

Hombres fósiles, suegras temibles y niñas inútiles en la escritura periodística de Alfonsina Storni y Roberto Arlt.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (2006). *Hombres fósiles, suegras temibles y niñas inútiles en la escritura periodística de Alfonsina Storni y Roberto Arlt*. *Nuestra América. Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana nº 2 Cultura Argentina*, 1 (1-2), 155-167.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/7>

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



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>.

Tensiones, genealogías y feminismos en los '80. Un acercamiento a *alfonsina*, primer periódico para mujeres ¹²

Tania Diz IIEGE-UBA

Porque desde hoy vamos a implantar un alegre casamiento del horno con la máquina de escribir, de los anteojos de "leer" con las agujas de crochet, de la casa con el barrio, del barrio con la eternidad (con o sin Borges). (alfonsina, 1983,1:3)

El enunciado elegido como epígrafe es parte del editorial en el que *alfonsina* enumera las razones, convicciones y deseos que dan sentido a la publicación. Las editoras- creadoras escriben como mujeres, a otras mujeres y desean romper los roles de género, cambiar las cabezas de los hombres y revisar la relación de cada una con la tradición familiar y nacional. Este número se expone en los quioscos a los cinco días de la asunción del primer presidente democrático, Alfonsín, luego de la dictadura que comenzó en 1976, en Argentina. Parece inevitable la mención al nombre: una variante de Alfonsín pero, en minúscula, en femenino y como nombre sin apellido. En la búsqueda de la desjerarquización, las editoras, inspiradas por el feminismo de la diferencia, asumen una identidad femenina, que no reconoce la genealogía patriarcal impuesta por el apellido sino el nombre propio desde el que se puede reconstituir la relación con la madre, con lo femenino. Así apuestan a la resignificación de los valores femeninos devaluados, la vuelta a la relación con la madre que, como dice Rivera (Rivera: 2001), no sólo es la primera relación social sino que es una relación humana primordial, una relación de amor y aprendizaje. Según sus propias palabras "Porque no queremos vivir contra nuestras madres, si no ir con ellas hacia un horizonte en donde sus manos ya no nos sostienen pero tampoco nos despiden con un pañuelo de penas. Porque se puede ser Mujer y ser Madre" (alfonsina, 1983,1:3) y delimitan la madre simbólica ya que el primer reportaje de la revista es a María Elena Walsh y se titula "La madre de todas nosotras". La construcción de esta genealogía se completa con la

¹ Agradezco la generosidad con la que Sarita Torres me permitió acceder a los números de *alfonsina* y los comentarios de Lucía De Leone que me devolvieron el entusiasmo por esta temática.

² Una primera versión de este texto fue discutida en el *III Encuentro Internacional de Publicaciones Feministas "Entre medios: autoras, editoras, públicos"*, organizado por el IIEGE, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

mención de las mujeres pertenecientes al imaginario social como Milonguita, la Costurerita que dio aquel mal paso, Janis Joplin o Madonna. Y, finalmente, se cierra con aquella a la que venimos nombrando, sin nombrar: Alfonsina Storni.

alfonsina apunta, más que la igualdad entre el hombre y la mujer, a transformar la subjetividad femenina integrada por tópicos tales como maternidad, domesticidad, sexualidad. El editorial está construido en base a una extensa series de porqués que, con la influencia de Luce Irigaray (Irigaray: 1978), son identificaciones y revisiones del pasado, centrado en las mujeres pero que supone una transformación, también, masculina en ese camino. Así se establece la posicionalidad ideológica del lugar de enunciación, que aparecerá en el resto de la publicación y provocará polémicas, adhesiones e incomprensiones por parte de las lectoras. Las creadoras de la publicación eligen un lugar que se distancia del androcentrismo al decir que buscan combinar la domesticidad con la tarea intelectual; reivindicar la relación con las madres, las hijas, las hermanas, las amigas; afirmar tanto el ser mujer como el ser madres y ser hijas. En síntesis, anhelan una conciliación con la madre, real o simbólica; para construir una genealogía femenina tal como lo proponen las teóricas de la diferencia sexual.

Es claro que las editoras tienen posiciones políticas precisas e incluso pretenden intervenir en la realidad socio-política. Un recorrido por sus páginas nos reenvía a casi todos los tópicos post-dictadura que afectarán a la sociedad argentina durante las siguientes décadas: las listas de desaparecidos, la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, el regreso de los exiliados y la consabida tensión entre éstos y los que se habían quedado, las declaraciones de los torturadores arrepentidos. El impacto de la última dictadura no sólo puede verse en los tópicos si no que las periodistas de *alfonsina* tienen un oído muy atento al proceso mediante el cual otras voces de la sociedad se apropia de ellos banalizando o desviando la cuestión misma. Por ejemplo, María Moreno retoma, y discute, un argumento proveniente del catolicismo que compara a las mujeres que abortan con los militares que secuestraban a la gente, en tanto que ambos asesinan personas.

El modo en que se abordan los tópicos de la dictadura y un casi excesivo lenguaje psicoanalítico hace resonar el tono del intelectual comprometido de los '60. Tanto las noticias como el abordaje que realizan de ellas nos llevan a pensar en una publicación vanguardista tanto respecto de la literatura - publican una de las primeras reseña de *Los Pichiciegos* de Rodolfo Fogwill- como de los acontecimientos sociopolíticos - se manifiestan explícitamente en contra de la guerra de Malvinas,

publican una entrevista a Hebe de Bonafini titulada con la frase que ya es signo de identidad de las madres de Plaza de Mayo - “Mis hijos me parieron a mí”-, entre otras cosas.

Otro aspecto destacable es que es una publicación receptiva de las polémicas europeas, principalmente provenientes de España, Italia y Francia. Seguramente la razón de ello es que muchas de las colaboradoras han estado exiliadas por la dictadura y esta situación les ha permitido un nivel de actualización óptimo. Pienso que esta relación entre la figura del exiliado de los ‘70 que regresa y los nuevos conocimientos que trae, ubica a la revista en la tradición del viaje a Europa de los intelectuales, lo que aporta una nueva significación a esa serie. Un buen ejemplo de la oleada de aires frescos y nuevos es la sección *Macedonia* en la que se publican poemas escritos por mujeres de muy difícil acceso en Buenos Aires - Adriane Rich, Dorothy Parker, Susan Sherman- . Otro dato significativo es que el periódico, en la séptima entrega, acusa recibo de la lectura barthesiana, al punto que le dedica un número a transformar, enriquecer, parodiar, feminizar aquel *Fragments de un discurso amoroso*, cuya primera edición en francés es de 1977 y en español es de 1982.

A pesar de que Carlos Galanternik es, en los primeros números, el responsable de la edición, sabemos que la ideóloga y directora es María Moreno, periodista y escritora feminista. Si se recorren los nombres de quienes firman los textos, la mayoría de ellos están vinculados a personas de la cultura, del activismo feminista y homosexual. Me refiero, por ejemplo a Martín Caparrós, Moira Soto, Diana Raznovich, Alicia D’amico, Sara Facio, Néstor Perlongher, Margara Averbach, Ana Amado, Alicia Genovese. A modo de descripción general, puede decirse que la publicación, más cerca de una revista que de un periódico, posee ciertas secciones constantes: en la tapa se adelanta la nota principal, en las primeras dos páginas encontramos un collage de notas breves llamado “Macedonia” seguido de un editorial firmado *alfonsina*. Luego se suceden entrevistas en las que la periodista obliga sutilmente al/a entrevistado/a a reflexionar sobre la condición femenina y sus problemáticas. Entre otras personalidades, aparecen María Elena Walsh, Miguel Ángel Solá, David Viñas. Otros géneros habituales bajo nombres como “Secrétaire”, “Debate”, son los artículos críticos, casi ensayísticos; en muchos casos escritos por especialistas, en los que se argumenta acerca Jean Paul Sartre y el feminismo, el feminismo en España, la subjetividad femenina, la fotografía y la mujer, entre otros temas. La página central posee una sección llamada “Estado civil” en la que proliferan noticias de otros medios acompañadas por

acotaciones irónicas. En esta sección suele aparecer una columna titulada “Edictos policiales” firmada por Rosa L. de Grossman, seudónimo de Néstor Perlongher. También se le dedica un espacio a la crítica de libros, de espectáculos, “¿Viste?”; a las cartas de lectores/as, “Cartas sobre la mesa”, y, en algunos números, están las historietas de humor feminista de Diana Raznovich que, luego, aparecieron en otra revista feminista: *Feminaria*.

El periódico le propone a las lectoras/es que participen en varias secciones: “Consultorio psicoanalítico”, “Consultorio jurídico”, “Avisos de realidad”; aparte de las cartas de lectoras que tiene continuidad y se llama “Cartas sobre la mesa”. Ésta última permite conocer el circuito de escritoras/es- lectoras/es que quería y tenía. En el segundo número de *alfonsina* se publican dos cartas que delinean claramente a la lectora: una de felicitación firmada por Rodolfo Fogwill, y otra de Hilda Rais, desde *Lugar de Mujer*, agradeciendo una publicación que sea, al fin, feminista. Más adelante estas dos cartas abrirán camino hacia el lector intelectual, de izquierda que siendo varón aplaude esta iniciativa o la lectora intelectual y con cierta reflexión feminista. A pesar de ello, las editoras tienen el deseo de que *alfonsina* sea accesible a todas las mujeres. En uno de los números se publica una carta firmada por la mujer común “Alma Márquez de Brancusi”. Aunque presumiblemente ficticia, puede decirse que escribe la lectora ideal. Ella confiesa que no puede dejar de leer el periódico encontrado en la sala de espera del dentista y se lo lleva. Luego escribe la carta para expresar sus sentimientos. La lectora escribiente está absolutamente convencida de la necesidad de legalizar el aborto y escribe sobre ello a pesar de que no es, según dice, ni letrada ni feminista. Más bien parece que hablara un personaje salido de las novelas de Manuel Puig. Por ejemplo, dice:

“La otra, María Moreno que le contestaba se ve que es una persona mucho más culta, alguien que ha leído mucho, y yo misma que siempre estoy leyendo todas las revistas y que tengo mi título de bachiller, no entendí ni medio, si me permiten la expresión, aunque se veía en general que estaba más del lado de nosotras que de la patronal.” (Márquez de Brancusi, Alma, 1984,4:12)

Esta lectora imposible pero deseada nos reenvía a la distancia enorme que existía entre el anhelo de llegar a todas las mujeres y la circulación mínima del periódico que no sólo tenía poca tirada y su distribución no salía de los confines de la ciudad de Buenos Aires; sino que, además, tiene un perfil bastante elitista.

Un lugar en la tradición del periodismo feminista

alfonsina se presenta como “el primer periódico para mujeres”. Este gesto iniciático podría engeguer la mirada genealógica. A pesar de ello, creo que el mejor homenaje que puede hacerse a la publicación es revisar la tradición que se actualiza en ella. La escritura periodística escrita por y para mujeres se remonta, en Argentina, al XIX con *La aljaba* en 1830, *La camelia* en 1852, *Álbum de señoritas* en 1854, *La voz de la mujer* en 1896. A pesar de las diferencias que poseen, coinciden en una crítica aguda hacia el lugar subordinado de las mujeres en la sociedad (Masiello: 1994), incluso antes de que se masifiquen los discursos de la domesticidad a través de folletines, revistas y columnas femeninas. Este fenómeno se produce en el contexto de la modernización, aproximadamente en 1920, y es cuestionado por voces feministas, aunque marginales. De hecho, en *alfonsina* encontramos tópicos que nos reenvían a la tradición del periodismo feminista: demandas propias del movimiento feminista, denuncias del sexismo en los medios de comunicación, crítica y distancia frente a las revistas femeninas.

En la actualidad, algunos reclamos del movimiento feminista se lograron. Me refiero a la lucha por la emancipación del varón que predomina en el siglo XIX o el derecho al sufragio en 1920. Con el gobierno de Alfonsín, se actualiza, y el periódico recoge esa bandera, una lucha que proviene, al menos, del Centenario de la Revolución de Mayo: el divorcio que se sanciona recién en 1987. Otro tema presente en *alfonsina* es el debate acerca de si la mujer ama de casa es una trabajadora que debe ser asalariada o es una mujer sometida a la que hay que sacar de esa situación. A estas se suman demandas antiguas pero que se trasladan a nuestro presente, ya que aún no han encontrado un eco positivo en nuestro país: la legalización /despenalización del aborto, la violencia doméstica, la prostitución. Sobre este último, desde inicios de siglo XX, las feministas se vienen organizando en contra del tráfico de mujeres y se manifiestan en contra de la prostitución (Guy: 1994). *alfonsina* elige, en lugar de tomar postura, cederle la palabra a una mujer que ejerce la prostitución y, a través de las preguntas, se obliga a la entrevistada, a desmitificar cada uno de los mitos tradicionales sobre el tema y a poner en evidencia el absolutismo del sometimiento masculino a la mujer. Otro tema que apenas empieza a tener presencia y se lo aborda con algunos temores y pudores es

el de la homosexualidad femenina. Ejemplo de ello es la publicación, y el anuncio en la tapa, de una entrevista, “Amar a otra mujer” (Koedt, 1984,3:14), en la sección “Secrétaire” a una mujer feminista que habla de su relación amorosa con otra mujer. A partir de esta nota, aparecieron quejas y explicaciones que pusieron en evidencia lo polémico del tema, aún dentro del feminismo.

A partir de la masificación de la ideología de la domesticidad a inicios de siglo XX y, en consecuencia, de la proliferación del periodismo femenino, vinculado a divulgar estos ideales; las mujeres que ingresaban al periodismo tenían que optar por reproducir esta ideología y asumir la versión hegemónica de la identidad de género o por resistir tanto en el plano simbólico como en el de la acción política. Sólo a modo de ejemplo, menciono el caso de la revista *La Nota* que contiene ambos tipos de discursos: desde los consejos matrimoniales de Aglavaine hasta los artículos de Lola Pita de Martínez y Esther Walter que resistieron 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. Alfonsina Storni también escribió en esta revista una columna bajo el título “Feminidades” en la que acude a ciertas estrategias discursivas que quiebran la lógica del verosímil de los artículos femeninos e introducen ciertas ambigüedades sobre las afirmaciones contundentes que caracterizaron a las mujeres de la época. La poeta desarticula las reglas del género – textual y sexual- y pone en cuestión determinadas ideas naturalizadas acerca del lugar de las mujeres en la sociedad. (Diz: 2006) Es exactamente la misma operación que hace el periódico que no sólo problematiza sobre cuestiones feministas, sino que también se detiene en criticar las ideas mitificadas y sexistas que aparecen en los medios de la época. Me refiero, por ejemplo, a que Moira Soto escribe un artículo, “Que mal se te ve” (Soto, 1983, 1: 14), en el que describe y critica la dicotomía del estereotipo femenino marcado por la mujer recatada, pura y buena esposa en oposición a la provocativa, metonimizada en una buena cola para gozo de los varones. O al texto de María Moreno, “Revistas “femeninas”. El enemigo de las mujeres” (Moreno, 1984, 3: 7) en el que la autora hace un relevamiento de todas las revistas para mujeres – *Para ti, Claudia, Vosotras, Mujer 10-* con el objetivo de criticar el modelo de mujer de cada uno, en la misma clave ideológica que lo hiciera Storni en 1920.

Así, *alfonsina* actualiza esta tradición y van más allá aún al denunciar la representación sexista de la mujer que predomina en los medios de comunicación. Así

se refiere al destape como la secuenciación de mujeres- objetos para consumidores varones y ciegos ante la situación económica y política. Incluso, se relaciona la pornografía y la tortura con la hipótesis de que junto con el destape de mujeres desnudas también está el uso del relato de las torturas de la reciente dictadura, como un modo de goce y rechazo ante el horror. Es necesario recordar que el artículo de María Moreno fue publicado en enero de 1984, o sea cuando recién comenzaba a tener difusión masiva el tema y *alfonsina* denuncia que éstos eran publicados y promocionados con el fin de aumentar las ventas de los diarios; estimulando el morbo y alimentando las hipótesis acerca de las patologías de los torturadores que lleva al olvido de la dimensión ideológica y política de este procedimiento.

De nombres, mitos y referentes

La cuestión del nombre del periódico da la pauta de una actitud lúdica y provocadora respecto del lugar de la autoría que se sucede en el uso de seudónimos a lo largo de sus páginas. Es su creadora y directora, María Moreno la que se esconde en la mayoría de las firmas, lo que constituye una construcción singular de la voz de autor que se expande y complejiza en otras obras de esta escritora. (De Leone: 2007) Incluso, en el análisis que realizan Bertúa-De Leone (Bertúa-De Leone: 2009) de esta publicación, hacen hincapié en la invención de las voces enunciadoras tanto en la escritura como en la imagen, lo que pone en manifiesto, para las autoras, la intención del desvío de la identidad, el nomadismo y la construcción de modos de ser femeninos. Esta posición lúdica apunta, también, a la resignificación de una figura femenina presente en el imaginario cultural del país: Alfonsina Storni.

La paradoja que signó a Storni es que mientras ella se encargó de desmontar las ideas sexistas sobre la mujer; los mitos que la rodearon y rodean, afirman el estereotipo femenino patriarcal. Los enunciados cristalizados más conocidos que aún hoy podemos encontrar sobre ella son los siguientes: poetisa del amor, maestrita 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 añorada, sumisa, siempre víctima sea de su fealdad, de las pasiones, de los tiempos, de las injusticias o de los hombres. Y, a su vez, esta enumeración más o menos constante funciona, en el mito, como justificación de su suicidio.

La película *Alfonsina* dirigida por Kurt Land, protagonizada por Amelia Bence y estrenada 15 de agosto de 1957 es el mejor ejemplo del mito, por su poder de síntesis y grotesca explicitación. Se 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, recorre otros dos: la fealdad y la soledad. Así la película reproduce la obstinada necesidad de justificar su suicidio –sea por desamor o por su fealdad-. A su vez, esta escena es análoga a la de la canción *Alfonsina y el mar* de Félix Luna y Ariel Ramírez, conocida en los años setenta, cuya letra ratifica el mito de la poeta que muere de amor.

Desde soportes absolutamente diferentes –cine, canción, poesía- Alfonsina vuelve como mito, un mito que la acerca demasiado al desgraciado personaje de la costurerita, inmortalizado por Evaristo Carriego. Justamente en esta escritora que desconfió 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 insoportable resulta imaginar que una mujer pueda decidir matarse y menos aún por una causa tan sencilla y humana como un cáncer. Indudablemente, la clave del mito es el tabú del suicidio y de la enfermedad que inspiró relatos encubridores de su decisión. Otro efecto mítico es el ocultamiento de gran parte de su obra literaria y periodística, y la negación de la dimensión política de la actuación de Storni en su momento.

¿Qué lugar ocupa *alfonsina* en este imaginario? La primera mención que se hace de ella es en el editorial iniciático para volver a la escena mortal. “Porque si hubo una Alfonsina que entró en el mar para buscar la muerte, miles de Venus saldrán de las mismas aguas para cantar al amor y a la vida”. (*alfonsina*, 1983,1:3) Pero, en este caso, la estructura condicional introduce la duda no tanto sobre la persona física si no más bien sobre el murmullo, lo que se comenta, la muerte imaginada que se resignifica por medio de su transformación en renaceres infinitos. Este es el punto en el que es transgresora la aparición de un periódico feminista llamado *alfonsina*, ya que su sola existencia hace a la desnaturalización del manto de significación mítica que la cubre. Es más, ubica a Storni, posiblemente por primera vez, en una tradición feminista. Esta desviación del mito trae al menos una consecuencia palpable que pone en evidencia el poder – y la necesidad- del mito: el periódico recibe una carta de Alejandro Storni – hijo

de la escritora-, indignado por el uso que se realiza del nombre de su madre en un entorno ideológico – el feminista dicho por él- que considera difamatorio de su madre. (Storni, 1984, 9:15) Así, Storni- hijo detecta el desvío y se enarbola en defensor de la fama mítica.

Al menos en otras tres oportunidades se menciona un poema en particular de Storni que, sin duda, es de los más recordados. Me refiero a “Tú me quieres blanca” que se publicó en 1918, en el libro *El dulce daño*. Una de estas apariciones sólo señala el carácter transitivo de la memoria colectiva en la asociación Alfonsina = poeta = tú me quieres blanca. Este efecto tiene la ventaja de atraer lectores desprevenidos, ya que la revista no da cuenta de lo esperable en esa cadena metonímica. Un ejemplo de ello es el relatado por el editor que se encuentra en el Café de la Paz al ministro de Trabajo, Antonio Mucci, y le regala un número. Éste lo recibe con satisfacción ya que, según confiesa, es su poeta favorita y recita algunos versos de memoria. (*alfonsina*, 1983, 2:9)

Las otras dos menciones al poema están atravesadas por operaciones retóricas e ideológicas elocuentes. En una de ellas, esos versos recordados forman parte de una de los editoriales dedicados a la violencia en donde la editora reflexiona acerca de hasta qué punto está permitido el ejercicio de la violencia a las mujeres. Y dice, reinaugurando el diálogo de la poeta con el orden masculino que construye la subjetividad femenina:

“Nos querés albas, puras, sobre todo mansas. Nuestra agresividad sólo sería loada si surge cuando es amenazado el cuerpo del hijo o del amante. No, en cambio, si es en defensa de derechos, convicciones y menos- qué espanto!- intereses propios o relativos a nuestro sexo. De ahí que nos llamen medusas, desmadradas o modernamente neuróticas que han dejado humedecer con lágrimas malditas la tea de la feminidad.” (*alfonsina*, 1984, 6: 2)

Pasa del tú al vos y del vos al nosotras, de la individualidad del yo a la consciencia política del nosotras, al que le suma el derecho a agredir, especialmente en una lucha por derechos femeninos. Mientras María Moreno radicaliza – o actualiza- la posición feminista, la desviación siguiente parodia la subjetividad femenina por medio de la inversión: ubica al poema en el centro del relato de la primera marcha Gay en democracia y el yo es un homosexual que dice: “Los gays locales son tan recatados que no es difícil que los confundan. Pero yo me vine de Bahiana, toda túnica blanca -"tú me quieres alba"- y un collar blanco y negro de Omolú (dios africano de las enfermedades)

atravesándome en diagonal el torso.” (S/A, 1983, 2: 8) Una versión neobarrosa del poema: el yo del poema no es una mujer, si no un varón homosexual vestido de mujer y la pureza virginal del cuerpo se deposita en el color de la túnica. No caben dudas de que el autor de esta crónica es Néstor Perlongher quien vivía en Brasil, era un activo militante gay y estaba luchando por la derogación de los edictos policiales de la ciudad de Buenos Aires.

El seudónimo descentrado

El uso del seudónimo ha sido una elección femenina ligada al temor o a la imposibilidad de aparecer en la esfera pública- María Luisa Carnelli firmaba tangos con el nombre de Luis Castro; Emma de la Barra publicó como César Duayen la novela *Stella*, por dar algunos ejemplos-. Pero también ha sido un gesto de resistencia a la ideología de la domesticidad, como fue el caso de Alfonsina Storni quien firmó como Tao Lao sus columnas femeninas en *La Nación*. En *Bocetos femeninos* de Storni, el seudónimo fusiona el título – Tao alude al Tao-te-king- y el autor- Lao por Lao Tsé de un libro fundacional de la filosofía oriental. En el Tao se sostiene que la organización del mundo en tanto opuestos es una lamentable consecuencia de la lejanía del ser humano respecto de la unidad originaria. Se 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. (Diz: 2006) La escritura de la domesticidad, clave de toda sociedad moderna, se vale de la verdad a través de distintas alusiones a la autoridad, de ahí el gesto provocador de Storni: elegir un viejo sabio para hablar de las mujeres. En este sentido, ser mujer y firmar como varón implica ocupar – y dismantelar- el lugar del saber.

Tao se legitima como autoridad desde el lugar de viejo sabio, es decir, Storni construye un personaje narrador para parodiar a la voz masculina que se considera con autoridad para decir qué es una mujer. Pero, en las diferentes crónicas, la voz se descentra, no es del todo femenina ni masculina, 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 una casa de té. A diferencia de las aguafuertes arltianas que poseían una asimilación notable entre el yo que narra y Arlt, Storni deja armarse y

desarmarse a la voz narrativa de tal manera que resulta imposible formar una imagen homogénea o fija de ésta.

Por ejemplo, en “Las manicuras”, Tao Lao asimila mujer a cuerpo repitiendo lugares comunes: 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 las lectoras para argumentar su idea de que el oficio de la manicura es femenino porque exige poca imaginación. La adjetivación y las analogías establecen una cierta distancia del enunciador respecto de lo dicho ya que apela a frases –bello sexo- que hacen eco en las publicaciones de la época con una sutil exageración, en tanto efecto de la repetición y del lenguaje cargado, lo que pone nuevamente en escena la ironía.

Una vez instalada la parodia sobre las identidades sexuales, Tao confiesa su vocación andrógina:

“Por lo que a mí respecta, si en una futura vida me cupiera en suerte transmigrar el tibio cuerpo de una gentil mujer, elegiría también este oficio blando, discreto, que realiza su tarea en el pequeño saloncito o en el perfumado “boudoir”, cuando las femeninas cabelleras caen lánguidamente sobre las espaldas, y los ojos están húmedos de esperanza y un ligero temblor en los dedos descubre a los ojos extraños la inquietud deliciosa del íntimo sueño.

Por que dotado de la imaginación de mi anterior vida masculina, me daría a investigar manos como quien investiga mundos. Me embarcaría así por los surcos hondos de las palmas como por ríos sinuosos en busca de puertos reveladores. E iría descubriendo el trabajo lento del alma en los cauces misteriosos y las maravillas de los puertos finales de esas revelaciones quirománticas.” (Tao Lao, 1920:4)

El anhelo de Tao no es más que la operación que realiza Storni con la voz narrativa: ser andrógino, es decir, lograr la comunión de los contrarios como ideal de perfección. Barthes (Barthes: 2004) dice que el paso del hermafrodita al andrógino es el pasaje a la metáfora: la genitalidad se traslada a sus caracteres secundarios, se hace humana, no animal. Lo humano, a través de la metáfora, llega a lo femenino o masculino fuera del cuerpo. Así, el andrógino desbarata el paradigma genital no mediante la indiferencia, si no mediante la implantación lúdica de la ambigüedad.

El uso del seudónimo como forma de la resistencia a las identidades de género es re-actualizado tanto por María Moreno como por Néstor Perlongher, en *alfonsina*. Moreno asume una identidad que no es la mujer o las mujeres si no que es la voz de lo femenino atravesado por una ideología que se posiciona críticamente respecto del

patriarcado y no sólo denuncia la exclusión hacia las mujeres sino que también pretende repensar el modo de ser mujeres o varones. Como analizaron Bertúa y De Leone (Bertúa-De Leone: 2009), es significativo el desestabilizante uso del seudónimo por parte de María Cristina Forero en el que prima el modo experimental en el que la escritora ensaya diversas maneras de autofiguración, produce listados de nombres femeninos para resaltar la heterogeneidad del plural – mujeres- e, incluso, juega con el título que alude, a la vez, a Storni y a Alfonsín.

Néstor Perlongher, en *alfonsina*, realiza una operación simétricamente inversa en *Edictos policiales*: es varón y escribe con nombre de mujer. La elección de la voz femenina produce, también, un cambio de jerarquías. No es la voz del saber si no que es la de las minorías, como dice Adrián Cangi en el prólogo que realiza a la obra de Perlongher (Perlongher: 2004), la que se impone. La firma es Rosa L. de Grossman. Y rosa es el color kitch de la feminidad, es el nombre burgués de una militante comunista – Rosa Luxemburgo-, es el lugar desde el que se despliega una lengua escandalosamente sexual y política. Perlongher no hace del seudónimo, un personaje. A pesar de ello, en la imitación del estilo de las columnas femeninas, abundan los indicios una feminidad paródica que lo acercan a Storni/ Tao Lao. En este sentido, ambos imitan la coloquialidad de esa falsa intimidad que construyen los artículos para mujeres y exageran la función conativa de éstos. Es un estilo que apela, devalúa y crítica al referente y a la lectora.

En “Nena, llevate un saquito”, Perlongher retoma dos tópicos de las columnas femeninas – el arreglo del cuerpo y el modo de andar por la calle-, los ironiza como Storni pero profundiza más en el entorno represivo:

“Nena, si querés salvarte, nunca te olvides el saquito, el largo Chanel, el rodete. No te quedes dando vuelta en la puerta de un bar. Y, lo peor de lo peor, no se te ocurra hablar por la calle con alguien de quien no sepas su nombre, apellido, dirección, color de pelo de la madre y talle de la enagua de su abuela: la policía los separa y si no saben todo uno del otro, zas, adentro. Tampoco salgas con una amiga -no te hagas la desentendida. Y, si sos casada, no salgas sin los chicos: porque ¿qué hace una madre que no está cuidando a sus hijos? Y nunca te olvides de lo que decía el General: "de la casa al trabajo y del trabajo a la casa". Pero, ¿usted de qué trabaja, señorita? Me va a tener que acompañar. ¿Continuará?” (Rosa L. de Grossman, 1983, 2: 13)

Perlongher retoma el tópico de la mujer en la calle no destacar su artificiosidad si no para resaltar la actuación de represión policial. Mientras que en Storni, una mirada

abstracta y masculina controla y disfruta de los comportamientos calculados de las mujeres, en Perlongher esta mirada se materializa y expande en toda su violencia: es la policía, son los militares. Lo que en Storni era un gesto de desdén hacia las pautas morales, una parodia de los discursos destinados a controlar los cuerpos de las mujeres; en Perlongher es la detención más llana, la posibilidad real del arresto que se lee al final de la cita y que remite a una anécdota mencionada en otra página del periódico.

Otra característica de la escritura de la domesticidad es la de la separación de las esferas pública y privada; y la afirmación de que el espacio de la subjetividad, las emociones, la sexualidad es claramente a-político. Tanto Storni como Perlongher politizan la lengua por medio de la ironización y de la mención a enunciados feministas. Pero en Perlongher la represión es más literal que simbólica, y, cuando el referente es el homosexual en lugar de la mujer, aparece la violencia, la violación y humillaciones directamente ligadas al control de esos cuerpos no hegemonizados.

En síntesis, se evidencia una continuidad del pensamiento feminista que crítica la heteronormatividad y que deconstruye las identidades, en dos recorridos que comienzan a diferenciarse en su relación con el cuerpo: Storni resalta su artificiosidad y Perlongher se hunde en la materialidad del cuerpo y sus secreciones.

Storni, en un cuento - “Cuca”- publicado en el diario *La Nación* en 1926, clausura el sentido de su crítica a la subjetividad femenina doméstica. En éste, la narradora relata la sensación de extrañeza que la invade ante la atracción y repulsión que siente hacia otra mujer, Cuca. Al comienzo, la narradora queda fascinada por su cuello, quiere acariciarla, rozarla con una pasión casi lésbica pero tiene una sospecha, la frena el temor de tocar porcelana en lugar de piel. Temor que se realiza al final, cuando la narradora ve que su amiga es atropellada por un auto, que su cabeza rueda por la calle pero se quiebra la lógica del verosímil: no hay sangre.

“La cabeza, cortada a cercén por las ruedas del auto, ha saltado a dos metros del tronco, y la cara de porcelana conserva, sobre el negro asfalto, su belleza inalterada: los fríos ojos de cristal verdes miran tranquilos el cielo azul; la boca pintada ríe su habitual risa feliz y del cuello destrozado, del cuello hecho un muñón atroz, brota amarillo, bullanguero, volátil, un grueso chorro de aserrín.” (Storni: 2000, 773)

Aserrín en lugar de sangre, porcelana en lugar de piel, frío en lugar de calor: una muñeca tenebrosa en lugar la humanidad del cuerpo. Cuca es fascinante pero es una pura artificiosidad que nada tiene de humano, es un efecto del discurso. Este final

sintetiza la crítica de Storni hacia la subjetividad femenina: es un conjunto de mandatos impuestos, es un artificio. Por el contrario, Perlongher profundiza en la corporalidad animal del cuerpo que anuncia una estética neobarrosa, una lengua sexualizada mediante la que denuncia las detenciones arbitrarias de la policía tanto hacia los homosexuales varones como hacia las mujeres. Lo que en Storni es la ironización sobre el control de los cuerpos femeninos en la ciudad, marcado por la omnipresente mirada masculina; en Perlongher es el relato ofuscado de la materialización de este control en manos de la represión policial ante cualquier comportamiento no hegemónico de las mujeres y/o de los gays.

Final esquivo

Durante décadas *alfonsina* permaneció silenciada en las bibliotecas de quienes la leyeron y la guardaron con sincero cariño. Este artículo es sólo un primer intento de desempolvamiento para incorporar la publicación a la historia del feminismo. Fueron pocos números, no mucho más de once, pero de una fuerza y creatividad que no sólo reenvía a algunos nombres propios como el de María Moreno sino que también deja resonar las voces de las feministas de antaño. Aún hay mucho por pensar y analizar en sus páginas. Entre tantas cuestiones, queda pendiente vislumbrar los caminos que trazó hacia el futuro. ¿Acaso el periodismo feminista del suplemento *Las 12* o la revista *Feminaria* pueden pensarse sin *alfonsina* en su epidermis?

Bibliografía

Fuentes primarias³

³ (A quien edite: por si no es suficiente con la mención general al periódico, acá agrego un listado de los artículos de los que extraje citas textuales)

alfonsina, “¿Por qué?”, *Alfonsina, primer periódico para mujeres*, año I, N° 1, jueves 15 de diciembre de 1983, p. 3.

Soto, Moira, “Qué mal se te ve” en *Alfonsina, primer periódico para mujeres*, año 1, n° 1, jueves 15 de diciembre de 1983, p. 14

S/A “La plaza también fue de los gays” en *Alfonsina, primer periódico para mujeres* n° 2, 29-12-1983, Buenos Aires, pág. 8.

Alfonsina, primer periódico para mujeres, N° 1 (15 de diciembre de 1983) a N° 11 (7 de junio de 1984)

Tao Lao (Alfonsina Storni) "Las manicuras" *La Nación*, 2° sección, 11-4-1920, pág. 4.

Fuentes secundarias

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

Barthes, Roland *Lo neutro*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

Bertúa, Paula - De Leone, Lucía "Modos de intervenciones culturales, periodísticas y artísticas en publicaciones periódicas argentinas" en Actas del congreso internacional *Cuestiones Críticas*, Rosario, 2009.

De Leone, Lucía, "En suma soy periodista. Modos de la figuración autorial en ciertas zonas de la producción de María Moreno" en Actas *Primeras Jornadas de Debate sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género*, IIEGE, Buenos Aires, 2007.

Diz, Tania *Alfonsina Storni. Ironía y sexualidad en el periodismo (1915-1925)*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2006.

Grossman, Rosa L. de "Nena, llevate un saquito" en *Alfonsina, primer periódico para mujeres* n° 2, 29-12-1983, Buenos Aires, pág. 13.

Moreno, María, "Revistas femeninas. El enemigo de las mujeres" en *Alfonsina, primer periódico para mujeres*, Año I, N° 3, 12 de enero de 1984, p.7.

Koedt, Anne "Amar a otra mujer" en *Alfonsina, primer periódico para mujeres* n° 3, 12-01-1984, Buenos Aires, pág. 14.

Márquez de Brancusi, Alma "Querida Alfonsina" en *Alfonsina, primer periódico para mujeres* n° 4 26-01-1984, p.12.

Grossman, Rosa L. de "No destapes la olla que se nos mueve el piso" en *Alfonsina, primer periódico para mujeres* n° 4 26-01-1984, p.16.

alfonsina "La violencia" *Alfonsina, primer periódico para mujeres* n° 6, 23-02-1984, Buenos Aires, pág. 2.

Storni, Alejandro "Sr. Galanternik" en *Alfonsina, primer periódico para mujeres* n° 9 05-04-1984, Buenos Aires, pág. 15.

- Fletcher, Lea (compiladora) *Mujeres y cultura en la argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, 1994.
- Guy, Donna J. *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Sudamericana, Buenos Aires, 1991.
- Irigaray, Luce *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Saltés, Madrid, 1978.
- Masiello, Francine (compiladora) *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina*, Feminaria, Buenos Aires, 1994.
- Perlongher, Néstor *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2004.
- Rivera, María-Milagros *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*, Icaria, Barcelona, 2001.
- Storni, Alfonsina *Obras completas II*, Losada, Buenos Aires, 2000.