

#### IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición

##### **Autoría femenina y figuraciones de poeta en *Plus Ultra*: los casos de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (Argentina, 1916-30)**

Luz Salazar Landea

Universidad Nacional de La Plata- CONICET

[luzsalazarlandea@gmail.com](mailto:luzsalazarlandea@gmail.com)

Argentina

**Resumen:** El magazine ilustrado *Plus Ultra (PU)*, suplemento mensual de *Caras y Caretas*, permite vislumbrar, sobre todo en sus zonas frívolas como el periodismo de moda, modalidades incipientes de autoría femenina. En la década del veinte, la escritura femenina de *PU* comienza a circular por otros espacios de la revista, alejándose de “Páginas femeninas”, sección que había conformado una plataforma de escritura e intercambio. El objetivo de este trabajo será presentar, en una primera instancia, el “mito de la poetisa” (Diz, 2012) en *PU*, imaginario que circula frecuentemente por la prensa periódica de la década, tanto en la autorrepresentación por parte de las autoras como en autores varones, y que establece un fuerte cruce entre ideologías del género e imagen de escritora. En una segunda instancia, analizar dos voces disruptivas que, publicando en secciones generales de la revista, imponen una fisura entre escritura femenina e imagen de autora: Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Dichas autoras rompen a través de su escritura con la imagen pública que se generaba de ellas, mientras la utilizan para legitimar su firma. Sus publicaciones en prensa introducen una voz otra acerca de la experiencia de la modernidad y, por su carácter transgresivo, proponen nuevas formulaciones del vínculo entre mujer y modernidad estética. El análisis de la prensa periódica permite visitar el entramado cultural de la década y observar en qué medida las versiones estéticas están signadas por el género, así como el modo en que se configuran los vínculos entre género y firma en el campo cultural.

**Palabras clave:** autoras; escritura femenina; revistas; prensa; poetisa.

Este trabajo se propone explorar las zonas y modalidades de escritura y autoría femenina en *Plus Ultra (PU)*, magazine ilustrado de la década del veinte. Su objetivo será presentar, en una primera instancia, la dinámica de las “Páginas femeninas” y del “mito de la poetisa” en *PU*, imaginario que circula frecuentemente por la prensa periódica de la

década, tanto en la autorrepresentación por parte de las autoras como en autores varones, y que establece un fuerte cruce entre ideologías del género e imagen de escritora. En una segunda instancia, analizar dos voces disruptivas que, publicando en secciones generales de la revista, imponen una fisura entre escritura femenina e imagen de autora. Gabriela Mistral y Alfonsina Storni rompen a través de su escritura con la imagen pública que se generaba de ellas, mientras la utilizan para legitimar su firma. Sus publicaciones en prensa introducen una voz otra acerca de la experiencia de la modernidad y, por su carácter transgresivo, proponen nuevas formulaciones del vínculo entre mujer y modernidad estética.

*PU* se edita entre 1916 y 1930 como suplemento mensual de *Caras y Caretas*. A diferencia de la revolucionaria *Caras y Caretas*, que se había vuelto una lectura obligada de varios sustratos sociales en áreas urbanas y rurales, este suplemento presentaba una edición más cuidada, con materiales más lujosos y un costo mucho más alto: su formato grande y pesado estaba hecho para leerse en la comodidad del hogar, más que en el trajín de los cafés y el transporte público, y su contenido apuntaba a un lectorado burgués, más selecto. A diferencia de otras revistas de la época, como *Para Ti* y *El Hogar*, *PU* no era una revista específicamente femenina, si bien su editorial interpelaba a las mujeres y con los años se volvería un clásico de las lectoras. Sí contó intermitentemente con una sección para mujeres, las “Páginas femeninas” que, publicadas entre 1917 y 1921, constituyeron un verdadero mosaico de contenidos híbridos, misceláneos y en muchas ocasiones contradictorios. En general, los textos que allí circulaban reproducían estereotipos conservadores acerca de la mujer: el ángel del hogar, la maternidad como destino femenino y todo el aparato ideológico de lo que constituía el “deber ser” mujer de la época. Pero algunas veces, se publicaban notas sobre la agenda feminista del momento: el voto femenino, la educación femenina, los distintos tipos de feminismo. Frecuentemente, por ejemplo en escritos sobre moda, los textos proponen imágenes de mujeres modernas: sin acercarse al programa feminista, exhiben los cambios que, no sin conflictos, se imponían sobre la imagen tradicional de mujer. Así, este mosaico de textos diversos se situaba alternadamente por dentro y por fuera de la ideología de género, proponiendo a la vez que disrumpiendo una imagen de mujer y una imagen de escritora.

La dinámica editorial de estas páginas es peculiar. El uso de pseudonimia es la norma. Este es un fenómeno muy frecuente en la escritura femenina y constituye una de las prácticas de lo que Nancy Cott ha llamado “sorority writing” o “retórica de la hermandad”, por medio de la cual las mujeres, cuya intervención en el espacio público era cuestionada todavía en la década del veinte, se apoyaban unas a otras en el ejercicio

de la escritura, por ejemplo a partir de recomendaciones mutuas, de espacios dedicados a lectoras, o de pseudónimos. Quienes escribían podían publicar sintiéndose seguras de que sus verdaderos nombres no serían develados, protegiéndose de potenciales críticas por parte de escritores varones, que en general no atacaban la obra sino a la figura de la mujer que escribe. Además, ciertas zonas de las “Páginas femeninas” como el periodismo de moda habilitaron la práctica de una escritura profesional: autoras que comenzaron escribiendo notas sobre moda pasaron luego a otras secciones de la revista, como parte del cuerpo de redactoras estables.

Las “Páginas femeninas” abrieron un lugar en *PU* para la imagen de la mujer que escribe y lo hicieron a través del paradigma más asimilable: el de la poetisa. Retomamos el imaginario o “mito de la poetisa” tal como es explicado por Tania Diz. “La mujer doméstica, la buena esposa, es decir, el ideal femenino hegemónico, ante la mujer que escribe, deviene en un mito: la poetisa, quien concentra valores conservadores tanto desde una perspectiva de género como de clase” (2012, p.5). Como era mucho más frecuente encontrar imágenes de autoras en revistas culturales como *PU*, donde figuraban a modo de curiosidad o novedad, que en revistas literarias, sus descripciones “apuntan más a afirmar la adecuación hacia la feminidad –gentil, buena, tolerante, obediente, sensible, pendiente del hogar y de los niños, suave, dulce– que a explicar o juzgar la obra en cuestión” (p.6). Toda nota de *PU* sobre una escritora es, en primera instancia, una reflexión sobre los roles de género y, en última instancia, un comentario literario. En el número dedicado a la mujer, publicado en junio de 1926, el único poema escrito por una mujer es el de Alfonsina Storni. Pero se realiza un homenaje a Margarita Abella Caprile, quien no publica ningún poema. El soneto en su honor la inserta en el clásico imaginario de la poetisa: comparada con figuras como Atenea y Artemisa, se la describe en una postura pasiva que no hace ninguna referencia a su actividad como poeta. Se fusionan, además, sus atributos físicos con sus habilidades artísticas. Es decir que en el número coexiste la poeta “presentable”, que aparece sólo representada, y la poeta “impresentable”, Alfonsina, quien no podía asociarse al imaginario de la poetisa por sus biografemas, su pertenencia de clase, su participación en la vida pública y la fama de su carácter temperamental, aparece representando. Lo más perturbador en las poetisas que no cuadraban con este mito era la androginia (como es el caso de Mistral), o la expresión del deseo por parte de una voz lírica femenina (como es el caso de Alfonsina Storni). De este modo, una extraña tecnología de género se pone a funcionar cada vez que se habla de una mujer que escribe.

En la década del veinte, la escritura femenina comienza a circular por otros espacios de *PU*, alejándose de “Páginas femeninas”, sección que había conformado una verdadera plataforma de escritura e intercambio. Cuando las escritoras publican por fuera de este espacio, debemos pensar en nuevos posicionamientos dentro de la revista, y nuevas estrategias de estas autoras. Ya no estarán protegidas en una zona dedicada exclusivamente a lectoras, signada por la pseudonimia y la retórica de la hermandad. Ahora más especialmente, se enuncian como “sujetos con género” (Salomone, 2006) y sus posicionamientos configuran en la revista, como en el campo de la cultura, oposiciones signadas. Cada vez que hay una voz femenina debemos preguntarnos por la distancia entre la (auto) figuración de la autora que firma, y el contenido de aquello que ha publicado con su nombre. También debemos preguntarnos cuáles son las particularidades de ese yo lírico que se enuncia como mujer, qué máscaras utiliza, qué tensiones exhibe y qué molestias permite observar. Muchas veces, los personajes ficticiales pueden enunciar una subjetividad transgresiva camuflada en una estética estrictamente convencional. Otras veces, una estética moderna irrumpe aunque los temas sean convencionales o aunque la imagen de autora haya sido construida por algunos contemporáneos como la de una escritora popular, anticuada, kitsch o posromántica, como Alfonsina Storni.

Las dos figuras que presentamos en esta ponencia han sido asociadas con frecuencia: a diferencia de la poetisa ideal, no pertenecían a una clase que pudiera formarlas como “mujeres letradas”, sino que el normalismo les permitió ascender socialmente, y profesionalizaron bastante abiertamente su escritura para complementar sus salarios de maestras. No obstante, la asociación en el caso de esta ponencia parte del trabajo de archivo, en tanto Mistral y Storni fueron las dos poetisas presentes en el recorte de corpus analizado; avanzar con el índice de poetisas en *PU* traerá nuevas autoras. En esta ocasión, más allá de los vínculos entre Mistral y Storni, buscamos reflexionar sobre las *poses de género* en el campo cultural a partir del análisis de la prensa.

Varios elementos son índices de las poses de feminidad en las publicaciones periódicas. Uno de ellos es la problemática de la atractividad física. Mistral nunca se posicionó como una mujer atractiva sino que apostó por volver su aspecto físico poco femenino aceptables para una imagen pública de mujer. Su condición de provinciana le permite enunciarse desde una periferia en la que varios estereotipos de género no rigen. Storni, por su parte, buscaba posicionarse como una mujer coqueta, actitud que la exponía a burlas en algunos espacios (en palabras de Kirkpatrick, 2016). Al mismo tiempo, criticó en numerosas crónicas el maquillaje, las frivolidades y la coquetería propias de la vida

urbana, donde la mujer que circula en el espacio público es un objeto decorativo de la mirada masculina. La maternidad es otra pose de feminidad. Gabriela Mistral fue vista como una figura maternal gracias al mito que asociaba a la madre con la maestra normal y llevó adelante una vida sin hijos y sin cónyuge. Paradójicamente Storni, que sí fue madre, no proyectó en sus textos una figura maternal. La prensa, con sus distintos espacios, fue una tecnología importante para la modernización del género y abundan en ella diversas poses: la de la mujer moderna, la de la mujer tradicional afín al discurso oficial de la nación, la de la mujer letrada. También, como vimos, diversas performances de la mujer que escribe: la poetisa -casta, femenina, de clase alta-, la cronista, la escritora de artículos de moda. Podemos pensar entonces a estas escritoras como actrices de una pose performática de feminidad, que servía para instalar una imagen pública. Esta imagen condicionaba, a la vez que brindaba las condiciones para su escritura.

Mistral publica en *PU* una página entera con textos sumamente llamativos, en varios niveles: la escritura, la subjetividad femenina que enuncia, la temática. El título, “Poemas del hogar”, así como la firma, de la respetable maestra Mistral, habilitan en la página poemas en varios sentidos transgresivos. El título propone una temática doméstica, como compensando lo que significaba para una mujer la acción pública de escribir; los poemas, por su parte, tienen una impronta fuertemente erótica. El espacio de lo doméstico estaba siendo también intervenido por la modernidad; la operación modernizante, en este caso, consiste en una escritura femenina que lo plantea como tema pero lo subvierte y lo erotiza. La voz se enuncia en el texto como un sujeto activo y deseante, y la carga de erotismo que inscribe en los objetos es muy fuerte. La escritura desmiente dos supuestos. En primer lugar, el lirismo, el intimismo, la cualidad ornamentada de la “escritura femenina”: tomando escenas íntimas como núcleo, el texto es depurado y moderno. En segundo lugar, desmiente las contrucciones más frecuentes del yo lírico femenino, pasivo y definido por su amor hacia otro sujeto varón.

La relación erótica con los objetos figura en los tres textos: “La lámpara”, “El Braserero”, y “Cántaro de Greda”. En “Cántaro de Greda”, no sólo el objeto, el cántaro, sino también el agua y la quebrada, los elementos de la naturaleza, son descriptos a partir de metáforas corporales; la poeta besa al agua, y colma el cántaro: “Yo te colmo cada mañana lentamente, religiosamente. El agua canta primero al caer; cuando quedas en silencio, con la boca temblorosa, beso el agua, pagándole su servicio”. Se construyen, además, imágenes de intimidad entre dos cuerpos femeninos; el cántaro se parece al cuerpo de la mujer que la amamantó. Se genera, entonces, un vínculo erótico entre dos cuerpos de mujeres, el de la poeta y el de la naturaleza: “Te pareces al pecho de una

campesina que me amamantó [...] Y yo me acuerdo de ella mirándote, y te palpo con ternura los contornos”. Hay un vínculo eros / tánatos en tanto esta imagen erótica trae aparejada una imagen de muerte. Deseo y muerte se unen en una sola pulsión: “Ella ha muerto; pero tal vez su seno te esponjó, para seguir refrescándome la boca con sed. Porque ella me amaba...”. El tercer texto, “El brasero”, enfatiza el erotismo y llega a escenas muy sugerentes. El brasero es el elemento que abarca toda la noche: “Voy gozándote a lo largo de la noche los grados de tu ardor: primero la brasa, desnuda como una herida; después una veladura de ceniza, que te da el color de las rosas menos ardientes, y al acabar una noche, una blancura leve y suavísima te amortaja”. Posteriormente hay referencia al goce: “Para gozarte mejor, te dejo descubierto; no consiento que pongan otra cosa sobre tu rescoldo maravilloso”. El objeto erótico es como la autora define el hogar (y no el canto de los niños o el calor de un esposo, como sería de esperar): el brasero es la intimidad, sin él “existe la casa, pero no se siente el hogar”.

La escritura no tiene ornamentos y se utilizan recursos como la personificación; la poeta interpela a sus objetos personificados. En los tres breves poemas se hace énfasis en que no es necesaria la compañía de un hombre. Se representa a una subjetividad que existe conectada particularmente con los objetos, en vez de anhelar una vida matrimonial. El “yo” femenino no se caracteriza como un personaje pasivo o conforme sino como una mujer repleta de sed, en búsqueda de lo sublime (Dios, la Belleza, el Amor). A su vez, no es una mujer delicada, sino torpe: la narración de elementos naturales y objetos de campo, así como la ausencia de vida urbana, facilita la construcción de un personaje femenino atípico. La voz declara su amor al objeto, y en esta escena de amor declara también que no es una mujer celosa. El objeto ha sido mucho más bueno para ella que muchos hombres; la mujer prescinde de la compañía de un hombre y, de hecho, éstos resultan perjudiciales porque su palabra no es confiable. La voz que narra se afilia a un linaje femenino, de mujeres con saberes periféricos, cercanos a la brujería: “Mis abuelas quemaron en ti las buenas hierbas que ahuyentan a los espíritus malignos, y yo también, para que te acuerdes de ellas”. Además, los poemas involucran la conciencia social y el yo lírico repetidamente se preocupa porque todos accedan a lo mismo (a un cántaro, a una lámpara, a un brasero). Así, erotismo, conciencia social y una voz femenina atípica subvierten el espacio de la domesticidad. Se narra una experiencia otra, periférica pero a la vez depurada, acerca de la modernidad; una modernidad en que la mujer aparece independiente de la compañía masculina y formula su deseo como vínculo con la realidad cotidiana y los espacios naturales.

Alfonsina Storni publica dos poemas en prosa en una página con otros dos poemas, publicados por varones (XI, 122, 1926, p. 20). La poesía de Storni resulta disruptiva respecto a la norma estética de la página, que contiene cuartetos de rima consonante de Horacio Rega Molina, y un soneto de estructura regular de Arturo Vásquez Sey. También respecto a la norma estética de la revista. *PU*, cuya estética principal es el sentimentalismo posromántico de estilo folletinesco o posmodernista, publica a Storni en su modalidad más transgresiva estéticamente: escenas urbanas, poemas en prosa, imágenes vanguardistas, sujeto femenino deseante, fuerte carga de erotismo. En tercer lugar, respecto a la norma estética del campo cultural, tal como estaba dividido sexo-genéricamente: supuestamente, la vanguardia era eminentemente masculina, y la lírica femenina tenía un carácter tradicional. Ya Muschietti (2003) observa que en 1925, Borges hablaba de Storni como una mujer chillona, sentimental, de mal gusto, posromántica e incluso un tanto kitsch, aunque sus textos posteriores a *Ocre* se adecúan mucho más al programa de vanguardia que muchos poemas del varón más vanguardista, Borges. En nuestra página, también las firmas forman un espejo: los dos poemas conservadores temáticamente y formalmente, escritos por varones, se contraponen a la firma femenina, que publica unos poemas en prosa no sólo sorprendentes por su estética moderna, sino también por la representación de mujeres activas y desplazadas de la norma.

Los poemas presentan un ritmo disruptivo, entrecortado. Las escenas, además, son fragmentarias, irregulares: se salta de un lugar a otro, de una hora del día a la siguiente, de manera bastante abrupta, con ayuda de los blancos entre estrofas. El montaje no es el único recurso que remite al cine: también los usos de la luz y las imágenes. La lluvia de una ducha, el perfume de las hierbas, el colchón de hojas sobre el que se acuesta, el cielo, el vestido blanco, el ruido de un auto: las impresiones se superponen y no terminan de configurarse. Los objetos aparecen extrañados y enfocados desde un punto de vista demasiado cercano y algo infantil: “He soltado la lluvia del baño sobre mi cabeza. Mi cabello, antes espumoso, se marchita. Blanca, blanca como las crestas de las olas, la espuma perfumada resbala hasta mis pies”. En este pasaje una escena cotidiana recibe un acercamiento excesivo, extrañante, por medio del cual la espuma de la ducha es vista como las crestas de las olas. Las imágenes no buscan representar la realidad por medio de una estética convencional, sino que son muy innovadoras. Esto las diferencia de la representación preciosista, con imágenes y metáforas muy gastadas, de los otros dos poemas de la página.

En los poemas de Storni hay fragmentación del “yo”. El cuerpo femenino aparece en pedazos, como si él también fuera un montaje. En “Eva” aparecen primero los pies; luego, sólo un vestido blanco; después el cuello doblado “hacia la tierra”; al final, la cabeza que cae sobre el brazo. También, hay una “fusión entre los polos del sujeto y del objeto” (Mignolo, 1982). El sujeto se funde con el paisaje geométrico, dibujado, infantilizado como una pequeña escenografía. En “Golf”, los ojos se salen de la persona y el cuerpo se funde con los recuadros

del cielo y del campo, geométricos y como dibujados. A causa de esta fusión es que prima en la representación de un sujeto fragmentario y escindido de sí mismo. El efecto en la lectura es la sensación constante de que no hay una identificación coherente entre el cuerpo del sujeto que se narra y la voz que enuncia, y no hay un desarrollo lineal de las ideas. El “yo” habla de sí mismo, pero no termina de establecer una completa identificación con lo que narra.

Además de esta estética moderna implementada en la técnica, los poemas narran desde el contenido experiencias de la modernidad. La medida precisa del tiempo, que fracciona los poemas con horarios, y el uso del espacio público por parte de un “yo” femenino. En el primer poema, una mujer va al club de golf y cree encontrar a un hombre que amó en el pasado; en el segundo poema, el “yo” viste un vestido blanco y se exhibe por la ciudad captando las mirada de las mujeres, que la miran con asombro, y de los hombres, que la desean. El fragmento resulta interesante para pensar una reescritura de la figura del *flâneur*: en la poesía de Storni, el imaginario del *flâneur* se completa con la *flâneuse*, dos figuras de paseantes de la gran ciudad.<sup>1</sup> Por último, las mujeres que dicen “yo” en el poema no son inocentes: en el primer poema, recuerda un hombre que ha amado; en el segundo caso, disfruta ser objeto de las miradas. La representación del tiempo en el segundo poema puede significar que la mujer ve correr el tiempo sin casarse, preocupada o avergonzada por su soltería y el deber-ser femenino: “Miro el almanaque. Enero 27 de 1926: ¡un día más perdido!”. Quizás a causa de esta falta de inocencia y de estas transgresiones, es que aparece al final el motivo de la caída, Eva, empujando la cabeza de la mujer hacia lo terrenal, el suelo.

En conclusión, el espacio de la revista debe considerarse como un horizonte constante para la escritura femenina y como generador de una tecnología que construye un mito aceptable para la mujer poeta: la poetisa. La imagen pública de la autora, siempre atravesada por tensiones, va a ser la que garantice un espacio de publicación. A veces hay un abismo gigantesco entre la imagen pública y la escritura efectiva que sólo el estudio de las publicaciones periódicas devela. En este apartado describimos dos casos paradigmáticos: el de Gabriela Mistral, cuya imagen pública es la de una normalista virtuosa y cuya escritura presenta una impronta fuertemente erótica, y el de Alfonsina Storni, cuya imagen pública es la de una mujer de mal gusto y poco femenina, y escribe unos poemas en prosa extremadamente modernos que transmiten con sutileza el espíritu de la vida en la urbe.

## **Bibliografía**

Diz, Tania, “Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los 20 y 30”, *La Biblioteca*, v. 1, n. 1- 12, 2012.

---

<sup>1</sup> esta problemática fue trabajada por Salomone en el libro citado en la bibliografía.



Kirkpatrick, Gwen, "The lyrical world in the nineteenth century", en Rodríguez, Ileana y Szurmuk, Monica, *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

Mignolo, Walter, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista iberoamericana*, XLVIII, 118-119, 1982.

Muschiatti, Delfina, "Borges y Storni: la vanguardia en disputa", *Hispanamérica*, 32, 95, 2003.

Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.