

DE CREPUSCULARES Y GAROTAS MODERNAS: LAS COLUMNAS
TRAVESTIDAS DE ALFONSINA STORNI Y CLARICE LISPECTOR

POR

MARIELA MÉNDEZ
University of Richmond

La página diez de la edición del 8 de septiembre de 1919 del conocido diario argentino *La Nación* aparece enteramente ocupada por un anuncio de la famosa tienda Gath & Chaves con las últimas novedades de la primavera. En la mitad superior, y sobre un fondo estampado en flores, una modelo posa mostrándonos una de las primicias recientemente creadas por algún conocido modisto parisiense. En la esquina inferior izquierda, sentada, otra modelo, de perfil, la observa. Esta última modelo se posiciona, como nosotras lectoras, fuera del cuadro, mirando atentamente el espectáculo, quizás avance de aquél de las “mannequins vivants” que “harán exhibiciones en el departamento de Modelos del Anexo a las 4, 4:30, 5, 5:30 y 6 p.m.”. A la manera de un juego de espejos que repite la misma imagen ad infinitum, las lectoras observan a la modelo que observa, atravesadas todas por el deseo de recrear hasta el último detalle el modelito en cuestión. Son estas mismas lectoras las que seguramente consumirán con interés la columna “Bocetos Femeninos” lanzada unos meses después bajo la firma de Tao Lao, seudónimo que elige para disimular su autoría la poeta Alfonsina Storni. Storni posa como este anciano viudo cuyas múltiples nupcias lo autorizan para hablar del “género femenino” en un gesto que resulta –evocando las poses típicas de la modernidad de las que habla Sylvia Molloy– simultáneamente provocador y desestabilizador (43-4).

De forma casi simultánea a la publicación de los tres libros de poesía que acabarán por consagrar su fama –*El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920)– Storni escribe “Bocetos Femeninos” desde 1920 a 1921, saltando así a una publicación más conservadora pero al mismo tiempo con mayor alcance que la revista literaria *La Nota*, donde publicará desde 1919 a 1920 una columna llamada “Feminidades”.¹ Las mujeres observadas por la mirada lúdicamente crítica de Tao Lao

¹ La revista literaria *La Nota*, en circulación desde 1915 a 1921, fue fundada por el Cónsul libanés en Argentina Emir Emin Arslán con el objetivo principal de apoyar la causa de las Fuerzas Aliadas durante la Primera Guerra Mundial. Esta “revista semi-intelectual escrita entre amigos”, como la llama Tania Diz (101), no sólo tenía una circulación mucho más pequeña que el diario *La Nación*, sino que además gozaba de un perfil mucho más liberal y progresista. Por otro lado, *La Nación* constituye, junto con

exhiben de forma exagerada los distintos atributos de “lo femenino”, haciendo honor al nombre de la columna.² Esta “visibilidad acrecentada” que Molloy atribuye a la pose finisecular atraviesa la columna de Storni y reaparece nuevamente, por ejemplo, en la columna “De la Moda Femenina” que el escritor Alejo Carpentier escribe para el periódico cubano *Social* con el seudónimo de Jacqueline desde 1925 a 1927. Algo en la columna o sección dedicada a asuntos relacionados con la mujer demanda, por así decirlo, una sobre-acentuación del accesorio, del comportamiento, de la pose. Esta sobre-acentuación, en el caso del escritor cubano, es traducida a su vez en un lenguaje también “acrecentado” en sus posibilidades de expresión, excesivamente rebuscado. La política de la pose, tal como la define Molloy, resulta así apropiada para describir el acto travesti de estos dos escritores, dado que su “fuerza desestabilizadora”, por medio de la “exageración” como “estrategia de provocación”, la/o convierte en un gesto cultural y político (43-4). El gesto travesti de Carpentier, sin embargo, anclado en la mera impostura, no alcanza nunca la fuerza desestabilizadora de su contrapartida storniana.

Salvando distancias geográficas, temporales e histórico sociales, las columnas que la brasileña Clarice Lispector compone en los cincuenta y los sesenta recuerdan en apariencia a las de Alejo Carpentier. De vuelta definitivamente en Brasil y divorciada de su marido diplomático, con quien había pasado varios años en el extranjero, la escritora recurre a este mercado de escritura por una necesidad meramente económica, motivación que de hecho comparte con Alfonsina Storni. Reconocida ya dentro de la escena literaria de su país, Lispector posa como Helen Palmer para escribir la columna “Correio Feminino-Feira de Utilidades” en *Correio da Manhã* de 1959 a 1961, mientras que de 1960 a 1961 también se pone la máscara de la famosa modelo y actriz Ilka Soares, cuya foto encabeza la columna “Só para Mulheres” del tabloide *Diário da Noite*. Como en el caso de Storni, la participación de Lispector en la prensa ocurre paralelamente a toda su carrera literaria a través de distintos géneros. En términos de la columna o página dedicada a las mujeres, antes de su participación en *Correio da Manhã* y *Diário da Noite*, la escritora ya había escrito una columna similar para el periódico *Comício* durante unos pocos meses en 1952. Esta última, llamada “Entre Mulheres” y escrita con el seudónimo de Tereza Quadros, provee en germen varios de los consejos y relatos que serán reciclados en las columnas posteriores.

La Prensa, uno de los periódicos más tradicionales de la Argentina de comienzos del siglo XX. En este periódico creado en 1870 por Bartolomé Mitre, la columna de Storni compartía dos páginas del espacio dedicado a las mujeres en el suplemento dominical, donde aparecían notas sociales, consejos de puericultura, recetas y últimas tendencias de la moda. Debido al carácter más pluralista de la revista, la columna que la autora publica en *La Nota* está más y mejor integrada al resto de la publicación.

² Esta sección o página de diarios o revistas enteramente dedicada a las mujeres y sus asuntos se dirige explícitamente a una audiencia femenina y es firmada típicamente por una figura autorial femenina.

La pose de Lispector, a diferencia de la de Carpentier, resulta inquietantemente provocadora, obligando de forma subrepticia a “forzar una lectura”, “obligar un discurso”, parafraseando una última vez a Molloy (44). Este artículo se propone resaltar el gesto transgresor de Alfonsina Storni y Clarice Lispector, oponiéndolo al de Alejo Carpentier, a partir de la travestización que cada una realiza de un espacio discursivo tan altamente codificado, estructurado, como arguye Dulcilia Schroeder Buitoni, en torno a la tríada moda/casa/corazón (*Imprensa Feminina* 15). Entendiendo al acto travesti como la *performance* sobreactuada de lo que culturalmente es etiquetado como femenino o masculino, el análisis revela las formas en que Storni y Lispector instauran una voz y una mirada que se adelantan a las teorías contemporáneas sobre el carácter *performativo* del género. Las columnas de las dos escritoras no invierten el binarismo femenino/masculino, sino más bien ponen en cuestión la posibilidad en sí de todo binarismo, desestabilizando modelos normativos del escribir/ser mujer. Al hacerlo, Alfonsina y Clarice se convierten en hitos que sobresalen en la larga trayectoria del periodismo de mujeres en Latinoamérica.

1. DE(S)VELANDO UN CORPUS

Este artículo traza una especie de trayectoria entre Storni y Lispector via Alejo Carpentier y su máscara –Jacqueline– que aporta una nueva lectura de la producción periodística de ambas. Si bien la obra poética de la escritora argentina ha sido desde siempre objeto de múltiples y variadas lecturas, el corpus crítico existente sobre sus crónicas data de una fecha mucho más reciente. Destacan en este sentido los estudios *Alfonsina Storni: Mujeres, modernidad y literatura* y *Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)* a cargo de las investigadoras Alicia Salomone y Tania Diz, respectivamente, ambos publicados en el año 2006. Aunque el libro de Salomone indaga tanto en la poesía como en la prosa stornianas, es uno de los primeros, junto con el de Diz, en llevar a cabo un análisis exhaustivo del periodismo de Storni que da cuenta de la complejidad del “discurso sexogenérico cuestionador” de la escritora en el contexto de un espacio sociocultural a caballo entre la modernidad y el “conservadurismo tradicional” (13). El perfil de este libro, así como del de Diz, que inscribe a las columnas de Storni en el ámbito más amplio de otras columnas similares del período, continúa una tendencia iniciada por los artículos de Gwen Kirkpatrick en los noventa a partir de la eclosión de la teoría feminista literaria en el campo de los estudios latinoamericanos.³ Kirkpatrick es de hecho la primera en llamar la atención

³ Cabe mencionar en el contexto de esta nueva lectura feminista de Storni que surge en los noventa el texto *Entre civilización y barbarie* de Francine Masiello, donde parte del último capítulo está dedicada a la transformación del medio lingüístico y social que emprende la escritora en su poesía y sus obras de teatro (244-258).

sobre este corpus hasta entonces desconocido de Storni, y también la primera en subrayar el rol de observadora activa y móvil que cumple la primera persona en la poesía tardía y en las columnas que la autora firma como Tao Lao para *La Nación*.⁴

Al rescatar el posicionamiento activo e infractor de Storni en tanto cronista urbana que desarma los preceptos de la columna o página femenina, el presente artículo se ubica en una línea de continuidad con los estudios recién mencionados. Así, se trata aquí también de un intento por entender las negociaciones inevitables en las que Storni se embarca para poder dar voz a una crítica mordaz contra ciertas convenciones sociales. Por su lado, en el marco del análisis de la figura del “intelectual accesible” en las décadas de los veinte y los treinta, el texto de Viviane Mahieux *Urban Chroniclers in Modern Latin America* (2011) sugiere que Storni, como la mexicana Cube Bonifant, se aprovechó de la flexibilidad retórica de la crónica para negociar con las limitaciones y obstáculos que se les presentaron a ambas como mujeres cronistas (10). En *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America* (2006), Vicky Unruh lee esta irreverente negociación de la escritora argentina tanto en términos de una re-apropiación de los guiones culturales en sus farsas y otras obras de teatro, como en lo concerniente al uso que Storni hace de sus apariciones públicas para explotar y subvertir el rol de *poetisa* (31). De este modo, la idea de *performance* en su lectura de Storni ocupa un lugar central como modo de entender su formación artística, su iniciación como figura pública y el modo de indagación subyacente a su proyecto intelectual. Es mi propósito contribuir a este corpus ya existente con un análisis que, centrado en los conceptos de *performance* y travestismo,⁵ permita aprehender de forma más acabada cómo y por qué las columnas de Storni anuncian una deconstrucción de las categorías del género y la sexualidad teorizada sólo mucho tiempo después por los estudios *queer*, transexuales y transgenéricos.

⁴ Ver *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry* (1990); “The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women’s History in Argentina” (1990); “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’: Journalism’s Roving Eye and Poetry’s Confessional Eye” (1995) y “The Creation of Alfonsina Storni” (1995).

⁵ Delfina Muschietti introduce ya la figura del travesti en los noventa en su ensayo “Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)”; sin embargo, la utiliza sólo como metáfora para describir la adscripción de cualidades masculinas a la poesía de Storni por parte de la crítica contemporánea a la autora. Muschietti explica los juicios de valor emitidos con términos tales como “talento o temperamento *varonil*, estrofas *viriles*, camaradería de *marino*” a partir de la inclusión en la poesía de estrategias discursivas prestadas del género *bastardo* del periodismo, como la polémica (92-3). A diferencia de mi estudio, centrado por otra parte exclusivamente en la prosa periodística, el artículo de Muschietti no alcanza a articular nunca el alcance del travestismo de Storni como acto de intervención cultural y política que pone en tela de juicio las representaciones heteronormativas del género y la sexualidad. Más bien, se centra en el gesto de subversión del género retórico *poema-de-amor* y su estereotípica representación de los géneros.

En contraposición a Storni, es casi inexistente todavía un corpus crítico que se haga cargo de las contribuciones de Clarice Lispector a la columna femenina, de las cuales dos selecciones fueron publicadas recién en 2006 y 2008 a cargo de la periodista e investigadora brasileña Aparecida Maria Nunes. Nunes complementa la recopilación de los trechos de columnas incluidos en *Correio Feminino* (2006) y *Só para Mulheres* (2008) con el único estudio de dichas columnas publicado hasta la fecha. *Clarice Lispector Jornalista: Páginas Femininas e Outras Páginas* (2006) ofrece un mapeo abarcador de las distintas publicaciones donde aparecieron las columnas, incluyendo información sobre políticas editoriales, perfil de cada columna y la ubicación de las mismas dentro de la totalidad de la producción periodística de la escritora. A pesar de que las *crônicas* que Lispector publicó en el *Jornal do Brasil* desde 1967 a 1973 sí han recibido una mayor atención, incluso esta producción crítica palidece frente a la enorme cantidad de libros, disertaciones y tesis realizados sobre sus cuentos y novelas. Cristina Ferreira-Pinto Bailey denuncia esta laguna en su ensayo introductorio a *Clarice Lispector: Novos Aportes Críticos* (2007), al enfatizar la inexistencia de un estudio sistemático de la producción cronística de Lispector (17). Según Debra A. Castillo, en el mismo volumen, esta negligencia crítica se debe al menos en parte a la incomodidad que le traía a Lispector un género que percibía como poco serio (95), con el cual tenía una relación ambigua y contradictoria. Por un lado, Clarice se sentía absolutamente incapaz de hacer honor al género inmortalizado por Rubem Braga. Por el otro, sugiere Castillo, la flexibilidad típica de la crónica, esa hibridez que llevaba a la escritora a preguntarse en qué consistía específicamente el género, fue en realidad el rasgo que le permitió a Clarice la libertad de expresión tan deseada, la amplia variedad de temas y tonos cultivados los sábados en el *Jornal do Brasil* (96).

Estas “contradicciones y paradojas que atraviesan las distintas zonas de su obra” (901), como indica Alejandra Josiowicz en su ensayo sobre la literatura infantil de Lispector, se han convertido en foco de la crítica publicada sobre su obra en las últimas décadas. El “corrimiento” del que habla Josiowicz se manifiesta así en algunos casos en un énfasis mayor puesto en el giro femenino/feminista que Lispector le da a la *crônica*. El ensayo de Castillo arriba mencionado constituye un buen ejemplo de esto, al trabajar la hipótesis de que aquello que distancia a la escritora de sus colegas masculinos podría explicarse a partir de una visión que, si bien urbana como la de sus colegas, lleva impresa la marca de la cotidianeidad de una mujer de clase media (Castillo 99). Castillo indaga en el alto nivel de autoconciencia que posee la autora sobre lo que se espera de ella en cuanto mujer cronista, así como en la consecuente ironía que resulta de tal aguda percepción. En este sentido, su interpretación coincide con la de Luiza Lobo, quien va más allá en su ensayo “Feminism or the Ambiguities of the Feminine in Clarice Lispector” (2002), al sostener que “Writing in a confessional style and deploring her being too personal are obviously resources that enable her to evince a ‘feminine’ voice, something that would initiate a new canon or history of the *crônica*” (95). En

estas páginas, propongo un análisis que, aunque centrado en las columnas femeninas específicamente, está en consonancia con las posturas de estas dos críticas a la vez que insiste en la indefinición o inestabilidad del signo/término “mujer” de la que habla Lobo en su ensayo (91). Al hacerlo, intento pensar la transgresión clariceana como una que subvierte el binarismo femenino/masculino, tornando imposible entonces hablar siquiera de una voz o una mirada femenina. Pensar al discurso de Lispector como uno travestido, en tanto interpela las categorías de lo “femenino” y lo “masculino” y señala en general una crisis de los constructos socioculturales del género, permite evitar el riesgo de que el análisis quede anclado en el esencialismo que las columnas precisamente intentan desarmar.⁶

2. PLATOS EXQUISITOS EN DÍAS ELEGIDOS. LA PRENSA FEMENINA

Los distintos espacios discursivos en donde Alfonsina Storni y Clarice Lispector acceden a recrear la columna dedicada a las mujeres son, en palabras de la propia Storni, “todas esas respetables secciones [que] se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar” (“Feminidades” 28 marzo 1919, 406). La primer columna que la escritora argentina produce para *La Nota*, en efecto la primera que escribe en toda su carrera, llamada igual que la sección –“Feminidades”– contiene un diálogo ficticio con el director que provoca en la columnista una reflexión acerca de otras secciones similares –“Charlas femeninas”, “Conversación entre ellas”, “Femeninas”, “La señora Misterio”. “La cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas”, protesta la poeta ante el indecoroso ofrecimiento (406). Por su parte, Clarice Lispector revela una percepción similar de este espacio discursivo al confesar su sorpresa al recibir en el *Jornal do Brasil* una carta de una lectora pidiendo consejos para una cita romántica, años después de que la escritora incursionara en el terreno de la prensa femenina: “Li duas vêzes o meu nome para me certificar de que a carta era para mim mesma dirigida, e não para as ótimas redatoras de assuntos femininos do **Caderno B**. Era para mim mesma. Por que fui

⁶ El ensayo de Rosana Governatori incluido en el número especial de *Espéculo* dedicado a Lispector (2013) sin duda aporta al nuevo corpus de lecturas sobre las *crônicas*. No obstante, en mi opinión, queda a veces preso de este esencialismo, a pesar de su intención explícita de convertir al “discurso femenino” en “instrumento de análisis no necesariamente utilizado por mujeres y no exclusivamente centrado en el análisis de la problemática feminista” (114). Por otro lado, el capítulo dedicado a Lispector en el estudio de Tania Gentic, *The Everyday Atlantic* (2013), provee una vía de acceso completamente novedosa a las *crônicas* del *Jornal do Brasil* al argüir que estas introducen “ways of knowing community through a relational, palimpsestic subjectivity that challenges ideological models of power that are controlled and thought discursively by admitting the coexistence of a felt subjectivity alongside them” (174). Contrariamente a lo que la crítica sobre Lispector ha sostenido tradicionalmente, las *crônicas* despliegan entonces de acuerdo a Gentic una fuerza política que resiste el aparato opresivo de la dictadura.

escolhida? Nunca saberei” (2). Lispector, como Storni, muestra cierto escepticismo frente a su capacidad de hacerse cargo de la columna que pregona el buen vestir, el buen vivir y el buen sentir al que alude la tríada de Buitoni mencionada al comienzo. El tono burlón e irónico que acaba por ser marca personal que cada una imprime a dicho espacio, más ostensiblemente quizás en el caso de la escritora argentina, se insinúa en estos dos testimonios. En ambos casos, se percibe un guiño cómplice por parte de las dos escritoras en dirección al espacio discursivo de la columna femenina. Al recibir la oferta, las dos expresan desconfianza y hasta incredulidad y cierta falsa modestia; aún así aceptan, ¿por mera necesidad económica?

2.1 Argentina en el cambio de siglo.

Al dar un vistazo a las distintas secciones femeninas contemporáneas a las columnas stornianas, Tania Diz concluye que existen dos ejes que atraviesan toda esta producción: “Por un lado, el cuerpo desde el punto de vista de la salud, de la moda o de la vida social y por otro, los tipos en los que se describía y evaluaba la subjetividad femenina” (31). La acelerada modernización de la sociedad argentina en las primeras décadas del siglo veinte tuvo un impacto considerable que se tradujo, entre otras cosas, en la incorporación activa de la mujer en la emergente clase media, tanto en su rol de trabajadora como de consumidora alfabetizada de numerosas publicaciones que la tenían como audiencia. Este nuevo tipo de mujer se presentaba naturalmente como una amenaza contra el ideal de mujer doméstica y provocaba una tremenda ansiedad que aparecía reflejada en los discursos religiosos, médicos, científicos y publicitarios. Según Francine Masiello, se trataba más específicamente de una amenaza que, en el contexto del proyecto de construcción de la nación, amalgamaba a las mujeres con la modernidad incipiente, ya que “ambos amenazaban destruir las categorías fijas de conocimiento y traspasar los límites hacia zonas de aventuras inexploradas” (188). Las mujeres representaban así en la Argentina de las primeras décadas del siglo veinte una especie de exceso, “un tipo de modernidad saturadora que desborda todas las fronteras y límites y que se niega a cualquier contención” (Masiello 194). Además de poner en jaque los límites entre clases sociales, nacionalidad, raza, etc., la modernidad interpelaba las divisiones tradicionales entre lo público y lo privado, asociando a la mujer trabajadora que incursionaba fuera del hogar con prácticas sexuales prohibidas.

Este particular contexto histórico caracterizado por el desborde y el exceso—incluso de población debido al gran flujo de inmigrantes que recibió el país en esas décadas—, generó una actitud homofóbica evidenciada especialmente en el discurso médico y jurídico-legal. Dicho corpus constituye el foco principal de la investigación de Jorge Salessi, quien atribuye esta homofobia en gran parte a:

the ever-increasing access to the paid force of women who were often the main economic support of the family, the organization of a women's movement within the new and powerful Argentine labor movement, and the glaring visibility of a rich homosexual subculture thriving in a city with a large proportion of young males without traditional family ties. (50)

En ese entorno, como señala el mismo Salessi, la mujer independiente, soltera por propia elección, muchas veces militante, constituía una amenaza a la santidad de la institución matrimonial y era vista en términos de desviación o perversión. Storni, vinculada ella misma estrechamente con la militancia feminista, decide posar como Tao Lao en un acto doblemente transgresor. Se atreve a desafiar los discursos normativos del género en circulación por la gran urbe al asumir y simultáneamente desestabilizar la mirada masculina que define al proyecto nacional, en un acto discursivo que además le da poder de acción y subvierte el modelo de madre y esposa argentina sumisa inherente a dicho proyecto. Se trans-viste, llevando a cabo una práctica *cross-dressing* considerada como un “apocalyptic sign[s] of the end of an order” (Lewis 21). Significativamente, el término “tercer sexo” alude en los textos estudiados por Salessi a este tipo de mujer económicamente independiente, representado asimismo como una infección traída desde fuera por la inmigración. “Third sex” es, por otra parte, la frase usada por la teórica Marjorie Garber para designar el espacio de posibilidad que promueve el travestimo como constructo teórico.⁷ El travestismo de Storni es transgresor porque, como indicaría Garber décadas después, si bien puede ser visto como “natural” el deseo de la mujer de “transformarse” en hombre, entendida esta como identidad o subjetividad normativa, no debería ser fácil por la misma razón “construir” un hombre (101-02). Storni no necesita esconderse tras el seudónimo, ya es una escritora consagrada; de hecho, aunque firma la mayoría de las columnas como Tao Lao, algunas veces aparece su propio nombre y hasta el de una narradora ficticia. La famosa poeta juega intencionalmente a ser otro –“me miro en mi espejo de mano para comprobar si yo soy yo” (“Feminidades” 28 marzo 1919, 406)– un otro cuyo nombre sugiere “que está en los márgenes de la comunidad imaginada de la nación” (Salomone 218), para merodear la alborotada metrópoli.

⁷ Alertando sobre el riesgo de reabsorber al sujeto travesti –the “third sex” or “third term”– en uno u otro polo del binarismo desbaratando así su potencial transgresor, Garber sugiere en cambio pensarlo como “a mode of articulation, a way of describing a space of possibility” que desafía toda noción de binarismo, “putting into question the categories of ‘female’ and ‘male’, whether they are considered essential or constructed, biological or cultural” (10-11).

2.2 Brasil industrial y moderno

Como las “crepusculares” de la columna de Storni del mismo nombre, que salen entre las seis y las siete de la tarde a visitar las grandes tiendas, ansiosas por experimentar el espectáculo de las “mannequins vivants” del anuncio de Gath & Chaves con que abre este artículo, las mujeres en el Brasil de las décadas del cincuenta y el sesenta eran observadas y vigiladas de cerca en sus comportamientos, especialmente en sus paseos por el espacio público. En la década del cincuenta, el aumento de la participación de la mujer en el mercado laboral produjo reacciones encontradas ya que, como sostiene Carla Bassanezi en “Mulheres dos Anos Dourados”:

Comviviam, então, muitas vezes em conflito, as visões tradicionais sobre os papéis femininos com a nova realidade que atraía as mulheres para o mercado de trabalho, a obtenção de uma maior independência e a possibilidade de satisfazer crescentes necessidades de consumo pessoal e familiar. (625)

En esta atmósfera, resultaba desaconsejable, por ende, que la mujer casada de clase media trabajase fuera de la casa; por el contrario, como resume Bassanezi, debían ser “*preservadas da rua*”. La lectora de las columnas de Clarice Lispector será entonces en gran medida también la mujer doméstica, como lo fue en otro momento y en otro lugar para Storni, especialmente en sus columnas para el tradicional diario *La Nación*. Sin embargo, en el Brasil atravesado por la segunda ola modernizadora que recorrió el continente latinoamericano, el impacto de una industria cultural poderosa y la influencia de los medios de comunicación definieron en los cincuenta y los sesenta un perfil de consumidora diferente, heredera de la mujer doméstica pero en vías al mismo tiempo de convertirse en la “garota moderna” que comenzaba a mostrarse insatisfecha.

La “modernidad” asociada a la mujer de la época –presente, por ejemplo, en el subtítulo de la icónica revista *Capricho: A Revista da Mulher Moderna*⁸– está puramente ligada a la cualidad de novedad, como bien indica Buitoni, a lo novedoso que sirve exclusivamente al consumo, que es novedoso por la novedad misma y en consecuencia no produce transformaciones drásticas sino que mantiene el statu quo (*Mulher de Papel* 130-31). Aparecen entonces contradicciones y tensiones internas al concepto de “mujer moderna”, al tratarse de una mujer que cae bajo la ilusión de creer estar participando activamente de la modernidad que avasalla al país durante la época efervescente del desarrollismo, pero que en realidad sigue constreñida a roles estereotípicos. Posiblemente sea la nueva capital de Brasíliá, inaugurada en 1960, la cara

⁸ *Capricho* alcanzó a tener doscientos cuarenta mil ejemplares hacia el final de la década del cincuenta, un hecho sin precedentes para una publicación femenina brasileña (Schroeder, *Imprensa Feminina* 48).

más visible del ímpetu renovador que traspasa la sociedad brasileña en estas décadas. No obstante, los edificios estilo ciencia-ficción creados por Oscar Niemeyer son sólo la cara bonita de esta renovación a gran escala. Durante estos años, la fisonomía de las grandes ciudades cambió aceleradamente forzada por flujos migratorios desde el interior rural hacia Rio de Janeiro y São Paulo especialmente, derivando en una expansión desordenada donde las ciudades se atomizan cada vez más y las desigualdades sociales se hacen profundamente visibles.⁹

Será la prensa escrita —que anuncia junto a la radio, el cine y la televisión el surgimiento de la industria cultural brasileña—, la que refleje muchas de las insatisfacciones sociales. En respuesta al ritmo de vida más acelerado y al consumo desenfrenado impulsado por la publicidad de la época, la prensa se hace también más dinámica modernizando su impresión y aspecto gráfico y tomando prestadas técnicas del periodismo norteamericano. De todas formas, tal como alerta Buitoni, las secciones femeninas de diarios o periódicos se mostraban atrasadas frente a las revistas femeninas que se actualizaban (*Mulher de Papel* 85). El hecho es que estas secciones ocupaban un lugar marginal dentro de la prensa, como las mujeres mismas, quienes quedaban fuera del impulso renovador que marcaba a la sociedad de la época. La sección “Correio feminino” de *Correio da Manhã*,¹⁰ donde participa Lispector como Helen Palmer, encaja en la descripción de Buitoni, al simular efectivamente una “colcha de retalhos”, en gran parte compuesta por *releases* de Apla —la Agencia Periodística Latino-Americana— sobre diseños de moda, notas de belleza, recetas de cocina, asuntos del corazón, etc. Asimismo, la columna era publicada bajo el patrocinio de la empresa de cosméticos Pond’s y por lo tanto debía “subliminalmente”, sin mencionar marcas, persuadir a la lectora de consumir dichos productos. De ahí el tono persuasivo y publicitario de “Correio Feminino”, acorde a los tiempos que corren. A diferencia de *Correio da Manhã*, *Diário da Noite* sí se inscribe en el periodismo que responde a nuevos cánones al convertirse en el primer tabloide con características profesionales gracias a los esfuerzos de Alberto Dines, quien se hace cargo de la publicación en 1960. La influencia de los patrones de belleza instaurados por las actrices de Hollywood que ya se había iniciado en los cuarenta probablemente inspira a Dines a elegir la figura de Ilka Soares como autora visible de la columna, una de las mujeres más bellas del Brasil

⁹ Los avances resultantes del gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1960), quien prometió compensar los atrasos de cincuenta años en cinco, generaron una euforia contagiosa en la sociedad brasileña de la época. Sin embargo, en el umbral de los años sesenta, los problemas también se habían multiplicado: la deuda externa había crecido, canalizando un gran porcentaje del ingreso por exportaciones y dificultando el financiamiento de las importaciones necesarias para el crecimiento industrial; la inflación era alta y el déficit del gasto público grande; y los problemas agrarios recibían escasa atención (Simões Paes 32).

¹⁰ *Correio da Manhã* fue un matutino de oposición de larga y respetada trayectoria, iniciándose en el cambio de siglo —1901— y llegando a su fin víctima de la censura perpetrada por la dictadura militar en 1974.

de aquel entonces, como parte de su esfuerzo de reclutar celebridades para recuperar el mercado que el periódico había perdido. De este modo, las cuestiones domésticas van dejando lugar a la belleza adquirida a través de maquillajes, tratamientos de belleza y gestos adquiridos como preocupación fundamental de la columna.

3. EL ARREGLO IRREPROCHABLE DE LA MUJER Y DE LA PÁGINA

Clarice Lispector componía el diseño entero de la página de Ilka Soares en *Diário da Noite* con tal cuidado y obsesión por el detalle que los diagramadores sólo precisaban hacer pequeñísimos ajustes. “Não era apenas uma colunista diligente, atenta à sua leitora mas uma editora caprichosa”, recuerda Alberto Dines (Nunes, *Correio Feminino* 5). Intercaladas con los textos en lenguaje coloquial y adhiriendo al proyecto de Dines, aparecen en “Só para Mulheres” fotografías que Clarice recorta de revistas francesas acompañándolas de títulos sugerentes y creativos. Estas fotografías dominan muchas veces la página y retratan a modelos —algunas de ellas famosas, Ilka Soares incluida— que dirigen su mirada por lo general o bien hacia el interior de la columna o bien hacia la lectora enfrente suyo. Desde el diseño en sí, la columna llama la atención sobre sí misma, sobre su organización, sobre el arreglo de los significantes en la página, en tanto mensaje auto-referencial, por un lado y, por el otro, universo cerrado y centrado en la tríada moda/casa/corazón que menciona Buitoni. Este énfasis extremo puesto en la forma, en la compostura de la página, gesto que evoca a su vez el arreglo de los accesorios indispensables al acicalamiento que pregona la columna, puede hacernos pensar en la columna en sí como *performance*. “Só para Mulheres” es copia de muchas otras columnas, su contenido, en un sentido, es el mismo; es la actuación de ese contenido, la puesta en práctica, por así decirlo, lo que pone en evidencia que es construcción pura. En esto radica la ironía sutil de Lispector: no revela la “verdad” del original al que copia/imita sino que delata que éste es también copia y artefacto, como las modelos retratadas, como Ilka Soares, como la lectora misma.

Incluso la columna “Correio Feminino-Feira de Utilidades” —en cuyo caso Lispector no goza de la misma libertad creativa, supeditada como está al contrato con la empresa Pond’s— gira visiblemente en torno a la mujer como artefacto. El texto “Cirugía Plástica” en una de las primeras apariciones augura de algún modo lo que será el mensaje y el tono de la columna entera (5). Todo es posible “com um pouco de trabalho, muito de perseverança e alguma inteligência”, como sugiere Helen Palmer al reconfortar con tono persuasivo a las “feas” (“Ser feia” 23 oct. 1959, 5). Desde el comienzo, el mensaje subyacente a la columna es exactamente ese: existe una serie clara y precisa de pasos a seguir con perseverancia para alcanzar la belleza y elegancia ideales. En la columna del 11 de septiembre de 1959, por ejemplo, encontramos el “Decálogo da Beleza” con una lista ordenada de preceptos sobre el cuidado de la piel, la dieta, el ejercicio, el tratamiento del cabello, y otras cuestiones similares (5).

Los inventarios de pasos a seguir vuelven a aparecer múltiples veces en relación a aspectos más específicos como la voz: “Voz Irresistível”; la piel: “Limpe a sua Pele Diariamente” (5); el caminar: “Seu Andar” (5). En ese juego, en la simultánea cercanía y distancia que separa a la copia exagerada del original evocado,¹¹ se instala la ironía, profundizando la discrepancia entre lo que se dice y el efecto producido en la lectura. Así, en “O que Os Homens não Gostam” Helen/Clarice se toma el trabajo de enumerar concisamente todas las cosas que los hombres detestan en las mujeres para terminar con una pregunta inquieta: “Chamar a atenção não é a finalidade de uma mulher elegante e inteligente. Mas sim ser atraente e . . . agradar aos homens. Estou certa?” (7 oct. 1959, 5). La sección “Nova Maneira de Prender Marido” que aparece inmediatamente debajo resalta el leve desacomodo que instala esa pregunta al contradecir lo anteriormente expuesto. En respuesta a la preocupación de algunas lectoras por conseguir marido, Helen/Clarice ignora los diez puntos previos –otra vez el decálogo– para sugerir que es justamente el intelecto el que asegurará el éxito de tan ardua tarea: “Muitas vezes, uma mulher dona de casa restringe sua vida a probleminhas domésticos, que de forma alguma agradam ao seu marido. Tentem ler um pouco” (7 oct. 1959, 5). En la sección “O que Os Homens não Gostam”, se reiteraba precisamente una sobredimensión de lo opuesto, el cuidado excesivo de todo lo que hace “correcto” al aspecto físico; el único momento donde aparecía el intelecto era para denostarlo a través del término despectivo “sabichona”, también en sí superlativo.

El travestismo lispectoriano reside en la sobre-acentuación, el exceso, la exageración del cuidado puesto en los adornos y atributos que supuestamente definen la belleza femenina, aún cuando sus columnas previenen muchas veces a la lectora de este exceso. En “O que Os Homens não Gostam”, se alerta sobre: “Pintura excessiva”, “Batom exagerado”, “Excesso de jóias”, “Decote exagerado”, “Vestido muito justo”, irónicamente todo aquello sobre lo que se erige la columna. Como resultado, los títulos mismos de las distintas partes que forman “Correio Feminino” y “Só para Mulheres” podrían aparecer entre comillas, al cuestionar su propia autenticidad y resaltar la ironía que de ello deriva. Marjorie Garber subrayaría mucho tiempo después la similitud entre el consejo presente en las revistas dirigidas a una audiencia travesti y el que aparece en revistas como *Cosmopolitan* al concluir:

Gender is commodified and constructed in the pages of these journals, so that the article’s title begs for double quotation marks: “‘Woman’ to ‘Woman’.” But so, we might say, have the woman’s magazines. The anxiety of artifice that marks such a

¹¹ Linda Hutcheon alude a este juego simultáneo entre la cercanía y la distancia presentes en la ironía que subyace a la parodia con estos términos: “The pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual ‘bouncing’ (to use E. M. Forster’s famous term) between complicity and distance” (32).

check list emphasizes the degree to which the “woman” speaking, and the “woman” listening, are unsure about the legibility of their desired social identities. But ... so are the “women” who read “women’s magazines” [...] The social critique performed by these transvestite magazines for readers who are not cross-dressers is to point out the degree to which *all* women cross-dress as women when they produce themselves as artifacts. (49)

Si bien la exageración típica del acto de travestirse puede devenir fácilmente mera parodia, idea presente en el origen etimológico de la palabra “travesti”; el gesto de Lispector no se queda en la pura imitación del modelo. Ocurre por el contrario un leve desplazamiento en la secuencia imitativa, un error en la repetición que tiene según Judith Butler un potencial transformador.¹² Es esto lo que distancia a una columna como la de Lispector de la columna “Sobre la Moda Femenina” que Alejo Carpentier escribe dos décadas antes camuflado como Jacqueline, rebautizada “S. M. La Moda” a partir de enero de 1926. El escritor cubano no sólo se limita simplemente a replicar el espacio y los códigos de la columna dedicada a las mujeres, sino que además se percibe en su escritura cierta resistencia, la cual queda atrapada, tomando prestadas palabras de Ben Sifuentes-Jáuregui, en “the superficially cosmetic behaviors of transvestism” (83). A diferencia de lo que ocurre en las columnas de Lispector, las fotos no sostienen en la gran mayoría de los casos relación alguna con un texto en el que se impone una distancia considerable entre Jacqueline y sus lectoras. Son frecuentes en la columna las estructuras impersonales y, si bien Jacqueline utiliza ocasionalmente el “nosotras”, nunca consigue instalarse en la primera persona singular, ni entablar un verdadero diálogo, en oposición a la “conversa” íntima que tanto Helen Palmer como Ilka Soares fomentan al dirigirse a través de “você” a “minha amiga e leitora”.¹³

Escribiendo como si estuviera en París, y recurriendo a un lenguaje excesivo típico de la columna para mujeres –“Excessive writing has long been a cliché of masculine representations of women’s voices” (Sifuentes-Jáuregui 59)– Carpentier opta por una prosa rebuscada que resulta a menudo sumamente artificial, para dirigirse con aire de superioridad a la lectora de *Social*, una revista dirigida a las/os aspirantes a pertenecer a la élite social cubana. En *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature*, Sifuentes-Jáuregui utiliza el término “gynographesis” para referirse a la escritura de Carpentier/Jacqueline: “writing inscribed with the inventions of ‘feminine’ signifiers that address and inform questions for, by, and about women” (57). El famoso escritor

¹² Como sugiere la teórica norteamericana: “If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time and not a seemingly seamless identity, then the spatial metaphor of a ‘ground’ will be displaced and revealed as a stylized configuration” (179).

¹³ Es interesante notar también que en la columna “Correio Feminino” de *Correio da Manhã* comienza a aparecer el “Correio das Leitoras” en noviembre de 1959. El equivalente en “Só para Mulheres” en *Diário da Noite* es “Será o seu Caso?”, que aparece por primera vez en mayo de 1960.

cubano posa como una experta en moda femenina sobredimensionando los significantes “femeninos”, pero incapaz de renunciar a la “masculinidad” que lo ubica en el polo privilegiado del binarismo. La columna de Carpentier nunca puede por consiguiente romper los esencialismos, como cuando asocia una y otra vez la preocupante “masculinización” de la mujer a sus “callejeos” en el espacio público. Jacqueline/Carpentier fracasa precisamente allí donde Tao Lao/Storni triunfa unos años antes.

En varias de las columnas del diario *La Nación*, Tao Lao observa a las mujeres que se pasean por las calles de la ajetreada Buenos Aires de comienzos de siglo para deleite de sus pares masculinos. “Ellas, las refinadas porteñas crepusculares, caminan por las aceras: ellos van por la calle” (“Las crepusculares” 30 mayo 1920, 3). La calle presagia así las pasarelas a las que se dirigen “las crepusculares” para “observar de cerca el peinado, las medias, la tela, el bordado, el lazo: todo lo que la modelo lleva encima”. Tao Lao muestra a las “damitas” crepusculares despersonalizadas, como una gran “ola, como un cuerpo que no tiene voluntad”, imagen reforzada por la sinécdoque de los zapatos que en “ola compacta” representan los movimientos de las crepusculares a los distintos pisos de una de las grandes tiendas de calle Florida para ver el desfile en cuestión. La mirada de Tao Lao aparenta ser por momentos condescendiente, no muy distinta de aquella que arrojan los tratados higienistas, el discurso publicitario y los manuales de puericultura en circulación por la gran metrópoli. Sin embargo, se instala en esa mirada cierta ironía que más bien parodia dichos discursos. Un par de meses después de “Las crepusculares”, aparece otra crónica que vuelve a visitar el tema de las mujeres que se aventuran al espacio de la calle. Tao Lao comienza “La irreprochable” con un tono un tanto complaciente: “Tengo una singular simpatía por la mujer que sale a la calle, en todo irreprochable [...] a servir de blando descanso a los ojos del que pasa” (“La irreprochable” 5 sept. 1920, 6). Indudablemente, el término “irreprochable” acarrea ecos de los discursos en torno a la moral y las buenas costumbres cuya transmisión el proyecto nacional encomendaba a las mujeres, como sugiere Masiello en su libro. “La irreprochable”, no obstante, no se queda en el hogar para cumplir tan noble misión, dedicada en cambio a satisfacer pasivamente, como sus hermanas crepusculares, la deseante mirada de los paseantes que “van por la calle”. Tao Lao sostiene la parodia al considerar tal acto por parte de “la irreprochable” un acto de caridad, ya que “cada uno tiene derecho de entender la caridad a su modo”. Compadecidas por la escasez de bosques en la ciudad de Buenos Aires, estas “benefactoras de la humanidad” han decidido “proporcionar a la mirada del que pasa el espectáculo feliz de una selva tupida de grandes pestañas, en cuyo centro dos lagunas azules, o verdes, o grises, completan la ilusión de la pródiga naturaleza”.

El principal foco de la parodia de Tao Lao lo constituye de hecho el arreglo excesivo de estas damitas que responden ciegamente a estándares absurdos de belleza para poder conseguir la tan preciada recompensa de “un buen partido”. Con tal propósito, la crónica alude con tono cientificista al número exacto de movimientos ad hoc “que

cuesta mantener la irreprochabilidad callejera”. Habiendo desmenuzado los distintos componentes de dicha irreprochabilidad—“miradas al espejo”, “estiramiento de guantes”, “humedecimiento de los labios”, “afirmación especial de la pechera con un tironcito”, “lustrada furtiva de zapatos”, etc.— la “estadística” provista por una amiga “para tres o cuatro horas de estada en la calle” arriba a un total de doscientos diez movimientos, lo cual lleva a Tao Lao a concluir que “después de dos años de esta táctica” “el premio de un esposo” equivaldría a un total de “45.000 movimientos” (“La irreprochable” 5 sept. 1920, 6). Storni/Tao Lao recurre a la ironía y la parodia —o a la parodia irónica como decide llamarla Tania Diz¹⁴— para exacerbar la puesta en escena de los gestos, movimientos, atributos, detalles que componen el modelo de femineidad prescripto por los discursos heteronormativos del género. La receta para ser la mujer ideal se reitera en varias columnas de Storni, como en el caso del procedimiento a seguir “para obtener una perfecta dactilógrafa” (“La perfecta dactilografada” 20 mayo 1920, 1), redactado a través de una serie de verbos en infinitivo que prometen la obtención del mejor resultado. Es ésta una estrategia discursiva favorecida también por Lispector en varias ocasiones, como cuando detalla obsesivamente en la sección “Nossa Conversa” de *Diário da Noite* la serie de pasos a seguir por la lectora para mejorar la apariencia de sus piernas: “3-Ao caminhar, os dedos devem apontar para a frente. 4-Ao caminhar, mova os pés ao longo de duas linhas paralelas imaginárias, com um pequeno espaço entre ambas. 5-E, ainda ao caminhar, limite seu passo ao comprimento de seu pé” (“Nossa Conversa” 23 mayo 1960, 23).

En ambos casos, se resalta una y otra vez la producción de la mujer como artefacto, fruto del arreglo irreprochable de todos sus componentes, pura construcción repetida ad infinitum.

4. TRAYECTORIA DE UN GESTO TRAVESTI

Alfonsina Storni se transviste en una figura autoral masculina, su primer acto transgresor, para transgredir a su vez esta misma posición de autoridad socavando su valor. Efectivamente, se advierte en varias de las columnas de *La Nación* una mímica de la mirada masculina sancionada por el proyecto nacional, una parodia del lenguaje validado por los discursos normativos de los géneros, el de las “femeninas cabelleras” que “caen lánguidamente sobre las espaldas” y de los “ojos” “húmedos de esperanza” que Tao Lao invoca al imaginarse transmigrado en “el tibio cuerpo” de “las manicuras” (“La manicuras” 11 abril 1920, 4). Al posar como Tao Lao, Storni logra desestabilizar la visión normativa del proyecto al que interpela, contraponiéndose de esta forma al

¹⁴ Al respecto, sostiene Diz: “... de la parodia [Storni] utiliza su propiedad imitativa y de la ironía su efecto de ambigüedad e incertidumbre, en consecuencia su procedimiento podría denominarse ‘parodia irónica’” (78).

travestismo que escenifica Alejo Carpentier unos años más tarde en las páginas de *Social*. Como concluye Ben Sifuentes-Jáuregui en su estudio, “Carpentier’s construction of Jacqueline figures prominently as an act of deployment of particular and strategic essentialisms” (75). Tres décadas después, las columnas de Clarice Lispector completan el circuito al enfatizar como Jacqueline el despliegue de los atributos de lo “femenino”, pero instalando un leve desplazamiento con respecto al guión heredado que la acerca a Alfonsina Storni. Es importante recordar, como puntualiza Sifuentes-Jáuregui, que “transvestism does not always necessarily mean ‘crossing the divide’ of gender difference. In some cases, [it] is about ‘affirming’ gender by performing one’s own” (196). El gesto discursivo de las dos escritoras se anticipa así a la descripción de Garber del travestismo como intervención que desnaturaliza, desestabiliza y desfamiliariza “sex and gender signs” (147). Como sistema retórico de significación que involucra el vestir, el nombrar y el actuar, el travestismo se ubica en el límite entre los dos géneros, como tercer espacio de posibilidad discursiva que cuestiona todo binarismo, un espacio más bien liminar, como el crepúsculo, cuando las mujeres modernas se atreven a salir a la calle y transgredir las normas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassanezi, Carla. *História das Mulheres no Brasil*. Mary del Priore y Carla Bassanezi, comps. São Paulo: Editora UNESP-Editora Contexto, 1997. 607-639.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. 2nd edition. Nueva York: Routledge, 1999.
- Castillo, Debra A. “Lispector, Cronista”. *Clarice Lispector: Novos Aportes Críticos*. Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman, comps. Pittsburgh: IILI-Serio Antonio Cornejo Polar 4, 2007. 95-108.
- Diz, Tania. *Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Ferreira-Pinto Bailey, Cristina. “Clarice Lispector e a Crítica”. *Clarice Lispector: Novos Aportes Críticos*. Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman, comps. Pittsburgh: IILI-Serio Antonio Cornejo Polar 4, 2007. 7-23.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. 3rd ed. Nueva York: Routledge, 2011.
- Gath & Chaves Ltd. Anuncio. *La Nación* 8 sept. 1919: 10.
- Gentic, Tania. *The Everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*. Albany: SUNY P, 2013.
- Governatori, Rosana. “Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector”. *Espéculo* 51 (Julio-Diciembre 2013): 101-118.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Nueva York: Methuen, 1985.

- Josiowicz, Alejandra. "La escritora que mató a los peces. Escritura, género y mercado en Brasil (1967-1978): Un estudio de la literatura infantil de Clarice Lispector". *Revista Iberoamericana* LXXXIX/244-245 (Julio-Diciembre 2013): 899-916.
- Kirkpatrick, Gwen. "Alfonsina Storni as 'Tao Lao': Journalism's Roving Eye and Poetry's Confessional Eye". *Reinterpreting the Spanish-American Essay: Women Writers of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Doris Meyer, ed. Austin: U of Texas P, 1995. 134-47.
- _____. "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.
- _____. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: U of California P, 1990.
- _____. "The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women's History in Argentina". *Women, Culture, and Politics in Latin America: Seminar on Feminism and Culture in Latin America*. Berkeley: U of California P, 1990. 105-29.
- Lewis, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. Nueva York: Palgrave, 2010.
- Lispector, Clarice. "Cirurgia Plástica". *Correio da Manhã* 2 sept. 1959, 2º Caderno: 5.
- _____. "Decálogo da Beleza". *Correio da Manhã* 11 sept. 1959, 2º Caderno: 5.
- _____. "Limpe a sua Pele Diariamente", "Seu Andar". *Correio da Manhã* 16 sept. 1959, 2º Caderno: 5.
- _____. "Nossa Conversa". *Diário da Noite* 23 mayo 1960: 23.
- _____. "O que Os Homens Não Gostam", "Nova Maneira de Prender Marido". *Correio da Manhã* 7 oct. 1959, 2º Caderno: 5.
- _____. "Ser Feia", "Voz Irresistível". *Correio da Manhã* 23 oct. 1959, 2º Caderno: 5.
- _____. "Só para Mulheres". *Jornal do Brasil* 30 mayo 1970, Caderno B: 2.
- Lobo, Luiza. "Feminism or the Ambiguities of the Feminine in Clarice Lispector". *Closer to the Wild Heart: Essays on Clarice Lispector*. Cláudia Pazos Alonso and Claire Williams, eds. Oxford: Legenda, 2002. 90-105.
- Mahieux, Viviane. *Urban Chroniclers in Modern Latin America: The Shared Intimacy of Everyday Life*. Austin: U of Texas P, 2011.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Muschietti, Delfina. "Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)". *Dispositio* XV/39 (1990): 85-105.
- Nunes, Aparecida Maria. *Clarice Lispector Jornalista: Páginas Femininas e Outras Páginas*. São Paulo: Editora SENAC, 2006.
- _____. comp. *Correio Feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

- _____. comp. *Só para Mulheres: Conselhos, Receitas e Segredos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- Salessi, Jorge. "The Argentine Dissemination of Homosexuality, 1890-1914". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith, eds. Durham: Duke UP, 1995. 49-91.
- Schroeder Buitoni, Dulcília Helena. *Imprensa Feminina*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. *Mulher de Papel: A Representação da Mulher pela Imprensa Feminina Brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- Simões Paes, Maria Helena. *A Década de 60: Rebeldia, Contestação e Repressão Política*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Storni, Alfonsina. "Feminidades". *La Nota* 28 marzo 1919: 406-7.
- _____. "Las crepusculares". *La Nación* 30 mayo 1920, 2ª Sección: 3.
- _____. "La irreprochable". *La Nación* 5 sept. 1920, 2ª Sección: 6.
- _____. "Las manicuras". *La Nación* 11 abril 1920, 2ª Sección: 4.
- _____. "La perfecta dactilógrafa". *La Nación* 9 mayo 1920, 2ª Sección: 1.
- Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America: Intervening Acts*. Austin: U of Texas P, 2006.