CIUDAD, CUERPO Y TRAJE: LA *FLÂNEUSE* EN BUENOS AIRES¹

POR

CLAUDIA DARRIGRANDI

Durante la segunda década del siglo xx los textos de la escritora argentina Alfonsina Storni (1892-1938) comenzaron a circular por Buenos Aires en revistas y periódicos. Estos pusieron de manifiesto el trayecto urbano recorrido por una mujer y su mirada crítica desde y sobre la ciudad. Si bien la urbe fue un referente usual en su obra poética, no fue hasta 1935 que la autora le dedicó una sección completa de su libro *Mundo de siete pozos*. ¿A qué medios estéticos y literarios recurrió la escritora para posicionarse en la ciudad? ¿Cómo rearticula las condicionantes de género que establecían límites para la experiencia urbana de la mujer? ¿Puede la mujer representarse en la urbe como sujeto?

En el siguiente trabajo analizo las formas por las cuales las voces de Storni se inscriben en la ciudad y las representaciones de los sujetos “femeninos” en el espacio urbano de su obra narrativa y poética. Estas figuras recorren la ciudad, observan el espectáculo de la modernidad y, en algunos casos, hacen de las calles un lugar íntimo que posibilita la formación de una subjetividad. El proceso de textualización de las identidades urbanas “femeninas” como sujetos presenta, en las primeras décadas del siglo xx, una gran complejidad. Por un lado, la relación mujeres y ciudad fue precariamente desarrollada debido a la apropiación masculina de las letras. En términos generales, esta producción masculina privilegió la representación femenina en la esfera doméstica y, como contraparte, signó a la mujer solitaria en las calles como mujer pública y objeto de su mirada. Por otro lado, el deseo de las mujeres por ser reconocidas como escritoras produjo que ellas mismas borrarán o enmascararan escrituras que desafiaran el orden patriarcal, entre otras, su relación explícita con los espacios públicos de la urbe.

Storni le contesta al sistema patriarcal que organiza la vida social de la ciudad a través de relatos satíricos que critican la experiencia urbana de la mujer. Las voces narrativas y poéticas de Storni, acorraladas en una ciudad de hegemonía masculina, resultan, paradójicamente, en la construcción de una *flânerie*. Este modo de producción textual es uno de los medios para posicionar su subjetividad en la ciudad, el cual, al mismo tiempo, refuerza la voz denunciante de la escritora-*flâneuse*. Por lo tanto, propongo su estudio a través de dos estrategias. La primera, en su obra narrativa, se vincula con el *encubrimiento*

---

¹ Agradezco a Ana Peluffo, Gabriela Muniz y Pablo Whipple por su generosa ayuda y sus comentarios en la elaboración de este artículo.

forzado del cuerpo “femenino” y los artefactos de la moda. Oculta, y simulando aceptar el lugar asignado, la escritora libera su propia mirada y evita que el cuerpo femenino sea expuesto a la observación pública que, eventualmente, limitaría la construcción de una propia subjetividad. La segunda estrategia, en cambio, se manifiesta con una operación opuesta. La poeta reinscribe el cuerpo *desvestido* en el espacio público y lo fusiona con el cuerpo de la ciudad al tiempo que cuestiona su dominación masculina. Los textos de Storni revelan a la autora como un testigo de la vida en la ciudad haciéndola parte de la crítica urbana: por un lado, desafía la *civitas* masculina al delatar las debilidades del hito de la modernización (la ciudad) y, por otro, formula un imaginario urbano propio, en el cual, se restituye la presencia de la mujer.

La escritura de Storni es uno de los pocos ejemplos de escritoras del Cono Sur que cruzan la frontera del hogar para posicionarse en un entorno citadino muchas veces sinécdoque de espacio público: calles, avenidas, plazas, y galerías comerciales.² Su caso es paradigmático dado que sus textos, especialmente sus colaboraciones en prensa a partir de 1919 y la poesía de sus últimos libros, se vinculan y asumen una relación manifiesta con la ciudad. En sus escritos, el contexto urbano moderno es representado como un espacio de comercio, de tránsito y movimiento, de encuentro social y de trabajo. Si bien estas características no son particularmente divergentes a otras escrituras de la ciudad moderna en dicho periodo, la urbe de Storni es también un lugar de aprendizaje, de conocimiento y de *performance*.³ Por último, cabría señalar que la ciudad también se caracteriza por ser un espacio en el cual los discursos relacionados a las representaciones de género entran en disputa.

A partir de las primeras décadas del siglo xx, pasear por Buenos Aires era perderse en una muchedumbre, hecho que coartaba la posibilidad de las relaciones íntimas e inmediatas. De este modo, la ciudad ofrecía todo lo necesario para el/la *flâneur/flâneuse*: “El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores” (Sarlo, *Una modernidad periférica* 16). La construcción del imaginario urbano y de *flâneuse* en la obra de Storni se enmarca históricamente en un Buenos Aires que experimentaba los cambios del proyecto modernizador de la época. En términos de José Luis Romero, desde 1880 hasta 1930 la capital argentina evolucionó de una dominación patricia a otra burguesa. La ciudad fue perdiendo el ritmo lento de vida provinciana, de “Gran Aldea”, se hizo cosmopolita y se diversificó comercialmente. Los discursos modernizadores de la época intentaron guiar el desarrollo de Buenos Aires con el objetivo

---

² La experiencia en los espacios públicos de la ciudad no es un referente habitual en la obra poética de escritoras contemporáneas a Storni como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral.

³ Son numerosos los “Bocetos femeninos” publicados en el diario *La Nación* a partir de 1920 y firmados por “Tao Lao” que dan cuenta de diferentes “tipos femeninos”. En estas representaciones la voz narrativa da énfasis a los múltiples preparativos que las mujeres realizan para su salida al espacio público y de su *performance* en la ciudad. Véase por ejemplo: “Las crepusculares”, “La irreprochable”, “La impersonal”, “La joven bonaerense” publicados en el Tomo II de sus *Obras completas*.

de convertirla cultural y fisonómicamente, en este último caso siguiendo el modelo del Barón Haussmann, en el París de Sudamérica (*Las ciudades y las ideas* 295-382).⁴

En este contexto, la figura del *flâneur* analizada por Walter Benjamin en varias de sus obras constituye un marco crítico interesante para el estudio de la textualización de la ciudad. El posicionamiento de las voces poéticas y narrativas de Storni en la urbe puede ser leída, con significativas variantes, dentro del marco de la *flânerie* benjaminiana. Las investigadoras norteamericanas y europeas han analizado minuciosamente el *flâneur* de Benjamin y discuten un panorama de posibilidades e imposibilidades para pensar en la existencia de una mujer *flâneuse* (Buck-Morss; Epstein Nord; Gleber; Wolf). Los principales ejes de esta discusión se centran en las construcciones de género decimonónicas que hicieron de las calles y otros espacios públicos un lugar supuestamente vedado, especialmente, para las mujeres de la clase media y alta. Similarmente, aún si la mujer transitaba por la ciudad, la práctica de la mirada era considerada “peligrosa” para la dignidad femenina limitando la construcción de una subjetividad a partir de lo observado. Sin embargo, a pesar de estas problemáticas históricas propongo articular un diálogo con el *flâneur* de Benjamin que permita una reflexión de las formas que presenta el callejeo de la mujer o los artificios utilizados para la construcción de una subjetividad relacionada al ámbito urbano.

Para el contexto latinoamericano, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Julio Ramos ha analizado la *flânerie* experimentada por los cronistas de fines de siglo XIX. Siguiendo a Benjamin, Ramos caracteriza el paseo urbano por su relación con el “espectáculo del consumo como un nuevo modo de diversión” y por ser el “corolario de la industria del lujo y de la moda, en el interior de una emergente cultura del consumo” (128). Si bien Ramos, no considera a las mujeres, crea fisuras que sobrepasan las condiciones femeninas históricas tradicionales al declarar que la *flânerie* es “un modo de experimentar la ciudad” y, más específicamente, “[...] un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto” (128). Continúa diciendo que “[i]ncómodo entre la muchedumbre, aunque a la vez agotado por los límites de interior, el sujeto privado sale a *objetivar*, a reificar el movimiento urbano mediante una mirada que transforma la ciudad en un objeto contenido tras el vidrio del escaparate” (128). A diferencia del Borges-*flâneur* que en su temprana obra poética pasea por una ciudad del pasado, detenida en el tiempo, que niega la modernización para reinstaurar la tradición, Storni se envuelve en la cultura del consumo y la moda. Este espectáculo, que la observadora-*flâneuse* disfruta por ser parte de la experiencia urbana, pero que al mismo tiempo le es hostil, es uno de los ejemplos representativos de los cambios más notables de la urbe moderna (Benjamin *The Arcades Project*).

A finales del siglo XIX y primeras décadas del XX la sucesión de modificaciones arquitectónicas y urbanísticas revistieron Buenos Aires con un nuevo traje; destruir y reconstruir el paisaje citadino fue una característica constante en el proceso de

---

⁴ Esta imitación del modelo francés en ningún caso es exclusivo de Buenos Aires. Montevideo, Río de Janeiro y Santiago de Chile fueron reformadas siguiendo las ideas del Barón Haussmann (Romero 328-38).

modernización.⁵ Las galerías, con sus vitrinas y escaparates, acentuaron los espacios de actividad comercial como los de ocio. La ciudad invitaba a ser caminada y consumida. La moda entró en diálogo con la nueva fisonomía de la urbe y acompañó el surgimiento de la nueva mujer; una mujer que se “masculinizaba” en un traje de sastre. La moda y las tiendas de departamentos fueron el eje de un discurso que impulsaba a las mujeres de la burguesía a salir “de compras”, por supuesto, en compañía de sus pares. De esta forma, la mirada de la mujer fue dirigida a los escaparates reduciendo su centro de atención a lo consumible.⁶ En sus relatos, Storni da cuenta de cómo la moda y el consumo son mecanismos para controlar tanto la ruta urbana de la mujer como el objeto de su mirada; sin embargo, sugiero que las observaciones de esta coerción y su reescritura crítica son dispositivos para la construcción de la *flâneuse*.

EL ENCUBRIMIENTO DEL CUERPO

En 1919, se publica en la revista *La Nota* la intervención titulada “Nosotras... y la piel”. Con un estilo directo, Storni se dirige a sus lectoras –mujeres de la clase media– para advertir la *ambigüedad* de su condición y los “peligros” que conlleva la exhibición del cuerpo de la mujer. En una ciudad moderna con atractivas ofertas para el paseo urbano, la habitante “femenina” está “autorizada” a *estar*, pero su *experiencia* de la modernidad está regulada. La escritora se encarga de difundir una crítica de dicha situación:

[S]e ha descubierto no sé qué íntima relación entre la moralidad femenina y la piel; se lo ha descubierto ahora, en pleno siglo veinte, cuando ya nos permitíamos, las osadillas, decir en voz alta que conocemos a un escritor que se llama “Monpassant”. ¡Oh desgracia! Correremos desde hoy mismo hacia las tiendas, pediremos muchos metros de tela para hacernos vestidos especiales, usaremos pesado velo en la cara, nos pondremos guantes de dos centímetros de espesor en las manos... [...]. Iremos al teatro con aparatos para taparnos los oídos y lentes ahumados en los ojos... [...] Caminaremos por la calle sin alzar los ojos, no miraremos a ningún lado cuando vayamos por las aceras e inmoladas en ese púdico sacrificio caeremos víctimas de un auto veloz. (819-20)

Desde esta perspectiva, el problema no sólo era exhibirse y propiciar un desorden sino la imposibilidad de situarse como sujeto en las calles. Evidentemente, la urgencia de encubrir el cuerpo de la mujer amenaza la experiencia urbana que está estrechamente ligada a su tránsito por la ciudad. En este reclamo contra la subordinación del cuerpo de la mujer, el desplazamiento por la urbe se articula fundamentalmente como una práctica

⁵ En el prefacio del libro *Más allá de la ciudad letrada*, Silvia Spitta destaca que la ciudad latinoamericana se ha reconstruido una y otra vez como secuela de un proceso de conquista que privilegió la urbanización (8-9).

⁶ Regina A. Root, en un artículo originado a partir de la novela *Oasis en la vida* de Juana Manuela Gorriti, analiza los discursos sobre la moda durante el siglo XIX en Argentina a partir de fuentes visuales y escritas. Según Root, la manipulación de la moda por parte de las mujeres puede ayudar a su liberación.

de los sentidos y, con ello, tanto la construcción de un imaginario urbano como una identificación con la ciudad.

Al mismo tiempo, la anterior cita destaca al cuerpo como un medio básico para la adquisición de conocimiento. Esa demanda por posicionar el cuerpo femenino en la ciudad signa las calles como un nuevo espacio de aprendizaje que trasciende medios educativos tradicionales. Esta caracterización de la urbe como lugar de aprendizaje, subvierte la posible función “corruptora” de la ciudad. El espacio urbano condensa el espectáculo visual: los teatros y museos apelan a la “cultura” que las paseantes de Storni no pueden acceder en tanto que mirar les está prohibido (“Nosotras...” 820). Convendría vincular este texto con lo que plantea Roberto Arlt en su crónica “El placer de vagabundear”: “la escuela más útil para el entendimiento es la escuela de la calle, escuela agria, que deja el paladar un placer agridulce y que enseña todo aquello que los libros no dicen jamás” (114). Tanto Storni como Arlt, ambos escritores de los márgenes por condiciones de género en el caso de la primera y/o por no ser parte de la elite cultural bonaerense, se inmiscuyen en la “comunidad letrada” para textualizar el espectáculo de la urbe moderna. La ciudad latinoamericana, como ha señalado Rama, ha sido un proyecto construido a partir de ordenanzas y de una comunidad letrada empeñada en una utopía del orden que se caracterizó por el *desfase* entre el referente y el signo; entre lo escrito y planeado, y la materialización de la práctica (*La ciudad letrada* 1-20; 25-32; 36-7). En el caso de los escritores citados, el *desfase* se elimina al objetar esta utopía del orden y al otorgar un lugar privilegiado a la práctica de la ciudad por sobre lo planeado. En este contexto, se instaura el ejercicio de la mirada (y de otros sentidos) en reemplazo a la lectura. Para el caso de las mujeres caminantes de Storni, es más significativo por los límites que sobrepasan al vincularse el espacio donde se adquiere conocimiento con las calles, ignorando otros supuestamente “más apropiados” para su género.

El texto de Storni continúa y responde a las regulaciones de la moda:

[...] he aquí que los hombres descubren en la piel y en el desnudo las propiedades de Satán y quieren salvarnos [...] de sus maléficos peligros, poniendo entre Satán y los ojos una malla de seda muy transparente [...].

La moda, señoras, es un simple y liviano sarpullido, inofensivo las más de las veces [...]. (820-21)

Elizabeth Wilson señala en su libro *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*, que las mujeres más que correr un riesgo en la urbe, son objeto de sospecha porque atentan contra el *orden* de la ciudad debido a su sexualidad (6). En los fragmentos citados, evidentemente está la amenaza que corre el *orden* patriarcal, sin embargo, en este caso, al cuerpo de la mujer se le agrega una noción “demoníaca” que pareciera ser una propiedad “natural”.⁷

⁷ La relación del cuerpo femenino con “lo peligroso” o “demoníaco” ha sido uno de los temas más relevantes en los estudios de género para el caso de Argentina. El cuerpo femenino como una identidad peligrosa que atenta contra el control social y la construcción nacional ha sido tratado por Donna J. Guy en su libro *Sex & Danger in Buenos Aires...* y por Diana Taylor en *Disappearing Acts...*

Sin embargo, también puede verse el revestimiento del cuerpo femenino como un proceso paralelo que se ajustaba a la nueva fisonomía de la ciudad de Buenos Aires que, queriendo ocultar lo periférico de su condición latinoamericana en comparación al orden mundial, se vestía de París. Esta ansiedad de enmascarar lo “propio/natural/originario” desencadenó en una serie de adecuaciones: era necesario urbanizar el cuerpo femenino (con “propiedades de Satán”), proveerlo de un nuevo traje así como la ciudad se llenaba de nuevas fachadas y avenidas.

Este paralelo entre mujeres y objetos se repite en “Las crepusculares”, publicado en 1920 en el diario *La Nación* bajo la sección “Bocetos femeninos” y firmada por Tao Lao, seudónimo que Storni usó la mayoría de las veces para firmar sus colaboraciones en este periódico (Kirkpatrick “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’”). Los zapatos de “las crepusculares” son sinédoques de estas mujeres que pasean en grupo por la elegante calle Florida:

Los pies de aquéllas son una especie de extendida epidemia en marrón, en azul o en topo; los zapatos se han enfermado de estos tres colores y las medias, dóciles, se dejan contagiar también por los tonos de moda.

Transportan estos zapatos a sus dueñas [...] a lo largo de la calle Florida y las depositan frente a las grandes tiendas de vistosos escaparates.

[...]

[En la tienda] Se miran unos a otros en tono de desafío y cada uno arguye en su defensa. –Yo tengo una hebilla original; yo mi elegante ribete blanco; yo un taco como para zapato de avispa...

De vez en cuando un tosco zapato negro se mezcla a [sic] ellos, pero comprendiendo pronto su democracia zapateril, va a ocultarse humildemente a un rincón de la sala, mientras el desafío de los elegantes continúa. (915-16)⁸

Las crepusculares se enfrentan entre sí por medio de sus zapatos y si bien hay ciertos resquicios que subrayan la opción por una “subjetividad” que diferencie a estas mujeres entre sí, todo está enmarcado por los diseños de la moda y el espacio del consumo. Más adelante se enfatiza la idea de masa por medio de una “ola compacta” formada por los zapatos:

Y la ola, como cuerpo que no tiene voluntad, se mueve con ella, la sigue contemplándola [a la modelo “garbosa”].

[...]

Quieren observar de cerca el peinado, las medias, la tela, el bordado, el lazo; todo lo que la modelo lleva encima, y continúan siguiéndola a lo largo del salón. (Con una modelo

---

⁸ Me parece interesante en este punto citar una anécdota que se incluye en el libro de Conrado Nalé Roxlo. Una amiga de Storni recuerda que durante una visita que le hizo a Storni: “Bajé los ojos, y mi mirada encontró sus pies. Llevaban unos zapatos terriblemente viejos y tristes, pelados con los tacones torcidos. Rápidamente los escondió bajo la funda blanca del sillón” (68). Si bien en “las crepusculares” Storni se mofa de las mujeres al hacer un paralelo entre ellas y sus zapatos, Storni, como una paseante, está limitada por sus condiciones materiales. Es interesante preguntarse por qué esconde sus zapatos. Por un lado, son una herramienta para su producción como *flâneuse* (tacones torcidos por el uso) y quizás teme de ese reconocimiento. Por otro, funcionan como un identificador social y quizás se avergüenza de que revelen una posición socioeconómica difícil.

no hay necesidad de guardar las buenas formas y no es ya caso de mala de educación recorrerla con la mirada de arriba abajo). (916-7)

Los zapatos son metonimia de la masa de la ciudad moderna y la tienda se configura en el espacio urbano por excelencia para las mujeres burguesas que regresan a casa “convencidas acaso, de que el paraíso es un lugar con ascensores y muñecas lujosas que caminan ondulando...” (917). Esta masa de mujeres son carentes de voluntad: los zapatos se confunden en un solo cuerpo sin agencia. Por otra parte, me parece importante destacar que los zapatos fijan su mirada en “todo lo que la modelo lleva encima”, es decir, en los artificios que ocultan y/o adornan el cuerpo de la mujer.

Si la moda podía de alguna forma controlar la mirada, articular los espacios adecuados para el paseo “femenino” y marcar las pautas de un comportamiento urbano (civilizado) para la mujer, ¿cómo podría situarse el sujeto femenino en la urbe si, parafraseando a Raúl Scalabrini Ortiz, “Buenos Aires no quería a las mujeres: las repudiaba”? (46). ¿Cómo podría articularse una *flâneuse* en este espacio urbano reducido a tiendas de departamentos?

En otro relato Storni retoma la problemática de la inscripción del cuerpo de la mujer en la ciudad y en una *performance* desafía la coerción de los sentidos y la cosificación del cuerpo femenino. A fin de cuentas, en palabras de Storni, la moda “es un simple y liviano sarpullido” (“Nosotras...” 821). En “Historia sintética de un traje tailleur”, publicado en *La Nota* en 1919, la voz narrativa se encarna en un traje de sastre, una segunda piel “menos peligrosa”, en el cual las perspectivas de la mirada se duplican en respuesta a los amenazados sentidos femeninos.

La historia de este traje comienza en la epidermis de una oveja y desde entonces los lectores somos testigos de un ciclo: de la naturaleza evoluciona a la conversión en un producto de consumo –el traje–. En su paso por diferentes dueñas, este traje vive una vida de acuerdo a la clase social de quien lo lleva y es modificado según los deseos de la correspondiente usuaria. Finalmente, de tanto uso y adaptación el traje termina en un basural convertido en desechos.

El relato se inicia en tercera persona, pero inmediatamente la voz hablante se transforma en un yo-traje: “Cierta mañana la epidermis de una oveja empezó a esponjarse en immaculados vellones. Poesía pura, pues, es mi abolengo, si bien a través de máquinas, tintas y agujas haya perdido mi condición primitiva, para convertirme en un elegante traje tailleur” (749).

Tomando en cuenta este relato y los analizados anteriormente, lo natural no tiene cabida en el paisaje urbano moderno, tanto la epidermis de la oveja, “poesía pura”, como la piel de la mujer requieren de una transformación para ser parte de la experiencia de la modernidad. Al mismo tiempo, mujer y traje son carentes de poder y agencia en la ruta urbana. Habla el traje:

Un día me arrollaron, *me envolvieron, me ataron y fui transportado* a través de la gran ciudad. [...] me dieron por habitación un ropero muy mono, donde me decidí a continuar aburriéndome.

Al día siguiente de mi encierro vi que, frente a un espejo, una dulce mujercita rubia *se cubría* conmigo.

Yo me sentí feliz porque tuve la intuición (los trajes somos muy perspicaces) de que me *echaría a correr mundo* y podría *ver muchas cosas interesantes*. (749, énfasis mío)

La ciudad nuevamente se presenta como un lugar de descubrimientos, de observación y aprendizaje. Esta cita enuncia el deseo de ciudad, y es un primer acercamiento a las ventajas del traje para ver el mundo –la ciudad– y las posibilidades potenciales para la construcción de una *flânerie*. Sin embargo, esta dueña no es la mujer apropiada para satisfacer tales deseos, “Con esta dulce mujercita rubia yo no aprendí casi nada; salía conmigo [...] a hacer las compras, nada más, y nada me fue revelado en las frases que en esta tarea le oía. Después me encerraba en el ropero y todas mis observaciones quedaban vedadas” (750).

Por un lado, la voz-traje, critica el encierro del espacio doméstico dado que impide un proceso de aprendizaje y de reproducción de lo aprendido. En este sentido, es un espacio que necesariamente se contrapone al urbano, se define por lo que *no es* o por las experiencias que *no suscita* en comparación con el mundo exterior. En el hogar pareciera ser un espacio vacío, no hay un interlocutor a quien comunicar el espectáculo visual de la ciudad. El traje, encerrado, es inútil y pierde el valor de uso que obtiene al acompañar a la mujer en el trayecto citadino. De este modo, el ámbito doméstico se expone como un espacio improductivo y de inmovilidad que reafirma el *statu quo* de la mujer. Por otro lado, las salidas a las calles son el viaje permitido, controlado (“hacer las compras”), para la mujer. Este “tipo” de mujer, “normada” y mera consumidora, le imposibilita al traje y, detrás de él, a la escritora, el ejercicio de una mirada libre sobre la ciudad, propia de una *flânerie*. Ambas esferas, privada y pública, son divididas sin ninguna posibilidad de conexión. El ámbito doméstico es aún el lugar de la vida tradicional, se desliga del “afuera” y es ajeno a la experiencia de la modernidad.

La unión del traje con una mujer trabajadora dará un vuelco en esta historia. En este caso, el traje de sastre se convierte en un aliado para la escritora-*flâneuse*, en una extensión del cuerpo. El tránsito en la ciudad es ahora más interesante para la práctica de los sentidos y la escritura (reproducción) de sus observaciones ya no está vedada. El ejercicio de la mirada se libera al multiplicarse las perspectivas por las cuales el traje puede dirigir su visión:

De las manos de aquella dulce criatura pasé a otras no menos blancas si bien algo más descuidadas [...].

Andaba en tranvía cuatro veces por día [...].

[...] observé cosas muy raras: como un traje ve por los cuatro costados, hube de notar que mi dueña provocaba a su espalda sonrisas indefinidas.

Una vez oí decir: “¡Viuda y de treinta años!”.

Otra vez escuché: “Regresa a su casa a las nueve de la noche”.

Mi dueña tenía una singular manía: y era un *movimiento de cabeza de derecha a izquierda*; observé que los comentarios se producían sistemáticamente después de aquel *movimiento* [...].

He de confesar que fui presa de una profunda tristeza al lado de esta mujer: lloraba con frecuencia y apretaba sobre su pecho dos cabezas rubias [...]. (“Historia sintética” 750-751, énfasis mío)

La hostilidad de la ruta urbana reaparece y es el “movimiento” –que se opone a la inmovilidad del hogar– lo que genera el rechazo. A pesar de esta situación, la voz narrativa convertida en un objeto de consumo, se transforma en un ambiguo *flâneur/flâneuse*: tiene la oportunidad de recorrer las calles de la urbe observando y escuchando. A este respecto, Benjamin ha señalado que en última instancia el *flâneur* es una mercancía (*Arcades* 42). Sin embargo, esta apropiación femenina hace más compleja la operación. En cierta medida, no existe la conversión sujeto-objeto: la mujer objeto de la mirada pública se encubre en una mercancía ironizando la condición “femenina” en la ciudad. De todos modos, al transformarse en el traje, alienándose ante la mirada pública como sujeto, la voz narrativa consigue desplegarse en la ciudad como un ser anónimo al cual nadie se dirige recordando así otras de las categorías del *flâneur* de Benjamin.

Si bien en la búsqueda por establecerse como un sujeto, parecería contradictorio asumirse como un objeto, este “yo-traje” que enuncia una ciudad como espacio deseado recuerda las “tretas del débil” que Josefina Ludmer ha formulado para la obra de Sor Juana.⁹ Con ironía, la escritura de Storni y su *performance* negocian con la ideología imperante para obtener un lugar como paseante en la ciudad; la escritora-*flâneuse* concede ante la categoría mujer-objeto a cambio de poder construir y textualizar una subjetividad propia sobre la ciudad que, a su vez, cuestiona la normativa del tránsito de la mujer. Como indica Susan Buck-Morss el concepto del *flâneur* requiere de la experiencia de perder el tiempo y un estilo social de observación que adquiere forma en la relación *flâneur*-escritor como autor y productor de la cultura de masas (111-12). En este caso, la *flânerie* “femenina” está mediada por un traje e instaura una diferencia con la *flânerie* “masculina”: el traje está entregado a la experiencia urbana, sin control de su destino, pero la mujer con la que realiza dicho trayecto es, ante todo, un agente productivo. La liberación de la mirada de la escritora-*flâneuse* tendría una correlación con la mujer trabajadora, figura con la cual Storni se solidariza. Ciudad y mujer establecen una relación que no necesariamente la requiere el *flâneur* benjaminiano.

A pesar de todas las discusiones que despierta la posibilidad de una *flânerie* femenina, este marco conceptual es un mecanismo interesante para analizar la inserción textual de la escritora en la ciudad moderna. Evidentemente, esta versión exhibe variantes en relación a su contraparte masculina. La mirada placentera y el ocio no son parte del trayecto de la *flâneuse*. Al contrario, en este caso, la *flânerie* sería una herramienta para analizar la crítica de Storni sobre el lugar de las mujeres en el espacio público. Sin embargo, conviene mencionar que si recordamos las cualidades detectivescas que, a veces, adquiere el *flâneur* de Benjamin, el ocio no es una característica constante (“El ‘flâneur’” 55-59).

Dentro de la discusión sobre el género del *flâneur* de Benjamin y la factibilidad de la existencia de una mujer *flâneuse*, este texto también complejiza las categorías de género. El traje *tailleur*, producto de la moda de inicios del siglo xx, masculiniza a la mujer y acompaña al surgimiento de la *new woman*. Es decir que, hasta cierto grado, se necesita

---

⁹ Señala Ludmer, “La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (s/p).

una masculinización de la mujer para construir una *flânerie*, pero al mismo tiempo, como señala Storni en su intervención “Los detalles; el alma” (1919): “Una elegante mujer con su traje *tailleur* sencillo y práctico no está, todavía, tan masculinizada [...]” (874). Sin embargo, dado que el traje es una parte esencial en la transformación del cuerpo de la mujer en uno más masculino, podríamos pensar que la *flânerie* de Storni es ambigua en términos de género: es la unión del traje con el cuerpo de la mujer caminante lo que permite a la escritora-*flâneuse* autorizarse en la ciudad, liberar su mirada y convertir sus observaciones urbanas en un texto. La idea de un *flâneur/flâneuse* andrógino/a podría ser entendida como una respuesta a las divisiones autoritarias de los discursos sobre el género.

La historia de este traje, junto con ser un medio por el cual la escritora elabora una *performance* del “yo” narrativo y se convierte en una *flâneuse*, destaca también por ser un pequeño estudio de actitudes femeninas en el cual pareciera ser que la clase social y la dependencia de un hombre marcan las mayores diferencias entre estas mujeres. Las observaciones de la escritora-*flâneuse* se mueven con facilidad desde el espacio doméstico al público estableciendo vínculos entre ambas esferas. Dentro del doméstico puede dar cuenta de la relación que experimenta la mujer con el vestuario antes de salir al espacio público. Con la primera mujer, probablemente perteneciente a la clase alta, el traje no aprendió de la ciudad pero sí descubrió que ella recurría constantemente al uso del alfiler: “[...] El alfiler cambia un pliegue sin alterarlo, acorta un vestido sin cortarlo, cubre momentáneamente un imperfecto irremediable. El alfiler cose sin coser, arregla sin arreglar, ata sin atar; el alfiler es una cosa de quita y pon, según el momento y la oportunidad [...]” (750). El alfiler permite la adecuación a los mandatos de la moda con gestos efímeros y cambiantes, y jamás participa de la elaboración de un cambio decisivo. Alude también a la mujer-masa, que se acomoda a estos designios del mercado como un sujeto vacilante y dócil. En cambio, la segunda mujer es más productora que consumidora y se contrapone a la mujer “ociosa” al distanciarse de los alfileres: “[d]esde que tu papacito murió [le dice a su hija], no me queda tiempo para entretenerme con alfileres [...] el alfiler es tan inmoral como una mentira [...]” (751).

EL CUERPO DESVESTIDO EN LA CIUDAD

Si en los textos analizados en la sección anterior el eje ha sido el *encubrimiento* del cuerpo femenino y los artefactos relacionados al tránsito urbano, en la obra poética de Storni es el cuerpo *desvestido* el que dialoga con la ciudad. Estos poemas se caracterizan por una voz lírica que tensiona la relación entre ciudad, cuerpo y género. Asimismo, en la mayoría de los casos, la mirada se posiciona desde la altura conteniendo en esa acción el cuerpo completo de la ciudad.

En su poema “Buenos Aires”, publicado en su libro *Languidez* (1920), la ciudad es concebida como una ciudad netamente masculina; una ciudad con cuerpo de hombre cuya cabeza-lógica se ha empequeñecido ante el tamaño de su cuerpo: “Buenos Aires es un hombre/Que tiene grandes las piernas,/Grandes los pies y las manos/Y pequeña la cabeza [...] No fies en la indolencia/De este hombre que está sentado [...] –Ay, si algún día le crece/ como pies, la cabeza!” (261; 263). Con una mirada que captura la ciudad como una totalidad, la *flâneuse* recorre este cuerpo-masculino-ciudad y, al mismo tiempo, ironiza y

advierte sobre su crecimiento desmesurado.¹⁰ Este tipo de representación que satiriza la hegemonía masculina cobra más fuerza si recordamos que por las mismas fechas Storni publicaba sus intervenciones sobre el control del comportamiento “femenino” en la urbe y el ocultamiento del cuerpo de las mujeres. Es decir, por un lado la poeta exagera y se burla de la preponderancia masculina, con un cuerpo deformado y descontrolado. Por otro, la periodista denuncia las posibles consecuencias de esta dominación masculina para el tránsito de la mujer en la ciudad (“Nosotras...”).

Años más tarde, en “Motivos de ciudad”, una sección del libro *Mundo de siete pozos* (1935), la *flâneuse* vuelve a rearticular el cuerpo de la urbe. En su poema “Imagen”, los diferentes sectores de la capital adquieren corporalidad para formar un todo en el cual convergen naturaleza, cuerpo, ciudad y género:

Palermo, espesa cabellera verde,
sueñas sus crenchas
sobre lomo diestro de Buenos Aires:
Casas de ensueño, como peinetas
de colores,
las avivan y fijan.
El Río de la Plata,
musculoso brazo derecho,
acciona
articulado al torso de hierro de la ciudad [...].
Paralítico casi,
su brazo izquierdo de tierra pampeana
pende a lo largo de su cuerpo
en un vaivén de espera...
Sus pies,
mal calzados
con botines de humo negro,
[...]
se hunden
brutalmente
en los barrios del Sur. (371-72)

Con una mirada erótica, recorre este cuerpo en el cual la naturaleza todavía sobrevive en la composición de la urbe moderna y cuya organización espacial gira en torno al centro de la urbe (“torso de hierro”). Los pies y el calzado siguen ocupando un lugar en las fijaciones de Storni: son identificadores sociales y, a la vez, recursos básicos para la práctica de caminar la ciudad. Al desnudar el cuerpo de la ciudad, la *flâneuse* desenmascara los reveses de la modernización (los “pies,/mal calzados [...] en los barrios del Sur”) y permite continuar la discusión presentada al inicio de este artículo sobre ese deseo de ocultar lo “natural” y “original”. En esta representación la naturaleza adquiere un rol protagónico como respuesta al artificio de la urbe moderna. Sin embargo, en los variados espacios a los cuales Storni les otorga un lugar para dicha representación operan diferentes

¹⁰ Similar es lo que Ezequiel Martínez Estrada reproduce en su ensayo *La cabeza de Goliath* al cuestionar el inmenso progreso material de la ciudad a costa del resto del país.

connotaciones genéricas. El brazo derecho “musculoso” (“masculino”), el Río de la Plata, inútil, no posee revestimiento y se queda en su estado “natural”, en cambio, la espesa cabellera verde es pasiva y adornada y, con ello, feminizada.

En “Imagen” no se puede designar claramente el sexo/género de la ciudad (a diferencia del dedicado a Buenos Aires), pero en su poema “Hombres en la ciudad” la voz lírica se apropia de la urbe para subvertir el imaginario masculino y cargarla de una sexualidad femenina:

Se alza
debajo,
enorme,
la rosa de cemento,
la ciudad,
[...].
Emergen
—cúpulas, torres—
sus negros pistilos
a la espera del polen
lunar.
Ahogados
por las llamas de la hoguera.
y perdidos [sic]
entre los pétalos
de la rosa,
invisibles casi,
de un lado a otro,
los hombres... (379)

La incorporación de esta nueva metáfora para la configuración del imaginario sobre la ciudad hace un aporte en la creación de Storni como una *flâneuse*. Al feminizar la urbe, el sujeto lírico acerca el espacio citadino hacia su subjetividad y le otorga connotaciones íntimas a esta supuesta esfera pública. Con este gesto, se difuminan las distinciones tajantes entre lo público—masculino—y lo privado—femenino—al igual que el traje de sastre cuya mirada transita del hogar a las calles y cuyas reflexiones establecen un puente entre ambos espacios.¹¹ En “Hombres en la ciudad”, la urbe es un espacio propio y supuestamente íntimo para el “yo” lírico-mujer. La *flâneuse* que se desviste para devenir ciudad cuestiona la supuesta intimidad del cuerpo y “lo público” de la ciudad.

En esta operación se traduce en “femenino” el *flâneur* de Benjamin que transforma los bulevares en su hogar. Por otro lado, también lo podemos leer como una respuesta al ocultamiento del cuerpo de la mujer en la ciudad. En este caso, no es el cuerpo femenino enmascarado en un objeto de consumo el que intenta recorrer una ciudad masculinizada, al contrario, el cuerpo de la mujer *es* la ciudad y transforma el hito de la modernidad —la

¹¹ El cuestionamiento de categorías antinómicas no es en ningún caso una exclusividad de Storni como tampoco una novedad dentro de la crítica feminista, sin embargo, el modo de producción de su escritura y los recursos estéticos utilizados para posicionarse en la ciudad y construir un imaginario urbano son paradigmáticos para la época.

urbe— en un signo femenino. La sexualidad de la mujer desvestida se hace pública y se articula recurriendo en parte a la naturaleza (“la rosa”) y en parte a la construcción (“de cemento”). La mirada de la *flâneuse* que recorre el “torso de hierro de la ciudad” en el poema “Imagen”, se reformula en “Hombres en la ciudad”. En este caso, el yo lírico puede contener la imagen completa de una urbe femenina y anhelante de ser ciudad.

Sin embargo, muy pronto, la *flâneuse* termina con esta negociación de géneros que se apropia de la ciudad como espacio discursivo. La mirada en altura que domina la representación de la ciudad se diluye al recolocar a la mujer paseante por las calles de la ciudad. El cuerpo de la *flâneuse* no sale invicto de la experiencia moderna y la posibilidad de construir una subjetividad escondida entre la masa desaparece. La mirada libre y protegida se quiebra en su poema “Calle” donde otros cuerpos fragmentan el de la *flâneuse*. En las calles “[...] Todo ojo que me mira/me multiplica y dispersa./por la ciudad./ Un bosque de piernas,/Un torbellino de círculos rodantes,/una nube de gritos y ruidos,/me separan la cabeza del tronco/las manos de los brazos/los pies del cuerpo [...]” (373-74). El espectáculo de la ciudad moderna deviene en un exceso de signos desarticulados que la *flâneuse* no puede contener y la fusión de su cuerpo con el de la ciudad se replica en su propia identidad fragmentada.

Esconder y exponer el cuerpo ha sido una de las constantes analizadas en este artículo y en este contexto quisiera cerrar con una pequeña anécdota. A los doce años, Storni escribió un poema sobre su muerte. Al ser encontrado por su madre, ésta le dio furiosa coscorriones en la cabeza. Años más tarde, hablando con una amiga, Storni recordó el evento y sus consecuencias: “Desde entonces los bolsillos de mis delantales, los corpiños de mis enaguas, están llenos de papeluchos borroneados que se me van muriendo como migas de pan” (Nalé Roxlo 371). Este gesto de ocultar su escritura, entre su ropa y su cuerpo, es altamente *performativo* e iluminador para este estudio. Su escritura se convirtió en una segunda piel que es parte de su traje y de su cuerpo-ciudad: escritura y cuerpo se mezclan para construir identidades y posturas que permiten la producción de una subjetividad sobre la ciudad.¹² Este tránsito de identidades por el cual la *flâneuse*-escritora se inmiscuye en la urbe, concluye con la fragmentación de la ciudad, el cuerpo y el traje desestabilizando las nociones de “civilización” de la ciudad. Ramos plantea que para el siglo XIX, “[R]epresentar la ciudad era un modo de dominarla, de reterritorializarla [...]” (123). No menos cierto para el siglo XX, en el caso de Storni representar Buenos Aires implica escribir sobre sus calles llenas de mujeres y ensayar la escritura de los distintos cuerpos de la ciudad en tanto entidad plurisignificante. La escritora-*flâneuse*, que legitima su ruta desde la ambigüedad de la *flâneuse/flâneur* y que encubre su subjetividad con “papeluchos borroneados”, se posiciona con estos textos (y todos los otros que en este artículo son imposibles de incluir) dentro de las batallas de las representaciones urbanas.

---

¹² Para un estudio de las diferentes y contrastantes voces de Storni, véase el artículo de Delfina Muschietti “Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)”. En este trabajo Muschietti contrasta la voz directa y feminista de los textos publicados en prensa con la voz sumisa y pasiva del yo “lírico” en los primeros libros de Storni. Para un análisis de las colaboraciones de Storni en prensa y el uso de seudónimos véase: Gwen Kirkpatrick, “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’”. *Journalism’s Roving Eye and Poetry’s Confessional ‘I’* y “The Creation of Alfonsina Storni”.

BIBLIOGRAFÍA

- Arlt, Roberto. "El placer de vagabundear". *Obra completa*. Tomo 2. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1981. 113-115.
- Benjamin, Walter. "El 'flâneur'". *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1999. 49-83.
- _____. *The Arcades Project*. Howard Eiland y Kevin McLaughlin, trads. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 1999.
- Buck-Morss, Susan. "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering". *New German Critique* 39 (1986): 99-140.
- Epstein Nord, Deborah. "The Urban Peripathetic: Spectator, Streetwalker, Woman Writer". *Nineteenth-Century Literature* 46/3 (1991): 351-375.
- _____. *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*. Ithaca y Londres: Cornell UP, 1995.
- Gleber, Anke. "Female Flânerie and the *Symphony of the City*". *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*. Katharina von Ankum, ed. Berkeley, Los Angeles y Londres: U of California P, 1997. 67-88.
- Guy, Donna J. *Sex & Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. Lincoln: U of Nebraska P, 1991.
- Kirkpatrick, Gwen. "Alfonsina Storni as 'Tao Lao.' Journalism's Roving Eye and Poetry's Confessional 'I'". *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Doris Meyer, ed. Austin: U of Texas P, 1995. 135-147.
- _____. "The Creation of Alfonsina Storni". *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Marjorie Agosín, ed. Albuquerque: U of New Mexico P, 1995. 95-117.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". *Web de Isabel Monzón*. Marzo 30. <<http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>>.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliath* [1940]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Muschietti, Delfina. "Las estrategias del discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)". *Dispositio* 15/39 (1990): 85-105.
- Nalé Roxlo, Conrado. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- Root, Regina A. "Searching for the *Oasis in Life*: Fashion and the Question of Female Emancipation in Late Nineteenth-Century Argentina". *The Americas* 60/3 (2004): 363-390.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El hombre que está solo y espera* [1931]. Buenos Aires: Plus Ultra, 1964.
- Spitta, Silvia. "Prefacio". *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta, coords. Pittsburgh: IILI-Biblioteca de América, 2003. 7-23.
- Storni, Alfonsina. *Obras. Poesía*. Tomo I. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 1999.
- _____. *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002.
- _____. "Historia sintética de un traje tailleur". *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002. 749-752.
- _____. "La impersonal". *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002. 924-925.
- _____. "La irreprochable". *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002. 944-947.
- _____. "La joven bonaerense". *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002. 955-958.
- _____. "Las crepusculares". *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002. 915-917.
- _____. "Los detalles; el alma". *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002. 873-878.
- _____. "Nosotras... y la piel". *Obras. Narrativa*. Tomo II. Delfina Muschietti, ed. Buenos Aires: Losada, 2002. 819-821.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham y Londres: Duke UP, 1997.
- Wilson, Elizabeth. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*. Berkeley, Los Angeles y Londres: U of California P, 1992.
- Wolff, Janet. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity". *The Problem of Modernity. Adorno and Benjamin*. Andrew Benjamin, ed. Londres y Nueva York: Routledge, 1991. 141-156.