criterio de belleza en manos masculinas. Esta estrategia es coherente con la denominación de la mujer como el bello sexo, al decir de Muñoz. Lo que produce la crisis sobre la identidad de género es la parodia de las cualidades femeninas por medio de las cuales la niña se subjetiva: boba, planchadora, sin éxito pero joven, lo que aún la excluye de la monstruosidad de la soltería.

Esta niña retoma el estilo de escritura íntimo y describe los tipos femeninos a partir de sus cualidades y sus preocupaciones en las que el noviazgo y la vida social se hallan en primer lugar. El efecto paródico surge al exacerbar las cualidades femeninas: su excesiva bondad, humildad y sinceridad la llevan a ser boba. Este efecto también afecta a las niñas éxito que escriben y se describen en las columnas femeninas como la de Fanny Pouchan en la revista *Nosotros*. La Niña Boba no tiene ninguna inteligencia oculta que mostrar ni un novio que la dirija, sólo cuenta con su sinceridad poco creíble y su ingenuidad absurda como La Niña Inútil que confiesa en su diario los métodos infalibles para conseguir un novio o la niña creyente que, angustiada por la pobreza, le pide a Dios la ropa de moda; ambos tipos inventados por Alfonsina Storni. Justamente, este es un modo de escritura que llevaría adelante la poeta en esta misma revista, desde 1919. Es más, es muy posible que la autora de La Niña Boba sea Alfonsina Storni.

De todas maneras, si Storni es o no la autora de “Las Cartas de la Niña Boba” no es fundamental en mi trabajo, pero sí lo es el hecho de que estas cartas son un antecedente evidente de las crónicas de la

poeta. En éstas, Storni no siempre apelaba a la primera persona, pero cuando lo hacía le daba voz a estas niñas, parodiando la subjetividad femenina. En “Diario de una Niña Inútil”, por ejemplo, ironiza sobre la escritura íntima y femenina de la siguiente manera:

He pensado también que una mujer completa debe escribir su diario: todas las grandes mujeres lo han hecho así; más aún, algunas se hicieron grandes después de publicar su diario...

Desde hoy, pues, empiezo a escribir mi diario; pondré en él todos mis pensamientos íntimos, mis temores, mis afanes... lo más importante que me ocurra.

La Niña Inútil, como la boba, apela a la sinceridad y explica sus razones para escribir:

Y escribo esto porque creo que esta franqueza mía expresa mi íntima psicología y no debo olvidarme de la receta para transformar una niña inútil en una gran mujer...

Entonces, La Niña Inútil intenta atraer un novio, siguiendo las indicaciones de un decálogo, hasta que comienza a tener éxito y se siente un decálogo en acción gracias al que llegará a ser una niña-éxito. Así, el diario se detiene en la explicación de las indicaciones para conseguir un novio y devenir Mujer.

Tanto las niñas bobas como las inútiles abusan de los géneros íntimos para demostrar cuán artificiales son, usan el yo para tensar una subjetividad llena de enunciados pre-establecidos, imitando, así, la escritura femenina de Fanny Pouchan más consecuente con las tecnologías de género dominantes.

La columna “Páginas femeninas” apareció en los primeros números de *La Nota* y fue variando desde el año 1915 al 19 en varios aspectos que intentaré describir. En principio, sus títulos alternaron entre “Cosas femeninas”, “Feminidades” y “Vida Femenina”.

A mediados del año 1916, desde el número 74 aproximadamente, la sección femenina empezó a crecer en cuanto al tamaño: en los primeros números había ocupado sólo media página y desde éste empezó a ocupar una página hasta llegar, incluso, a dos en casos especiales.

A su vez, los artículos fueron adquiriendo densidad ya que iban logrando una mayor rigurosidad en las descripciones y aparecían argumentaciones claras a favor de la emancipación de las mujeres. Desde el número 79 pasó a llamarse "Páginas femeninas" y se publicaron textos que mostraban ciertos cambios en las mujeres, por ejemplo, un artículo que destacó positivamente la dedicación de la mujer francesa al estudio; otro donde se describía el cambio producido en la subjetividad de la mujer francesa luego de la guerra, valorando la reivindicación de los derechos de las mujeres. En el número 80, una nota planteó la preocupación inglesa ante el resultado de una encuesta entre mujeres jóvenes que revelaba que la mayoría desea trabajar y estudiar razón por la cual se proponía una campaña a favor de las tareas domésticas. En los siguientes números surgieron notas dedicadas a los temas ya desarrollados tales como las reivindicaciones feministas, las mujeres (siempre europeas) y el trabajo o el estudio. Así como también algunos relatos firmados por mujeres. Paralelamente, fueron mermando las notas dedicadas a la moda o la vida social.

En el año 1917 apareció la primera firma de la columna: Lola, quien escribió una cantidad importante de artículos bajo los nombres: Lola, Lola Pita y Lola Pita de Martínez. Esta columnista era la que años más adelante se dedicaría, a escribir guiones de películas como *12 mujeres*, dirigida por Luis J. Moglia Barth en 1939 y *La mujer y la selva*, dirigida por José Ferreyra en 1941.

Al inicio, Lola Pita se dedicó a temas acordes a los relatos femeninos como la amistad o el noviazgo pero de inmediato su escritura fue contaminándose de la situación bélica y se dedicó a describir y argumentar sobre el papel de las mujeres europeas: mujeres soldados, espías, enfermeras. De a poco, esta problemática la llevó a preguntarse por la situación de marginación e inferioridad de las mujeres argentinas y fue explicando ideas feministas. Por ejemplo, en "La mujer argentina" reproducía un diálogo entre la autora y una joven mujer feminista. Esta, contagada por el avance del feminismo europeo, adhiere a la emancipación femenina y sostiene que el casamiento y la maternidad no eran el único destino de las mujeres. La autora de la nota hacía preguntas que permitían visualizar los prejuicios tradicionales respecto del feminismo y abre el juego para que la joven pudiera desmontarlos. Los artículos de Lola iban adhiriendo al feminismo y, desde este punto de vista, se ale-

jabán, cada vez más del modelo hegemónico de la Mujer. Otro fenómeno que se iba dando en la escritura de Lola era el casi abandono de la narración y el desarrollo argumentativo de los temas abordados. Esta transición nos permite inferir la influencia, sobre nuestro país, de las noticias ligadas a las mujeres y la guerra y la difusión del feminismo europeo con lo cual, en el caso de *La Nota*, podemos afirmar que las ideas feministas surgieron desde las problemáticas de las mujeres europeas hasta llegar a las argentinas. Además de confirmar la posición no dogmática de la revista, respecto de la ideología de género, que permitía la publicación de diferentes puntos de vista. Pensemos que estos artículos se intercataban con otros tradicionalmente "femeninos" como las firmadas por Aglavaine.

Desde la defensa de la emancipación femenina, Lola criticó, en el siguiente artículo, la exacerbación de la excepcionalidad y la adulación a las mujeres por parte de los hombres, develando el efecto de género-Mujer.

"Femeninas. La evolución femenina."

Entre los escritores franceses contemporáneos, más entusiastas por nuestra causa, he notado el nombre de J. H. Rosny (ainé) que ya cite en mi artículo anterior — Monsieur Viviani, M. Courpi, M. Lucien Descaves, Mme. Valentine Thompson, Frédéric Masson, M. Andréux, J. E. Charles, M. D' estournelles de Constant e infinidad de personalidades, cuyos solos nombres garantizan la sensatez y la importancia de los ideales que nosotros empezamos a manifestar. Os repito unas consideraciones muy oportunas del primero: "¿Y qué? — exclaman todavía amablemente los antifeministas enamoradizos —. ¿Quieren Uds. abandonar el reino de la gracia, tienen Uds. la ambición de parecerse a vuestros honorables hermanos barbudos? No veis, pues, que el poder real de la mujer irresponsable excede en mucho al poder real del hombre? Vuestra existencia, en el fondo, es deliciosa. A Vds. el lujo, la ociosidad, los más dulces sueños; a ustedes la dominación el más encantador de los dominios; sois a la vez las sacerdotisas y las diosas de la Belleza; todas las preocupaciones que envenenan la vida se os evitan... [...]"

Y con estas cosas mantenemos a la mujer de poco alcance encarrilada de su inutilidad. Son adiciones indignas, que hay que enseñar

a la mujer a no escuchar; engaños infantiles para mantenerla en su inferioridad lamentable. En cuanto a las mujeres brillantes, que reinan sobre los sentidos y la imaginación de los hombres, creo que su dominación no cesará hasta el fin de los siglos.

Entonces sigue dando algunos ejemplos de mujeres excepcionales de la historia para afirmar:

Pero este imperio fabuloso de mujeres excepcionales en el mundo no sirve más que para inflamar las imaginaciones pobres y para servir de argumento al hombre en su afán de superioridad. Historias como esas instigan las tontas vanidades femeninas; creen en la fuerza mágica de sus encantos y se dejan adular sin advertir lo efímero de su reinado y la triste situación a que se condena; y aun ese poder efímero es excepcional: sólo la mujer joven, bonita, rica puede alcanzarlo; o la que tiene un extraño poder de sugestión por la simpatía que sepa inspirar; pero estas constituyen desagraciadamente una escasa minoría feliz. [...]

Lola

Los argumentos que Lola adjudica a los antifeministas coinciden con otros que ya hemos citado en este trabajo: Muñoz y la masculinización, los encuestados de *Nosotros* y la sobre-adulación de los atributos "femeninos". La columnista discute con ellos para desmontar la lógica de la excepcionalidad femenina que es uno de los fundamentos de los paraísos artificiales de las lectoras de folletín que añoran ser descubiertas por Él, como veremos más adelante.

Durante el año 1918, Lola dejó de escribir y predominaron otras firmas como Aglavaine, Una porteña, Dolly o Nirvana de Nihil. En general, se retomaron los temas que hacían funcionar las representaciones de género dominantes. En este mismo año, se destacaron también las notas firmadas por Nirvana de Nihil, en las que mediante la complicidad, aconseja a las mujeres jóvenes normas de buen comportamiento.

En el año 1919, "Páginas femeninas" pasó a llamarse "Feminidades" o "Vida Femenina", alternativamente. Alfonsina Storni, quien colaboraba con poemas y prosa desde los inicios de la revista, en el número

190 del 28 de marzo de 1919, se incorporó a la columna femenina de *La Nota* y publicó su primer crónica titulada "Feminidades". Storni divulgaría regularmente sus artículos, intercalados por algunas poesías tal como sucede en el número 203 en el que aparece su poema "Envío" seguido de "Cositas sueltas" que eran aforismos sobre las mujeres.

Mientras en la sección "Notas femeninas" iban ganando terreno las noticias sobre las luchas de las sufragistas, Storni publicaba una crítica literaria sobre las poetisas titulada "Las poetisas americanas", un relato humorístico sobre los velorios titulado "Un acto importante", la descripción irónica de la "chica-loro" en "Tipos femeninos callejeros" y se ensañaba con las mujeres casadas en "A una voluminosa señora". Estos títulos consecutivos son una muestra del vaivén permanente entre un tono polémico como el que elegía para hablar del derecho al sufragio, más cerca de la escritura de Lola Pita y un tono paródico en los tipos femeninos, más similar al modo de escritura de La Niña Boba.

En el número 208 aparecían poemas breves de Storni seguidos por una nota sin firma: "Las mujeres y el derecho al sufragio" dedicada a la lucha de las mujeres francesas. En notas subsiguientes la escritora se detenía en temáticas feministas locales. Cabe aclarar que en estas notas Storni se manifestó a favor del sufragio y de la adquisición de derechos civiles y sociales, incluso describía con admiración la tarea que estaba llevando adelante Julieta Lanteri. Estos artículos concentran la veta más claramente comprometida de Storni. Los artículos en los que manifestó su defensa de la emancipación se intercalaron con otros que tenían una posición crítica frente al matrimonio. De este primer acercamiento quisiera resaltar la heterogeneidad que reinaba en la columna de Storni, que va desde el humor ante algunas costumbres urbanas, pasando por la crítica literaria, la parodia de los tipos femeninos, la defensa de los derechos de las mujeres y la crítica al matrimonio como institución, situación que no se repetirá en los "Bocetos femeninos" publicados posteriormente en el diario *La Nación*.

Desde el número 215 las notas de Storni se intercalaban con las que escribía Esther Walter en la misma columna. En el número citado, Storni publicó una página con sus poesías y en la columna aparece una nota de Esther Walter titulada "Confesiones de una mujer" en la que la cronista critica la educación de las hijas orientada exclusivamente hacia el matrimonio, mediante argumentos como los siguientes:

de la mujer sin sugerirle rebeldiones ni estímulos contraproducentes, y ampliar sus ideas y criterios con la mesura conveniente.

Luego de este texto, en la página siguiente un artículo sin firma se tituló "Una moda nueva se introduce. ¿Es acaso una nueva conquista del feminismo?". La novedad era que las mujeres habían tomado por costumbre sacar el *rouge* en el teatro y maquillarse en público. El autor o autora desconocido se sentía horrorizado por esto, al estilo del artículo "Mujeres masculinas", y describía exhaustivamente la función del maquillaje a lo largo de la historia de la humanidad, hasta llegar a los poemas actuales y su admiración por la artificialidad femenina.

Estas páginas contiguas sirven de ejemplo de la convivencia de dos universos ideológicos enfrentados: uno que señalaba los peligros de la emancipación femenina y otro que criticaba el modelo hegemónico de mujer que producía la tecnología de género.

Esther Walter, en su escritura, se distancia de su referente: las mujeres y casi no hace mención a las lectoras, tomando una actitud combativa. Sus artículos rondaban siempre sobre el mismo tema: la importancia de la educación hacia las mujeres. Rescataba del feminismo los ideales de instrucción y autonomía, aunque también sugería la mesura, cuidando el orden social, semejante a las feministas más conservadoras. Como hemos visto, Alfonsina Stormi se incorporó a una columna en la que no sólo aparecían relatos hegemónicos de las identidades de género, sino también artículos con posturas críticas de este modelo que daban cuenta de la vigencia del debate. Stormi, como muchas otras mujeres, tenía un claro compromiso con el feminismo y un oído atento a las diferencias de género, y como veremos en el próximo capítulo, fue encerrada por la crítica literaria, en el modelo de mujer amañada que ella ya conocía y criticaba. La innovación que realiza, entonces, en la prosa periodística va de la mano no tanto de su postura crítica sino del modo en que lleva a delante esta postura, utilizando de recursos literarios que tején de manera más eficaz la trama de la prosa periodística.

Alfonsina, autora de "Feminidades"

La primera nota de Stormi en la columna "Feminidades" llevaba el mismo título que la columna y relataba el diálogo mantenido con Emir

Las madres, aquí, arrullan a sus hijas con ilusiones, las educan para muñecas de salón pero no las preparan para la lucha de la vida, y así se ve en este ambiente millones de mujeres lozanas, marchitas prematuramente por el desencanto de sus vidas vacías. [...] Pienso que la mujer está en la vida como en una trinchera, para defenderse, y la mejor forma de hacerlo es prepararla para el combate sin la ayuda del hombre. [...] El casamiento debe ser mirado como un accidente, porque es eventual y nunca es seguro. [...] Cuando la mujer argentina se despoje de la vanidad exagerada como de un mal ropaje [...] será además, una mujer sensata que no sentirá como estigma el quedarse soltera.

La postura de Walter era frontalmente desafiante del ideal de la mujer doméstica, y si bien la responsabilidad seguía siendo femenina (la educación maternal), ponía en crisis al casamiento como objetivo de la vida de una mujer. De algún modo, la periodista retomaba la postura feminista a la que ya apelara Lola Pita, pero, a diferencia de esta que se detenía más en la igualdad de derechos, Esther Walter cuestionaba la construcción de la subjetividad femenina a través de la educación. Entonces, ambas, Lola Pita y Esther Walter, desde un espacio dedicado a poner en funcionamiento la tecnología de género dominante, discutían con los discursos que consolidaban una identidad Mujer como vimos en las revistas *Carras y Caretas* o en *Nosotros*.

En el número 216 la columna estuvo dividida en dos partes. En primer lugar se publicó "Un caso" de Stormi y en segundo lugar, una serie de notas de actualidad que protagonizaban mujeres en donde se destacaba, por ejemplo, la participación de Alicia Moreau en un congreso de médicas realizado en Nueva York. En el número 217 Stormi publicaba "A propósito de las incapacidades relativas a las mujeres" y en el número siguiente, 218, Esther Walter publicaba "Notas de una mujer". En este caso, Walter describía con optimismo el avance de la mujer:

La mujer se ha incorporado a la vida, desparezándose de muchos años de esclavitud. [...] La mujer pensaba que la femineidad era ser ignorante, y ahora comprende que debe ser instruida, dentro de sus capacidades. [...] El feminismo debe desarrollar la inteligencia

ante la propuesta de encargarse de la sección. En este artículo se encuentran ciertas claves para comprender la lógica de la escritura de Storni tanto en esta columna como en la etapa posterior de *La Nación*:

El día es gris... una lluvia persistente golpea en los cristales, además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta "¿es Ud. pobre?" que me han dirigido, siento descos de contestar: "Emir, 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. [...] Entonces, el Emir me propone: "¿Por qué no toma Ud. 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 donde ubicar. "Emir —protesto— la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas."

Esta puesta en escena de la trastienda de la columna, muestra uno de los mecanismos mediante los cuales las tecnologías del género actuaban sobre Storni ya que la amiga recomendada debía escribir sobre y para su género, ocultando otras identidades posibles (escritora, periodista, política, etc.) y señalando el lugar sólo para ellas en el espacio de la revista. Ante esta situación, algunas mujeres encarnaban a la Mujer y otras ofrecían resistencia de diferentes maneras como la confrontación o la parodia. Alfonsina detectó este fenómeno de demarcación genérica y lo transcribió en la columna aclarando "escribo versos" con lo que reubica su lugar como poeta, renegándose a ver subsumida su subjetividad en la identidad Mujer. También revela sus lecturas, Verlaine y Baudelaire quienes solían mencionarse en sus poesías, mostrando el cristal moderno, a la vez fascinado y escéptico, desde el que veía la ciudad y sus tipos urbanos femeninos.⁵

La escritora no se reconocía como la dócil niña que escribía columnas femeninas lo que provocaba una tensión entre ella y las marcas de subjetividad propias de los relatos femeninos, que se vio reflejada en el sujeto de enunciación de las crónicas. En la primera etapa parodió a la enunciativa-Mujer de estos textos y firmó con su nombre; en la segunda etapa, la del diario *La Nación*, eligió un enunciativo masculino llamado Tao Lao.

Storni sabía de qué se trataba este nuevo trabajo suyo y, con ironía, señaló su resistencia con la denominación de respetables secciones. En la conversación con el Emir, ella relata que le dirigió una mirada rabiosa teñida pero atenúa estilísticamente su fuerza con el uso de los paréntesis lo que indica uno de los caminos más transitados en las crónicas, el de la ambigüedad, en este caso, cerca de la auto-ironía.

Las columnas de Alfonsina Storni publicadas en *La Nota* y en *La Nación* retomaban las formas de escritura propias de los artículos femeninos que, en términos generales, eran funcionales a las tecnologías de género vigentes. Storni devino autora de estas columnas habiendo padecido la carga de su condición femenina a la vez que conociendo el género discursivo en el que se iniciaba y, como consecuencia de ambos, tomó una posición crítica respecto del fundamento ideológico subyacente, en consonancia con Lola o Esther. Sin embargo, no sólo acudió a la confrontación directa, como ellas, sino que también se resguardó en la ironía para deconstruir estos universos discursivos, lo que determinaría una producción singular a la que, en principio, le he encontrado ciertos puntos en común con la crónica moderna.

La crónica surgió a partir del crecimiento del mercado editorial y la emergencia de un público mucho mayor; así como también se instauró como un espacio propicio para la polémica política, ideológica. En Buenos Aires ha habido varios cronistas, como Roberto J. Payró que fue periodista y desempeñó una labor importante en *La Nación* de Buenos Aires, entre los años 1890 y 1910, aproximadamente. Muchos de sus artículos fueron recogidos en *Los italianos en la Argentina* (1895) y *La Australia argentina* (1898). Otro cronista, mucho más reconocido por la crítica literaria, fue Roberto Arlt que, en la década del treinta fundamentalmente, escribió sus famosas aguafuertes, hoy recopiladas en libros.

⁵ Para un mayor desarrollo de este tema y la relación entre Storni y la modernidad, ver Salomone, Alicia, *Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2005. En www.cybertesis.cl

Todo universo de lenguaje construye verosímiles. ¿Qué ocurre cuando alguien se siente atrapado por un verosímil en el que no logra identificación alguna? ¿Qué hacer con esas palabras tan ajenas como determinantes? El lenguaje de los artículos femininos estaba compuesto por una serie de enunciados que funcionaban como verdades absolutas y constituían el ser femenino subordinado. Stormi encontró este conflicto al verse forzada a usar una lengua impropia, la del ideal de la mujer doméstica, e intentó resistir. En la mayoría de sus crónicas eligió caminos distintos a la confrontación —la parodia, la ironía, la ficcionalización— que tienen en común la búsqueda del efecto de anulación de cualquier forma de discurso dogmático. ¿De qué manera plantear un sujeto, una subjetividad no atravesada por la dicotomía sexual? ¿Se puede crear una subjetividad que no sólo esté sometida a las normas sociales que le dan un género, integrada en el tramado de las relaciones de parentesco, las clases sociales, los discursos científicos e ideológicos sino que también pueda predicar —querer, desear, hacer— y, así, producir una subjetividad resistente?

En las crónicas stormianas quien escribe —el sujeto de la enunciación— es similar a Micheline o a Ivonne ya que esta sometido a las normas del género Mujer y del género discursivo en sí. Sin embargo, en ellas se filtra un tono inquietante, una descolocación de este lugar que tiene que ver con otra manera de producir subjetividad, similar a lo que Rosi Braidotti llama práctica discursiva del “como si” o de la parodia y que puede ser políticamente potenciadora en tanto que este sostenida por una conciencia crítica. En este sentido, puede pensarse que Stormi retoma el modo de escritura de las columnas femininas, y escribe como si el sujeto fuera femenino para instalar ciertas tonalidades discordantes. Esta tensión, efecto del uso de estrategias disruptivas, es la que provoca un vacío de poder ya que queda una producción discursiva que tiende a la negación de un discurso hegemónico sobre las identidades de género.

Esta instancia de simulación en la escritura, trae a colación uno de los recursos discursivos más significativos: la ironía que llega a constituir un estilo en las notas stormianas. Al decir ironías me refiero a un modo de decir que trae los sones de otras frases ya pronunciadas, artíbulas o no a individuos singulares. Este modo de polifonía introduce una variante: el sutil descreimiento, por parte de quien habla, respec-

En su libro *La invención de la crónica*, Susan Rorker se dedica a profundizar en las crónicas de José Martí para, entre otros objetivos, definir a la crónica periodística en tanto género. La autora describe la marginalidad que ésta ha sufrido en la crítica literaria, dado su carácter difuso. Ella propone que es un género ubicado en el punto de intersección entre la literatura y el periodismo. De su investigación sobre el diario *La Nación* en los años ochenta, concluye que en el armado del diario, no estaba clara la diferencia entre los textos que eran de ficción y aquellos que no lo eran. Esta característica atravesó a la prensa escrita en general hasta principios de siglo XX en que empezaron a distinguirse los espacios de lo ficcional y no ficcional. Hecho que coincidió con la institucionalización de la literatura y la incipiente profesionalización del escritor. Ahora bien, a pesar de esta indistinción entre ficción y realidad en los diarios, la autora sostiene que si se distinguía el que era escritor del *reporter*, ya que este último abusaba del *cliche* y estereotipos en lugar de buscar algún tipo de originalidad en la prosa. Hice esta breve mención para afirmar que los artículos de Stormi son crónicas de la vida urbana fundamentalmente por la ubicación de estos textos entre la literatura y el periodismo, ya que Stormi, escribiendo desde el periodismo retoma estrategias literarias que distancian a estos relatos de los artículos femininos. Incluso, inaugura su escritura mostrando la lupa literaria —Verlaine— desde la que escribe, se distancia de los poetas languidos —como Carriego— y deja constancia de la peligrosidad intrínseca de la pluma femenina al decir como final de una crónica: “Mas peligrosos que estos suelen ser ciertos versos de mujer...”

Los textos de Stormi eran motivados tanto por sucesos intrascendentes de la vida cotidiana como por algunos acontecimientos destacados, por ejemplo en el caso de la crónica dedicada al simulacro de sufragio femenino encabezado por la Dra. Julieta Lanteri. A su vez, invocaba a la lectora a quien se dirige, invitándola a compartir su visión de las cosas. Otra marca de referencialidad era la mención de lugares conocidos por la destinataria (de quien se suponía que era de Buenos Aires) como los bosques de Palermo, la Avenida de Mayo o la calle Florida. Rorker menciona, también, el uso de recursos literarios (ficción, ironía, elementos del melodrama) que, en el caso de Stormi, son los que permiten la distancia y subversión de la identidad de género.

→ ¿Por qué la notación superficial?
- Storni, 1911

to de lo que dice. Y, justamente, Storni retoma las frases de los artículos femeninos para invertir su sentido o señalar la falta de pertinencia. El efecto de esta estrategia es provocar ambigüedad en el/la lector/a ya que exige el reconocimiento de dos niveles semánticos. En consecuencia, la clave de la ironía es la historia de la incertidumbre de su decodificación. Storni hace como si escribiera artículos femeninos, los parodia no para burlarse (fin propio de la parodia), sino para desmontar los efectos de género que ellos producen. De modo que de la parodia utiliza su propiedad imitativa y de la ironía su efecto de ambigüedad e incertidumbre, en consecuencia su procedimiento podría denominarse "parodia irónica".

En 1919, Alfonsina publicó su tercer libro de poemas, *Irremediamente*, cuyo impacto fue tan fuerte que Luis María Jordán, en *Nosotros*, recomendó que no fuera leído por las mujeres sino por "los hombres que han mordido la vida." Sabemos que desde su llegada a Buenos Aires en 1912, Alfonsina colaboraba en revistas como *Caras y caretas*, *Nosotros*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, entre otras. Sus intervenciones consistían no sólo en poemas sino también en cuentos, críticas literarias, notas de opinión, cartas ficticias, etc. Y ya cuando publica las crónicas femeninas, tiene en su haber algunos premios por sus libros de poemas, se había vinculado con gente del partido socialista y solía dar recitales de poesías. En sus cuentos, posiblemente como consecuencia del cambio de género discursivo que supone el paso de la crónica al cuento, Alfonsina se detenía más en los acontecimientos que sujetaban a los personajes que en las descripciones críticas propias de las crónicas. Me refiero, por ejemplo, a la perversión violenta del comisario al pegarle a su hijo sólo para provocar la piedad del vecino, o a la sensibilidad de una voluminosa señora que no pudo matar la gallina de la cena, personaje que en las crónicas había sido objeto de una ironía mordaz o a la superficialidad de una mujer joven, Cuca, que muere atropellada por un auto y su cuerpo, separado de su cabeza, lanza un chorro de aserrín... Sin duda, la porcelana y el aserrín del cuerpo de Cuca es el mismo que el de las niñas ironizadas en las columnas femeninas. El relato de Cuca es de 1926 o sea que fue publicado unos seis o siete años después de que Storni escribiera las columnas femeninas. Puede leerse como una síntesis de aquellas mujeres impersonales, irreprochables e inútiles, a las que no

se cansó de criticar en las columnas. En "Cuca", la narradora interactúa con la niña, la enfrenta y le confiesa su deseo de conocerla, por la belleza de sus ojos. La narradora y Cuca se hacen amigas hasta que la narradora no la soporta más, sin saber muy bien por qué y comienza a esquivarla. Al poco tiempo se la encuentra en la calle y la embiste un auto, instante en el que descubre que tenía estopa en lugar de sangre.

También en 1919 Storni publicó un artículo en la revista *El mundo*, en el que relata la historia del movimiento feminista nacional. En éste, afirma que a pesar de las demandas de las feministas locales, es, en verdad, la Primera Guerra Mundial la que puso en evidencia la necesidad urgente de la emancipación femenina. Describe el notable aumento de mujeres trabajadoras, señala con optimismo a los inmigrantes como portadores de nuevos valores —al contrario de los sectores hegemónicos más bien azorados por las consecuencias de la inmigración— y, entre ellos, a las mujeres extranjeras como las que primero lucharon por los derechos femeninos. Entre las feministas menciona a Alicia Moreau y Elvira Rawson como las creadoras de un centro feminista llamado Juana Manuela Gorriti, en 1901, y a Julieta Lanteri, quien en 1911 había creado la Liga para los Derechos de la Mujer y el Niño, desde la que se organizaron dos congresos dedicados al tema. También menciona la creación, de la Asociación Pro Derechos de la Mujer por parte de Elvira Rawson y la fundación del Partido Feminista Nacional por Julieta Lanteri. Termina el artículo con el siguiente párrafo:

Pero, íntimamente, levantando la liviana capa de superficialidad elegante con que cierta norma social la encadena, acaso se advertía en ella (la mujer) una profunda feminista, si como feminista se entiende crear en el alma femenina su propia vida, su verdadero ser, su conciencia individual de las cosas todas y aplicar este concepto personal a liberarla de trabas ancestrales, ajadas ya, ante las nuevas corrientes morales e ideológicas que pasan por el mundo.

El texto demuestra el conocimiento y el compromiso de Storni para con la causa feminista. También explica que ser feminista no es sólo apoyar la lucha por los derechos políticos sino que implica una construcción del ser mujer, al margen de la identidad de género hegemónica.

de las mujeres, relatos ficticios— y estilo de escritura, a los artículos femeninos. En este primer recorrido, elegí, justamente aquellos textos que más se asemejan a los artículos femeninos, me refiero a “Los hombres fósiles”, “Compra de maridos”, “Tipos femeninos callejeros”, “La voluminosa señora”. En estos veremos que no sólo pueden reconocerse propiedades de los artículos femeninos sino también ciertos aspectos ligados al universo de lectura femenina que incluía los folletines y novelas de la época.

Además, las crónicas de Storni escritas entre 1919 y 1921 tienen muchos lazos en común—los tipos urbanos, el modo de retratar la ciudad y el gesto irónico— con las *Aguasfuentes portenas* que Roberto Arlt escribiera unos años más adelante. Cabe destacar que una buena parte de la crítica sobre la literatura argentina ha promocionado la figura de Arlt como el representante por excelencia de un periodismo singular, obviando o ignorando la anterior escritura periodística de Storni. Este dato es importante porque creo que gran parte del estilo de las aguasfuertes artianas ya estaba en las de Storni.

Arlt, figura del escritor al margen de las instituciones, alejado de los grupos que autorizaban la voz, comenzó a escribir las “Aguasfuertes portenas” el 5 de agosto de 1928. En esta columna, a la que podríamos pensar como heredera de las crónicas modernas, el escritor cuenta historias urbanas, describe diferentes personajes, opina frente a las anécdotas que descubre o que le envían sus lectores. Seguramente el hecho de que Arlt diera una conferencia titulada “La sinceridad en el amor” y que luego dedicara al tema tres meses en su columna, pone en evidencia que el noviazgo y el matrimonio eran temas polémicos en la década del treinta. Las columnas femeninas y los manuales de conducta ya hacían varios años que estaban en uso. La vida sexual empezaba a ser muy tematizada debido a la difusión temprana de Freud. El divorcio, el sufrágio y la vida doméstica eran temas de debate habituales y Arlt, con un oído atento al latido popular, se dedica a denunciar la comedia del matrimonio. En su columna aparecen una multitud de voces que opinan y debaten aunque Arlt siempre acusaba a las mujeres de impedir que la sociedad fuera más libre y las personas más felices. El escribe y múltiples lectoras le contestan con enojo ante su misoginia evidente. Según Sylvia Saitra, “Arlt se propuso desnaturalizar ciertas reglas urbanas como la fidelidad, la virginidad, etc. para demostrar que la dulzura de

Anticipándose a la segunda ola del feminismo, Storni brega por la invención de un modo de ser mujeres que resista a las tecnologías de género imperantes y que apunte a la toma de conciencia, por parte de las mujeres, de una vida propia, de una individualidad, coincidiendo en cierta manera con Herminia Brumana. Storni considera necesario este cambio en la subjetividad para que se produzca un cambio social significativo; este supuesto es el que subyace en las crónicas y el fundamento de la ironía paródica que ejerce en la descripción de los tipos femeninos.

Respecto de sus artículos de “Feminidades”, he clasificado los casi cincuenta textos publicados en 1919, dos conjuntos. En primer lugar, aquellos que remiten a relaciones familiares como la novia, la esposa, la madre, la hermana y en segundo lugar, aquellos que refieren a tipos femeninos extra-familiares como amigas, vecinas, trabajadoras. A continuación me detendré en aquellos en los que se critica a los tipos femeninos vinculados a los roles familiares o sea las madres, novias y esposas. Incluso, por medio de las cartas y los diarios íntimos, veremos cómo Storni configura la subjetividad de las niñas casaderas para culminar con su crítica hacia la moda, que es una de las obsesiones principales de estas. En este recorrido quisiera demostrar cómo Storni retoma las maneras de escritura de los artículos femeninos, juega a ser la narradora ingenua de éstos, se apropia de las valoraciones usuales que constituirían a la Mujer y, por medio de la ironía y la parodia, subvierte estos valores. En términos generales, en las crónicas la enunciadora varía entre el yo y el nosotros inclusivo para entablar una relación coloquial con la lectora usando modos de representar la escena de la enunciación comunes a los artículos femeninos pero, como veremos más adelante, mostrando una actitud de pose, una artificialidad que resalta el carácter ficticio de la enunciadora. En ciertos casos, sus notas fueron remplatadas por cartas o fragmentos de diarios íntimos de amigas, hasta “Historia sintética de un traje *tallier*” en donde, al estilo de La Dama Duende, el relato deviene ficción literaria.

Las crónicas de “Feminidades” son muy heterogéneas ya que exceden en temas—se publicaron críticas literarias, reclamos de derechos

* Saitra, Sylvia. *El escritor en el bosque de labrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

las novias era una trampa segura y las suegras eran harpías, acusando finalmente a las mujeres de la perversión e hipocresía de la sociedad. Como Storni, Arlt busca descomponer el ideal de felicidad supuesto en el contrato matrimonial, ideal que los folletines y el cine promocionaban en los años treinta. Ambos critican la pasión por el consumo y la obsesión por el matrimonio por conveniencia; la diferencia es que Arlt reconoce como única culpable a la mujer, en cambio Storni va más allá y a la vez que critica esta actitud en ellas —que no son todas sino sólo las jóvenes casaderas—, se detiene, también, en señalar la dificultad de subjetivación de las mujeres como consecuencia de que éstas se hallan en un sistema que las oprime. En Arlt, los maridos son las víctimas; en cambio Storni muestra cómo el “hombre fósil” es también generador de este tipo femenino.

Puede decirse que las novias, esposas y madres que Storni crea en 1919 anteceden y dialogan con las que inventara Roberto Arlt, en el diario *El mundo*, cerca de la década del treinta. El diálogo fluido que mantenía Arlt con los lectores es uno de los aspectos que distinguen estas crónicas y las diferencia de Storni. Arlt transcribe cartas, diálogos telefónicos haciendo del lector un locutor más. En cambio, la prosa de Storni está más ligada a una escritura que se producía en un entorno de conocidos y no aparecían posibles respuestas a sus crónicas. Aunque en *La Nota* sí asomaban las voces de los lectores, éstos nunca se presentan como en los textos de Arlt, que llegan a contaminar la escritura. Tanto Arlt como Storni poseen una escritura polifónica que corre de lugar al narrador pero de modos muy diferentes. La polifonía arltiana está en el ocultamiento de la importancia del narrador para permitir la permeabilidad de distintas voces hasta llegar a diálogos que preanuncian la escritura teatral. En Storni, la polifonía está en la parodia que hace de la enunciativa y en los ecos ironizados de otros discursos que inventan a la Mujer.

En “Los hombres fósiles”, Storni describe con precisión e ironía al tipo masculino que mira y señala con dedo acusador cada movimiento de las niñas en la ciudad. Si bien la mirada panóptica y masculina aparece con frecuencia, aquí se encarna en un hombre fósil. Con el fin de explicarnos de quién se trata, la enunciativa, mediante disculpas y permisos, acude al latín:

Fósil es un término que viene del latín, y aunque el latín sea un idioma que nada tiene que ver con nosotras, las personas de sexo femenino, de vez en cuando nos permitimos acercarnos a la sabia lengua, reverenciarla y pedirle permiso para incluirla en nuestra charla con un ligero y tímido temblorcillo... [...]

El temblorcillo ha aumentado... suspendo mi oficiosa información... temo haberme excedido en pasar, de un pesado libro a este papel, tanta ciencia, toda prolijamente masculina.

La mención a la “masculinidad de la ciencia” no deja dudas respecto de la claridad ante la diferenciación de los atributos de cada género, con una exageración ironizante. La ironía es un eco de los consejos de Fanny Pouchan sobre el necesario ocultamiento, por parte de Nelly, de las preocupaciones masculinas como el estudio. La hipérbole en esta enunciativa tan sospechosamente sumisa produce la inversión de sentido sobre la afirmación, lo que se corrobora más adelante cuando usa el conocimiento masculino para atacar determinados tipos masculinos. La enunciativa, como en los artículos femeninos, encarna la debilidad, el pudor y el miedo a hablar sobre temas inapropiados como el latín. Y pone en escena la dicotomía sexual, tensando las características femeninas y ridiculizando las masculinas. Hasta dirigirse a las lectoras “No creáis, pobre de mí, que yo sea una enemiga declarada del simpático sexo masculino” e incluirlas en un “nosotras, de vez en cuando, nos hemos interpuesto...” y finalizar desafiándolas a des-oír a los hombres con ideas petrificadas “Vestidas con trajes claros, parlotando como una bandada de avecillas, pasaréis en alegre vuelo por sobre los áridos peñascos de los fósiles y la justicia se pondrá de vuestra parte, ¿Os animáis?”

Entre los hombres fosilizados y las mujeres-aves, Storni apela a la deshumanización para tensar los opuestos. Las avecillas representan el punto de fuga de las mujeres, metáfora que había usado La Dama Duende en las notas sociales en donde decía que éstas emigraban en busca de bullicio y alegría y volaban agitadas hacia las nuevas emociones, mientras ellos fijan la mirada acusadora.

La simulación femenina es otra de las constantes que aparecía en los artículos para mujeres, aunque sin nombrar, como en este caso, al sujeto responsable de esta característica. Fanny Pouchan señala, en

ninas de diferentes barrios de Buenos Aires: Flores, Boedo, Dock Sur mi novio, ire yo al diario a decirle cosas que posiblemente ninguna mujer le haya dicho".

En las crónicas de Stormi, ni la solterona ni la independiente voltean a la escena, ya que la mayoría de los tipos femeninos se centran en las niñas ocupadas en obtener un buen candidato. Los melodiosos acordes, los angelitos rubios y virginales sumados a un especial juego de miradas parodian el relato folletinesco en el que la felicidad se realiza en el casamiento. Tengamos en cuenta que, en las novelas semanales, la mirada crea toda una semiosis del amor, siendo ésta el órgano de comunicación privilegiado, ya que decía mucho más que las palabras.

Las mujeres pobres son incitadas al suicidio, sinteticizando así varios finales de folletines en los que las jóvenes que han tenido descos en contra del orden moral o social, culminaron con su vida. En "Compra de maridos", de Stormi, la ironía irrumpe bajo la forma de una imperiosa necesidad de creación de una asociación que agrupe a estas niñas, devalando el interés económico que, para la joven casadera, suponía el casamiento. La crítica hacia esta joven es parecida a la que hace Fanny Pouchan. La diferencia es que ésta última la rechaza por una cuestión más relacionada con la clase social y propone a las de clase media como las niñas ideales mientras que Stormi si bien menciona —y tiene en cuenta la clase— considera que la crítica abarca todas las clases. Tipos femeninos callejeros". La narradora, mucho más distante que en la crónica anterior, transforma a las ágiles avecillas en loras pendientes no tanto de los hombres como de los autos. La describe minuciosamente desde los pies hasta el rostro. Al principio destacando sus atributos. "Pues bien, las bases, o pies, como queráis decir, están calzados con un elegante zapato color marrón, de alto tacó, con frecuentes ligeramete torcido, lo que la obliga a caminar con un poco menos de seguridad de la que ella desearía." Hasta que se va produciendo, en la crónica, un *crecendo* por el que, a medida que asciende en la descripción sobre su cuerpo, asciende el grado de ironía hasta llegar a decir:

sus tipos femeninos, la necesaria simulación y discreción ante los individuos "masculinos" de inteligencia que pudieran tener las niñas, incluso Esther Walter, en esta misma columna, que, a pesar de bregar por la autonomía de las mujeres, concluye que el feminismo debe ser medio para impedir rebeldiones excesivas o conductas inapropiadas. Stormi, por el contrario, no tolera la simulación y la desnuda, dejando en carne viva, para poner en evidencia que es un gesto impudolito a las mujeres.

En la crónica de Stormi antes citada, las avecillas devienen personajes de cuentos infantiles en la analogía que transforma al hombre fósil en lobo y a ellas las deja atrapadas en la caída de Capercnita. La intertextualidad con los cuentos infantiles resalta la infantilización de las mujeres y la condena ante el temible mal paso. Stormi retoma dos características centrales del discurso androcéntrico: el enunaiador-masculino como el que organiza el mundo y el saber científico que es el espacio de fundamentación de la inferioridad femenina. El hombre fósil es un modo de encarnación del ojo panorámico que mira a las mujeres.

En "Compra de maridos" el tema clave es el noviazgo, como antesala al casamiento. Con un tono trágico Stormi dice: "Oh mis buenas amigas!" y describe, a partir de la escasez de hombres, tres tipos femeninos: la solterona, la que se dedica a alguna actividad —masculina— y por último, la joven casadera a la que le propone una solución económica.

Alfonsina Stormi y Roberto Arlt desennamascaran al matrimonio relacionándolo con el interés económico, al punto que, según Stormi, asegura con ironía que las muchachas pobres acabarían suicidándose. Y la versión masculina, en la voz artiana dice que el interés de las mujeres estriba en conseguir, por medio del casamiento, un cierto bienestar económico que buscan por medio de artilugios seductores.

Aunque en esta elección femenina, según Arlt, las mujeres no sólo rechazan a los pobres sino también a los inteligentes, ya que no se dejarán engañar por sus estrategias de seducción. Sin siquiera sospechar la existencia del hombre fósil o de algún efecto más o menos social, Arlt responsabiliza a las niñas engañadoras y a las suegras obsesivas de esclavizar a los hombres hacia el matrimonio. Casi como justificación de la generalización de esta manía femenina, Arlt, en "Me escriben las 'simpatizantas'", les da la voz a lectoras que resultan ser

De la cintura al cuello, un busto de mujercita mal disimulado, ostenta un collar de borlas gruesa de vivos colores y un escote que, a pesar de pronunciado, os impide observar la línea de la garganta, pues aún cuando no lo sospechabais, la niña loro lleva su cabello suelto o en bucles como cuando tenía nueve años.

En la última ascensión señala sus gestos y restos de maquillaje, se detiene y nos propone un vistazo general. A partir de aquí comienza la crítica impiadosa se asienta en la ropa: “la tela del vestido es pobre, el adorno despojado a los viejos vestidos; pero está hecho sobre el último figurín, y no sin cierta gracia”. El acicalamiento del cuerpo de la chica loro es el lugar donde la desnuda, preanunciando una crítica que es constante en Storni: la imitación del figurín. En el período siguiente, en de los “Bocetos femeninos” de *La Nación*, la autora se detiene varias veces para repudiar la conducta imitativa de las mujeres desde la ropa hasta los gestos, las palabras, los pensamientos...

Ahora bien, estos gestos calculados tienen un sentido: el automóvil que promete un pretendiente adecuado. Entonces, entre las niñas surgen miradas que se cruzan, risas excitadas por el juego de seducción que llevan a cabo. Así se re-significa la crítica que no sólo tiene que ver con la imitación de la moda sino también con la búsqueda de un pretendiente, casi como la continuación de “Compra de maridos”.

Por último os cansáis un poco de la chica loro y la abandonáis en una esquina, no sin antes haber observado la movilidad de sus manos y la inteligencia de sus expresiones.

Para terminar, esta última ironía invierte el sentido del enunciado, excluyendo a las niñas loras del reino de la inteligencia.

“La voluminosa señora” de Storni tiene por escenario el subte en donde viajan una señora y su marido. La narradora es testigo de la escena, ya que está viajando en el asiento de enfrente de la pareja, e incorpora a la lectora, con un gesto cómplice, al comentarle que puede encontrar ese tipo en cualquier vagón. En el viaje interactúan la narradora y la señora voluminosa por medio de un intercambio de miradas. Esta situación acorta la distancia con el referente y permite que aparezca su voz, matizada por la cronista, en estilo indirecto libre, estrategia que trae tonos irónicos.

Mientras la narradora describe a esta señora, imaginando su vida, destaca el proceso de endurecimiento de la mujer:

Su alma, o cosa que de tal hacía, había empezado a transformarse en cosa sólida que entonces era músculo y ahora es grasa. Tan corta de seso, como larga de lengua, mantuvo en jaque la reputación de parientes y amigos.

Y se detiene, también, en el juego de miradas entre ellas:

La esposa os recorre entonces, también y francamente, de pies a cabeza, amoratado el rostro de sangre; en sus ojos perdidos casi en los gruesos párpados, caen sobre un modesto escote que en Primavera lleváis y os lo fulminan, dase vuelta hacia el espejo en consulta y advierte que por debajo del costoso sombrero unos cabellos asoman en desorden, descomponiendo su aspecto; arréglalos con una menuda horquilla y os hace ver dos magníficos anillos de brillantes.

En este caso aparece la descripción física, desvalorizando el arreglo excesivo. Otro factor que entra en juego es el de la enemistad femenina, ejemplificada por medio de la oposición soltera / casada. La señora que mira con envidia a las jóvenes es la misma que invirtió su juventud en conseguir marido hasta llegar a los anillos de brillantes. Esta es una de las únicas crónicas en las que la enunciataria se coloca al mismo nivel de su objeto y habilita a la señora mediante la descripción del juego de miradas.

La señora es la protagonista de la figura del matrimonio, ella toma fuertemente al marido del brazo, mientras en el juego de miradas entre solteras y casadas se entabla una silenciosa batalla. La esposa señala el triunfo con sus ojos mientras sus manos lastimadas de lavar y cocinar, se aferran al trofeo masculino. No hay seducción, ni ansiedad en la mirada, sólo un temor certero y la tranquilidad de la casa y el deber cumplido.

En los artículos femeninos vimos que era usual la publicación de fragmentos de diarios íntimos y / o cartas con firmas femeninas. Storni también usa estos géneros mayormente en “Feminidades” y sólo una vez en “Bocetos femeninos”. Con cierta sorna, Storni abandona la voz

La suegra artiana, como la madre superyoica de la novia, constituye la mente especuladora del matrimonio de su hija. Y esta, la hija, en los años treinta se niega a casarse, un poco más liberada de las burbujas del folletín que persisten en las cabezas de las niñas de Stormi. Cuando las niñas, como Alicia, ya seguras de su vocación se dedican al esforzado trabajo de obtener un candidato solvente, deben aprender ciertas reglas sin las que su objetivo se tornará imposible.

En "Diarío de una niña inútil" una niña comienza a escribir un diario ya que, según ella, así como todo hombre debe plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro, toda mujer completa debe escribir su diario. Sin embargo, encuentra el inconveniente de no saber sobre qué escribir, hasta que su amiga Mechita le manda un decálogo de la "Asociación secreta de las niñas inútiles pro-defensa de sus intereses", el cual reza lo siguiente:

1º Cazar novio sobre todas las cosas.

2º No ponerse a la caza en vano.

3º Santificar las "fiestas".

4º Honrar oro y lujos.

5º Matar callando.

6º No hurtar a la amiga un novio pobre.

7º No estornudar (sobretudo delante de los hombres, porque las

chicas se ponen muy feas).

8º No deslizar falsos testimonios sino en un clogio y no mentir

cuando una pueda ser descubierta.

9º No desear el marido de la amiga antes de que aquel envide.

10º No codiciar más que aquello que se puede obtener salvando el

honor.

Infalibles diez reglas que, como una sutil imitación a los manuales de conducta o a los diez mandamientos, sintetizan la obsesión por el matrimonio. La enumeración tiene un cierto aire moderno como la misma objetivo. Así es como la niña, preocupada por sus veinticinco años de soltería, se prepara para la caza del novio: elige el traje adecuado, va a la fiesta señalada pero no lo logra. Su amiga, la presidenta, si consigue novio, se va a casar y:

narradora propia de los artículos femeninos para ceder su voz a las niñas, con el objetivo de conocer sus más íntimos pensamientos, "Carta al padre eterno", "Carta a una pequeña amiga" — y hasta, al modo de La Niña Boba o de Fanny Pouchan, transcribe fragmentos de un diario íntimo — "Diarío de una niña inútil". Mercedes, Lita o Alicia escriben y confiesan sus penas, ellas son las mismas niñas que Alfonso muestra por la ciudad y que eran el referente privilegiado de la ironía. Nombrarlas y dejarlas escribir introduce, inmediatamente, la ficción en los relatos que hasta aquí pretendían cierta verosimilitud con la realidad.

La conversación íntima en una habitación de la casa crea una esconografía de la preocupación por el noviazgo que siempre es interior: la noche, la cama como testigos mudos de la preparación femenina hacia la salida. ¿El matrimonio es la salida del hogar? ¿O es una inversión económica? Stormi, como Arlt, se inclina por esta última opción. En "Carta de una novia" de Stormi, los mandatos maternos como el matrimonio y la sumisión — a los que criticara Esther Walter — están en el superyo de esta novia dubitativa. Alicia no está segura de querer casarse, tiene miedo hacia lo que pudiera pasar... Sentimientos que se desvanecen mediante un recurso folletinesco: el traje de novia sobre su piel hace que su fe se renueve.

Roberto Arlt si les da la voz a las madres para demostrar el interés de estas en el buen casamiento de sus hijas. En "Pase no más joven..." Arlt re escribe un diálogo entre La Vieja (suegra que quiere casar a la hija) y el Bonafide (el posible pretendiente), durante la conversación ella le dice:

La Vieja: — Es lo que yo le dije. Mejor es que te cases con un buen muchacho... Esos "dotores"... Yo no sé... Pero hay que ver los pretendientes que le salen a la nena. Podría estar casada veinte veccs, si quisiera. Pero ella ¡ah!, eso sí que es verdad! Lo más indiferente. Dice que no quiere casarse...
[...]
La Vieja: — Eso sí, noviazgos largos no los tolero. Mi hija es una chica que puede casarse con el mejor. El hombre que no la conoca en tres meses, no la conocerá nunca. Los noviazgos largos no terminan nunca bien.

Hace días hizo poner como lema de la Asociación secreta esta sentencia: la mujer ha nacido para desarrollar una acción moral y educadora.

Sentencia que rige en los principios de la educación de las mujeres, como se sostiene en la encuesta que realizó la revista *Nosotros*. Tengamos en cuenta que en la época era muy común asociar mujer y moral, especialmente en relación a la crianza de los hijos. Más aun, la frase misma puede ser una aserción en cualquier manual para mujeres y, en este texto, está devaluada por el espacio en el que está inmersa.

Finalmente, la niña se despide con estas palabras:

Diario mío; me despido de ti por unos meses... Al decálogo me debo... he dejado ya de ser una mujer; soy un decálogo en acción. Día a día, noche a noche, me debo a la repetición sagrada: el 1º cazar novio sobre todas las cosas... el 2º etc., etc...

La ironía aparece descalificando al yo biográfico mismo para poner en escena la percepción de un mundo interior vacío, de un yo artificial que necesita un decálogo para construir una identidad femenina. El diario es el relato del empeño de la niña en ser una perfecta inútil, cuyo objetivo es encontrar un pretendiente y casarse. Así es como en el seno mismo de una intimidad femenina, Storni ironiza sobre los mandatos sociales que invisten a la niña.

El novio es el eterno ausente al que hay que buscar pero no es una ausencia de quien se fue sino que es la ausencia de alguien que nunca estuvo. Motor de acción de las niñas que siguen las indicaciones para conseguirlo en un gesto de espera pasiva. La juventud es menos asible que la vida misma y siempre se está yendo, por eso hay que casarse, con el fin de ser una señora. La espacialidad predomina sobre la temporalidad escurridiza de los días del diario. El tiempo corre y las niñas deben amoldarse a este ritmo vigoroso. Ritmo que coincide con el de la ciudad y sus exigencias propias de la vida moderna. Él es un ideal huidizo, ella sabe que él se irá, debe seducirlo y no permitir la caída. Después vendrá el sufrimiento, la espera y la parsimoniosa dureza de la dama voluminosa. La mujer crea la ausencia con el pedaleo de la

máquina de coser, del que se desprende un suave ronroneo de movi- lidades monótonas.

Las niñas construyen la figura de la ausencia antes que la del novio. La negación antes de su llegada. Incluso si lo obtienen, el temor a la pérdida, a la huida no las deja descansar. La Niña Inútil es la figura paródica de la enamorada haciendo su tarea. Dice Arlt, en "¡Quiero casarme!", ironizando sobre el aceleramiento del tiempo en la vida moderna:

Hay circunstancias en que estas mujeres se aburren de esperar el ideal que no llega. y aceptan al primero que se presenta. ¡No hay que perder tiempo! ¡Hay que casarse! Se encuentran mujeres que anualmente pueden hacer un balance de doce novios, así, como suena. A uno por mes. Lo estudian, lo observan. ¿No es mercadería para casarse? ¡Afuera! ¡Qué venga otro!

En este trato con los individuos se les va resabiando el alma. Definiendo ese estado los Goucourt dicen: "Quedan resabiadas como esos caballos que han sido muy maltratados". ¿Se casa o no se casa? ¿No está dispuesto a casarse? ¡Afuera! ¡No haga perder tiempo! No hay un minuto que perder. La juventud vuela. Se va. Una mujer no debe quedarse para vestir santos".

Storni agrega a la aceleración del tiempo, la difícil situación económica que lleva a las niñas a insertarse en el mercado laboral bajo pésimas condiciones y desear un matrimonio como salida económica. En "Carta al padre eterno" una de éstas le ruega a Dios que alivie sus pesares, proveyéndola de ropas adecuadas para llegar a ser una niña irreprochable. Lita, entonces, describe lo cruel que es la vida de la gente pobre y afirma:

Ciertos hombres de largos alcances que los humanos llaman filósofos, justifican estas cosas con muy bellas teorías. Yo, señor, que por ser mujer tengo prohibido mezclarme en esas cuestiones, me he sometido a la imposición con cierto placer, y toda demostración ilustrada y trascendental, me encuentra ciega y sorda.

¡Cómo quisiera que vos os llegareis a la tierra siquiera por unos momentos, a intentar justicia! Pero, mientras tanto, como todo está revuelto y no se ve el hilo por donde empezar a desenredar la made-

¡a, yo, criatura muy humana y atendida a mi condición, he resuelto despreocuparme de todo aquello que no sea mi estética personal. Así pues, en mi dulce condición de pobre oñendida y de ser humano que ve que todo está mal hecho y no puede remediario, me dirijo a vos en estas confidencias.

La ironía aparece por falta de pertinencia tanto en el envío de la carta a dios como en el reclamo respecto de la vestimenta. Lita no acepta su condición social pero si asume su condición femenina que impone que no se dedique a la filosofía sino a la estética. Sin embargo, una vez manifestada y justificada su subjetividad frívola, interviene en un tema que si compete a la filosofía: la existencia y las características de Dios, describiendo cómo diferentes épocas y diferentes culturas lo imaginaron:

Se que, cuando los hombres vivían como animales, creían que vos eráis el frío. [...] Se que cuando los hombres idealizaban el desnudo, os creían la gracias manifestada en las formas humanas... [...]

Hasta concluir:

Pues bien: como no se en verdad que es lo que sois, pero creo en vos, [...] yo os representaría sentado en pieles costosas, de piezas de seda, de lujosas joyas que, con gesto galante, repartirías a las muchachas bellas y pobres de la tierra.

Así vemos cómo desde una posición de género hegemónica y sin abandonar cierta autoironía semejante a La Niña Boba, Lita se permite dudar sobre las características universales de Dios y usarlo en beneficio de la estética.

En la carta de Lita a Dios encontramos dos partes bien diferenciadas: en la primera Lita justifica su forma de pensar desde la lógica de una posición de género hegemónica y en la segunda parte duda sobre las características de Dios, tema que pertenece a los filósofos. Como dijo esta niña, una de las claves de la joven casadera es la moda, aque-

llos vestidos mágicos, como los de Cenicienta, que le aseguran la llegada hacia el bien preciado, el pretendiente.

Como vimos anteriormente, la moda es uno de los temas propios de los artículos femeninos, sea para comentar sobre los últimos vestidos o para alertar acerca de sus funestas consecuencias sobre la salud. En esta última parte, analizaré tres crónicas —“La dama de negro”, “Los detalles, el alma”, “Nosotras y la piel” — que abordan este tema, la moda, desde aspectos bien diferentes. La vestimenta contrasta tanto a la constitución de una subjetividad femenina adecuada a la identidad de género, como a señalar su temible masculinización, fundamentalmente mediante el uso de pantalones.

En “La dama de negro”, la cronista relata una escena urbana recordable para la lectora. Como un boceto, describe la vestimenta de una mujer y la ornamentación, excesiva, a la que sometió a su hija de cinco años, para ironizar sobre el maquillaje y la vestimenta. En la descripción se encarga de distribuir adjetivos que sobrealoran a la niña como inocente, dulce y fresca, para exagerar la oposición al arreglo maternal que la transforma en una muñeca barata para las vidieras. Entonces el blanco de la ironía, en una primera aproximación, es la madre y los efectos que esta produce sobre el cuerpo de la niña. Ahora bien, su crítica se centra en un aspecto nodal y propiamente femenino: el arreglo del cuerpo para ser mirado. En otras crónicas cuando esta niña devenga mujer, será ella misma la que logre, sobre su cuerpo, el efecto de muñeca de adorno, que lleva a la autora a preguntarse por medio de una analogía fuertemente irónica:

?No habrá en esta dama de treinta y cinco años un instinto inventible de arte? No habrá querido imitar a ciertos pintores del renacimiento, que hacían magníficos rostros de niños? Bien pudiera ser: este es el siglo de las sorpresas.

Lejos de la sumisa mujer que se deja llevar por los dictados de la moda, leemos el trabajo de producción que realiza la madre a su hija y ante el que las amigas se ríen. Stormi se indigna ante estas actitudes tanto como ante las imposiciones de la moda misma.

En “Los detalles, el alma” la enunciadora se alija de los tipos femeninos para atacar, directamente, a la moda femenina por su falta de

practicidad. Así, se vale de explicaciones socio-históricas, esta vez sin disculparse por apelar a disciplinas científicas:

La simplificación del traje masculino es hijo de la democracia. Mezcladas en cierto modo las clases sociales, repartida más equitativamente la propiedad y el trabajo, la indumentaria masculina igual, en sus formas para todas las clases sociales, consulta unas serie de necesidades de la vida moderna.

Incluso, utiliza argumentos propios de los higienistas para decir:

Este taco alto tan combatido por los higienistas y tan dulce a nos, tiene la bella tarea de desviar la columna vertebral echando el cuerpo hacia adelante, con el objeto de hallar el centro de gravedad necesario al equilibrio [...].

El tono, al principio vacío de ironía, es similar al de cualquier artículo de aquellos que dan consejos a la mujer moderna, como “La mujer y la casa: Higiene y moda” de Ivonne y recurre, como en “Los hombres fósiles”, a las disciplinas científicas para sostener sus ideas. Sobre el final descubre que la razón de la falta de evolución de la vestimenta femenina es que ésta esta hecha para el agrado masculino y no para la comodidad femenina, con lo cual desliga a las mujeres de responsabilidad y retorna al ojo censor del hombre fósil fusionado con el pretendiente. Finalmente, a la vez que critica el gesto de agradecer, ironiza sobre su propio relato, llegando a una auto-ironía folletinesca.

Esta línea de argumentación reabre un debate que hubo en *La Nota* sobre la moda y el sometimiento de la mujer, en donde varias cronistas evadieron el lugar de sumisas para defender su derecho a disfrutar de las nuevas modas. Leyla, Bebé, Amalia y el Emir discutían en 1915 acerca de la asociación entre la capacidad lógica en las mujeres y la sumisión a la moda. Excepto el director de la revista, las firmas eran seudónimos cuyas referencias desconocemos. El supuesto del Emir, la actitud sumisa de las mujeres, se desprendía ya de los artículos de Ivonne o de Micheline del capítulo anterior en donde se formaba la imagen de Mujer pasiva. Y las reacciones de Leyla, Bebé y Amalia mostraron otra figura, sino crítica del sistema, sí más activa en tanto sujetos.

A su vez, tanto en el debate de 1915 como en estas crónicas de Storni, las escritoras se distanciaron de los artículos femeninos —demasiado normativos y que pasivizaban tanto a la lectora como a la escritora— para acercarse más al periodismo del siglo XIX, donde el tema era abordado como un motivo de opinión y disenso. Más aun, en Storni es recurrente la imagen de la transformación de la niña en muñeca, así como también la crítica feroz hacia la voluntad femenina de imitar la moda, que, como veremos más adelante, la escritora extiende hacia la personalidad misma de las mujeres. Estos dos aspectos habían sido planteados ya en 1853 en la revista *Álbum de señoritas* dirigida por Juana Manso, de la mano de la periodista Anarda quien sintetizaba, de algún modo, la postura storniana de la siguiente manera:

Es una aberración, lo conozco, pero me gusta mas la mantilla á la española, y mas que todo la libertad, la invención, esto de imitar un figurín, parece una cosa, así como la de hacer una muñeca á imitación de la gente, aquí es al revés, es la gente la que se torna muñeca.⁷

En la misma nota, la periodista continúa ironizando acerca de la obsesión de las mujeres americanas por copiar la moda invernal parisina en pleno diciembre, en un tono muy similar al de Alfonsina:

Ahora ya sabéis, lectoras, que para andar a la mas rigurosa moda de parís, hagamos de cuenta que no hay calor y vistamos nuestros vestidos de merino, nuestras manteletas de terciopelo y hagamos mas ese sacrificio á la imitación.

En “Nosotras y la piel”, Storni relaciona la moda con la hipocresía social. La enunciadora manifiesta su rechazo hacia un grupo de señoras que prohíben la exhibición de ciertas partes del cuerpo en las mujeres, asociando la piel a la moralidad, que según la presidenta de la asociación de las niñas inútiles, es una cualidad femenina. Así, parodia los discursos periodísticos en los que se teme la degeneración de las mujeres ante las nuevas costumbres, como el artículo sobre el uso del *rouge* en el teatro y señala la falta de pertinencia en la asociación moral piel. En “Los detalles, el alma” asistimos a las modificaciones

⁷ Anarda, “Modas”, en *Álbum de señoritas* N° 1, pp. 5-6. 01/01/1854. Citado en Masiello, Fancine (Comp.), *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en Argentina*, Buenos Aires, Fcminaria, p. 102, 1994

corporales que la moda obliga a la mujer, a realizar sobre sí, en "Nosotras y la piel" el caso es más cercano y la oposición de Stormi aparece menos velada: ironiza y se indigna ante el control social sobre el cuerpo femenino, incluso el control de las mismas mujeres sobre el cuerpo de otras, más jóvenes.

Devenir de la resistencia

La Nota era una revista de actualidad que desde sus inicios y hasta el año 1919 estuvo muy pendiente de la coyuntura bélica a nivel mundial. En ella predominaron las noticias sobre las distintas comunidades europeas y eran regulares las menciones a las mujeres y su participación en acciones bélicas o artículos que relacionaban a la mujer con el arte, la música, etc. A través del recorrido que hemos hecho queda claro que *La Nota* no tenía una postura unívoca sobre cómo son o qué deben hacer las mujeres, sino que más bien estimulaba el desarrollo de la tensión entre las diferentes tecnologías que producían un efecto Mujer y la emergencia de otros discursos que las resistían.

La revista se auto-definía como cultural y sus textos eran mayormente políticos y literarios, en consecuencia no es de extrañar la ausencia de artículos dedicados a la salud o a la vida social, ya que eran temas que no tenían cabida. Incluso hemos visto que los artículos sobre moda femenina eran escasos y breves. Cuando, a partir del artículo de Arslán, la moda fue un tema central en algunos números, devino en un debate que habitó voces femeninas y masculinas con diferentes puntos de vista; fenómeno que no ocurría en las revistas de divulgación masiva, como *Caras y Caretas*, en las que más bien predominaba la imposición de determinados modelos.

Por otro lado, tuvieron gran importancia las notas dedicadas a diferentes aspectos de la subjetividad femenina. En general, apuntaban a describir y evaluar a las mujeres en la vida pública: en las calles, en la guerra, en los hospitales, en sus trabajos. Como vimos, era evidente la influencia de la coyuntura bélica y de los movimientos feministas que tanto en Europa como en Argentina, clamaban por el derecho al sufragio. *La Nota* era un lugar de discusión entre las posiciones hegemónicas y contra hegemónicas en relación a la mujer.

En las "Cartas de La Niña Boba" encontramos la parodia de las niñas de ciertos modos íntimos de escribir de ellas, llevando al ridículo ciertas constantes consideradas propias de la Mujer como la superficialidad en las relaciones sociales, lo que se vincula directamente con algunos tipos femeninos descriptos por Stormi.

En "Páginas femeninas" conviven textos similares a los que hemos visto en *Caras y Caretas*, como los de Aglavaine o Nirvana de Nihil con los de Lola Pita de Martínez y Esther Walter que se distanciaron de los primeros en dos sentidos: en primer lugar porque rechazaron el modo de escribir íntimo o coloquial que solía prevalecer en los artículos femeninos y, en segundo lugar, porque retomaron posturas feministas que bregaban por la emancipación de las mujeres. Lola Pita discutía claramente con las argumentaciones de textos como el de Muñoz y luchaba por la igualdad de derechos en la vida pública. Walter se centraba más en criticar aspectos relativos a modos de ser y educar a las mujeres, temática quizá más acorde a la columna, si la comparamos con los artículos de *Caras y Caretas* o *Nosotras*, a los que, de algún modo, cuestiona.

Stormi escribe en "Feminidades" percatándose de que es vista a través del cristal cóncavo de las identidades que construyen sobre ella, sea la poeta del amor o la mujer de voz chillona e irritante. Asimismo tiene la certeza de cuál es el lugar que ella desea ocupar, sea el de poeta o el de feminista y tiene "conciencia de género", ya que sabe que su malestar es compartido por miles de mujeres. Así, ella acepta la tarea de escribir artículos femeninos, pero no respeta las reglas, abusa de la literatura para introducir la ficción, parodia a la escritora de estos artículos, impone la ironía en sentido crítico, sobre las niñas. La cronista desnuda al hombre fósil que Art, cegado por la misoginia, no pudo ver; se burla de las esposas, se encarna con la joven casadera hasta penetrar en su alma y demostrar que sus pensamientos más íntimos han sido invadidos por los mandatos sociales y, finalmente, devela una construcción del cuerpo femenino atrevesado por el trabajo disciplinario de producción y artificio que se ejerce sobre él, para demarcar sus formas, gestos y cubrirtio de telas y maquillaje. En sus crónicas no sólo parodia los artículos femeninos sino que también crea tipos humanos y adopta una escritura irónica similar a la que usará Artl en la década del treinta, aunque con conciencia de

género. Precisamente esta lucidez para descartar la escritura dócil y femenil, habilitar el espacio de la polémica y la asociación inocentemente libre —el latín y los hombres, Dios y las niñas pobres o la moda y la sociología— la aproximan a aquellas periodistas curiosas e inquietantes del siglo XIX.

Agresiva o piadosa, la ironía se posa sobre lo visible y hace del cuerpo el espacio para la desacralización del posicionamiento de género. Por medio de la parodia retoma lo que la biología, la moral y la moda dicen sobre el cuerpo femenino para desvalorizarlo, desviarlo. La mirada irónica desustancializa al cuerpo femenino y pone en evidencia una ausencia. Si nos guiamos por Storni, el alma era lo ausente —lo reseco en la dama voluminosa— que podríamos resignificar en la vacuidad de la Mujer como lo opuesto del Hombre. La cronista manifiesta, así, su resistencia a la identificación: ella no es Mujer. Si se coloca un vestido, es un pantalón, riéndose ante el riesgo de masculinización que este gesto suponía. Rechaza el modelo de feminidad, atacando tanto a las mujeres como al sistema mismo que las sujeta. Incluso, en estos textos, la escritora no apela a la crítica directa ni a mostrar otro modelo del deber ser femenino sino que sólo hace chirriar el vigente, implantando la duda en lo que se considera más certero. Con lo cual, los enunciados verdaderos carecen de significado y es el vacío el que abre las posibilidades. La ironía, entonces, desestabilizaba la certeza, apuntando a volver contingente aquello considerado universal.

Tao Lao o los efectos de una sexualidad incierta

"Esa mezcla de hombre y de mujer, la momentánea prevalencia de una sobre la otra, solía dar a su conducta un giro inesperado. Por ejemplo, las mujeres curiosas se preguntaban: si Orlando era mujer, ¿cómo no tardaba más de diez minutos para vestirse? Y no están sus trajes elegidos a la buena de Dios y a veces hasta raídos? Sin embargo, le faltaba la gravedad de un hombre, o la codicia de poder que tienen los hombres."

Virginia Woolf, *Orlando*.

Indicios para un puente: de la revista *La Nota* al diario *La Nación*

Stormi escribe crónicas femeninas en dos etapas consecutivas. La primera es la que comienza en la revista *La Nota*, el 28 de marzo de 1919 y llega hasta el 5 de marzo de 1920. La segunda abarca desde el 11 de abril de 1920 hasta el 31 de julio de 1921, en el diario *La Nación*. Como ya dijimos, *La Nota* fue una de las tantas pequeñas publicaciones que el desarrollo masivo de la prensa habitó en la Argentina. Y *La Nación* era uno de los diarios emblemáticos de la Argentina, reproductores ideológicos de la clase dominante. Claro que nuestra cronista publicaba desde antes, en sendas publicaciones sus poemas, con lo cual para ella no era novedad el cambio de soporte. Pero sí lo es para nosotros en varios aspectos. Desde el punto de vista del soporte tecnológico, el salto de Stormi hacia *La Nación* es notable: de una revista semi-intelectual, escrita entre amigos, pasa a escribir sus crónicas femeninas en uno de los diarios más representativos de nuestro país, creado por Bartolomé Mitre en el siglo XIX.

El diario *La Nación*, luego del Centenario de la Revolución de Mayo quedó instalado, junto con *La Prensa*, entre los más tradicionales de una Buenos Aires en cambio constante. En 1920, los subterra-
neos ya llevan siete años de funcionamiento, los varones han empeza-

do a practicar el voto universal y las mujeres, excluidas de ello, reclamaban su derecho al ejercicio ciudadano. A su vez, el impacto de la Primera Guerra Mundial influyó bastante en las mentalidades porteñas e impuso las noticias internacionales sobre las nacionales. Los medios gráficos que provenían del siglo XIX, como es el caso de *La Nación*, estaban marcados por la etapa positivista y romántica de 1880 cuando los periódicos respondían a un modelo hegemónico de carácter contenidista, como una clara voz doctrinaria de la *élite* gobernante. Los cambios en la prensa, respecto de la gráfica y la heterogeneidad ideológica comenzaron con la aparición de *La Razón*, en 1905. Y de a poco, *La Nación* fue incorporando ciertas modificaciones especialmente en el uso de la fotografía. Es significativo que el nuevo estilo gráfico dominaba en las revistas mucho antes de que llegue a los diarios, de ahí que revistas como *La Nota* o *Caras y Caretas* se adhirieran al *art nouveau*.

El paso al diario también significó, para Storni, un cambio en su público lector que será mucho más amplio y, probablemente, más cercano al tipo femenino que criticaba en la revista y seguirá haciéndolo en el diario, ya que la lectora del suplemento, como se puede deducir del mismo, es la mujer doméstica o su antecesora, la niña inútil. Quizá por esta razón, Storni se dedica, en esta etapa, casi exclusivamente a los tipos femeninos y acentúa la potencialidad irónica y paródica de estas figuras.

Storni se hace cargo de una columna, "Bocetos femeninos", que no se publica en una sección femenina integrada a las páginas de la revista —ya he dicho que en *La Nota* la mujer como referente excedía notablemente a la columna—, sino que escribe en un suplemento dominical que dedica dos de sus páginas a la mujer moderna. En éstas aparecen reportajes a especialistas en medicina infantil, artículos acerca de las nuevas tendencias de los vestidos europeos, aniversarios de quinceañeras, consejos sobre los cuidados del bebé, los deberes de la madre joven o las estrategias para lograr un buen maquillaje. En su mayoría son artículos femeninos, dirigidos hacia nuestra estimada lectora, al estilo de los artículos funcionales a las tecnologías de género dominantes. Y entre estas notas se encontraba una larga y angosta hiler de vocablos bajo el título de "Bocetos femeninos" y con una extraña firma, Tao Lao.

Aparte de estas páginas del suplemento dominical, en el diario aparecían páginas de publicidad para mujeres como ocurre con la llamada "Página 43" en la que, bajo el auspicio de Piccardo y Cia., se publicaban artículos tales como "Para las madres" con consejos sobre la crianza de los niños o "Cómo defender el cutis contra la acechancia del taller y de la casa" o "La mujer y el hogar: el baño. Sobre las ventajas del baño diario en la mujer", textos similares a los que ya hemos analizado que intentaban actuar y disciplinar sobre las conductas femeninas.

En cuanto a las crónicas mismas, la columna de Alfonsina Storni sufrió algunos cambios significativos. En primer lugar, en la revista aparecían artículos directamente promotores del feminismo, otros más cercanos a la crítica literaria y otros que se dedicaban a relatar anécdotas sobre situaciones de la vida cotidiana. En *La Nación*, la escritora se restringe pura y exclusivamente a describir ciertos tipos femeninos en particular y sólo desde ellos podrá agregar costumbres o espacios urbanos.

En los artículos de *La Nota*, se destaca el carácter femenino de la enunciativa y la ironía que corroe esa posicionalidad de género. Siempre aparece la firma "Alfonsina Storni", incluso cuando es una carta de algún personaje están los nombres de ambas (personaje y autora). Por ejemplo, por medio de la enunciación enunciada, Storni titula una de sus crónicas: "Carta de una engañada" y la firma "Alfonsina Storni", pero el texto mismo comienza con "Mi querida Tula" y termina "Escribeme. Besos. Mercedes". Las crónicas de *La Nación* están mayormente firmadas por Tao Lao, que es un enunciatador claramente identificado con el sexo masculino y que porta un tono paternal con un dogmatismo apenas atenuado. En las dos etapas es clara la construcción de un lugar de enunciación —antes femenino y ahora masculino— que deja sentadas las diferencias de género, apelando a las identidades hegemónicas. La ironía de Tao Lao es más sutil que la anterior, provocando un efecto de lectura que impone más la incertidumbre sobre sus afirmaciones —"La perfecta dactilógrafa" ¿es o no perfecta?— que la burla directa de *La Nota*, que no deja duda de su carácter devaluado.

Tao Lao no sólo es un viejo chino que se dirige paternalmente a las niñas sino que también es una voz narrativa que elude toda marcación sexual de identidad, al modo de enunciatador neutro. Por ejemplo en

"Un simulacro de voto", Tao describe la participación de las mujeres en el simulacro de votación de Julieta Lanteri casi como si fuera sólo una noticia pero dejando en claro el valor positivo de este acto que no afectaba directamente en los resultados electorales pero era un indicio de la igualdad de derechos entre varones y mujeres.

En *La Nota*, Stormi juega con su propia identidad al adoptar una enunciatadora mujer u otras que iba ensayando, cuando apelaba a una escritura más íntima como las cartas o los diarios íntimos. La voz narradora, en *La Nación*, se asienta definitivamente en Tao Lao y es "él" quien ve circular a las mujeres por la ciudad o alguna institución educativa o comercial y las describe, a veces con un guiño de complicidad hacia la lectora y otras con una clara interpelación hacia el referente.

En *La Nación*, Stormi firma con el seudónimo Tao Lao en casi todas las crónicas, con lo cual introduce la ficción en una parte esencial: la autoridad. La poeta ya había usado seudónimos en otras oportunidades, como en las cartas por ejemplo, pero aparentemente es una de las pocas veces, posiblemente la única, en que elige un seudónimo masculino.

Tao Lao era una máscara, una forma del como sí, en la que Stormi apuntaba a desmontar la dicotomía de género existente en los artículos femeninos. Estos textos tenían en común lo que Foucault denominó como voluntad de verdad, ya que pretendían educar, informar y ayudar a las mujeres a constituirse en la Mujer. En este espacio, Stormi con el seudónimo ponía en escena la ficcionalización del enunciadador, señalando una subversión básica en el seno de la verdad: el sujeto productor de un discurso. Incluso en una de sus crónicas, "Las casaderas", culmina con la auto-representación de Tao.

Ahora bien, dada la situación marginal de las mujeres y las dificultades que encontraban en su vida cotidiana, especialmente las casadas que eran las que menos derechos tenían, era usual, en las escritoras, el uso de seudónimos, sobre todo, masculinos. Y las causas podían ser que con un nombre masculino les permitían editar o proteger su propia identidad, ante posibles represalias. Esta temática es bastante común en los trabajos dedicados a mujeres y escritoras. Sin embargo, debido a la presencia pública de Stormi, éstas no son las razones que la mueven, tampoco era su intención ocultarse

"Si comparamos este artículo con el que escribe Stormi en "La mujer. Encuesta feminista argentina de Miguel Font" y con los publicados en *La Nota* sobre el sufragio, hallamos un nivel de argumentación muy interesante, aunque, al menos en apariencia, contradictorio. En la encuesta de Font, Stormi tiene una posición contraria al sufragio por dos razones: una es la falta de conciencia en las mujeres y la segunda es que considera prioritario otros derechos como los civiles y sociales, especialmente relacionados con los derechos de las madres solteras, tema al que se dedicó su militancia en el socialismo.

ya que al menos tres crónicas de esta columna están firmadas por ella misma. Mas bien es un modo de introducir una ficción lúdica, una forma de narrar singular que se distanca de lo establecido. La voz enunciatadora se descuenta, no es del todo femenina ni masculinizada, se enmascara de diversas maneras según se lo exija el relato. Así será neutra en las referencias al voto femenino, será masculina al describir a las dactilógrafas y a las profesoras, desaparecerá para dejar conversar a las señoras en "Tijeteo". A diferencia de las aguafuertes artísticas que poseían una asimilación notable entre el yo que narra y Art, Stormi deja armarse y desarmarse a la voz narrativa de tal manera que resulta imposible formar una imagen homogénea o fija de ésta.

En cuanto a la dimensión semántica del seudónimo, Tao forma parte del título de unos de los libros fundamentales de la filosofía china que concentra un conjunto de ideas acerca del mundo del obrar y el comportamiento humano y Lao es el nombre del autor de este texto. No podría afirmar que Alfonso Storni haya conocido este libro, sí bien es posible ya que la primera traducción al español apareció en Buenos Aires en 1916, editada por Ediciones mínimas. Incluso, el traductor del francés al español es Edmundo Montagne quien, en el prólogo de una edición más actual, recuerda la importancia de la divulgación y el éxito que este libro tuvo en su momento entre los intelectuales porteños. De todas maneras, más allá de la anécdota, vemos la riqueza semántica que posee el Tao de Lao-Tsé en relación a la ficcionalización del autor y el descenramiento en cuanto a la visión dicotómica de las identidades de género.

Las palabras Tao Lao invocan, entonces, un libro fundacional de la filosofía china, lo que nos lleva a pensar en tierras lejanas y extrañas. EmERGE del nombre una figura exótica, distinta a las usuales imágenes del extranjero vinculado con los sectores inmigrantes generalmente marginados, o con la fuente de conocimiento como era el caso del intelectual europeo. En este caso, lo extranjero significa lo exótico, lo más ajeno posible a la cultura occidental y cristiana que se está afirmando en el país: Oriente. Y Tao Lao aparece en el espacio destinado a aconsejar a las mujeres y afirmar como son y qué deben hacer desde un lugar de saber tradicional para la sociedad occidental: la verdad, sostenida por el discurso científico, fundamentalmente.

El nombre completo del libro chino es Tao-te King. Tao (o Dau según una traducción más fiel al original) significa la sustancia de todas las cosas y, a la vez, la norma que preside el movimiento y la mutación. Por eso, usualmente es traducido como camino. El Tao es la fuerza ordenadora que empieza a manifestarse por sí misma en el vacío inicial, antes de que existan el cielo y la tierra. Te es la fuerza del Tao (Dau), su manifestación y las normas particulares de cada cosa. King (o Guing) significa libro en sentido de obra clásica.

El uso de un seudónimo supone un ocultamiento del origen o autor de lo que se escribe, tal como el sabio que según Lao Tsé, no se muestra “y así se torna visible; no quiere tener razón/ y así su razón resulta manifiesta/ no insiste según sus méritos/ y así crea cosas realmente meritorias.”² Porque es sabio quien adopta ante los hombres, y ante la vida en general, una actitud antipolémica, de cuño nihilista. Justamente, la actitud del Tao Lao de Storni es dejar la polémica de lado para camuflarse en una apariencia masculina y, desde allí, por medio de la ironía, subvertir aquellos enunciados considerados verdades y dejar que la razón se manifieste.

Antes de demostrar cómo en los textos de Tao Lao se intentaba demantelar la dicotomía femenino-masculino, no quiero dejar de citar cuál es la visión del filósofo chino respecto de este tema. Lao Tsé sostiene que la organización del mundo en tanto opuestos es una lamentable consecuencia de la lejanía del ser humano respecto de la unidad originaria. Tiene una visión negativa de las dicotomías que, sin duda, es el concepto troncal de la construcción hegemónica de las diferencias de género que establece que lo femenino es aquello complementario y opuesto a lo masculino.

En cuanto a las crónicas publicadas en “Bocetos femeninos”, están mayormente centradas en los tipos femeninos. Encontramos mujeres trabajadoras y cuerpos femeninos acicalados. De las casi cincuenta crónicas, sólo dos son absolutamente distintas. Me refiero a “Un simulacro de voto” dedicada a los derechos de las mujeres y “Gabriela Mistral” dedicada a la escritora chilena.

Entre los tipos encontramos una mayoría de jóvenes trabajadoras, aunque no faltan las novias ni las madres. En casi todas, la voz narrativa se despliega con mayor o menor presencia, mientras va dibujando una crítica a la subjetividad femenina que se termina de explicitar

en la serie de las impersonales. Así es como he seleccionado para mi análisis aquellas crónicas en las que Tao Lao, con sus movimientos singulares, ironiza sobre la feminidad de las manicuras, las dactilógrafas y las profesoras; retoma los ideales folletinescos de las costureritas; y, en último lugar, inventa una serie de mujeres puramente corporales e impersonales.

Manicuras, dactilógrafas y profesoras

Numerosas razones histórico-sociales, como la inmigración y la guerra, hicieron que las mujeres se incorporaran al mundo del trabajo. En menos de diez años Buenos Aires vio caminar por sus calles a empleadas, telefonistas, dactilógrafas, obreras, costureras... Creo que los artículos femeninos tenían el objetivo de controlar el desorden que significaba tantas mujeres de aquí para allá. Y Storni demuestra que, lejos de obedecer las indicaciones, las mujeres paseaban, se divertían, veían películas, tomaban el té... De todas maneras, como ya veremos, esto no significaba que fueran libres de la mirada masculina.

En “Bocetos femeninos”, las trabajadoras ocupan una serie significativa en la que Storni ironiza respecto de la asociación entre éstas y la emancipación femenina, dejando huellas de las situaciones laborales precarias de las mismas. Con el fin de demostrar lo antedicho y examinar la desarticulación de las tecnologías del género, analizaré las siguientes crónicas: “Las manicuras”, “La perfecta dactilógrafa”, “Las profesoras”.

En “Las manicuras”, Tao Lao asimila mujer a cuerpo de tal manera que la mujer es parte de la naturaleza, lo sexual, lo sensible y su lugar es el espacio privado mientras que el varón es parte activa de la cultura, es la inteligencia y su lugar está en el ámbito público. El enunciador es masculino, paternal y cómplice y se dirige a sus bellas lectoras para argumentar su idea de que el oficio de la manicura es femenino porque exige poca imaginación. En “Acuarelistas de pincel menor”, el mismo enunciador visita un taller en el que hay muchas jóvenes que se dedican a pintar diferentes partes de tarjetas, a veinticinco centavos. En la primera frase, “Glorifiquemos la acuarela [...] pintura inestable, femenina y discreta...”, ya aparece una cierta exageración respecto de la acuarela, seguida de la justificación de la “innegable” feminidad de esta técnica: discreta, ino-

cente, cómplice. La ironía surge tenuemente por la exageración adjetiva y en las comparaciones carentes de pertinencia como la siguiente:

—Yo hago los ciclos de una sola pincelada, así —me informó mientras el ágil pincel se corría sobre la tela con real elegancia.
—¡Ah! Bella acuarelista —me permití decirle—, en ello os parecéis a Jehová. Él los hizo de una sola palabra; vos lo hacéis de una pincelada... pequeñas diferencias.

En "Las manicuras" comienza por señalar las cualidades de las manos para afirmar:

No me negaréis, que, a ser ¡oh, bellas lectoras! una minúscula célula, quisierais hallaros formando parte de los ojos y de las manos, destinados a las más exquisitas funciones humanas. Recordad, si no, aquella frase del hosco Quiroga, quien apreciando deliciosamente la mano de una dama hizo florecer su brusquedad en una sentencia galante: "El amor, señora, entra por el tacto". Y eso que ignoro si la bella mano provocadora de galanterías había sufrido el toque mágico de una manicura, oficio grato a la mujer, acaso por afinidad con las perizas del sexo que elige de preferencias tareas que exigen poco desgaste cerebral y fácil ejecución.

Este párrafo encierra varios aspectos que querría resaltar. En primer lugar: la jerarquización corporal fundada en un criterio amoroso-masculino, ya que se privilegia el gusto del varón sobre el cuerpo femenino. Esta justificación viene acompañada de un guiño que ubica en el centro de la afirmación a Alfonsina Storni. ¿Acaso el "hosco Quiroga" no hace mención a Horacio Quiroga, justamente relacionado con una frase cargada de sensualidad? Recordemos que Horacio Quiroga fue un entrañable amigo y amante de la escritora.
Por último, Tao encuentra la razón por la cual la manicura es el oficio preferido por las mujeres: la pereza mental del bello sexo. Las manicuras quedan embebidas en adjetivos elogiosos pero permanecen en la corporalidad misma de las manos: débiles, blandas, pequeñas. El argumento es tradicionalmente androcéntrico, sólo una palabra parece inadecuada: la elección que ubica a las mujeres, en este caso man-

curas, como sujetos responsables de la profesión realzada, evadiendo el asiento de estos argumentos en la biología. Dice Tao: "... oficio grato a la mujer, acaso por afinidad con las perizas del sexo que elige de preferencias tareas que exigen poco desgaste cerebral y fácil ejecución". Este supuesto de que son las mujeres las que eligen tareas fáciles o devienen niñas inútiles estaba presente en la columna de *La Nota*. De hecho, Storni se opone al sufragio femenino porque son las mujeres las que no están preparadas para ello, posición que coincide con la crítica a la comodidad del noviazgo de Herminia Brumana. Esther Walter también centra el problema en la mujer, al detenerse en la educación que las madres transmiten a las hijas. O sea que, mientras se luchaba por la igualdad de derechos, también se ponía en crisis la subjetividad femenina.

Tao Lao recrea un universo en el que las lectoras son bellas tanto como las manicuras, ya que pertenecen al bello y perezoso sexo mientras los hombres son hoscos y saben calificar a las mujeres. Esta pequeña afirmación se sostiene a lo largo del texto en el que se organiza el sistema de dicotomía genérico en donde lo femenino (las mujeres y las actividades que a ellas corresponden) es débil, blando, discreto, gentil, pequeño, bello, prolijo pero vago de imaginación. Y lo masculino no merece demasiadas atribuciones ya que, sencilla-mente, es hosco e imaginativo. Con lo cual el espacio de lo masculino es el de la creación y la valoración de lo femenino. La adjectivación y las analogías establecen una cierta distancia del enunciador respecto de lo dicho ya que apela a frases que hacen eco en las publicaciones de la época con una sutil exageración, en tanto efecto de repetición y del lenguaje cargado, lo que pone nuevamente en escena la ironía. Me pregunto si la excesiva adjectivación y el lenguaje barroco que trae tonalidades irónicas, no proviene del manejo que Storni posee del melodrama. Este es un recurso que ha usado en *La Nota*, recordemos a la niña que ante el vestido de casamiento se le desvanecen sus dudas, y que también aparece en *La Nación* con los modos excesivos y cargados de sentimentalismo.
Sobre el final, Tao manifiesta su deseo de transmitir, en una próxima vida, al cuerpo de una manicura pero con su imaginación masculina para poder "investigar manos como quien investiga mundos". Tao propone un juego para devenir andrógino que es la versión inversa de lo

que Alfonsina hace al escribir bajo el disfraz del viejo chino. Los recursos de la ficción le permiten a Storni llevar adelante esta fantasía e inventar narradores y zambullirse en el alma de las impersonales, las irreprochables y demás niñas. Es una estrategia similar a la que lleva adelante La Dama Duende para escabullirse de las tecnologías de género.

En "Las profesoras", el enunciador, paternal y cómplice, inicia un diálogo con algunas de estas mujeres, previamente presentadas de la siguiente manera:

—¿Qué es Ud., linda señorita, vestida con un traje de sarga marrón, zapatitos y medias de igual color, piel levantada hasta la discreta nariz, sombrero hundido hasta los rosados apéndices laterales (orejas) [...].

A lo que ella responde:

—Profesora.

Este inicio en el que el enunciador sólo pregunta y en el que se describe no sólo la vestimenta sino el esmero que supone este arreglo para la entrevistada, es una estrategia que se repite varias veces en este artículo y es, a su vez, común a otras crónicas. Es un modo de presentación que impone una asimilación directa entre cuerpo y vestimenta al ir del traje a las medias, de allí a la piel y subir hasta el sombrero, logrando un irreprochable efecto de género. Justamente, Storni describe con detalle el trabajo de artificiosidad que hace de una mujer, una Mujer, en este caso profesora.

De esta secuencia que va desde el vestido hacia la profesión, Storni continúa señalando la vestimenta, podemos decir, de la profesión, o sea la chapita y demarca esto, con ironía, como símbolo de la emancipación femenina. He aquí una visión de la emancipación femenina que no supone un cambio en la sociedad sino la asimilación de los valores tradicionales, ligado a la sociedad de consumo. Entonces, la vestimenta hace a la mujer como la chapita a las profesiones: chapita y vestimenta vienen asociados como íconos de la frivolidad de la sociedad argentina, introducidos por un sistema político androcéntrico. En verdad, el narrador abandona la descripción de las profesoras para detenerse en el despliegue de la lógica del mercado que usa esto para inventar premios y medallas mientras hace dinero. Esto tiene que ver

con el incremento de institutos que enseñan a hacer lo que las mujeres ya saben desde hace varias generaciones: tareas domésticas, costura, etc. En síntesis desde la descripción de las profesoras hasta las instituciones que las producen, pasando por las chapitas que se colocan en los hogares, Tao no hace más que poner en evidencia el funcionamiento moderno de la apariencia que en las siguientes crónicas estará formando parte de la subjetividad femenina.

Tanto en el texto de las manicuras como en el de las profesoras y las acuarelistas, Tao Lao representa una voz masculina que delimita el espacio de lo femenino y lo masculino, en donde las mujeres son sólo cuerpos —manos, cuellos, vestidos— valuados por la hosca voz masculina. El efecto irónico aparece en el uso de la adjetivación exagerada, en la inversión de sentido o en el uso de comparaciones irónicas que crea una tensión entre lo dicho y lo que se quiere decir que irá *in crescendo* hasta llegar a la impersonalidad femenina.

En "La perfecta dactilógrafa", desde el título podemos rescatar una intensificación semántica al agregar un juicio de valor (perfecta), que, al correr de las palabras, se transforma en irónico por inversión de sentido. En esta crónica Tao se detiene en el estereotipo que las escuelas construyen de las dactilógrafas, ridiculizando la facilidad con la que se puede hacer de una joven, una dactilógrafa.

En esta crónica hallamos un enunciador asexuado que se coloca en observador de estas mujeres con una distancia tan grande que ya no puede dialogar con ellas. Si bien, no pierde la relación con las lectoras, éstas no son bellas ni queridas sino que quedan involucradas en su argumentación por medio del uso del nosotros inclusivo en frases tales como:

Pero lo que a nosotros nos interesa no es una clase de dactilógrafas sino la perfecta dactilógrafa...

Se evidencia así un cambio en la mirada que ya no estará preocupada por las diferencias de género sino por la misma subjetividad femenina reducida a la preocupación por la apariencia física ante la mirada masculina.

En este caso, apela no tanto a los adjetivos engolados como a las comparaciones irónicas. Compara a la dactilógrafa con un rey, ya que

Esta padece de varios achaques artísticos, entre los que se encuentra el de la parálisis de los dedos anular e índice. Destaca en ellas su maquilaje, sus "chispantes miradas y repiqueadores tacos", las "manchas de polvo en las blusas". En las primeras frases aparecen adjectivos calificativos que la anífan —traviesa— y se relatan atributos puramente corporales o, más específicamente, que dejan huella del trabajo de acicalamiento realizado —manchas de polvo, pomo de carmin. La única mención a un aspecto menos físico es la mirada que aparece junto con los tacos, como un adorno más. Con cierta ironía, citara el párrafo afirmando que el objetivo de este aparente descuido por parte de las dactilógrafas es darle alegría a los porteros.

Tao parodia el tono normativo que aparecía en las revistas respecto de que debe hacer una mujer —pensamos en los consejos de Mille. Alice Delycia en *Carras y Carras* que abusa del imperativo para construir una dama—, para ponerlos al tanto de las características de una dactilógrafa perfecta. Imitando los manuales, compara a estas damas con los reyes y finaliza con una serie de instrucciones para quien desee fabricar este tipo de jóvenes:

Píntese discretamente los ojos.
Oxigenese el cabello.
Píntese las uñas.
Córtese un trajeito a la moda, bien corto.
Comprátese el estómago.
Endurézcase considerablemente los dedos anular y meñique.
Salpíquese copiosamente de mala ortografía.
Póngase un pájaro dentro de la cabeza (si es azul, mejor).
Envíese durante dos o tres meses a una academia comercial.
(Hasta de cinco pesos por mes).
Téngase pendiente de avisos comerciales durante uno, dos o tres años.
Empíccese por poca cosa.

Un renglón debajo de otro insinúa un relato entre el instructivo y el poema. Una cierta musicalidad en la acentuación de las esdrújulas imita el tecllear cortado y rabioso de la máquina y una aceleración del ritmo que va desde el arreglo físico hasta las academias,

producen una dactilógrafa. Sutilmente Storni describe la precaria situación laboral de las mujeres: a las dactilógrafas se las emplea por poca cosa, a las acuarélistas se les paga dos pesos por día, las normalistas deben hacer largas cosas para conseguir empleo. Así las trabajadoras devienen máquinas funcionales al mundo laboral que no sólo les exige demasadas horas de trabajo sino que también les impone la gracia y el ornamento. Roberto Arlt también detecta esta construcción de mujeres en serie que la modernización impone en el mundo laboral, en este caso en los quiscos con "Vestidos reglamentados, melenas de corte reglamentado, tacos de altura reglamentada. Feas y lindas." Y, como Storni, concluye su Aguafuerte "Pasaje Güemes": "Luego el cráneo les queda en disponibilidad." Esta imagen de la maquinización de las mujeres retorna en la poesía de Storni casi veinte años después, con más nihilismo que ironía, en los obreros de las fábricas mohosas del sur de Buenos Aires donde el ritmo monótono del machacar de las máquinas se ha fundido nado a un tango lígubre:

En las crónicas, Storni solía dejar para el final un párrafo, vacío de ironía, en el que señala la singularidad de los diferentes trabajos en los que participan las mujeres, a veces para separarse del tipo alienado, como en la dactilógrafa, otras para comentar la poca paga que reciben, como en las acuarélistas, en una denuncia, casi, de la explotación infantil —"Son generalmente chicas de 16 a 19 años, muy monas". Es más, en "La normalista", a pesar del tono humorístico de la crónica, la misma polifonía del relato permite la emergencia de la siguiente voz crítica del sistema:

"Lo que opina una normalista"

Opino sobre mí misma lo siguiente: que soy pobre. Que estudio con sacrificio para ayudar a los mitos y quisiera obtener el puesto a que me da derecho mi título sin formar en esta hilera interminable de postulantes. Afirmo que soy inteligente y capaz.

Y también afirmo que ninguna culpa me cabe si me quejello con el francés y otras minucias normales, y no soy mejor.

Y digo que he aprendido, muy particularmente en mi curso, una

"Danzón porteño: Una tarde, borracha de tus uvas/ Amantillas de muerte, Buenos Aires./ Que aizas en el sol de otoño en las laderas/ Enfriadas del oeste, en los tramontes // Vi plégarce tu negro Puente Alsina/ Como un gran bandoneón y a sus compases/ Danzar tu tango entre haraposas lúces/ A las barcas rotas del náchuelo:// Sus venenosas aguas viborandando/ Hios de sangre; y la hacina cuerva/ Y los bloques de fábricas mohosas// Echando aliento, por las chimeneas/ De phetos devorados, machacaban/ Contorsionados su obsedido llanto." En Storni, Alfonso, *Poesía completa*, Seta Galerna, Buenos Aires, p. 233, 1990.

cosa vieja: que los hombres buenos en engranajes malos acaban por amoldarse al engranaje y servirlo.

Pero si protesto, no ya contra los hombres, pero siquiera contra el engranaje, me expulsan... Y como las exposiciones de fin de año me han enseñado a mentirme a mí misma, justifico mi cobardía, pensando, al defender mi silencioso acatamiento, que las cosas son así porque no pueden ser mejores.

Y luego... ¡es tan lindo no hacer nada cuando nadie hace nada!

Y por último: mi madre es viuda y mis hermanos están desnudos.

En esta crónica, el narrador no es ni el viejo y paternal Tao, ni la mujer de "Feminidades", ni un enunciador oculto tras la neutralidad. Al estilo de La Dama Duende, es un mosquito el relator de esta escena de búsqueda laboral en la que caen unos papelitos con la pregunta "¿Qué piensa Ud. de la normalista?". Y, para responderla, el enunciador se borra y deja aparecer otras voces. Este mecanismo pone en escena la ficción ya que quienes responden esta pregunta son: el papel, el francés (se refiere al idioma), un árbol, la masa popular, un funcionario público y la normalista. Las diferentes opiniones están marcadas por quién es cada uno en relación a la normalista: generosa para el papel, enemiga para el francés, amiga para el árbol, indiferente para la masa popular y pesada para el funcionario. El recurso de la personificación permite que la opinión sobre la normalista, del papel, el francés y el árbol exceda las relaciones intergenéricas. Hasta ahora teníamos una visión unívoca apenas corroída por efecto de la ironía y ahora nos encontramos una suerte de polifonía asexual. El cambio de tono que interrumpe el juego lo introduce la voz de la misma normalista, quien explica su situación: es una mujer pobre que necesita estudiar para ayudar a su familia. Y termina con la siguiente frase que afirma la ficcionalización del enunciador:

Y después de leídas estas respuestas nos despertamos sin haber podido dar ninguna opinión personal, pues un mosquito, por grandes lentes de carey que soporte, es una entidad sin palabra.

A pesar de ser una entidad sin palabra, el mosquito habló e hizo que hablaran otros tantos personajes sin habla, incongruencia posible

en la ficción. Esta táctica es significativa a la luz de que quien lo dice es una mujer escritora, como Storni, que escribe como hombre, en una época en que las palabras de las mujeres eran escasas y controladas. Además, este último recurso de la ficción deja abierta la puerta hacia otras miradas y otras formas de subjetivación.

El ronroneo de la máquina de coser

Las columnas femeninas de Alfonsina Storni echaron sus raíces en la crónica moderna, tienen ciertos rasgos del ecléctico periodismo femenino del siglo XIX y se nutren del melodrama propio del folletín, del cine, del tango... Su conciencia crítica lleva a la cronista a no abandonar su principal objetivo que es desarticular cierta identidad de género hegemónica adoptada por sus tipos femeninos y en el camino de esta operación, va desmontando, también, la estructura de los artículos femeninos. En las mujeres trabajadoras, Storni señala la falsa emancipación de éstas marcada no sólo por las situaciones de explotación que sufrían sino también por ciertos hábitos que hacían a la identidad de género. Entre ellos se encuentra la práctica de la lectura en las mujeres que Storni describe en varias ocasiones. Entre las lecturas habituales, la poeta encuentra lo que podemos llamar literatura melodramática, como las novelas semanales, que al decir de Beatriz Sarlo, se caracteriza por poseer casi intrínsecamente una lectora femenina. Entonces, a los artículos femeninos de las revistas de difusión masiva, debemos sumar estos textos considerados como parte del universo de lectura femenina.

En varias crónicas, Storni especifica el universo de lectura de los tipos femeninos. Por ejemplo, al inicio de "La perfecta dactilógrafa", describe qué se lee durante aquel tiempo nuevo de la ciudad que era el del viaje en tranvía. Revistas populares e ilustradas, policiales o pretendidamente intelectuales están en manos de costureras, dactilógrafas o maestras. Quedan diferenciadas las feministas que despliegan negligentemente un diario. Luego, en "Las Lectoras" analiza la relación entre mujeres y literatura, aclarando que dejará a un lado la gran cantidad de mujeres —y hombres— hojeadores de revistas, folletines y novelones. Así hallamos que las

mujeres en general leen revistas, folletines, novelones, las lectoras, algunos libros pero más bien sentimentales, mientras que las feministas leen diarios, prefiriendo una lectura más vinculada a la realidad política y social.

Alfoncina es lectora de literatura melodramática e inclusive escritor(a), ya que en el año 1919 escribió una novela sentimental titulada *Una golontrina*, publicada en la revista *Hebe*. Además, en sus crónicas es posible hallar ciertos elementos propios del melodrama. Tengamos en cuenta que este como forma narrativa, surgió, junto con la crónica moderna, a partir de la revolución Francesa y se expandió durante el siglo diecinueve. Según Hermann Hellinghaus, de quien he tomado lo antedicho, con el melodrama aparece otra forma de subjetivación femenina donde la mujer ingresa en la sociedad a partir de un conflicto: resistir la tentación de caer en los brazos del seductor de una clase social superior. La subjetividad femenina aparece, así, en el centro del melodrama, buscando su identidad entre el sacrificio y el deseo.

Storni misma está inmersa en esta lógica ya que su propia vida podría ser un argumento de un melodrama: joven, pobre y seducida por El, huyó hacia las lucas de la gran ciudad, trabajó en fábricas y comercios, vivió en pensiones, escribió poemas, se enamoró y se suicidó. Es más, la crítica literaria tradicional, como Roberto Cusú, por ejemplo, ha justificado su decisión de morir con razones folletinescas como el desamor. Sin embargo, Storni supo escapar del destino folletinesco y llevar adelante una vida autónoma. Es desde un exhaustivo conocimiento, entonces, que les habla a las lectoras, usando los mismos códigos — la costurera y el mal paso, El y su auto, el vestido blanco y los angelitos rubios, la muerte y la creación de la asociación de niñas suicidas — para complejizar la estructura de la subjetividad femenina que encarna la pobre costurera.

Justamente en este apartado me centraré en “la costurera”, tipo femenino que no podía faltar entre las trabajadoras de Storni, pero que excede grandemente a los otros tipos ya que llegó a ser un personaje de ficción recurrente en la literatura y en el cine,¹ desde su creación en 1910, en manos de Evaristo Carriego.

En “La costurera a domicilio”, crónica de 1920, Tao Lao abandona su identidad sexual fija y deviene en un enunciador sin marcas

¹ La costurera llegó al cine en 1926 bajo el título *La costurera que dio aquel mal paso*. Fue dirigida por José Agustín Ferreyra y el guión, basado en el poema de Evaristo Carriego, fue escrito por Leopoldo Torres Ríos. Sus protagonistas fueron: María Turgenova, Felipe Farah, Arturo Forte, Cleo Palumbo y Alvaro Escobar. Ver: <http://www.cine nacional.com/peliculas/index.php?pelicula=2683>.

de género y gran conocedor de la subjetividad femenina. En este relato, Storni interpela tanto a las mujeres — costureras — como a la costurera del mal paso que ha creado Evaristo Carriego² en 1910 y recreado por José Quesada en la década del veinte en la novela semanal titulada “La costurera que dio aquel mal paso”. En el año 1930, Roberto Arlt tampoco evita la tentación de hablar de la costurera, aunque despojada del melodrama en su aguafuerte: “La muchacha del atado”. En consecuencia y dado que tiene que ver con la construcción de un personaje que excede a los tipos femeninos, analizaré la crónica de Storni junto con los textos de los autores mencionados.

Storni, en “La costurera a domicilio”, no se detiene tanto en la precaria situación laboral de ésta, como en la forma en que se subjetiva, embebida por los folletines y la literatura sentimental. Así, sin nombres propios, comienza con la siguiente frase: “Sale a la calle a la misma hora en que lo hacen las estrellas...” Esto ya está bastante bien y ha hecho gastar sesudas carillas a los poetas langüidos”. Cita que no sólo ironiza el tono utilizado por algunos escritores para describir a estas costureras (entre los que estarían José Quesada y Evaristo Carriego), sino que también establece una posición desde la que desarticula los supuestos básicos que conforman el estereotipo.

Evaristo Carriego es de los primeros escritores en retratar el barrio como el espacio de los pobres y entre sus personajes típicos se hallan las tísicas — mujeres tuberculosas que viven y mueren en el barrio — y las costureras que simbolizan el paso del barrio al centro, con el sabido peligro de la caída en la prostitución. Si bien en el poema citado, la costurera dejó la casa para no volver, en otros poemas de Carriego puede leerse la escena del regreso y el perdón.

En el mal paso se condensan varios factores: la salida del hogar familiar, la ida del barrio hacia el centro, la caída en la sexualidad y la esperanza de ascenso social. Ahora bien, el tono de reproche y post-ble perdón ante el regreso que puede leerse en Carriego, deviene en un final trágico con el paso del personaje al folletín y al cine.

² “La costurera que dio aquel mal paso: La costurera que dio aquel mal paso... — y lo peor de todo, sin necesidad — con el sinvergüenza que no la hizo caso/ después... — según dicen en la vecindad — // se fue hace dos días. Ya no era posible/ fingir por más tiempo. Daba con pasión/ verla aguantar esa maldad insufrible/ de las compañeras, ¡tan sin corazón!// Aunque a nada lleven las conversaciones,/ en el barrio corren mil suposiciones/ y hasta en algo grave se llega a creer!// ¡Qué cara tenía la costurera/ que ojos más extraños, esa tarde- ta/ que dejó la casa para no volver!... En Carriego, Evaristo, *Poemas completos*, Losada, Buenos Aires, 1996, p. 211.

La novela *La costurerita que dio aquel mal paso*,⁶ de Josué Quesada, posee un narrador omnisciente que no sólo digita las acciones de sus personajes y les da la palabra, sino que además, abusando de un tono paternalista, los evalúa sobre la base de lo correcto e incorrecto moralmente. Un buen ejemplo de ello es el hecho de adjetivar a cada personaje, a modo de presentación. La madre de María Luisa es la buena madre, una mujer de temple, pero desconocemos su nombre. María Luisa y Esther aparecen por su nombre o por su oficio, sin adjetivos calificativos junto al nombre, excepto el uso del diminutivo: costurerita. Los dos varones centrales en la novela están despojados de calificativos y son los únicos que aparecen con nombre, apellido y profesión: Emilio aparece a veces como “el obrero Sánchez” y otras veces como “Emilio Sánchez” y Lima como “El Teniente Carlos Lima”.

En la crónica de Storni, en cambio, la voz narrativa está más preocupada por la interpelación a la costurera “No me ocultarás... No me digas que no...”. Elude ocupar un lugar de superioridad y sus afirmaciones tienden más a provocar a su interlocutora que a delimitar el valor de las acciones desde la moral. Así es como la costurerita pasa a ser la lectora virtual del texto.

Beatriz Sarlo ha señalado en su análisis del folletín que éstos apuntan a sostener el orden social, ya que la trasgresión culmina en la muerte del actor. En la novela de Quesada, se nota la demarcación de las identidades genéricas fijas en los personajes femeninos adultos. La madre de María Luisa y la primer oficiala del taller muestran el horizonte posible para las mujeres jóvenes: esposa-madre o solterona. Esta posibilidad dual carga con una connotación moral siendo la madre buena, al haber cumplido con el mandato biológico, y la oficiala “una vieja y solterona”, porque no ha formado una familia, no tiene lugar en el ámbito doméstico, lo que la excluye del deber ser de la mujer.

⁶ Síntesis argumental de la novela: María Luisa, su protagonista, es una joven de 18 años que vive con su madre y trabaja en un taller de costura. Su padre ha muerto y su hermano, que vive solo, es un obrero que milita en el partido socialista. Este será el que desenvuelva la acción del relato. Ingresó al servicio militar y como no soporta los abusos de poder que sufren él y sus compañeros, decide escribir una denuncia en el diario de su partido. Lo enjuician y el único que lo puede defender es uno de sus superiores que fue compañero de él en la secundaria. Y es su hermana la que convence al Teniente Carlos Lima para que lo defienda. Finalmente lo absuelven, y se transforma en un héroe para la gente de su partido. Carlos seduce a María Luisa hasta lograr que ella se enamora de él. Viven una breve historia de amor hasta que él la abandona. Entonces ella llora arrepentida por haber confiado en él y se suicida. Paralelamente a esta historia, se halla la de Esther, amiga de María Luisa, ésta está triste porque se ha entregado a un hombre que la abandonó y, desde allí, se siente arruinada. La costurerita se apiada de ella, la acompaña y le presenta a su hermano con quien se casa y vive feliz.

Por el contrario, Storni, abre bastante la posibilidad de constituir una identidad femenina fuera de la dicotomía soltera-casada, al nombrar a las mujeres según sus profesiones, sus modos de andar por la ciudad, sus costumbres, sus edades, clases sociales.

Tanto en el folletín como en la crónica de Storni, e incluso en la de Arlt es el oficio que realiza, la costura, lo que le permite a la costurerita transformarse en personaje a modo de umbral de entrada que demarca los límites de su propio ser en el espacio público. Sin embargo, tanto en la novela como en la crónica arltiana, estarán jugando, en la conformación de su subjetividad, las redes familiares que le asignan papeles tales como el de hija y hermana. Más aún, Quesada entrampa a la costurera en la telaraña de su familia, en cambio Storni la sitúa como una mujer sólo responsable de sí misma, dejando en un segundo plano a la familia de la que proviene.

En la novela, Esther en segundo plano y María Luisa en el primero, transitan un proceso de re-ubicación social y familiar. Familiar porque ambas poseen un núcleo familiar y apuntan a formar otro; social debido a su pertenencia a la clase trabajadora con intenciones de ascenso en la escala. A su vez, ambos niveles se hallan atravesados por las relaciones inter-genéricas. La mujer joven soltera, según Quesada, lleva impresa la sexualidad en su cuerpo, las marcas de su femineidad son las que la hace deseosa para los hombres, casi a pesar de ella. Aquí reside el peligro que corre María Luisa al portar con este estigma, desencadenante del conflicto.

Estas jóvenes solteras aparecen escindidas por una cierta organización en la que la moral delimita los espacios de lo bueno y lo malo. Espacialidad que se delimita en sus propias corporalidades. En las mentes yace el mandato moral que proviene del hogar y les indica que deben trabajar para ayudar a sus congéneres y formar otra familia. En sus cuerpos reside el deseo que termina colocándolas en el lugar de objetos deseados por los varones. El riesgo que corren en la calle es que pasan a ser pura sexualidad circulante y están expuestas a las miradas masculinas que pueden cautivarlas, ya que ellos sí son conscientes de que ellas son seres sexuados y débiles. Este es, justamente, el argumento que utilizará el Teniente Lima para seducir a María Luisa:

—Si yo he sido defensor de Emilio, más lógico resulta que lo sea ahora de Ud. [...] No se imaginan a lo que se exponen, andando solas por ahí! Los domingos se vuelca en Palermo todo el pueblo y son capaces de asaltarlas!

Ahora bien, mientras Quesada las muestra atractivas a pesar de sí mismas, Stormi pone el acento en el artificio que les requiere salir vestidas a la calle, lo que las hace enteramente responsables de sus ropas. Incluso las describe para criticar la falta de personalidad que poseen al no pensar en otra cosa que en la imitación de la niña que está en la clase social inmediatamente superior y/o en las estrellas de cine. Diría Stormi que toda mujer que se atreve a exponerse en el espacio público, intenta responder a lo que el deber ser y los discursos de la moda y el cine imponen como correcto, sin notar las consecuencias que ello acarrea.

Alfoncina abusa del estereotipo que conforman las costumbres para criticar el proceso de des-subjetivación que supone su carácter imitativo y ridiculizar la obsesión de éstas por encontrar no a un hombre, sino a "el" hombre. La crítica tiene que ver con que este tipo de mujeres invierta su tiempo únicamente en este sentido y que salgan al espacio público para casarse y retornar, así, a su espacio: el ámbito privado. Claro que el objetivo de este estereotipo femenino es casarse para ascender en la escala social.

Así es como la ingenua enamorada de Quesada, es una mujer cultadora de sus propios intereses. Incluso en otra crónica, "La Impersonal", acentúa la agudeza de su postura crítica, profundizando el vacío de subjetividad que la adopción de un cierto modelo le produce. E invita a la lectora a compartir la descripción de un estereotipo más amplio en el que podemos incluir a la costurera.

¿Quién es la impersonal? Todos la conocemos: es la eterna imitadora, abundante en toda gran ciudad y superabundante en la pequeña ciudad que de gran ciudad oficia.

En esta, Alfonso describe un tipo femenino característico de la ciudad moderna. Es una eterna imitadora de las conductas que la sociedad les exige a las mujeres para llegar a ser la mujer, en pos de

una cierta homogeneización.

Mientras Stormi se separa de la moral tradicional, al criticar lo que es considerado como un buen comportamiento, Quesada muestra en Esther las marcas físicas que conlleva una caída, un mal paso. El peso del vestido negro, en Esther, no viene a afinar su silueta, sino que denuncia a todos su impureza. Bajo el estigma de la "desgracia merecida", su ropaje no hace más que hacerla públicamente culpable de haber sufrido una caída sexual. Acontecimiento que yace en el pasado y retorna a cada momento en su aspecto.

Detengámonos en la escena de la transformación de Esther: María Luisa le saca su ropaje de niña triste y la cubre con sus propios vestidos. De esta nueva imagen se enamora Emilio, el que, a su vez, se salvó de la cárcel gracias a su hermana.

Una vez legitimada la situación de Esther, mediante el matrimonio, esta se incorpora a la sociedad e incluso asciende económicamente gracias al cargo de diputado de Emilio. Es así como ella ha podido ascender, casi usurpando el lugar de su amiga, efecto que habla de un principio de intercambio en dos sentidos. Por un lado, señala un cambio de ascenso que la dicotomía moral-inmoral propone como imposible, ascenso que va de la mano de un varón de ideas socialistas, progresistas para la época. Y por otro lado, como veremos más adelante, la caída que es pasado en Esther pasa a ser presente en María Luisa en un carácter transitivo y con un desenlace fatal. Esta defiende a su hermano sin comprender ni aceptar sus ideas políticas, solamente los varones, en la novela, aparecen vinculados a alguna ideología. Esta marca de desinterés, naturalizada en la novela, es uno de los aspectos que crítica Stormi en la costurera, como un signo de no aceptación de la clase a la que esta pertenece.

La costurera de Quesada aparece pegada al paradigma de los afectos, de la domesticidad y, en la escena militar, tiene solamente las armas del amor filial para luchar por su hermano. Mantiene una relación singular con la ley, ya que no la cuestiona ni la ignora, propone otras reglas de juego. La ley impone la condena, pero las leyes de los afectos tienden a humanizar a los actores y, así, provocar otro resultado. De algún modo podríamos decir que las leyes no escritas de las relaciones familiares emergen desde el espacio doméstico y modifican sutilmente a la ley escrita.

María Luisa, entonces, funciona como mediadora entre la lógica de la domesticidad y la lógica de la ley escrita y logra la liberación, sin culpa, de su hermano.

Como dijimos anteriormente, la costurerita defiende a su hermano, vestida de mediadora. Este acontecimiento puede ser aceptado, desde el orden moral, en nombre del amor filial; sin embargo supone un movimiento que no llega a ser transgresivo pero sí peligroso: es una mujer la que interviene en el seno de la justicia y, lo que es peor aún, impone leyes que no fueron escritas por ellos.

María Luisa vive en una sociedad moderna donde se han acrecentado los mecanismos de control hacia las mujeres y el castigo que recibe, ejecutado por un varón, es el mismo, pero se vuelve invisible, cubierto tras la esfera privada. Este mecanismo que torna sutil el castigo es el que lleva adelante el Teniente Lima con su trabajo de seducción. El goce sexual con mujeres jóvenes lo enaltece, a pesar de que pueda sufrir alguna condena social pero que no sale del espacio privado o de las conversaciones entre mujeres. Conoce las reglas de un juego en el que es poderoso y permanece siempre arriba, a pesar de la caída sexual, aun cuando no posea una conducta moral excelente.

En la mente de María Luisa yace el mandato de ser para los otros, que hace que no piense en realizar algo para sí misma.

La miraba (su madre) en los ojos para tratar de leer en ellos la verdad que suponía... Pero María Luisa, que acababa de cumplir dieciocho años, no había tenido tiempo de pensar seriamente en un novio. Sentía por su oficio verdadera vocación y trabajaba con un entusiasmo increíble.

Sin embargo, como podemos leer unos renglones más abajo, es en su propio cuerpo donde reside el peligro.

Sus encantos, sin embargo, eran capaces de inspirar una pasión. Su traje blanco, de verano, con amplio escote, permitía admirar la línea perfecta de su cuello; las mangas cortas dejaban al descubierto sus lindos brazos; la blusa vaporosa diseñaba los contornos de sus senos.

Y, como Sarlo afirma respecto de los folletines, el argumento central pasa por el amor, aceptar a un hombre y entregarse a él es la única acción que la joven realiza pensando en sí misma.

En un principio, su cuerpo posee un poder de atracción que sigue siendo para otros, y es el Teniente quien no puede dejar de percibir su sexualidad. Una vez involucrada en la relación, se desviste y aparece disfrutando de su sexualidad. En un primer momento, su condición de "bella-pobre" funciona como arma que la lleva a ser elegida y en un segundo momento deviene obstáculo ya que no es la esposa que le conviene al Teniente. Este conflicto provocado por la unión de los opuestos abre el espacio a la duda. En la vacilación es el varón el que decide según su conveniencia. La caída, como dice Sarlo, es la figuración moral de un obstáculo a la vez social y económico pero también, creo yo, es el precio a pagar por haber abandonado su traje de mediadora.

Frente al noviazgo, ella imagina su conclusión en matrimonio feliz pero, dadas las diferencias que los separan, deviene en una relación desigual de amantes que no entra dentro del paradigma moral que domina el universo literario. María Luisa es activa hasta que el personaje masculino deposita su mirada sobre ella. A partir de allí deviene objeto, al que se abandona.

Respecto a la relación de la costurera con los hombres, Storni elude cualquier juicio que tenga que ver con mostrarlas pasivas o ingenuas y, más bien, critica su obsesión por el hombre soñado. Así es como les dice:

¡Oh costurerita! Tu destino no es muy amplio, ya que el pozo en que te ahogas es una corbata. [...] No me digas que no; es una corbata que a su vez representa un sueldo de empleado de doscientos a doscientos cincuenta pesos y que realiza para tí la ejecución de un sueño dorado.

A través de la parodia de los tonos melodramáticos, Storni alude al sueño dorado que promete una corbata a la vez que, al correr los velos de la pasión irresistible se ve la intención, de la costurera, de querer un mejor pasar económico. Esta mujercita no desea, no se enamora salvo de su propia idea de ascenso. De ahí que Storni haga hincapié en

los paraísos artificiales que la costurera recrea a partir de novelas y películas propias del melodrama.

En el folletín, las costureras usan sus manos para trabajar pero no deben hacer uso libre de sus pies... Sus pasos están sujetos a una evaluación moral. El modo de caminar y de vestir son los gestos que la hacen visible en la sociedad y, por eso, deben ser controlados. Marta Luisa desarma su propio molde dos veces a lo largo del texto, y las dos veces están ligadas a la búsqueda de la apropiación de su cuerpo. La primera es la caída que supone el goce sexual.

[...] el calor de sus besos apasionados la entloquecieron. Se olvidó de todo, cerró los ojos a la vida y se entregó, conscientemente, pura como era, en el dominio de todos sus encantos y de toda su juventud.

La segunda vez en que María Luisa se apropia de su cuerpo se produce cuando se suicida como causa de su mal paso.

Las mujeres han sido tradicionalmente pensadas como integrantes de una dicotomía que las pegaba a la naturaleza, mientras su opuesto, los varones, se han erigido en representantes de la cultura. En este sentido, devienen pura corporalidad vestida: manos que trabajan, cuerpo que despierta el deseo, útero que reproduce la vida humana, pies que tropiezan al caminar. A la costurera, en tanto estereotipo, se le trasluce estas estructuras y Stormi la desviste en un mecanismo de doble henditura: ataca a los poetas lánguidos que reproducen este modelo, a la vez que les describe sin piedad, a las costureras, los paraísos artificiales en los que viven.

Roberto Arlt, en "La muchacha del atado", describe a las costureras con el fin de denunciar las condiciones de explotación a las que se ven sometidas. Al respecto, Diego Armus afirma que ya en 1915, al contrario de lo que muchos médicos higienistas y periodistas indicaban, la causa de la tuberculosis en las costureras no era el ambiente del conventillo en el que trabajaban, sino la sobrecarga de trabajo debido a los pauperísimos salarios que recibían.

Si tuviéramos que hacer un cuadro familiar de la descripción artística, podemos decir que la costurera forma parte de una familia nuclear compuesta por una madre que se ocupa de sus hijos e hijas y

un padre ausente, al que ni siquiera se menciona en la crónica. Los hijos están semi-ausentes: una vez que prescinden de los cuidados maternos, salen a la calle y sólo regresan a exigir estas obligaciones domésticas en las mujeres que hallen en el hogar. Las hijas, y aquí llegamos a la costurera, han pasado su infancia cuidando a sus hermanos menores, y, cuando jóvenes, se han dedicado a la costura. Esta tarea se realiza dentro del hogar y la calle no es más que el medio para ir a llevar y a buscar más trabajo.

El trabajo doméstico ha sido tradicionalmente concebido como una tarea natural de las mujeres. Por eso es interesante que Arlt, al ingresar en la vida privada, señale y observe este sutil modo de explotación hacia las niñas, que deventrá en la aceptación de trabajar en la casa, enmarcado dentro de una economía de subsistencia. A partir de finales del siglo XIX se agregan otras tareas al trabajo femenino, entre las que encontramos la costura. Y esta feminización connota que el aprendizaje está dado por las "condiciones naturales" de la mujer y no obtiene una mayor calificación laboral. Podemos agregar que el hecho de que se realice en el hogar no sólo no libera a las mujeres del trabajo doméstico sino que hace que no desatiendan estas actividades y el ingreso que recibe es una ayuda complementaria al salario del varón; lo que acentúa notablemente su destino exclusivamente reproductivo.

Como dijimos más arriba, Arlt señala como trabajo tanto el que las mujeres ejercen al coser como aquel que está destinado al sostenimiento físico de los varones y así describe como estas mujeres se casarán, reproduciendo eternamente este modelo e insiste sobre la infelicidad de estas jóvenes. Cuando se trata de encontrar culpables no duda en apelar a la crisis económica de los años treinta. Entonces, sin perder de vista la simpatía del autor con los movimientos socialistas del momento, podemos decir que, para Arlt, la responsabilidad descansa sobre el capitalismo y las políticas imperialistas. En lo que respecta a la muchacha del atado, ella conserva aún ciertos vestigios de la costurera en esta figura de una subjetividad femenina fatalmente víctima, no del engaño de un hombre, en este caso, pero sí del sistema económico. Stormi, en "La costurera a domicilio", también recrea una escena familiar en donde aparecen los hermanos, aunque, a diferencia de Arlt, en lugar de mostrarlas como víctimas, ironiza sobre el desprecio de estas muchachas, frente a la situación social en la que viven al decir:

En vano tus hermanos, muchachotes afiliados a las bibliotecas avanzadas, llegan a tu casa silbando el himno de los trabajadores, y si se encuentran al hombrecito de la corbata en la esquina, lo mismo que tu padre con el sombrero de la niña fifi, se vuelcan por una pulla de dos... O te avisan, con una frase despectiva, que tu sueño dorado imita prolijamente el buzón de la calle, y que solamente la boca es demasiado pequeña para que le quepan las cartas del barrio... Sí, todo es en vano... La corbata es elegante y muy bien hecho el nudo...

Mientras hermanos y padre se comprometen con la realidad social, integrando partidos de izquierda o sindicatos, la costurera sólo espera a aquella corbata elegante que describen los folletines y que le asegura ascenso social. Así, Storni señala el camino de su crítica hacia la subjetividad de estas mujeres, lo que veremos desarrollado en la parte siguiente.

Impersonales, irreprochables y crepusculares

En *La Nota*, las chicas loro y las inútiles dedicaban largas horas en adaptarse al ideal del bello sexo. En *La Nación*, las dactilógrafas alegran a los porteños con sus tacos y las profesoras se distinguen por sus trajes. Las costureritas imitan los peinados de las estrellas de cine y caen seducidas por una corbata. Así es como, en Storni, el acicalamiento físico forma parte constitutiva de la subjetividad femenina. La última serie de crónicas que analizaremos —“La irreprochable”, “Las crepusculares”, “La impersonal” y “La joven bonaerense”— profundiza la posición crítica de Storni sobre una subjetividad femenina sin otra forma de identidad que la del culto a la apariencia ante la panóptica mirada masculina.

En “La irreprochable”, Tao comienza manifestando su adhesión hacia aquella mujer que usaba su tiempo en función de lograr el adjetivo de irreprochable ante los ojos de los otros. Al ir adentrándose en ella, ciertos mecanismos discursivos tales como la ironía en el uso de las comparaciones, nos hace dudar en cuanto a esta adhesión inicial.

Sin necesidad de circunscribirla respecto de su actividad laboral o

clase social, y colocándola en un espacio que supera incluso el de la perfección de la dactilógrafa, Tao Lao se dedica a la muchacha irreprochable, aquella niña a la que no se le puede encontrar defecto alguno respecto de su vestir, sus gestos y comportamientos urbanos, casi como el ideal de la niña inútil o la niña de éxito. En esta crónica se reitera la fusión entre los comportamientos corporales y la vestimenta que se porta, recurso útil para señalar cómo lo corporal, en tanto conjunto de movimientos mecanizados, ocupa la mente de tal modo que se logra lo que Tao denomina ausencia de personalidad o alma reseca.

La ironía surge por falta de pertinencia al señalar a estas jóvenes como benefactoras de la humanidad. A su vez, este efecto de género incapaz de provocar reproche alguno, supone un trabajo semejante al que aconsejaba Mlle. Alice Delicya para llegar a ser una dama. Leamos la descripción de Tao:

Para llegar a este resultado los aceites de nuez, [...] han inundado durante la noche el pie de cada pestaña. [...] Otras tareas, todas conocidas también, en uñas, pies, cabello, mejillas, prendas interiores y exteriores, absorben largo tiempo a la irreprochable para salir [...]

La ironía se intensifica al producirse este movimiento que va desde lo público a lo privado: la mujer de los movimientos perfectos en las calles, en su hogar invertía una cantidad considerable de su tiempo en reforzar y lograr este efecto. El aparentar ser como la niña de la clase social superior, como indican las revistas o como las estrellas de cine, era un trabajo que ocupaba el tiempo de las mujeres en el espacio privado.

Para la mirada masculina, la irreprochable es un blando descanso y en la intimidad de su hogar Tao devela el enorme esfuerzo de la niña por ser lo que el ojo masculino desea ver. Ante esto, el texto continúa con una extensa descripción (y contabilización) de los movimientos que esta mujer realizaba en la calle:

He aquí una estadística que me dio una amiga calculada, ésta, para tres o cuatro horas de estada en la calle, incluso visitas a tiendas y té:

Florida, como lugar de paseo y de compras de la ciudad, es el lugar predilecto de las niñas irrequietas que deben actualizarse. De maneras bien diferentes y en distintos momentos históricos, Roberto Art y Alfonsina Storni ven en la calle, las enormes desigualdades socializadas. Para Art es una calle despersonalizada, para Storni las despersonalizadas son las mujeres que andan en ella.

Art comenta, en "La calle Florida", que siempre son las mismas mujeres las que van diariamente allí y se pregunta:

¿Qué diablos vienen a buscar todos los días estas mocitas a la calle? Porque se explica un día, dos? pero todos los días: invierno, verano, otoño? Se necesita paciencia y plata, sobre todo plata, para atender al desgaste de material rodante que decir, zapatos y medias.

Alfonsina Storni no se pregunta que vienen a buscar estas mujeres sino que se interna en las tiendas para describir la fascinación que sienten por el consumo al punto que se materializan en zapatos y vestidos. Art tiene al menos dos crónicas en las que se dedica a la calle Florida: "La calle Florida" y "Encantos de las calles del centro".

En esta última, desde el título apela a la ironía para comentar el padecimiento que significa caminar por esas calles a causa de las molestias multitudes de mujeres que miran las vidrieras. Este encanto singular posee reminiscencias del impacto que la imagen de la masa humana generó en algunos escritores como Edgar Allan Poe o Baudelaire, aunque Art le suma su cualidad de ser una multitud femenina que interrumpe el paso de las personas. Si bien Art intenta hacer una crítica a la clase burguesa que circula por el centro, esta se encarna con las mujeres que, según él, terminan con el dinero de sus maridos. Así aparece otro personaje: el tendero que las seduce. La queja artiana pasa por la pérdida del poder del marido frente al tendero, quedando las mujeres como quienes se dejan llevar por las luces de los vestidos." En "Las crepusculares" de Storni, los varones quedan fuera de la escena y ellas son seducidas por aquellas

"Desde el punto de vista lingüístico, la ironía artiana funciona de la misma manera que la de Storni, incluso el referente es el mismo: los tipos femeninos. La diferencia está en que la ironía artiana destruye su referente al punto que llega a esencializarlos, en cambio en Storni, la ironía no es destructiva sino que apunta a poner en crisis el referente e impedir la identificación de la lectora con él.

"En Buenos Aires los 'dormidas' son esposas de sus esposas, las esposas esclavas de los tenderos, y los tenderos hombres omnipotentes, melifluis y terribísimos, que se traigan las señoras, los maridos y las ganancias de los maridos." Art, Roberto, "Encantos de las calles del centro".

Movimientos aproximados que cuesta mantener la irrequietud callejera

Miradas al espejo (distintas clases, ramallos y lunas)	25
Miradas en los cristales de las vidrieras	60
Estruendo de guantes	12
Cuidado de que los alfileres no escapen de su sitio	10
Humedecimiento de los labios	30
Afirmación especial de la pechera con un tironcito	5
Lleada de las manos a las horquillas que sostienen el velo	18
Reposición de polvos (muy discreto)	2
Enderezamiento de las cuchillas de las medias	2
Lustrada furva de zapatos, restregándolos contra la parte posterior de la pierna	6
Imprevistos con respecto a carteras, cuellos, pliegues, etc.	50
Total de movimientos	210

Miradas pendientes de sí misma, imperceptibles movimientos de las manos y los pies, control de los accesorios... Movimientos mecánicos y contabilizados que culminan con la corbata anhelada. Este cuadro desafía a los científicos, se nie de los higienistas y recuerda la monotonía previsible de algunos trabajos. La irrequietud ha incorporado la mirada masculina y se auto-controla, como si fuera una máquina. La crítica arremete no sólo contra las mujeres que se adecuaban a este modelo sino también contra los artículos femeninos que imponían la idea de que la salida al espacio público debía estar mediada y tenía por fin el casamiento y la vuelta al ámbito privado.

En "Las crepusculares", las irrequietas pasean por calle Florida, al igual que las niñas de Fanny Pouchan o las frivolas muchachas de Art. Un Tao sin marcas de género, describe de qué manera entre las 17 y las 18 horas, ellas corrían hacia las tiendas de ropa en las que alguna mujer vestía el último modelo del momento. Ahora las mujeres mecanizadas devienen zapatos por medio de una singular metonimia. Como en "Las manicuras", hallamos una superabundancia de adjetivos elogiosos para las mujeres: refinadas, elegantes, espíndidos vestidos. Los zapatos trasladan a las crepusculares hechizadas y el ascensor inteligente completa el recorrido por la tienda.

luces de las telas sugestivas en el cuerpo de otra mujer: la modelo. En la crónica de Storni, la multitud femenina la conforman las cientos de irreprochables automatizadas bajo los sensuales movimientos de la modelo, como una ola humana que se mueve sin voluntad.⁹

Arlt y Storni señalan con asombro el movimiento de los zapatos y la despersonalización que se va imponiendo en Buenos Aires. La diferencia es que Arlt ubica la crítica en la ambición femenina y la pérdida de poder de los maridos; en cambio, Storni no incluye a los hombres, más bien ironiza con sarcasmo sobre la condición subjetiva de las mujeres.

Años más adelante, en "Mascarilla y trébol", de 1938, Alfonsina escribe un extraño poema que tiene por protagonista a una de las crepusculares caminando por Florida. Pero la calle de los años treinta ya no es tan resplandeciente y sus versos apuntan a una aguda crítica social de la modernización. "Alguna mujer"¹⁰ y otros poemas completan la visión storniana del mundo que no se reduce a la crítica a las identidades de género, sino que supone una visión escéptica de la época que le tocó vivir.

Una misma mujer es irreprochable en sus gestos, se pierde en la masa femenina de las tiendas y es absolutamente indiferente a la miseria que la rodea. Pero ¿qué piensa esta mujer? En "La impersonal" y "La joven bonaerense", Tao se introduce en sus mentes a fin de responder esta pregunta. Con un guiño cómplice que atenúa el sarcasmo, Tao establece cierta relación con la lectora, dando por sentado que ambos conocen a esta muchacha.

La imitación se recorta como una de las condiciones necesarias para llegar a ser una Mujer en la vida pública. Ya en la encuesta que realiza *Nosotros* respecto de si la mujer es más o menos culta que el hombre, aparecía el supuesto de que la exposición de las mujeres en

⁹ "Y la ola, como un cuerpo que no tiene voluntad, se mueve con ella, la sigue contemplándola. Se atropellan los zapatos unos contra otros. Todos quieren ocupar la primera línea. Quieren observar de cerca el peinado, las medias, la tela, el bordado, el lazo: todo lo que la modelo lleva encima, y continúa siguiéndola a lo largo del salón. [...] Y las damitas, no menos dóciles a sus órdenes que los planetas a las del sol, describen la misma órbita que la muñeca de carne y hueso que lleva un vestido a la última moda y después de lucirlo un momento se pierde en el cuartito de donde salió dejando atrás suyo una fuga de zapatos distinguidos hacia el ascensor."

¹⁰ "Alguna mujer: (Biblia- Calle Florida)/ ¿Quién es esa que del Azogue baja./ alto monte, torcido en la cabeza/ un sol y sobre el ostro hilos de noche/ tramados y filtrando verdes de áspid?// Terrible y como ejércitos en marcha/ es ella desplegando sus banderas/ zoológicas, en antes y leopardos./ con sus caudas benéficas de flores.// Murallones de llanto a sus costados/ levantan hasta el cielo sus almenas/ negras, pidiendo el trigo de oro y alba.// Esa que viene alineada sus cabritos/ en rojo labio y lo compone todo/ su sonrisa que arrolla sombra y llanto." En Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I, Buenos Aires, Losada, p. 414, 1999.

el espacio público suponía una amenaza a la moral y a la virtud. A lo que le podemos sumar los numerosos discursos —artículos femeninos, manuales, folletines— que oficiaban de controladores de la subjetividad y corporalidad femenina. En este contexto debemos leer la adjetivación de imitativa que Storni deposita en las mujeres, ya que este copiar deviene en un efecto que observa Tao frente a la invasión de discursos que, con diferentes grados de autoridad y jerarquía, son normativos respecto del comportamiento de las mujeres. En este horizonte se recorta "La joven bonaerense" en donde un enunciador no sexuado le cede la voz a un extranjero que señala el paso de la apariencia a la imitación y de la versión extranjera, Tao concluye con comparación irónica cargada de violencia que animaliza a las mujeres:

La chica de catorce o quince años, cuya indumentaria hace recordar al ornitorrinco, el curioso animal que es mamífero, pero posee pico y pone huevos.

En la crónica se produce un corte a partir de la cita textual del ministro francés Georges Clemenceau sobre las mujeres.¹¹ Él ha observado lo mismo que Tao venía describiendo de distintas formas, pero la irrupción de voz autorizada del político francés, hace que el enunciador se vea obligado a apelar a una mirada conocedora de la interioridad femenina, aclarando que los extranjeros "Toman por inferioridad lo que es pereza, y por incapacidad lo que es timidez". Así, la pereza de las manicuras y la timidez de las profesoras señalan la distancia definitiva de la identidad de género ya que no se trata de una condición biológica sino de una construcción cultural. En "La impersonal" surge, por única vez, una voz femenina que abandonando la ironía, se vuelve propositiva respecto de las mujeres y sostiene que si las mujeres se adueñaran de su alma y la escucharan, incluso el proceso de modernización se vería beneficiado.

Este cierre nos da una pauta del lugar de enunciación desde el que se habla, que tiene que ver con desenmascarar este modelo único de Mujer que se impone socialmente y reivindicar la emergencia de una voz diferente que, sabemos, encarna la propia Storni. Tao ironiza sobre

¹¹ Georges Clemenceau: (1841-1929) Era un político francés. Fue alcalde de Montmartre en 1870, posteriormente diputado por la extrema izquierda (1876-95). Senador desde 1902, se enfrentó abiertamente con Jaurés y Combes por las huelgas del Norte. Presidente del Consejo (1906-09), intentó aplicar su política de justicia social, en un periodo de graves agitaciones económicas y sociales. Reelegido primer ministro en 1917, dirigió con energía la guerra y participó en la conferencia de paz de Versalles. En tanto jefe del Partido Radical Francés, visitó la Argentina con motivo del centenario y viajó bastante por el país.

la idea de que toda mujer que se atreva a exponerse en el espacio público se halla bajo una mirada masculina, a la que se debía tanto en el espacio público como en el privado, y de veía este proceso monstruoso en el que tras la máscara de la impersonal no hay rostro posible.

Tipos femeninos en *La Nación*

El salto de la revista al diario de mayor tiraje del país, implicó para Stormi rodarse de artículos femeninos, escribirle a una lectora más ajena a la poeta que la lectora de *La Noia*, centrarse con cinismo y extensión en la tipología femenina urbana... todo esto mediante una trans migración a Oriente, un cambio de nacionalidad, de edad e identidad generica. Un narrador camaleónico se distrajo de viejo chino para conocer a las manicuras y a las acuarelistas, transmitió a una mujer para entrar en la intimidad de las irrepochables y las crepusculares, fue mosquito, fue aseXuado... Deconstruyó las dicotomías genericas e irtonizó exaltando la rigidez de las mujeres hechas en serie bajo las exigencias del mercado laboral. Con cierto aire baudelairiano, Tao miraba los fenómenos de la modernización entre el escepticismo y la fascinación. Al mismo tiempo, una voz crítica aludía a situaciones laborales precarias en sintonía con Art, a fantasías evanescentes rompiendo la lógica del melodrama e inclusive se contagiaba de una utopía mesiánica de cambio y evolución en la subjetividad femenina.

Stormi leyó en los cuerpos la implantación de los discursos que circulaban en la época sobre la subjetividad y el cuerpo femenino. Pensemos, por ejemplo, en el hecho de poder determinar una profesión desde la vestimenta, como las profesoras, o bien la búsqueda de la imitación a la moda, en las costureras y las crepusculares. La cronista retorcía la manía imitadora de las mujeres con una insistencia casi fabril, como si quisiera que la repetición constante retumbara en los oídos de las lectoras al modo de las máquinas de coser o del repiqueteo de los tacos...

Si guiendo la interpretación que realiza Judith Butler sobre la frase "mujer no se nace, se hace", de Simone de Beauvoir, podemos afirmar que el cuerpo es una realidad material que ha sido localizada y definida dentro de un contexto social. Entonces, tener un cuerpo implica la asunción e interpretación de ese conjunto de disquisiciones históricas que han for-

mado el estilo corpóreo. Con un poco más de intensidad en el fenómeno de opresión podemos afirmar que en las mujeres, los valores culturales están inscritos en sus cuerpos. En los tipos femeninos, el cuerpo era el medio que sostenía la ideología de género basada en el control de la sexualidad y su organización social por medio del casamiento y la institución familiar. Cuerpos activos en la adaptación a la identidad de género al modo de la mujer doméstica, ya que, a pesar de que Tao describía mujeres trabajadoras, éstas se empeñaban en llegar a ser "la señora de..."; en lugar de ser dueñas de sí mismas. Esta actitud indigno a Stormi y llevó a Tao a desnueltas en su pura artificialidad, sin personalidad, sin voluntad para habitar sus propios cuerpos de otro modo. Si bien el término voluntad en relación a la asunción a una identidad es polémico, me parece pertinente ya que Stormi, lejos de la idea de la mujer víctima de la opresión, estaba convencida, como Herminia Brumana, de que eran las mujeres las que no querían asumir una identidad distinta a la que se reflejaba en la pupila del ojo masculino. El cuerpo, diría Butler, se convertía en un nexo peculiar de cultura y elección, y existir el propio cuerpo era una forma personal de asumir e interpretar las normas de género recibidas. Estos cuerpos eran páginas en blanco dispuestas a obedecer las directivas con el fin de conseguir la apariencia necesaria para su exposición pública ante la contemplación masculina. Así, devenir en el otro corpóreo del yo masculino constituía un fascinante universo de desborde y control. La mirada masculina y omnipresente que impregnaba al cuerpo femenino, a veces se encarnaba en un hombre, inaugurando un juego de seducción entre el que miraba y la que andaba por las calles con sus gestos calculados. Ellos las veían como otro-cuerpo y ellas, deshumanizándolos absolutamente, los veían como futuros bienes materiales. Las mujeres parecían niñas gustosamente presas de la seducción y sus ojos buscaban en un espejo cóncavo la apariencia con sabor a ascenso social.

En síntesis, la ciudad era sólo el paisaje en el que se recordaban los tipos femeninos. Los cuerpos masculinos estaban metonimizadas en sus posesiones — autos, corbatas, títulos... — y los cuerpos femeninos aparecían trazados en infinitos pedazos: manos delicadas, pies ansiosos, tapados marrones, labios rosados... Los ojos femeninos trasladaban ausencia de pensamientos y constituían un adorno. Los movimientos perfectamente calculados, se amoldaron a los deseos de él, bajo la lupa sarcástica, exótica y siempre mutante de Tao.

Palabras finales

Hacia los años veinte, varones y mujeres en toda su diversidad se vieron obligados a modificar sus gestos, ante el ritmo vertiginoso de una Buenos Aires en proceso de modernización. Los paseantes se distinguían y se percibían al cruzar las calles, ir al cine o compartir un viaje en tren. El imperio de la mirada se impuso por sobre los otros sentidos. Poco a poco, el comportamiento de estos grupos en la esfera pública fue un objeto de atención privilegiado por sobre las individualidades en sí mismas.

Una de las tantas preocupaciones del siglo XX, en Argentina, fue la obsesión por la delimitación de las identidades de género. Diversos discursos favorecieron construcciones que se fueron sedimentando y el periodismo fue una de las tecnologías predominantes en este sentido. Dentro del vasto discurso periodístico, los artículos femeninos en particular formaron parte de una estrategia de control hacia las mujeres, que pareció haberse deslizado desde el Estado hacia la prensa. Esta necesidad de dominación estaba íntimamente ligada con ciertas políticas estatales que necesitaban neutralizar lo otro, a fin de construir un sujeto nacional positivo. Se intentaba borrar la voz del otro para lograr una cierta homogeneidad. Así es como muchas mujeres

que ingresaron al mundo laboral se mimetizaron con el modelo impuesto y repitieron los gestos y las palabras que las tecnologías de género dominantes promocionaban.

En cierta manera, las mujeres simbolizaron lo nuevo en el paisaje urbano, ya que irrumpían en las calles, tranvías, talleres, institutos. Mientras tanto, un ojo androcéntrico miraba y evaluaba la adecuación de ese cuerpo deseado y temido a la exposición pública e intentaba re-instituir los lugares que debía ocupar cada género. En este sentido, los artículos femeninos fueron funcionales a la construcción de una identidad de género Mujer, que se manifestaba en dos grandes conjuntos: aquellos que tomaban por referente al cuerpo y otros que se centran en la subjetividad. En los artículos sobre el cuerpo se estimulaba un uso controlado de éste, caracterizado por los gestos adecuados, los cuidados y la belleza física. Y en las notas que describían la subjetividad femenina, se reproducían modos de ser basados en la sumisión, la sensibilidad y la dependencia de la valoración masculina.

Pero sabemos que el discurso periodístico —podemos decir que el literario también— tiene una ventaja: permite mucho más que otros discursos (como el científico) la emergencia de voces disonantes. Entonces, en los artículos era frecuente encontrar sutiles estrategias discursivas que movilizaban la fijeza de la identidad Mujer, como vimos en las notas de La Dama Duende. O bien relatos que cuestionaban directamente este modelo como pudimos leer frente a las palabras de la estridente voz de Herminia Brumana. En *La Nota*, revista que carecía de un alcance masivo, el discurso propio de la Mujer se enfrentaba con la lúcida argumentación de Lola Pita o de Esther Walter. Y también estaban las cartas de La Niña Boba, que parodiaban esa identidad rígida e impuesta a las mujeres. En este contexto aparecía, en *La Nota*, la voz irónica de Alfonsina Storni. En las crónicas de la poeta, las mujeres eran personas vestidas de una determinada manera y dueñas de ciertos gestos adecuados a la vida urbana. El cuerpo vestido era la clave para saber quién era cada una de las mujeres y era, también, el espacio de expansión de una parodia irónica: manicuras gentiles y descerebradas, acuarelistas bellas, profesoras con sacos de sarga marrón, dactilógrafas de uñas perfectas. Alfonsina eligió un modo de decir singular, a veces adherido a los modos propios de la literatura, para demostrar la falsedad de los enunciados sobre las mujeres que se

reproducían en los artículos femeninos, en los folletines, en las letras de tangos, en algunos poemas. La mirada masculina era opresora, mientras los sonidos devenían en un posible lugar de resistencia. Storni usaba los mismos signos de los artículos femeninos con una variación tonal que provocaba un chillido, una molestia ante la parsimoniosa serenidad de la certidumbre. La escritora atacaba la noción dicotómica y rígida de las identidades de género, hasta llegar al punto de acudir a un seudónimo tan exótico e inasible como Tao Lao, que, curiosamente, rememora un libro que rechaza las dicotomías absolutas y estáticas. Tao ocultó la identidad de Storni ya estigmatizada como poetisa del amor, para mostrar una subjetividad ficticia que aceptaba el juego inaugurado por los cambios de identidad.

Ahora bien, el juego de identidades que Storni realizaba con Tao nos hace también sospechar acerca del posible carácter ficticio de la enunciativa que firmaba Alfonsina Storni en las columnas de *La Nota*. Alfonsina, como una andariega, se colocaba distintos trajes y detenía su mirada para identificar ciertos tipos femeninos que no sólo transitaban por las calles sino que iban y venían de la absoluta exposición pública al refugio de su vida privada. La masificación imponía un mismo gesto, una misma vestimenta, una misma palabra que los igualara. Este hecho fue, sin duda, el aspecto que con mayor ahínco criticó Storni en sus tipos femeninos. La ironía paródica, en sus columnas, funcionaba como una forma de conciencia crítica que se resistía a establecerse en los modos socialmente unificados de pensamientos y conductas y se caracterizaba por perturbar las convenciones establecidas. No es la parodia en sí lo que destruía el androcentrismo, sino más bien el vacío de poder que ésta engendraba por medio del descentramiento de las certezas.

La crítica literaria contemporánea a Storni fue la principal creadora de varios mitos que acecharon a la escritora y la encerraron en la identidad Mujer de la que ella misma se corría. Los mitos más conocidos que aún hoy podemos encontrar sobre ella son los siguientes: poetisa del amor, maestriza cordial, madre soltera, mujer inteligente pero fea, suicida por penas de amor y, claro, la infaltable imagen del mar que acompaña a este último modelo. Estos mitos acentúan la figura de una Alfonsina-Mujer, o sea una niña sumisa, siempre víctima sea de su fealdad, de las pasiones, de los tiempos, de las injusticias o de los hom-

de su muerte, el único recuerdo de la escritora, sea su muerte como consecuencia de una vida de fracasos amorosos.

Desde soportes absolutamente diferentes —cine, canción, poesía—, Alfonsina vuelve como mito, un mito que la acerca demasiado a la pobre costurera que fue seducida por él y se suicidó por amor. Justamente en esta escritora que, como vimos, desconfió mucho de la supuesta pasividad e inocencia de este tipo femenino. La imagen que permanece en la memoria colectiva de una Alfonsina triste y dulce a la vez, internándose en el mar, sumada a las justificaciones que antes mencionamos, me lleva a pensar en cuán insostenible resulta imaginar que una mujer pueda decidir matarse (Leopoldo Lugones también se suicidó y sin embargo no cayeron sobre él justificaciones románticas) y menos aún por una causa tan sencilla y humana como un cáncer. Sin ir más lejos, Horacio Quiroga se mató por la misma enfermedad y tampoco mereció demasias interpretaciones. Indudablemente, la clave del mito es el tabú del suicidio y de la enfermedad que inspiró bellas imágenes poéticas que encubrieron su decisión, ocultaron su obra literaria (salvo los poemas que refirieran a la muerte) y periodística, y negaron la dimensión política de la actuación de Stormi en el momento en que le tocó vivir.

En estas páginas intenté, entre otras cosas, desmontar aquella figura romántica y extremadamente simplificada de Alfonsina, que todavía hoy encontramos y que se sostiene en la reproducción de las tecnologías de género. A su vez, creo que esa escritora huida y crítica que describió en la prosa periodística y que vinculó con algunas periodistas del siglo diecinueve y otras de la década del veinte puede ser reconocida en un periódico para mujeres que apareció por primera vez el 15 de diciembre de 1984, y se llamó *alfonsina*.

La publicación tenía una postura feminista y desde este lugar se abordaban temáticas de índole política, siempre vinculadas a las mujeres. Entre los contenidos que prevalecían hallamos entrevistas a las Madres de Plaza de Mayo, artículos que polemizaban sobre el divorcio, el aborto, el sexismo en las publicaciones, e incluso algunas revisiones históricas que denunciaban la discriminación hacia las mujeres. La característica central era coherente con la postura ideológica de la Alfonsina periodista, ya que cuestionaban e incitaban al debate en cada uno de los temas que desarrollaban. Claro que, en el caso del

bres. Y, a su vez, esta enumeración más o menos constante funciona, en el mito, como justificación de su suicidio.

A modo de ejemplo podemos recordar la película *Alfonsina*, dirigida por Kurt Land, protagonizada por Amelia Benec y estrenada el 15 de agosto de 1957. Esta película elige como símbolo de significación a la muerte (empieza la película con un plano general del mar y la estatua de la escritora en Mar del Plata y termina con Alfonsina internándose en el mar) y desde este mito de la muerte romántica, recordamos otros dos: su fealdad y su soledad amorosa. A pesar del rostro indudablemente bello de Amelia Benec, ésta, como Alfonsina, retendradamente se angustia por su fealdad e interroga sobre el tema a los distintos personajes. Al punto tal que cuando se le desencadena el cáncer en uno de sus pechos, ella le dice a su amiga: “¿Te das cuenta? Justo en la única parte bella que tengo.”

Otro de los mitos que aparece es el de su embarazo sin estar casada. El padre del hijo de Stormi nunca entra en escena pero periódicamente llama por teléfono a Alfonsina e incluso se infiere que cuando ella va a Mar del Plata y se suicida, en verdad se iba a encontrar con él, pero éste no va a la cita. Luego siente dolores en el pecho y se interna en el mar. Así culmina la película que reproduce la obsesiva necesidad de justificar su suicidio —sea por desamor o por su fealdad—, ocultando la posibilidad de que una mujer decida matarse.

A su vez, la escena final es análoga a la de la canción de Félix Luna y Ariel Ramírez, conocida en los años setenta, cuya letra narra la romántica versión de la poeta desamorada que se hunde en el mar a apagar sus penas y a buscar otros poemas. Por último, en 1994, la editorial “Tres mas uno” publicó un libro titulado “Homenaje a Alfonsina Stormi”. Este cuenta con un prólogo de su hijo, Alejandro Stormi, y casi cincuenta poemas de diferentes —y desconocidos— poetas, dedicados a la escritora. La heterogeneidad de autores podría sugerir una cierta diversidad de miradas pero no es lo que ocurre en este caso, ya que prácticamente todos los poemas parten de la muerte de la poeta en el mar, mediante versos tales como “Hubo tantas penas que llenaron su alma/ hubo tanta nada en su deambular/ por el mundo... sola./ por el aire... triste./ que Alfonsina, hada de dulce poesía./ se internó en el mar”. Realmente resulta significativo que aun en la década del noventa, cuando ya han pasado cincuenta y seis años

periódico, se notaba la solidez de periodistas que se habían nutrido ya de los aportes del feminismo.

Esta publicación retomaba dos aspectos de la poeta: su identidad femenina y su ejercicio de la maternidad, resignificándolos desde los nuevos saberes que aportaba el feminismo. La editorial del primer número se titulaba “¿Por qué?” y con la insistente repetición del “porque...” al inicio de cada frase, se iban sucediendo diferentes argumentos que resaltaban positivamente algunas características femeninas. Por ejemplo, apostaban al nombre sin el apellido, también recuperaban la genealogía femenina desde la madre propia, hasta la Alfonsina que fue madre y mujer, y finalmente terminaban en una larga enumeración de personajes desde Eva y Lilith hasta Juana La Loca, sin obviar la presencia de la costurera que dio aquel mal paso.

Como la autora de “Bocetos femeninos”, el periódico era muy crítico de las revistas destinadas a la Mujer. En una de las editoriales, “alfonsina” —así estaban firmadas todas las editoriales— describía el perfil de la lectora, distanciándose totalmente de la lectora de las revistas para mujeres. Incluso aparecían artículos, muy críticos de estos relatos. Por ejemplo, María Moreno escribía “Revistas ‘femeninas’. El enemigo de las mujeres”, en el que recorría las publicaciones de la época —*Claudia*, *Vosotras*, *Para Tí* o *Mujer 10*—, para desmontar la construcción de una identidad mujer pasiva y sumisa, la total indiferencia de estas revistas hacia la situación socio-política, y la normativización de las conductas femeninas propia de este tipo de relatos. Vale aclarar que este texto de María Moreno no sólo nos recuerda la ironía filosa de la Storni sino que también deja ver las huellas de ciertas banderas del feminismo de los años sesenta, como fueron el derecho al placer y la visibilización de las relaciones de poder al interior del matrimonio.

Sin apellido, marca de la paternidad si las hay, y sin mayúsculas... el periódico supo rescatar a la *alfonsina* comprometida política y socialmente con la realidad, irónica y romántica, polifacética y contradictoria, hiriente y tierna, que escribía crónicas femeninas mientras planeaba un nuevo andar.

7/1/06
Tania: legar
mudo.

Bibliografía general

AA.VV., *Historia de la vida privada en Argentina*, Tomo III: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años 30 a la actualidad*. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Armus, Diego, *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en América latina moderna*, Buenos Aires, Norma, 2002.

Armstrong, Nancy, *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra, 1987.

Auza, Néstor, *Periodismo y feminismo en la Argentina (1830-1930)*, Buenos Aires, Emecé, 1988.

Barrancos, Dora, *Inclusión y exclusión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Batticuore, Graciela, *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti (1876/7-1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

Benveniste, Emile, *Problemas de Lingüística General*, México, Siglo XXI, 1991.

Butler, Judith, *El género en disputa*, México, Paidós, 2001.

Castañeda, Esther y Toguchi, Elizabeth, “Las románticas en un semanario del siglo XIX: ‘La Bella Limeña’”, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

Cesaretti, Fernando - Pagni, Florencia, “‘Roban pero hacen obra’. Conservadu-

rismo y modernidad: los ¿paradójicos? años treinta” en <http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpZyFlupuAMXVkpFJl.php>, 2004.

Colaizzi, Giulia, *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.

De Lauretis, Teresa, “Las tecnologías del género”, en *Mora*, N° 2, Buenos Aires, IIEGE-UBA, 1996.

—, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1984.

Fe, Marina (Comp.) *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Fletcher, Lea (Comp.), *Mujeres y cultura en la argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

Frederick, Bonnie K., “Borrar al incluir: las mujeres en la Historia de la Literatura de Ricardo Rojas”, Buenos Aires, *Feminaria*, N° 15, 1995.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

—, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1992.

—, *La verdad y las formas jurídicas*, México, Gedisa, 1986.

Herlinghaus, Hermann (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2002.

Hopenhaym, Martín, *Crítica de la*

- razón *wónica*. *De Sade a Jim Morrison*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- Kebrat Orecchioni, Catherine, "Problèmes de l'ironie", *Linguistique et Sémiotiques de Lyon 2*, Lyon, Presses Universitaires Lyon, 1976.
- Larbur, Héctor, Provenzano, Sergio y Larbur, Héctor, Provenzano, Sergio y Gracia, Fernando *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- Lao-Tse, *El libro del sendero y de la línea recta (tao-te king)*, Buenos Aires, Kier, 1985.
- Kier, 1985.
- Masello, Francine, *Entre civilización y barbarie*, *Mujeres, nación y cultura argentina en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- , (Comp.), *La mujer y el espacio público. El perodismo femenino en la Argentina*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.
- , *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Catedra, 1995.
- Moreno Sarda, Amparo, *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Madrid, Horas y Horas, 1986.
- Horas y Horas, 1986.
- Nari, Marcela "La educación de la mujer (o acerca de cómo cochar y cantar patines a su bebé de manera científica sobre familia y matrimonio en la Argentina", *Revista Mora*, N° 1, Buenos Aires, BEGE-UBA, 1995.
- , "Feminismo y diferencia sexual. Análisis de la Encuesta Feminista Argentina de 1919", *Boletín del Inst. de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3° serie, N° 12, Buenos Aires, UBA.
- Pateman, Carole, *El contrato sexual*, Barcelona, Catedra, 1998.
- Rosas Laura, Claudia, "La imagen de la mujer en la prensa dieciochesca", *Perú*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- Rodríguez Zepeda, Sofía, "Medios de comunicación y estereotipos" en http://www.immujer.dfgob.mx/tem_inic

res/mcdios/mcomystec.html, 2004.

- Roiker, Susan, *La invención de la cronica*, Buenos Aires, Letra buena, 1992.
- Sarta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Salomone, Alicia; Luongo, Gilda; Cisterna, Natalia; Doll, Darce; Queirolo, Graciela; *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2004.
- Samarán, Marta, *Herminta Brumana. La rebelde*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.
- Sato, Beatriz, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- Sosa de Newton, Lily, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
- Spreber, Dan y Wilson, Detre "Las ironías como mención", *Poétique* 36, 1978.
- Vezzetti, Hugo, *Aventuras en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Fitzbón Rivere*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- , "Viva cien años: algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en la Argentina" en *Revista Punto de Vista*, N°27, año IX, agosto 1986.
- Zuavita, Martín, *Las doctinas suplen- ciales de la antihigüedad clásica en el lejano oriente*, *Confucio-Laudse-Buda*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- res/mcdios/mcomystec.html, 2004.
- Roiker, Susan, *La invención de la cronica*, Buenos Aires, Letra buena, 1992.
- Sarta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Salomone, Alicia; Luongo, Gilda; Cisterna, Natalia; Doll, Darce; Queirolo, Graciela; *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2004.
- Samarán, Marta, *Herminta Brumana. La rebelde*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.
- Sato, Beatriz, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- Sosa de Newton, Lily, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
- Spreber, Dan y Wilson, Detre "Las ironías como mención", *Poétique* 36, 1978.
- Vezzetti, Hugo, *Aventuras en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Fitzbón Rivere*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- , "Viva cien años: algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en la Argentina" en *Revista Punto de Vista*, N°27, año IX, agosto 1986.
- Zuavita, Martín, *Las doctinas suplen- ciales de la antihigüedad clásica en el lejano oriente*, *Confucio-Laudse-Buda*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.

Bibliografía sobre Alfonsina Storni

- estudios culturales y latinoamericanos, Universidad de Chile, 2004.
- , "Tonos ocres en la escritura poética de Alfonsina Storni", en *Revista Escuela de Letras*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2003.
- , "Representación de las mujeres en el campo intelectual de principios de siglo en Argentina", en *Revista Escuela de Letras*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2000.
- Galian, Ana y Gilenno, Graciela, *La obra Alfonsina*, Buenos Aires, Aguilar, 2002.
- Gaster Titevi, Janice, "The poetry of dying en Alfonsina Storni's last book", *Hispania*, Vol. 68, N° 3, 1985.
- Gociol, Judith, *Alfonsina Storni con- textos*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 1998.
- Jones, Sonia, *Alfonsina Storni*, Boston, Indiana University, 1979.
- Kamenzain, Tamara, "2. La soltera como madre postuma", en *Historias de amor*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Kirkpatrick, Gwen, "Alfonsina Storni as Tao Lao", en *Reinterpreting the Spanish American Essay*, Texas, University of Texas Press, 1995.
- , "The journalism of Alfonsina Storni: a new approach to women's history en *argentine*", en *Woman, culture and politics in Latin America*, Los Angeles, University of California Press, 1990.
- , "Alfonsina Storni: new visions of the city and the body of the poetry", en *The dissimulant legacy of modernism: Lugones, Herrera Reissig and the voices of modern Spanish american poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Morello-Frosch, Marta, "Tradición y modernidad en Alfonsina Storni", *Río de la Plata, cultura 4-5-6. Actas del I° congreso internacional del Ceterp*, París, 1987.
- Muschietti, Delina, "Prólogo" en *Obras Completas*, Tomo 1, España, Losada, 1999.
- Queirolo, Graciela, "El trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-

1940): una revisión historiográfica", en *Revista Temas de Mujeres n° 1, CEHIM*, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. Nac. Tucumán, http://www.fil.u.unt.edu.ar/rev_digital-tes.htm 2004.

Salomone, Alicia, "Recepción literaria y discursos social", en Dalmaso, María Teresa y Boffa, Adriana (Ed.), *Curso social y construcción de identidades: mujer y género*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados - U.N.C., 2004.

—, "Para re-pensar la construcción de la sujeto femenina en la escritura de Alfonsina Storni", en Martínez, José Luis (Ed.), *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2002.

—, "Subjetividad femenina y experiencia en la escritura de Alfonsina Storni", Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2002. En www.cyberrtesis.cl

Fuentes primarias

Art, Roberto, *Aguasfuentes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1994.

Art, Roberto, *Aguasfuentes*, Buenos Aires, Losada, 1998.

AA.VV., *Primer periódico para mujeres alfonsina*, año 1, N° 1 al 11, 1982-3.

AA.VV., *Homense a Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Tres más uno, 1994.

Nosotros: ¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?", en *Nosotros*, N° 43-46, Buenos Aires, 1912-3.

Brunana, Herminia, "Femeninas: No seas Melindre" en *Carvas y Carvas*, año XXIII, N° 1126, 01/05/1920.

Carteggio, Evaristo, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1996.

Dejca, Alice, "Como una dama del mundo social expcha el secreto de su belleza", en *Carvas y Carvas*, año XXIII, N° 1123, 10/04/1920.

Font, Miguel, *La mujer. Encuesta Feminista Argentina*. Buenos Aires, S/Ed, 1921.

Giusti, Roberto, "Alfonsina Storni", en *Ensayos*, Buenos Aires, Artes Gráficas, 1955.

—, "Nosotros. Veinte años de vida", *Nosotros*, año XXI, tomo LVII, Buenos Aires, 1927.

Ivonne, "La mujer y la casa. Higiene y moda", en *Caras y Caretas*, año XXIII, N°1123, 10/04/1920.

La Dama Duende, "Notas sociales", en *Caras y Caretas*, año XXIII, N°1124, 17/04/1920.

La Niña Boba, "La niña que plancha", en *La Nota*, p. 145, Tomo I

Lacoste, Lilia, "Siluetas", en *Nosotros*, año VIII, tomo XI, Buenos Aires, 1913.

Lola, "Femeninas. La evolución femenina", en *La Nota*, p. 2253, Tomo III, año 1917.

Márquez Palomeque, Edda, "Germinaron", en *Nosotros*, año VIII, tomo XIV, Buenos Aires, 1914.

Mireille, "Celos", en *Nosotros*, año IX, tomo XVII, Buenos Aires, 1915.

Micheline, "Crónica de la moda: algunas ideas", en *Caras y Caretas*, año XXIII, N° 1123, 10/04/1920.

Muñoz, Daniel, "Mujeres masculinas", en *La Nota*, p. 447-8, Tomo I.

Pouchan, F., "Crónica femenina. Del diario de mi amiga" en *Nosotros*, año VIII, tomo XII, Buenos Aires, 1913.

—, "Crónica femenina. Inés", en *Nosotros*, año VII, tomo XI, Buenos Aires, 1913.

—, "Crónica femenina. Niñas de hoy" en *Nosotros*, año VI, tomo IX, Buenos Aires, 1912.

Quesada, Josué, *La novela semanal 1917-1926. La costurerita que dio aquel mal paso... De Josue Quesada y otros relatos*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

Rouvier, Charlotte, "El santuario de una bella que se basa en la ciencia y no recurre a ingredientes nocivos", en *Caras*

y *Caretas*, año XXVI, N° 1274, 03/03/1923.

Walter, Esther, "Confesiones de una mujer", en *La Nota*, N° 215, 26/09/1919.

—, "Notas de una mujer", en *La Nota*, N° 218, 10/10/1919.

Textos de Alfonsina Storni

Méndez, Mariela; Queirolo, Graciela y Salomone, Alicia (Comps) *Nosotras y la piel*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

Storni, Alfonsina, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Sela / Galerna, 1990.

Muschietti, Delfina (Comp); Storni, Alfonsina, *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I - II, Buenos Aires, Losada, 1999.

"Feminidades", en Revista *La Nota*

Storni, Alfonsina, "Compra de maridos", *La Nota*, N° 191, p. 427, 04/04/1919.

—, "Los hombres fósiles", *La Nota*, N° 192, pp. 454-55, 11/04/1919.

—, "Un buen síntoma", *La Nota*, N° 192, pp. 454-55, 11/04/1919.

—, "Un soviét minúsculo", *La Nota*, N° 195, pp. 529-30, 02/05/1919.

—, "Cositas sueltas", *La Nota*, N° 203, pp. 712-3, 04/07/1919.

—, "Lo cortés", *La Nota*, N° 193, pp. 479-80, 18/04/1919.

—, "Un acto importante", *La Nota*, N° 206, pp. 785-6, 25/07/1919.

—, "Sobre el matrimonio", *La Nota*, N° 209, pp. 854-5, 15/08/1919.

—, "¿Quién es enemigo del divorcio?", *La Nota*, N° 212, pp. 924-5, 05/09/1919.

—, "Un caso", *La Nota*, N° 216, pp. 1031-2, 03/10/1919.

—, "Los defectos masculinos", *La Nota*, N° 219, pp. 1098, 24/10/1919.

—, "El día de los difuntos", *La Nota*, N° 221, pp. 1148, 07/11/1919.

—, "Una conmutación", *La Nota*, N° 221, pp. 1149, 07/11/1919.

—, "En contra de la caridad", *La Nota*, N° 222, pp. 1173, 14/11/1919.

—, "La influencia de los perfumes sobre los sentidos", *La Nota*, N° 328, pp. 1555, 05/03/1920.

—, "Feminidades", *La Nota*, N° 190, pp. 406-7, 28/03/1919.

—, "Un tema viejo", *La Nota*, N° 194, pp. 500-2, 25/04/1919.

—, "Feminismo perfumado", *La Nota*, N° 195, pp. 530, 05/02/1919.

—, "El collar de diana", *La Nota*, N° 202, pp. 645-6, 13/06/1919.

—, "Un libro quemado", *La Nota*, N° 202, pp. 687, 27/06/1919.

—, "Derechos civiles femeninos", *La Nota*, N° 210, pp. 877-8, 22/08/1919.

—, "Votaremos", *La Nota*, N° 213, pp. 948-9, 12/09/1919.

—, "A propósito de las incapacidades relativas de la mujer", *La Nota*, N° 217, pp. 1047-8, 10/10/1919.

—, "Las poetisas americanas", *La Nota*, N° 205, pp. 760-1, 18/07/1919.

—, "Lo que Marcel Prevost ha dicho a las poetisas improvisadas", *La Nota*, N° 213, pp. 949, 12/09/1919.

—, "La dama de negro", *La Nota*, N° 191, pp. 406-7, 04/04/1919.

—, "Las elegidas de dios", *La Nota*, N° 193, pp. 479-80, 18/04/1919.

—, "Nosotras y la piel", *La Nota*, N° 194, p. 502, 25/04/1919.

—, "Un baile familiar", *La Nota*, N° 196, pp. 546-7, 09/05/1919.

—, "Carta de una novia", *La Nota*, N° 197, pp. 567-8, 16/05/1919.

—, "Diario de una niña inútil", *La Nota*, N° 198, pp. 596-7, 23/05/1919.

—, "Historia sintética de un traje taller", *La Nota*, N° 199, pp. 620-1, 30/05/1919.

—, "Carta al padre eterno", *La Nota*, N° 202, pp. 645-6, 27/06/1919.

—, "La voluminosa señora", *La Nota*, N° 207, pp. 810, 01/08/1919.

—, "Tipos femeninos callejeros", *La*

Nota, N° 207, p. 809, 01/08/1919.

—, "Carta de una engañada", *La Nota*, N° 211, pp. 899-900, 29/08/1919.

—, "Las dulces mujeres", *La Nota*, N° 213, p. 949, 12/09/1919.

—, "Los detalles, el alma", *La Nota*, N° 214, p. 976, 19/09/1919.

—, "Carta a una pequeña amiga", *La Nota*, N° 220, pp. 1126-7, 31/10/1919.

"Bocetos femeninos", en *La Nación*:

Tao Lao, "La selección de judías", *La Nación*, 2° sección, p. 4, 02/05/1920.

—, "El amor y la mujer", *La Nación*, 2° sección, p. 6, 22/08/1920.

—, "La complejidad femenina", *La Nación*, 2° sección, 14/11/1920.

Storni, Alfonsina, "Una tragedia de reyes", *La Nación*, 2° sección, 09/01/1921.

Tao Lao, "¿Por qué las maestras se casan poco?", *La Nación*, 2° sección, p. 4, 13/03/1921.

—, "Confidencias populares", *La Nación*, 2° sección, p. 4, 20/03/1921.

—, "Los regalos de casamiento", *La Nación*, 2° sección, 15/05/1921.

—, "La mujer enemiga de la mujer", *La Nación*, 2° sección, 22/05/1921.

—, "El varón", *La Nación*, 2° sección, 12/06/1921.

—, "El tijeiteo", *La Nación*, 2° sección, 19/06/1921.

—, "La curiosidad", *La Nación*, 2° sección, 03/07/1921.

Storni, Alfonsina, "Una naranja", *La Nación*, 2° sección, 17/07/1921.

Tao Lao, "¿Existe un problema femenino?", *La Nación*, 2° sección, p. 4, 26/09/1920.

—, "Un simulacro de voto", *La Nación*, 2° sección, p. 7, 05/12/1920.

—, "La mujer como novelista", *La Nación*, 2° sección, 27/03/1921.

—, "Gabriela Mistral", *La Nación*, 2° sección, p. 4, 29/08/1920.

—, "Las manicuras", *La Nación*, 2°

- sección, p. 4, 11/04/1920.
- , "Las hermanas", *La Nación*, 2ª sección, p. 5, 18/04/1920.
- , "Aguarellitas de pincel menor", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 25/04/1920.
- , "La perfecta dactilógrafa", *La Nación*, 2ª sección, p. 1, 09/05/1920.
- , "Las profesoras", *La Nación*, 2ª sección, 23/05/1920.
- , "Las crepusculares", *La Nación*, 2ª sección, p. 3, 30/05/1920.
- , "La normalista", *La Nación*, 2ª sección, p. 1, 13/06/1920.
- , "Las mujeres que trabajan", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 02/05/1920.
- , "La impersonal", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 27/06/1920.
- , "La costurera a domicilio", *La Nación*, 2ª sección, p. 6, 04/07/1920.
- Stormi, Alfonsina, "La madre", *La Nación*, 2ª sección, p. 2, 11/07/1920.
- Tao Lao, "La médica", *La Nación*, 2ª sección, p. 6, 18/07/1920.
- , "La mujer bella", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 27/07/1920.
- , "La emigrada", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 01/08/1920.
- , "Las casaderas", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 08/08/1920.
- , "Las danzarinas porteñas", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 19/09/1920.
- , "Las mujeres italianas", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 03/10/1920.
- , "La joven bonarense", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 10/10/1920.
- , "Las lectoras", *La Nación*, 2ª sección, p. 6, 17/10/1920.
- , "Pensamientos de una niña de 15 años", *La Nación*, 2ª sección, 07/11/1920.
- , "Niñas", *La Nación*, 2ª sección, p. 4, 12/12/1920.
- , "Una carta", *La Nación*, 2ª sección, p. 2, 24/07/1921.

Índice

7	Introducción
13	Variaciones sobre <i>La Mujer</i>
14	Andares, amores, y otras obsesiones
18	Efectos de la fealdad y el deseo en las mujeres, según la crítica literaria
22	La lupa, la pluma y el microscopio
25	Artículos femeninos:
27	contornos obedientes y miradas lánguidas
27	Tacos de imprenta y tacones de mujer
30	Artículos femeninos: una definición
32	Cuerpos sanos, bellos y sociables
40	Esther, Alina, Nelly, niñas de hoy
52	Cuerpos dóciles y modales apacibles
55	Las columnas sobre mujeres en la revista <i>La Nota</i>
57	Intelectualidad e ideas en <i>La Nota</i>
63	Algunas periodistas delineando palabras
73	Alfonsina, autora de "Feminidades"
80	Madres, novias y esposas
96	Devenir de la resistencia
99	Tao Lao o los efectos de una sexualidad incierta
101	Indicios para un puente: de la revista <i>La Nota</i> al diario <i>La Nación</i>
107	Manicuras, dactilógrafas y profesoras
115	El ronroneo de la máquina de coser
126	Impersonales, irreprochables y crepusculares
132	Tipos femeninos en <i>La Nación</i>
135	Palabras Finales
143	Bibliografía