

2014

Aliadas e insurrectas: Las columnas femeninas de Alfonsina Storni y Clarice Lispector

Mariela Méndez

University of Richmond, mmendezd@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Méndez, Mariela. "Aliadas e insurrectas: Las Columnas Femeninas de Alfonsina Storni y Clarice Lispector." In *Redes, Alianzas, Y Afinidades. Mujeres Y Escritura En América Latina*, edited by Carolina Alzated and Darcie Doll, 177-93. Santiago, Chile: Universidad De Los Andes, Universidad De Chile, 2014.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

ALIADAS E INSURRECTAS: LAS COLUMNAS
FEMENINAS DE ALFONSINA STORNI
Y CLARICE LISPECTOR

Mariela E. Méndez
University of Richmond

“A hurtadillas” Alfonsina Storni y Clarice Lispector incursionan en la lectura y en la escritura desde pequeñas, casi anticipando el camino que recorrerán más tarde como periodistas. En el caso de Storni, el “hurto” casi compulsivo de la palabra se insinúa tempranamente en la vida de la famosa poeta argentina. De hecho, Josefina Delgado comienza su biografía de la escritora relatando cómo una Alfonsina de sólo ocho años roba en la ciudad de San Juan el tan deseado libro de lectura que sus padres no pueden comprarle: “Este episodio habría de marcar a Alfonsina”, concluye Delgado, ya que “es el primero de los acontecimientos en los que Alfonsina aparece —¿se muestra?— huérfana de toda protección” (12). Casi como en espejo, la pequeña Clarice se halla en posición de desventaja frente a sus compañeras en el Colegio Pernambucano de Recife cuando un profesor les manda hacer un trabajo para el cual ella no tiene el libro necesario: “Entonces mi hermana le prometió a Clarice que le prestaría el libro”, rememora

la hermana de Reveca, compañera de Clarice por ese entonces. Sin embargo, como relata Nádia Battella Gotlib en su biografía de la escritora brasileña, la compañerita olvida su promesa, lo cual sume a Clarice en una desesperación tal que la madre de Reveca, al tanto de la situación económica precaria de los Lispector, promete darle todos los libros que quiera (121-122). “La mujer tiene algo de pájaro y de ladrón”, dice Hélène Cixous en *La risa de la medusa*, jugando con el doble significado del término *volar* en francés —robar y volar—, en palabras que bien podrían describir la trayectoria escrituraria de Alfonsina Storni y Clarice Lispector: “pasan, huyen, disfrutan desbaratando el orden del espacio” (Cixous 60-61). Tanto Alfonsina como Clarice, en tiempos y en espacios distintos, “roban”, “vuelan” y hasta “hacen volar” la lengua heredada, instalando un leve desacomodo, un imperceptible desplazamiento dentro de uno de los espacios discursivos más altamente codificados: el de la “columna/página femenina”. Palabra “hurtada” que se convierte a su vez en palabra “insurrecta”.

La relación de estas dos icónicas figuras de las letras sudamericanas con la prensa está marcada desde el comienzo por cierto carácter furtivo, en cuanto gesto más o menos disimulado y a resguardo de la mirada censurante del público y de la crítica. Consagradas como poeta y como cuentista/novelistas respectivamente, Alfonsina Storni y Clarice Lispector parecen acercarse al medio periodístico con sigilo, como lo demuestran algunas de las estrategias retóricas y discursivas que analizaremos más adelante. Al respecto, Aparecida Maria Nunes nos recuerda que Clarice ni siquiera se consideraba periodista, medio con el cual se mostraba hasta incómoda, como atestigua su confesa supuesta incapacidad para escribir crónicas (23, 92). Por otro lado, en su libro *Alfonsina periodista*, Tania Diz esgrime similar argumento al puntualizar que Storni “no se presentaba a sí misma como periodista [...] en sus apariciones públicas, ni los intelectuales y/o críticos de la época la han mencionado de esa manera” (16). Para ambas escritoras, la participación en periódicos y revistas no es ni más ni menos que una forma de subsistencia económica, algo que su carrera literaria no les permite.

Como en el caso de otras tantas escritoras, las vidas de Lispector y Storni están marcadas por penurias materiales y económicas, lo cual quizás explique el hecho de que las dos mantengan un vínculo estrecho con el periodismo a lo largo de toda su carrera literaria. Ya desde la

década de 1910 y años antes de la publicación de su primer poemario, el nombre de Storni aparece en la prensa argentina en publicaciones de diversa índole y por medio de múltiples géneros —poesías, epigramas, relatos, diarios de viaje, entrevistas, ensayos, notas de opinión, etcétera—; el grueso de su producción se concentra en la revista *La Nota* y el diario *La Nación*. Por su parte, y como indica Nunes en su libro *Clarice Lispector jornalista*, Lispector publica su primer cuento, “Triunfo”, en la revista *Pan* en 1940, tres años antes de la publicación de su primera novela, y mantiene a partir de entonces una relación constante con el medio en carácter de cronista, cuentista, traductora, entrevistadora y columnista hasta el final de sus días, cuando realiza entrevistas para *Fatos e Fotos/Gente* entre 1976 y 1977 (23-24). Sin que nadie lo note, entonces, Alfonsina Storni y Clarice Lispector se transforman en periodistas, casi a pesar suyo, para sigilosa y gradualmente desbaratar los preceptos que subyacen a este espacio y, por este medio, interrogar el ideal de femineidad sobre el que construye su autoridad la columna/página femenina. Este artículo se propone así escudriñar el acto transgresor de estas dos escritoras principalmente por medio del estudio de la forma en que ambas recurren al dialogismo, el disfraz y la parodia para resaltar la performatividad del género y su absoluta contingencia.

Quizás por cierto resguardo hacia el medio, quizás por la ansiedad autorial que deviene de la posición más precaria de la mujer escritora, quizás por temor a comprometer la fama alcanzada, tanto Lispector como Storni disimulan y disfrazan su identidad en el medio periodístico. El caso de Lispector es bastante más pronunciado. En las tres ocasiones en que Clarice es responsable de la página femenina, se esconde bajo otro nombre. En 1952, y de vuelta temporalmente en Brasil antes de partir con su marido diplomático a los Estados Unidos, es Tereza Quadros quien firma la sección “Entre Mulheres” del tabloide *Comício*.¹ Como nos informa Nunes, documentos archivados de la

¹ Como nos indica Aparecida Maria Nunes en su exhaustivo estudio sobre la labor periodística de Clarice Lispector, *Clarice Lispector jornalista*, *Comício* fue un tabloide de corta duración —no llegó a seis meses— creado con el objetivo de presentar oposición al gobierno de Getúlio Vargas y que resultó ser uno de los precursores de la prensa alternativa. En “Entre Mulheres”, Tereza Quadros se dirigirá en un tono didáctico y maternal al ama de casa por medio de consejos y recetas sobre la casa, los hijos, la ropa, la silueta, etcétera, los cuales aparecerán

propia escritora sugieren que Clarice es asimismo, entre agosto de 1959 y febrero de 1961 y ya de vuelta definitivamente en Brasil, la Helen Palmer detrás de “Correio Feminino-Feira de Utilidades” en el periódico *Correio da Manhã*.² Durante esa época, también, Lispector acepta actuar como “escritora fantasma” de la actriz y modelo Ilka Soares en la columna “Só para Mulheres” del tabloide *Diário da Noite*, desde abril de 1960 a marzo de 1961.³ El principal temor de la autora parece ser, de acuerdo con Nunes, el carácter menos elaborado, más “apurado” y “liviano” del género periodístico, lo cual podría comprometer el nombre y el prestigio de Lispector y hasta “alienar” a los lectores de su obra literaria (112-113).

El gesto de Alfonsina Storni es un tanto más oscuro. El uso más pronunciado del seudónimo se da, para la autora argentina, en las páginas del diario *La Nación*,⁴ donde está a cargo de la sección “Bocetos

a la par de pequeños textos narrativos intercalados con fotos de jóvenes señoras vistiendo modelos de costureros famosos que la columnista generalmente explica y comenta (121-125).

- ² *Correio da Manhã* fue un matutino de larga y respetada trayectoria (1901-1974) que sufrió los vaivenes políticos del país y dejó de funcionar durante los años de la dictadura, ya sometido entonces a una censura extrema por parte del gobierno militar. Bajo el patrocinio de la empresa de cosméticos Pond's, “Correio Feminino-Feira de Utilidades” en *Correio da Manhã* le permite a Lispector menos libertad creativa que las otras publicaciones. Sin mencionar nombres de productos y sin apelar directamente a técnicas publicitarias, “Feira de Utilidades” se propone, sin embargo, persuadir a la lectora de forma “subliminal” por medio de pequeñas notas y consejos para que, gracias a la “asociación de ideas”, ésta identifique y consuma los productos de belleza Pond's (Nunes 199-213).
- ³ “Só para Mulheres” se distancia de las otras columnas femeninas que diseñó y escribió Clarice por concentrarse casi exclusivamente en la moda y la belleza femeninas en detrimento del cuidado del hogar, debido en gran parte a que la columna estaba ligada a una figura pública identificada con el mundo de la moda. *Diário da Noite*, donde aparecía esta columna, recurrió al uso de celebridades como parte de su objetivo de recuperar el mercado y recuperarse de una crisis que eventualmente terminó con el periódico. Cuando Alberto Dines se hizo cargo de la agonizante publicación en 1960, la transformó en el primer tabloide con características profesionales de Río de Janeiro, siguiendo el modelo de los ingleses *Daily Express* y *Daily Mirror* (Nunes 244-252).
- ⁴ *La Nación* es un diario de perfil conservador con una circulación bastante amplia hasta el día de hoy, lo cual representa para Storni un salto considerable en cuanto al tamaño de su público lector ya que *La Nota* era una publicación bastante menos

Femeninos” desde el 11 de abril de 1920 al 31 de julio de 1921. En esta columna, Storni firma sus contribuciones casi sistemáticamente con el enigmático nombre de Tao Lao. Este personaje del que poco se sabe —excepto que es un anciano viudo que, habiendo estado casado tres veces, siente tener la autoridad y experiencia suficientes para hablar del género femenino— ha generado múltiples debates entre las y los investigadores de la producción storniana. Entre las diversas opiniones, la de Alicia Salomone me parece la más convincente; a saber, “que en ese gesto hay presente una cierta política de la escritura, que se vincula con la necesidad de hablar desde una distancia estratégica, es decir, ocultando el propio rostro” (218). Esta explicación podría aplicarse a su vez a la revista *La Nota*,⁵ donde Storni publica de marzo de 1919 a marzo de 1920 una columna que alternadamente lleva el nombre de “Cosas Femeninas”, “Páginas Femeninas”, “Feminidades” y “Vida Femenina”. En esta publicación más plural y progresista, si bien la poeta argentina firma con su propio nombre, también asume otras voces, desdoblándose muchas veces en Lita, Mercedes, Alicia, y otros tantos personajes femeninos que prestan su voz a la crítica mordaz de la escritora.

Lispector y Storni se ponen otras máscaras para escribir la columna/página femenina, “actúan”, por así decirlo, el papel que les ha tocado desempeñar, y es éste un gesto que se replica en los personajes

ambiciosa, “una revista semi-intelectual, escrita entre amigos”, como dice Diz (101). En parte por el perfil del diario y en parte por el hecho de que la columna de Storni debe compartir el espacio con otros textos —comentarios de alta sociedad, novedades de moda, recetas de cocina, etcétera—, Storni goza en esta publicación de menos libertad de la que tuvo en la revista *La Nota*. Vale recordar al mismo tiempo que no se trata de una sección femenina integrada al resto de la publicación, como en el caso de *La Nota*, sino que es parte de un suplemento dominical que contiene dos páginas dedicadas a la mujer moderna.

⁵ *La Nota* fue una revista literaria de tono aperturista y modernizante que apareció semanalmente entre los años 1915 y 1921 y que se proponía la difusión de noticias culturales nacionales e internacionales. Fue fundada por el emir Emín Arslán, cónsul del Líbano en Argentina, para apoyar al bando aliado en la Primera Guerra Mundial. La columna de la que se hizo cargo Storni existía desde 1915, bajo diferentes nombres y con características diversas en distintos períodos. Este es un hecho que genera otro nivel de dialogismo, el que existe entre la columna de Storni y la de su predecesora, un dialogismo ausente en el caso de Clarice Lispector, ya que es Clarice la creadora y artífice, en mayor o menor medida, de cada una de sus páginas/columnas femeninas.

femeninos que pueblan sus textos. Las mujeres que “desfilan” por los espacios discursivos en cuestión “modelan” el género, literal y figurativamente, lo llevan puesto cual traje/disfraz que perpetúa una supuesta “esencia femenina”. Especialmente en el caso de “Entre Mulheres” y “Só para Mulheres”, las columnas a cargo de Lispector en *Comício* y *Diário da Noite* respectivamente, los textos se alternan y dialogan con fotografías de mujeres en trajes y vestidos de última moda. Lispector recorta la gran mayoría de estas fotos de revistas femeninas extranjeras y las ubica estratégicamente para que formen parte del conjunto de la columna, que se transforma así en un escenario donde las modelos se pasean con la mirada casi siempre dirigida o bien a los textos en el interior de la columna o bien a la lectora enfrente suyo. La columna se constituye así en el mundo donde habitan las modelos de las fotos, las cuales al mismo tiempo le dan a la columnista la oportunidad de explicarle a la lectora, en un estilo personal y didáctico, aquello que ésta no alcanza a ver, o no alcanza a ver lo suficientemente bien.⁶ Acorde con la intención del resto de la columna, las fotografías que acompañan las páginas femeninas de Clarice Lispector se proponen justamente reforzar el ideal de elegancia, feminidad y belleza que la columnista pretende instalar en la conciencia de sus lectoras mediante múltiples recetas y consejos.

De esta forma, lo que se observa a primera vista en las páginas diseñadas por la escritora brasileña es la aparente perpetuación de un único ideal de mujer, aquél que le permitirá a la lectora mantener contento a su marido y preservar la calma y la felicidad del hogar. Es interesante notar asimismo la recurrencia del verbo “ser” en las páginas compuestas por Lispector, característica que Dulcília Buitoni atribuye a la prensa femenina en general en su exhaustivo estudio *Mulher de papel* (136). Se enfatizan así atributos y cualidades, en detrimento de hechos y acciones, por lo que se refuerza aún más esa supuesta esencia idealizada que define y determina al género femenino. Lo inquietante, sin embargo, es percibir

⁶ En el caso de “Só para Mulheres”, la columna de Ilka Soares en *Diário da Noite*, las fotografías también vienen acompañadas de títulos que varían en su longitud y sus características. Algunos de estos títulos llaman la atención sobre elementos particulares como el color o la tela de un modelo en particular, o la ocasión en que es apropiado llevarlo. Otros expresan un juicio de valor o registran una emoción. En esto reside el toque de creatividad de la página, como indica Nunes (255-256).

que en las interminables repeticiones de actitudes y comportamientos codificados se instala una leve y perturbadora discontinuidad. En este aspecto performativo, este énfasis puesto en el “despliegue”, la “actuación”, la “puesta en escena” de la femineidad, se encuentra la posibilidad de transformación; de acuerdo con Judith Butler: “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). Parfraseando a la teórica feminista norteamericana, me permito decir que cuanto más se esfuerza Lispector en ratificar la existencia de una esencia femenina, de un ideal de femineidad único e inalterable —que resiste incluso los avatares del tiempo, como sugiere la sección “Sempre mulher através dos tempos”— más parece/¿quiere? exponer su carácter ficcional, su absoluta contingencia en cuanto mera repetición estilizada de actos.

En una columna titulada “Uma mulher esclarecida” publicada el 21 de agosto de 1959 en *Correio da Manhã*, por ejemplo, Lispector/Helen Palmer insiste en definir qué es “una mujer esclarecida”, y con este propósito recurre a una serie de frases donde el verbo “ser” es seguido de complementos nominales que ayudan a delinear una identidad femenina uniforme: “é companheira do homem e não é sua escrava [...] é mãe e educadora e não boneca mimada”, y hacia el final, remata categóricamente: “É Mulher” (18).⁷ Sin embargo, el uso de frases descriptivas que hablan precisamente de las formas en que la sociedad constriñe a las mujeres, a la par de otras frases que contrarrestan esta imagen, produce un deslizamiento de sentido, y el efecto obtenido es uno en el cual cualquiera sea la “esencia femenina” que se intentaba transmitir se convierte en cambio en mero hacer, “actuación” del género. En este sentido, resulta interesante notar en esta pieza que por medio de la inclusión de algunos verbos de acción como “estudiar”, “leer”, “cultivar” se insinúa la nueva realidad de la mujer moderna que empieza a perseguir otros intereses más allá de los domésticos. Lispector termina esta

⁷ “Es compañera del hombre y no su esclava [...] es madre y educadora y no muñeca mimada. [...] Es mujer”. Los textos de Clarice Lispector que se analizan en este trabajo provienen del volumen *Correio Feminino* editado por Aparecida Maria Nunes y publicado por la Editorial Rocco en 2006. Todas las traducciones al español son mías.

columna con la perturbadora pregunta: “E voce é uma ‘mulher esclarecida, não é mesmo?’⁸” y obliga así a la lectora a la inevitable autocrítica (18).

Este aspecto histriónico de los comportamientos codificados femeninos es el que informa a su vez la descripción casi despiadadamente cómica que hace Storni de la “chica loro” en “Tipos femeninos callejeros”. Todas las acciones de este tipo femenino son motivadas por un único objetivo, conseguir un buen marido, objetivo que lleva a la chica en cuestión hasta los extremos más ridículos en su afán de imitar a las modelos que desfilan por revistas, anuncios y películas en la moviediza Buenos Aires de principios de siglo. Incluso la descripción misma que hace Storni de la “chica loro” alude en su vocabulario a la “teatralidad” inherente al género, evocando una vez más a Butler:

Si vuestra visión de la chica-loro empezara por los pies y fuera ascendiendo, como si un telón se levantase, imaginaríais que a cuatro dedos del tobillo habría de iniciarse el ruedo de la pollera correspondiendo el largo de ésta a la osadía del taco.

Nada de eso. (Storni 2: 850)

Invocando a otros tipos femeninos en otras columnas femeninas del período, la periodista argentina resalta aquellos elementos y accesorios a los que la “chica loro” ha dedicado su más detallada atención —zapatos, pollera, escote, pelo, sombrero y maquillaje— para entonces reordenar el cuadro entero enfatizando en cambio la discrepancia entre el efecto deseado y el resultado logrado, y subrayar así la artificialidad y contingencia de esta “puesta en escena” del género. Cualquier intento de definir o describir a este “tipo callejero” nos remite inevitablemente a la proliferación incesante de atributos y cualidades que la “chica loro” imita del cine, la publicidad, los catálogos de grandes tiendas. Así, y tal como sugiere Judith Butler, la identidad está discursivamente constituida, es el efecto antes que la causa de la serie de actos que dan la ilusión de sustancia. El énfasis está puesto en el “hacer”, ya que no hay “ser” que anteceda a la interminable repetición estilizada de actos. Por ende “the subject is ‘done’ by gender”, como señala Sara Salih en su estudio sobre Butler (91). Así, en el repetido fracaso casi bochornoso

⁸ “Y usted es una mujer esclarecida, ¿no es así?”

de la “chica loro” por emular a las modelos se instala la leve discontinuidad, el error que según Butler tiene un potencial transformador.

Alfonsina Storni recrea el juego de apariencias versus realidad en las numerosas escenas donde los personajes femeninos, “brillantes los rostros e impacientes las almas”, dirigen sus insinuantes gestos y miradas al “partido” que no se debe dejar escapar, como en el “baile familiar” de la honorable familia de Paglota (2: 825). Es posible incluso pensar a las/los protagonistas de esta crónica siguiendo los pasos de una danza cuyo guión ha estado pre-escrito/prescripto desde tiempo inmemorial. Hombres y mujeres cumplen con los ritos de la interacción y dinámica social considerada adecuada en un baile de este tipo y, al hacerlo, llevan a cabo el juego de seducción que desembocará eventualmente en el matrimonio. Clarice Lispector, por su parte, parece guiar a sus lectoras, a veces casi como una madre sabia, en el camino de conseguir descifrar los mecanismos que informan este juego, al mismo tiempo iniciándolas, cual hechicera, en las artimañas que les permitan usarlo para su propio beneficio, como usufructuándolo y reaprovechándose para invertir su valor. Así, las lectoras son “incitadas” a repetir gestos, acciones y comportamientos que acatan las instrucciones de los manuales de etiqueta y buenas costumbres que Lispector consultaba frecuentemente para la composición de sus columnas.⁹ En manos de Lispector y Storni, la columna/página femenina “interpela” a las lectoras siguiendo el mecanismo ideológico delineado por Catherine Belsey, y lo hace principalmente por medio del uso de la ironía y la parodia.

En su libro *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon destaca que es precisamente el hecho de que los dos textos difieren lo que la parodia

⁹ Aparecida Maria Nunes menciona, entre estas publicaciones, las que eran donadas a la redacción de *Comício* por una señora alemana llamada Lothe, como *Paris Match* y *Jude France*, y aquellas encontradas en la biblioteca personal de Clarice Lispector, como *The Homemaker's Encyclopedia. Personal Beauty and Charm, Ricettario domestico. Enciclopedia moderna per la donna e per la casa y Beleza e personalidade. O livro azul da mulher* (138). Nunes también menciona los “diversos releases da Agência Periodística Latino-Americana (APLA), que foram muito utilizados por Helen Palmer na seção Feira de Utilidades” (215). Estos últimos consistían principalmente en diseños de moda, notas sobre belleza, recetas de cocina, asuntos del corazón y la tira cómica de Amélia, que Lispector incluía regularmente como parte de su columna a manera de comentario humorístico sobre los problemas diarios enfrentados por el ama de casa.

enfatisa y, de hecho, dramatiza, y agrega: “Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader’s awareness of this dramatization” (31). Hutcheon añade que “el placer de la ironía paródica” no deriva necesariamente del humor o de la burla, sino del grado de compromiso del lector que “rebota”, utilizando un término de E. M. Forster, entre la complicidad y la distancia (32).¹⁰ Tanto Lispector como Storni recurren a esta estrategia retórica con el fin de involucrar a sus lectoras en un mecanismo activo de desciframiento e interpretación, en el cual éstas deberán estar lo suficientemente distantes como para ser críticas, pero también ser lo suficientemente cómplices para identificarse con ciertos personajes y ciertas situaciones, para dejarse “persuadir”, por así decirlo. En el caso de las dos escritoras que nos interesan aquí, es de suma importancia recordar al mismo tiempo que “the discursive practices active at a particular time and in a particular place are involved”, como enfatiza Hutcheon, debido a que el gesto transgresor de las dos sólo adquiere sentido cuando se lo piensa en relación al *statu quo* reinante en las demás páginas y columnas femeninas publicadas simultáneamente (45). Como resultado de esto, podríamos concluir que en el espacio discursivo de la columna/página femenina se enfrentan dos concepciones diferentes del mundo, o, como lo indica el mismo Mikhail Bakhtin al referirse a la parodia, “discourse becomes an arena of battle between two voices” (*Problems* 193). Se produce así una tensión producto del hecho de que el discurso paródico instala una dirección de sentido opuesta a la que gobierna el texto original.

El “Diario de una niña inútil”, publicado en la revista *La Nota* el 23 de mayo de 1919, es en este sentido un texto casi paradigmático, al parodiar las motivaciones y obstáculos de las heroínas románticas de la literatura folletinesca popular. El personaje de esta crónica de Storni, cuyo nombre desconocemos, encapsula en sí todas las aspiraciones de las niñas de sociedad de la época, ávidas lectoras de las páginas femeninas y a la búsqueda de un buen “partido” que les asegure un cómodo futuro. Al comienzo de esta crónica, la niña inútil reflexiona: “He

¹⁰ La cita original versa así: “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” (Hutcheon 32).

pensado también que una mujer completa debe escribir su diario”, por lo que se dedica de inmediato a tan noble tarea. Siguiendo la lógica delineada por Bakhtin en sus teorizaciones sobre la parodia, en esta crónica de Storni se despliega una hostilidad latente entre dos discursos que entran en conflicto. Por un lado, es imposible no pensar en las columnas femeninas del período y la forma en que retratan a las “niñas” de la época y sus intereses, sugiriéndoles al mismo tiempo posibles caminos a seguir en la concreción de sus metas. Por otro lado, nos encontramos con el esfuerzo de la niña de Storni por revelar su “íntima psicología”. La primer gran diferencia entre estos dos discursos enfrentados se da en el hecho de que Storni recurre a la forma de un diario. Esta elección genera cierto entrecruzamiento entre lo factual y lo literario y también le permite a la protagonista hablar en primera persona sobre sus más íntimos temores y preocupaciones. El resultado de este esfuerzo se traduce en el juego irónico característico de la prosa storniana:

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

Empezaré por hoy...

¿Qué me ha ocurrido hoy?

Nada.

He estado contenta todo el día...

No me he aburrido...

¡Ah, me olvidaba! A las tres de la tarde sentí una fuerte puntada en un pie. (Storni 2: 828)

Al tratar de registrar sus pensamientos y emociones —su “íntima psicología”—, la niña inútil descubre que no hay mucho por decir; y es justamente allí donde se instala la distancia crítica que según Linda Hutcheon caracteriza a la parodia. La lectora inevitablemente se alinearé a este “yo” y, al hacerlo, descubrirá al distanciarse un poco que verdaderamente no hay mucho que decir, por lo que se hace evidente la superficialidad de las columnas femeninas en general. Como argumenta Tania Diz, “Tanto las niñas bobas como las niñas inútiles abusan de los géneros íntimos para demostrar cuán artificiales son, usan el yo

para tensar una subjetividad llena de enunciados pre-establecidos” (67). Estos enunciados se manifiestan al quedar claro para la lectora que se trata de discursos rígidos, codificados, y por ende carentes de sentido. Así, la ironía le permite a Storni denunciar indirectamente la artificialidad inherente a los constructos socioculturales de género e instaurar un “tono inquietante”, como dice Diz, “una descolocación [...] que puede ser políticamente potenciadora en tanto que esté sostenida por una conciencia crítica” (77). Las lectoras de Storni pueden de hecho reconocerse en la “niña inútil” y en su lucha por encontrar un buen partido, pero no sin sentir cierta incomodidad, por así decirlo, al haber experimentado una nueva percepción de una escena y un personaje frecuentes en otras páginas femeninas del período.

Casi tres décadas después y más al norte, Clarice Lispector parece acatar al menos en la superficie los preceptos de la prensa femenina, estructurada de acuerdo con Dulcília Buitoni en torno a la tríada moda/casa/corazón (*Imprensa* 15), mientras tiende los hilos para que las lectoras, distraídas, se dejen seducir en medio de un juego discursivo que las envuelve en redes de significado imprevistas. En medio de recetas de moda, belleza y cocina destinadas a convertir a la lectora en perfecta madre y esposa, aparece el 8 de agosto de 1952 en la sección “Entre Mulheres” de *Comício* una receta para matar cucarachas, embrión por otra parte del cuento “A quinta história”, publicado en la revista *Senhor* diez años más tarde. La receta para matar cucarachas coincide en su estructura y organización con cualquiera de las otras recetas con que Lispector “instruye” a sus lectoras en el arte de vestir, vivir y sentir(se) bien. Como bien apunta Nunes, predominan los verbos en imperativo, el uso de *você*, y el tono didáctico que caracteriza a las otras recetas de la columna “Entre Mulheres”. La receta en cuestión, bajo el título “Meio cómico, mas eficaz”, aparece además disimulada entre las secciones “Aprendendo a viver”, centrada principalmente en reglas de etiqueta y buen comportamiento, y “Conselhos de minha Vizinha”, caracterizada por propagar pequeños consejos prácticos y objetivos atribuidos a una vecina anónima conocedora de los asuntos del hogar. Sólo una lectora lo suficientemente astuta o atenta puede identificar el hecho de que, si bien los ingredientes son familiares, el método a utilizar es totalmente ridículo, por lo que se introduce un componente lúdico y ficcional en un espacio que se anuncia, por lo demás, como totalmente verosímil.

Tereza/Clarice sugiere dejar todas las noches, en los lugares preferidos por esos bichitos repugnantes, una mezcla de azúcar, harina y yeso, en partes iguales. “Passado algum tempo, insidiosamente, o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa”¹¹ (cit. en Nunes 173). Como anticipando el posible escepticismo de una lectora sagaz, Lispector sugiere otros posibles remedios para erradicar esta peste, remedios bastante más creíbles. Sin embargo, los descalifica totalmente justificándose de la siguiente forma: “O melhor [...] é mesmo engessá-las em inúmeros monumetozinhos, pois ‘para onde’ pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema” (cit. en Nunes 173).¹² Si el uso de otras sustancias sólo resultará en la huída de estos bichitos asquerosos, lo mejor será entonces inmortalizarlos en pequeñas estatuitas. Definitivamente, el objetivo de esta receta es diferente al de las otras que llenan la página, y esta discrepancia es lo que pone en juego la tensión entre los dos discursos, subrayando sutilmente de esta forma la arbitrariedad de todas las recetas en la columna de Lispector y en otras similares durante el mismo período. La parodia que resulta de las direcciones opuestas en que se mueven dichos discursos —la receta para matar cucarachas y las demás que la circundan— produce la “descoloración políticamente potenciadora” de la que hablaba Diz más arriba.

La parodia constituye una de las formas de doble discurso teorizadas por Mikhail Bakhtin en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*. Si bien es cierto que Alfonsina Storni y Clarice Lispector invocan los preceptos que subyacen al espacio de la columna/página femenina, es posible argumentar que el discurso de ambas autoras, al parodiar mediante la ironía este espacio de enunciación, instaura un leve y casi imperceptible desplazamiento en relación al discurso originario, una línea de quiebre desde donde se interpela a este discurso (Bakhtin, *Problems* 185-198). El dialogismo que según Bakhtin caracteriza todo enunciado, se hace visible de forma ostensible en la columna/página femenina mediante el uso de imperativos —para todo existe

¹¹ “Pasado algum tiempo, insidiosamente, el yeso endurecerá dentro de las mismas, lo que les causará seguramente la muerte”.

¹² “Lo mejor es verdaderamente enyesarlas en un sinnúmero de pequeños monumentos, ya que ‘para dónde’ puede ser otro aposento de la casa, lo cual no resuelve el problema”.

una receta—, así como mediante la presencia frecuente de la primera persona plural y de frases como “mis queridas lectoras”, “minhas amigas”, “você”, como recreando una “intimidad de amiga”, como sugiere Buitoni (*Mulher* 125). Clarice es plenamente consciente del dialogismo inherente a este espacio de enunciación, como lo confirma su inicial reparo al ser invitada por Fernando Sabino a escribir una columna en la revista *Manchete*. Así lo expresa la escritora en una entrevista para la revista *Minas Gerais* en 1968: “no jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro a gente fala com liberdade, sem compromisso imediato com ninguém” (cit. en Nunes 114).¹³ Sólo en el diálogo con la lectora la columna/página femenina encuentra su razón de existir, dialogismo que a su vez surge de la coexistencia de múltiples voces dentro de la columna propiamente dicha.

Tanto Lispector como Storni piden prestada la palabra de otras/os escritoras/es a quienes reciclan en sus columnas. Tal es el caso del texto sobre la “hermana de Shakespeare” que Lispector parafrasea de *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, donde la escritora británica, como es sabido, aboga por una igualdad de género que, ausente, explica el éxito del bardo y el anonimato de su hermana imaginaria. La presencia de un texto que explora la condición femenina más allá de los confines de la casa, al lado de otros textos sobre los beneficios de una máscara facial de tomate, los secretos que esconde la forma de los labios y consejos para obtener una fina cintura, agrega un nuevo nivel de dialogismo en la página diseñada por la escritora brasileña. Ninguno de los discursos presentes adquiere autoridad sobre los otros; por el contrario, se genera una polifonía discursiva en la que textos con igual peso dialogan entre sí y, a su vez, con la lectora. Como en el caso storniano, la audiencia femenina se ve así obligada a mirar fuera del ambiente doméstico y a mirarse a sí misma, cuestionándose. En el caso de Storni, son frecuentes las referencias a figuras como la de Teresa de Jesús, o la inclusión en sus crónicas de voces femeninas representativas de las letras sudamericanas.

A este dialogismo que surge de la intromisión de las voces de otras/os en las columnas de Storni y Lispector, se suma aquel ya mencionado que proviene de la referencia implícita a otras prácticas discursivas

¹³ “En el diario nunca se puede olvidar al lector, mientras que en un libro hablamos con libertad, sin compromiso inmediato con nadie”.

similares, algunas de éstas presentes incluso dentro de los mismos periódicos y revistas donde aparecían sus columnas. En la revista *La Nota*, por ejemplo, la columna de Storni convivía con otra columna llamada “Cartas de la Niña Boba” —escrita como carta íntima al director de la revista, el único que conocía la identidad de la autora— y con “Notas Femeninas” —que contenía dos o tres artículos breves y anecdóticos—, amén de las numerosas notas y artículos sueltos que tenían a la mujer como tema central. Por otra parte, existe a su vez el dialogismo entre las columnas y otros discursos “autorizados” sobre la mujer, como el de las publicaciones “expertas” que consultaba *Lispector* y a las que aludiéramos más arriba. Y no podemos olvidar la costumbre famosa que tenía la autora brasileña de reciclar y visitar historias. Es el caso, por ejemplo, de la receta para matar cucarachas citada anteriormente, receta que es reciclada años más tarde por *Lispector* en la columna “Só para Mulheres” de *Diário da Noite*. La intrusión de la ficción en un espacio discursivo que promueve la verosimilitud también caracteriza la prosa periodística de Alfonsina Storni. Tres décadas antes, la escritora argentina “contaminaba” sus columnas con estrategias y maniobras prestadas del discurso literario. Intercalados con los artículos de tono politizado y politizante de Storni, encontramos formas híbridas como el “ensayo-carta”, el “ensayo-diario”, o el “ensayo-confesión”, formas que encajan, por lo demás, en la caracterización que hace Mary Louise Pratt del ensayo femenino latinoamericano.

La ventriloquía desplegada en las distintas secciones femeninas en las que colaboran las dos escritoras nos habla precisamente de esta convivencia de múltiples voces que permiten ensayar identidades otras y así desafiar la ideología dominante y generar un discurso polifónico potencialmente transformador. En sus columnas, *Lispector* introduce pequeños y sutiles gestos que, a la manera de las epifanías de sus cuentos y novelas, pero de forma menos conspicua, amenazan con alterar el orden complaciente de la calma doméstica. La inclusión de lo insólito, lo lúdico, lo inesperado, toma a la lectora por sorpresa, una lectora acostumbrada a absorber sumisamente el conocimiento secreto necesario para vestir bien, vivir bien, sentir bien. Clarice *Lispector* y Alfonsina Storni son plenamente conscientes de lo que esperan encontrar sus lectoras en la columna o en la página femenina y pueden anticipar por ende los riesgos de introducir cambios demasiado sustanciales

o profundos. Por lo tanto, la estrategia para ambas es mantener en la superficie el *statu quo* y preservar así la confianza de la lectora, la “intimidad de amiga”, para instaurar “a hurtadillas” cierto malestar subyacente que permita a la audiencia interrogar(se), al leer entre líneas modos adquiridos y aprehendidos de “ser mujer”. Más allá y a pesar de las distancias temporales, geográficas y culturales, ambas autoras se reapropian, cual “aliadas”, de la columna/página femenina, uno de los espacios discursivos más rígidamente codificados, para instalar en ella un espacio de resistencia donde se arma y se des-arma la identidad femenina en el entrecruce de los discursos patriarcales dominantes.

Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. y trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- _____. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Austin Press, 1981.
- Battella Gotlib, Nádia. *Clarice. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Belsey, Catherine. “Constructing the Subject: Deconstructing the Text”. *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn, R. Warhol y Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993. 593-609.
- Buitoni, Dulcília H. Schroeder. *Imprensa feminina*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. *Mulher de papel. A representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980. 245-64.
- Delgado, Josefina. *Alfonsina Storni. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta, 1990.
- Diz, Tania. *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Nueva York: Methuen, 1985.

- Lispector, Clarice. *Correio Feminino*. Ed. Aparecida Maria Nunes. Río de Janeiro: Rocco, 2006.
- Nunes, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista. Páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- Pratt, Mary Louise. "Don't Interrupt Me': the Gender Essay as Conversation and Countercanon". *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Ed. Doris Meyer. Austin: University of Texas Press, 1995. 10-26.
- Salih, Sara, ed. *The Judith Butler Reader*. Con Judith Butler. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Storni, Alfonsina. *Obras*. Ed. Delfina Muschiatti. 2 vols. Buenos Aires: Losada, 1999.