



Lo sentimental, lo masivo, lo rebelde: las poetisas y el público en la Argentina del poscentenario

The sentimental, the massive, the rebellious: the poetesses and the public in post-centenary Argentina

María Vicens¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Buenos Aires

mavicens@gmail.com

Resumen: Entre 1918 y 1921 se publican cinco libros fundamentales para pensar la relación entre poesía, género y mercado en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX. A los clásicos *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920), que convirtieron a Alfonsina Storni en una autora popular, pueden sumarse *Las lenguas de diamante* (1918) y *Raíz salvaje* (1921), de Juana de Ibarbourou. Todos ellos indagan en la conformación de una subjetividad femenina emergente que entrecruza sentimentalismo, sexualidad y modernidad a partir de un uso desviado de la retórica tardo-modernista. Fue este cruce el punto de intersección que les permitió conectar con el público de un modo desconocido hasta entonces, masivo y rebelde al mismo tiempo. Este artículo aborda ese vínculo y las coordenadas a partir de las cuales ambas escritoras encontraron un nuevo modo de la autoría femenina, que no solo reformuló las imágenes y expectativas que circulaban sobre las mujeres autoras de la época, sino también sus espacios de intervención, el alcance de sus escritos y su relación con el campo literario en general.

Palabras clave: Alfonsina Storni – Juana de Ibarbourou – Sentimentalismo – Mercado Editorial – Sexualidad

Abstract: Between 1918 and 1921, five books were published in Argentina that are essential to think about the relationship between poetry, gender and market during the first decades of the 20th century. To the classics *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) and *Languidez* (1920), which made Alfonsina Storni a popular author, we can add *Las lenguas de diamante* (1918) and *Raíz salvaje* (1921), by Juana de Ibarbourou. All of them explore the conformation of an emerging feminine subjectivity that intersects sentimentality, sexuality and modernity through a deviant use of late-modernist rhetoric. It was this junction, precisely, the point of intersection that allowed them to connect with the public in a way unknown until then, massive and rebellious at the same time. This article addresses this link and the coordinates from which these writers found a new mode of female authorship, which not only reformulated the images and expectations that circulated about women authors of the time, but also the public spaces where they participated, the scope of their writings and their general relationship with the literary field.

Key Words: Alfonsina Storni – Juana de Ibarbourou – Sentimentalism – Publishing Market – Sexuality

¹ **María Vicens** es Investigadora del Conicet, Magíster en Estudios Interdisciplinarios de Género (Universidad de Salamanca) y Doctora por la Universidad de Buenos Aires, área Literatura. En 2020 publicó *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Redes literarias y autoría en la prensa argentina (1870-1910)* y en 2022, *Mujeres en revolución. Otros comienzos*, tomo I de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, coordinado junto a Graciela Batticuore. Es profesora de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes e integra el comité de redacción de la revista *Ex Libris* (UBA). Este artículo se inscribe en el marco de los proyectos de investigación “Escritoras, lectoras e iletradas. Variaciones de lo íntimo, lo público y lo privado en la narrativa argentina moderna narrativa argentina” (PICT-2020-SERIEA-02945) e “Imaginario plebeyo: ficciones, cultura popular y consumo en la construcción de la literatura argentina” (FILOCYT).

Amado Nervo murió en Montevideo el 24 de mayo de 1919. El poeta mexicano se había instalado en la capital uruguaya para desempeñar funciones diplomáticas, razón por la cual su entierro se convirtió en un evento oficial de dimensión transnacional: a las exequias organizadas por su país se sumaron múltiples homenajes en Uruguay, Argentina, Chile y España, tan masivos como las lecturas y conferencias que había ofrecido en vida. Fallecidos ya Rubén Darío, José Enrique Rodó y la mayoría de los representantes destacados del modernismo, la muerte de Nervo, explica José María Martínez, implica "el fin de una etapa en la literatura hispanoamericana" (*Amado Nervo y las lectoras del Modernismo* 20), al menos en lo referido a su alcance masivo. El movimiento modernista fue, según Martínez, una "literatura de multitudes" (20) propulsada en gran medida por la incipiente configuración de un mercado de bienes culturales en los países hispanoamericanos durante el período de entresiglos, en el que las mujeres comenzaron a tener un lugar fundamental como lectoras-consumidoras. De todos sus representantes, fue Nervo quien mejor capitalizó la expansión notable de este público femenino, asegura el crítico, gracias a su retórica intimista de "carácter autobiográfico o existencial" (21) y a una "orientación feminizante" (217) que persiguió de manera cada vez más autoconsciente, llegando a ser una figura popular, protagonista de "auténticos fenómenos de masas" (19) a los que asistían, ante todo, mujeres de capas medias y altas, y un referente para aquellas poetisas que publicaron sus primeras obras por esos años, como Delmira Agustina, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou.² A pesar de esta influencia y de la dimensión masiva que había

² Entre los homenajes a Nervo de ese año se destaca en este punto el número especial que le dedicó la revista *Nosotros* donde Storni e Ibarbourou publicaron poemas sobre el autor. Si bien, como menciona Martínez, las representantes de ese "modernismo femenino" incluyen varias camadas y poetisas de distintos países latinoamericanos, este artículo centra en Storni e Ibarbourou por el impacto que sus libros producen en el campo cultural argentino en los años del poscentenario, más específicamente entre 1918 y 1921, cuando publican una sucesión de obras que las convertirán en escritoras populares.

alcanzado el movimiento, este “modernismo femenino”, afirma Martínez, “solo podría describirse como fragmentario y desigual, incapaz de ofrecer una producción ‘alternativa’ al modernismo canónico” (228).

La posición de Martínez sintoniza con el modo en que por lo general han sido leídas estas poetas, sobre todo, en los casos de Storni e Ibarbourou y sus primeras publicaciones. Incluso quienes han abordado la obra de Storni desde una perspectiva renovadora que rescata su figura como escritora moderna, disruptiva en sus modos de exhibir su propia sexualidad y confrontar la moral de la época, no dejan de señalar su perfil “epigonal” vinculado con ciertos motivos y giros cristalizados del Modernismo, ya sea al calificar sus primeros libros como “cursis” (Sarlo *Una modernidad periférica* 79), considerarlos apenas un reflejo de los “ecos de Rubén Darío y Amado Nervo” (Muschetti “Prólogo” 16) o asociarlos al “doble encierro” temático y retórico que implica la estructura estereotipada del *poema-de-amor* (Salomone *Alfonsina Storni* 137).³ Ambos criterios –lo epigonal y lo cursi– invitan sin embargo a ser revisitados cuando nos sumergimos en el contexto en el que las producciones de estas poetas empezaron a circular. No solo porque resulta sumamente sintomático el hecho de que ese “entierro simbólico del Modernismo” que fue la muerte de Nervo (Martínez *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo* 20) esté escoltado por algunos de los libros más exitosos de estas autoras, sino también por las recurrentes alusiones al “estupor” que produjeron esas primeras obras (Di Carlo “Mujeres

³ Lo más moderno de esta primera Storni residiría, por el contrario, en sus crónicas periodísticas, como han analizado Gwen Kirkpatrick, Tania Diz, Graciela Queirolo y Mariela Méndez, sobre todo las del período 1919-1920 que incluyen sus colaboraciones en *La Nota* y *La Nación*. Es en ese ámbito desmarcado del “doble encierro” del poema de amor donde Storni, señalan estas críticas, puede exhibir su ironía, satirizar las expectativas en torno a “lo femenino” y desplegar una mirada moderna de las mujeres de su tiempo que, según propone Delfina Muschetti, empezaría a observarse también en su obra poética a partir de *Ocre* (“Prólogo” 21), salvo por algunas excepciones en sus primeros libros como “La loba”, “Hombre pequeño”, “Tú me quieres blanca” o “Fecundidad” (16).

de actuación destacada” s/p), repletas de “palpitaciones quemantes y fugaces” (s/p). Al menos en su época, más que ser percibidas como una expresión cristalizada del Modernismo anterior, Storni e Ibarbourou irrumpen en el campo cultural de manera sorpresiva y sorprendente, sobre todo para sus colegas, hombres por lo general, que intentan asir el fenómeno como pueden.

La seguidilla de éxitos alcanza para ilustrar este punto: entre 1918 y 1921 se publican *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920), de Storni, y *Las lenguas de diamante* (1918) y *Raíz salvaje* (1921), de Ibarbourou, cinco libros fundamentales para pensar la relación entre poesía, género y mercado en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX. Todos ellos indagan en la conformación de una subjetividad femenina que entrecruza sentimentalismo, sexualidad y modernidad a partir de un uso desviado de la retórica modernista, y en ese uso desviado, parecen haber encontrado una novedad. Así lo apunta Manuel Gálvez, editor de cuatro de esos cinco libros, quien en su prólogo a *Las lenguas de diamante* subraya el carácter “tan juvenil” y “tan moderno” (“Prólogo a la primera edición” 132) de ese libro, que, además, inserta a Ibarbourou en una genealogía de escritoras. Publicado por la Cooperativa Editorial de Buenos Aires en 1918 tras el éxito de *El dulce daño*, Gálvez aprovecha el lugar de relevancia que le ofrecen estas páginas introductorias para dar cuenta de un fenómeno que observa en plena ebullición, vinculado a un mapa y un tema específicos: el límite geográfico es “la poesía rioplatense” y sus protagonistas, la ya fallecida Delmira Agustini, Storni e Ibarbourou, autoras de producciones sobre “un amor de todos los sentidos, ardiente, sin recatos, casi puramente físico; un amor que no tuvo nunca expresión lírica en la literatura hispanoamericana, a lo menos sentido y cantado por mujeres” (127). El recorte de Gálvez territorializa y otorga una especificidad temática y generacional al fenómeno, excluyendo a otros referentes modernistas masculinos e incluso a otras poetas conocidas como

Gabriel Mistral. Juventud, modernidad y erotismo emergen en este panorama como las coordenadas principales de un fenómeno que tiene a las mujeres como protagonistas y redefine el lugar de estas autoras en la cartografía modernista: en los años de defunción del Modernismo tradicional y justo antes de que las vanguardias desembarquen en la escena cultural argentina, lo *nuevo* emerge de la mano de las *poetisas*. Ahora bien, ¿en qué consiste eso “nuevo” que encarnan estos libros? ¿Por qué conectan con el público de su tiempo de un modo singular? ¿Cómo se articula ese enroque tan particular de sus primeros libros, entre lo cursi y lo nuevo, lo popular y lo rebelde? Las próximas páginas se adentran en esos años iniciales tan particulares para responder estas preguntas y repensar su impronta en nuestra historia literaria.

Semióticas del cuerpo

Gálvez no fue el único escritor de la época que percibió un fenómeno emergente en la tríada de poetas cartografiada en su prólogo a *Las lenguas de diamante*. Por el contrario, las reseñas que recibieron los primeros libros de Agustini, Storni e Ibarbourou suelen alternar entre la sorpresa ante esas voces poéticas femeninas sexuadas y el intento de generar protocolos de lectura para que sean leídas de un modo “adecuado”. Los principales escritores y periodistas de la escena cultural rioplatense *apadrinan* a estas escritoras noveles, las invitan a participar en sus círculos literarios y las promueven públicamente, y en este gesto, también, procuran contener las derivas eróticas de sus poemas. Emir Rodríguez Monegal y Sylvia Molloy han analizado, por ejemplo, el “sistemático añiñamiento al que fue sometida” Agustini (Molloy *Poses de fin de siglo* 153-169) por parte de aquellos mismos colegas que aplaudían el tono sexuado de sus obras, así como Tania Diz (*Alfonsina Periodista* 15-24) y Alicia Salomone (*Alfonsina Storni* 50-68) han reconstruido la recepción inicial de los libros de Storni, atravesada por gestos

paternalistas y esencialismos basados en la “sensibilidad femenina”. Estos gestos aparecerán también en las reseñas sobre Ibarbourou, como han analizado Elena Romiti (“La inclusión” 143-156) y María Inés de Torres (“Una poeta” 202-216, “La raíz salvaje” 157-169), incluso a partir de detalles mínimos como el uso de diminutivos (la alusión de Giusti a Storni como “maestrita” es reemplazada por la figura de la “burguesita” que Salaverri utiliza para presentarla al público [“La poetisa Ibarbourou” 190]), aunque cada una irá adquiriendo un perfil específico a medida que ganen renombre público, especialmente en lo que respecta al contenido erótico en sus producciones. Mientras que en las reseñas sobre Storni se destaca aquella voz poética que “le sale de lo íntimo de las entrañas” (Jordán “Alfonsina Storni” 38) y de una “vida rica en emociones” (Coronado “Irremediabilmente” 91-92), al mismo tiempo que se recomienda su lectura solo a “hombres apasionados y violentos que hayan mordido la vida” (Jordán “Alfonsina Storni” 37), en las de Ibarbourou esta dimensión es asociada a un “ingenuo y casto impudor” (Gálvez “Prólogo” 129) y una sensualidad “sana, vegetal, balsámica” (Brenes Mesén “Los dioses vuelven” 176), cuya candidez ha sido revisada y discutida por la crítica contemporánea (De Torres “La raíz salvaje 158).

Las advertencias sobre quiénes deben leer a estas poetisas, la insistencia en “el sacro impudor” de Ibarbourou, en la “sinceridad” de Storni y en la “espontaneidad femenina” de ambas, así como la alternancia permanente que se observa en la alusión a ellas como poetisas o poetas (Nicolás Coronado llega a llamar a Storni “un verdadero poeta” [“Irremediabilmente” 91]), dan cuenta de los diversos modos en que estos padrinos literarios intentan asir ese fenómeno nuevo apuntado por Gálvez que se nuclea alrededor de la dimensión erótica presente en estas producciones codificada en clave intimista. De hecho, es esa dimensión la que destaca Salaverri al valorar el “melodioso subjetivismo” y la ingenua naturalidad de Ibarbourou, dado que “[n]o es fácil que las escritoras se decidan a mostrarnos su alma sin tapujos”

(“La poetisa Ibarbourou” 194). Sin embargo, esta exposición “sin tapujos” del alma femenina que se percibe como espontánea, sincera, desprolija incluso, muestra más bien la sintonía de esas producciones con el imaginario sentimental de la época. En las primeras obras de Storni e Ibarbourou el cuerpo es un territorio donde se despliegan los placeres de la experiencia amorosa y los vaivenes del deseo a partir de aquella “semiótica del cuerpo” propuesta por Beatriz Sarlo (*El imperio de los sentimientos* 178) para leer los folletines sentimentales de *La Novela del Día* y *La Novela Semanal*. Al igual que en estas historias, los cuerpos en *El dulce daño*, *Irremediablemente*, *Languidez*, *Las lenguas de diamante* y *Raíz salvaje* se fragmentan en ojos, bocas, lenguas, labios, brazos y manos que agonizan de deseo, palpitan de placer, sufren y odian, desplegando, como explica Sarlo, “redes semióticas que trazan las líneas de posibilidad de una relación entre los sexos” (178), sus puntos nodales de enamoramiento, sus zonas de peligro, sus zonas reprimidas.

Estas redes vehiculizan los episodios de amor y desamor que van desplegando estas obras, como se observa por ejemplo en el contraste entre “Toilette suprema” y “Lamentación” de *Las lenguas de diamante*. Si en el primero la semiótica del cuerpo traza las líneas de posibilidad de una escena amorosa voyeurista, al afirmar “Deja que el río me vista / Con sus largos pliegues lilas, / Y guarda en tus dos pupilas, / Junto al fondo de amatista, / La visión loca y suprema / De mi cuerpo embellecido” (Ibarbourou *Obras completas* 115-116), el segundo, en cambio, cifra el desencuentro en la fragmentación violenta del cuerpo abandonado: “Mutila mi lengua que aún por él clama. / Ciégame estos ojos que aún buscan su llama. / ¡Córtame estas manos cobardes que imploran / Y cierra estos labios que por él imploran!” (112). Una codificación similar se observa en los poemas de Storni, por ejemplo, en “Capricho”, donde el yo poético pide al tú amado “Escrútame los ojos, sorpréndeme la boca, / Sujeta entre tus manos esta cabeza loca, / Dame

a beber veneno, el malvado veneno / Que te moja los labios a pesar de ser bueno” (*Obras* 113), o en “Lluvia pasada”, también incluido en *El dulce daño*, donde el cuerpo se fragmenta esta vez por efecto de la melancolía: “Sangre borbotea, los pies no se apoyan, / La carne es estrecha y el alma rebalsa; / Fluido que ahoga me rodea el cuerpo: / Abiertos los poros no retengo el alma” (118). En este sentido, pensar la dimensión amorosa en las primeras obras de Storni e Ibarbourou a la luz de esta “semiótica del cuerpo” permite conectar estas obras, no solo con aquel Modernismo tradicional en proceso de declive, sino también con otro fenómeno en eclosión en esas primeras décadas del siglo XX como el sentimentalismo y su modo particular de procesar en el imaginario popular las nuevas pautas afectivas, sexuales y sociales de una Argentina en proceso de modernización.

Esta resonancia es crucial porque resignifica el lugar que ocuparon estas escritoras en el campo cultural de la época y nos obliga a redimensionar ese “estupor” que producen sus primeros libros, ya que esta retórica “palpitante”, además de captar la atención de sus críticos, conecta a través de lo sentimental con otras expresiones culturales de la época como el tango, el teatro y la literatura de folletín que en esos años de alimentan los consumos del emergente público masivo, desbordando los parámetros de consagración impuestos por los agentes del campo cultural. Es ahí, en ese encuentro entre aquella subjetividad femenina que cifra la experiencia erótico-amorosa en clave sentimental y su circulación masiva donde en realidad acontece el fenómeno que Storni e Ibarbourou protagonizan.

El poema como mercancía

Si el respaldo de los hombres de letras fue fundamental para que Storni e Ibarbourou accedieran a determinadas instancias de consagración y

oportunidades laborales, ⁴ sus producciones iniciales encontrarán rápidamente otro circuito de legitimación clave en la consolidación de sus trayectorias literarias. Me refiero al circuito protagonizado por los magazines, que en las primeras décadas del siglo XX motorizó la expansión del público argentino, la modernización de sus prácticas lectoras y la configuración de una cultura plebeya de dimensiones masivas (Romano, *Revolución de la lectura* 166-169). Revistas como *Caras y Caretas*, *PBT*, *Fray Mocho*, *El Hogar*, *Atlántida*, *Mundo Argentino* y *Plus Ultra* establecieron una nueva forma de relacionarse con ese incipiente público masivo que incluía diversos perfiles de lectores (hombres, mujeres y niños de distintas clases sociales, rangos etarios y nacionalidades, en zonas urbanas y rurales) e incorporaba la imagen y la publicidad como dos elementos primordiales en su modelo de negocios y en el diseño de la página (Félix-Didier y Szir “Ilustrando el consumo” 1-11). Como señala Margaret Beetham, el magazine es un objeto de consumo en sí mismo que funciona como la puerta de entrada a un mundo de bienes materiales más o menos al alcance del público (*A Magazine of her Own* 8) y, en este contexto, la asociación entre imagen, entretenimiento y deseo tuvo un rol clave en la formación de los nuevos contingentes de lectoras, su relación con el consumo de bienes vinculados a la moda, el cuidado personal y la administración del hogar, y sus modos de

⁴ Los premios que Storni ganó por *Languidez*, las columnas que escribió entre 1919 y 1920 para *La Nota* y *La Nación* y las cátedras de declamación que obtuvo poco después a través de gestiones de Roberto Giusti fueron fundamentales en este proceso de consagración y profesionalización. En el caso de Ibarbourou, su relación con *La Razón* de Montevideo (adonde lleva sus primeros poemas) y su candidatura al Premio Nobel apuntalan este padrinazgo masculino, cuya impronta persistirá en el tiempo. José Pereira Rodríguez, por ejemplo, iniciará su prólogo a la edición de la Biblioteca Nacional de Uruguay de *Las lenguas de diamante*, publicada en 1963, del siguiente modo: “La perspicacia periodística de Vicente A. Salaverri, la intuición crítica de Manuel Gálvez y el genio poético de Unamuno se conjugaron, sucesivamente, para abrir el camino de la gloria a Juana de Ibarbourou” (“Prólogo” VII). La escena iniciática de Ibarbourou en la redacción *La Razón* llevando sus trabajos a Salaverri es reemplazada por este triple alumbramiento masculino que desplaza cualquier tipo de agencia por parte de la poeta.

procesar los roles de género en una sociedad que atravesaba un proceso de modernización veloz y desigual.⁵

Si bien los magazines mencionados no estaban destinados específicamente al público femenino, este proceso de *generización* (Amícola *La batalla de los géneros* 13) se observa en determinadas secciones donde las mujeres son interpeladas de manera directa. El ejemplo más ilustrativo en este punto es *Mundo Argentino*, revista que por esos años suele publicar en la página 6 una columna fija de Carmen Pandolfini titulada “Charla femenina”, junto a una serie publicidades, ilustraciones pequeñas y poemas breves donde es común encontrar producciones de Storni o de Ibarbourou. Desde ya, ellas no son las únicas incluidas en esta página; por el contrario, la selección poética se caracteriza por la variedad de sus firmas, femeninas y masculinas. Pero lo que sí llama la atención es la asiduidad con la que aparecen estas autoras, especialmente entre 1918 y 1921, cuando la publicación de sus libros se acelera, casi emulando la lógica del *best seller* (Vicens “Poesía, público y mercado” 89). Gran parte de *El dulce daño*, *Irremediablemente*, *Las lenguas de diamante* y *Raíz salvaje* son publicados de un modo sistemático en estas revistas, sobre todo en *Atlántida*, donde Ibarbourou comenzaría a colaborar en 1922, y en *Mundo Argentino*, que dedica especial atención a la obra de Storni durante estos años.

A diferencia del circuito de consagración literaria protagonizado por *Nosotros*, donde el mundo intelectual y literario reclama para sí su autonomía, ordena y jerarquiza ese universo de producciones y apela a un público especializado, los poemas de Storni e Ibarbourou se dispersan en las páginas de estos magazines acompañados por ilustraciones y/o publicidades que, dependiendo del perfil editorial de la revista, tienen mayor o menor

⁵ Para un panorama más amplio sobre el contexto histórico de la Argentina a principios del siglo XX y el impacto de este proceso en las pautas sexuales y de género de la época, véanse, entre otros, el tomo II de *Historia de las mujeres en la Argentina y Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011*.

despliegue y detalle.⁶ Mientras que las publicidades abarcan una amplia gama de productos (desde artículos femeninos, como cremas, jabones y corsets, hasta laxantes, jarabes para la tos, antidepresivos, ropa y comestibles), las ilustraciones tienden a apuntalar el imaginario sentimental que proyectan estos poemas, ya sea en sus matices más ingenuos (es bastante común encontrar ciertos motivos visuales, como atardeceres, paisajes bucólicos, flores y jóvenes mirando al horizonte en actitud risueña), como en sus inflexiones provocadoras, retratando mujeres que miran a cámara con hombros descubiertos y actitud desafiante. Texto e imagen refuerzan en este punto el modelo de la *nacida para amar* que, como señala Muschetti (“Prólogo” 12), fue un núcleo central para interpelar a las lectoras desde un formato periodístico que alternaba recetas de cocina, con las últimas modas parisinas, búsquedas laborales, noticias internacionales y posiciones encontradas sobre ciertos fenómenos vinculados con la mayor participación de las mujeres en el ámbito público, como la profesionalización y el activismo político (Bontempo “Prensa para la mujer moderna” 393-401). Es ahí, en esa amalgama, donde estas poetisas encontraron un modo sumamente eficaz de conectar con un público joven, femenino y masivo.

Liberadas de la tutela masculina y de los criterios de legitimación literaria impuestos en otras revistas como *Nosotros*, las producciones de Storni e Ibarbourou se convierten en los magazines en *una mercancía más*

⁶ Un breve paneo por estas revistas muestra cómo cada una tiende a organizar sus materiales de manera diferente. En el caso de *Atlántida*, los poemas de Storni e Ibarbourou suelen estar enmarcados por ilustraciones en blanco y negro, más bien modestas y repetidas; en el de *Mundo Argentino*, es común encontrarlos en la página 6, como ya se mencionó, rodeados publicidades y pequeñas ilustraciones; en los de *PBT*, *Fray Mocho* y *Caras y Caretas* sus textos alternan con ilustraciones coloreadas y firmadas, historietas breves y fotografías, mientras que *Plus Ultra* en general acompaña las producciones poéticas con ilustraciones firmadas a página completa, de estilo *Art Nouveau*. Estas diferencias, así como el precio de cada revista, su periodicidad y cantidad de páginas, incorporan diversos matices en los perfiles de lectores a los que cada publicación apunta, más allá de que todas ellas estén destinadas al público masivo, con tiradas de cientos de miles de ejemplares. Para un análisis detallado sobre estos magazines, me remito a los trabajos de Eduardo Romano, Sandra Szir y Julia Ariza sobre la prensa ilustrada y de Paula Bontempo sobre Editorial *Atlántida*.

que dispara fantasías y deseos como otras ilustraciones y publicidades incluidas en esas páginas y, a fuerza de repetirse, apuntalan una *marca*: el nombre de sus autoras. Ya en 1916, año en que se publica el primer libro de Storni, *La inquietud del rosal*, *Caras y Caretas* incluye publicidades que juegan con esa *marca* en proceso de configuración:

Antonomasia es una especie de sinécdoque que consiste en usar del epíteto en lugar del nombre, o de éste en lugar del apelativo, como el Apóstol por San Pablo, etc. Añadamos, para mayor claridad, que sinécdoque llámase a cierto tropo, en virtud del cual se toma la parte por el todo [...] Esta, como todas las figuras retóricas, responden a la necesidad que tienen las imaginaciones exaltadas o los sentidos agudizados de nombrar las cosas por su esencia y sentirlas o verlas en su aspecto que más placer procuran, o en lo que mejor se distinguen. Ello no acontece más que a los espíritus refinados o a las sensibilidades exquisitas, capaces de percibir matices y de seleccionar entre el cúmulo de ideas y sensaciones.

A este número de seres privilegiados pertenece Marianela, poetisa de inquietudes, del género de las incluidas en *La inquietud del rosal*, de Alfonsina Storni, autora de versos encantadores, que merecen ser leídos por todas las personas de buen gusto. Y perdonen el reclamito.

Marianela comete un tropo cada vez que habla del baño. A su imaginación acude primordialmente la palabra Reuter. Reuter por antonomasia significa baño y es que de las sensaciones gratas que recibe en la bañera, la que sobresale es la que proporciona el Jabón Reuter. (“Antonomasia” s/p)

El nombre de Storni deviene en esta publicidad una marca que no solo remite de manera inmediata –como una sinécdoque– al imaginario de las *nacidas para amar*, sino que trasvasa las cualidades de su obra poética al producto promocionado. El juego con el saber letrado y el imaginario sentimental (que refuerza su inflexión erótica con la imagen de una joven en toalla a punto de entrar a una bañera) se ponen al servicio de la promoción de una mercancía donde la noción de “buen gusto” es central como argumento de venta, ya que, como señala Graciela Montaldo, en la Argentina de principios de siglo XX, la “voluntad estetizadora” de la modernidad establece su dominio sobre los

objetos materiales de consumo masivo (*Museo del consumo* 287). Será esta “difusión descontrolada de lo estético entre sectores de cuya tradición no formaba parte” (287) lo que la alta cultura tratará de delimitar creando las categorías de “kitsch” y “cursi”, las cuales “sirvieron para calificar no tanto el ‘mal gusto’ como el fracaso de quienes querían alcanzarlo y no lo lograron” (289). En este sentido, el arco que dibujan las trayectorias de Storni e Ibarbourou, de representantes de *lo nuevo* a epítomes del sentimentalismo cursi, no solo cifra la cristalización de las formas y tópicos modernistas frente a la renovación ideológica y lingüística que introducen las vanguardias, sino también la masividad que ganaron sus producciones en este período y su capacidad de interpelar, al mismo tiempo, a aquellos lectores especializados que se arrogan los mecanismos de consagración cultural y al público plebeyo, protagonista de ese proceso de democratización del gusto a partir del cual, como sostiene Montaldo, “el consumo cultural genera nuevas formas de crear comunidad y de establecer relaciones entre sectores que se saben muy diferentes” (30).

Por otro lado, la estrategia publicitaria usada por Reuter no es una novedad: en 1905 el éxito de la novela *Stella* había convertido a su autora, Emma de la Barra, en protagonista de varias publicidades, como ha analizado en detalle la crítica contemporánea (Mizraje *Argentinas de Rosas a Perón* 159-163, Batticuore “Lectura y consumo” 134-135, Berg y Lehman “La ciudadana modelo” 118-137), desdibujando las fronteras entre literatura y consumo. Sí lo es, en cambio, el modo en que este vínculo se expande y alimenta la impronta autoral de escritoras como Storni e Ibarbourou. Mientras que De la Barra asoma a principios del siglo XX como una excepción que condensa las nuevas relaciones entre novela, prensa y mercado pero no logra consolidarse en el tiempo (Vicens *Escritoras de entresiglos* 262-265), en el caso de las poetas modernistas, la masificación del formato magazine, el ritmo de publicación de ambas autoras y el modo en que interactúan con la prensa fortalecen ese

vínculo, convirtiendo a sus propios libros en objetos de consumo masivo, cuya circulación traza vías alternativas a los circuitos de consagración cultural.

De hecho, la popularidad de Storni e Ibarbourou no se refleja tanto en el caudal de venta de sus primeras ediciones –las tiradas de Cooperativa Editorial de Buenos Aires alcanzaban apenas los 500 ejemplares– sino más bien en la rapidez y la versatilidad con las sus obras son adaptadas a otros formatos editoriales: a la presencia recurrente que los poemas de Storni e Ibarbourou tienen en los magazines porteños y la atención que reciben de la prensa especializada, se sumarán pronto las ediciones de quiosco, destinadas al público popular. Además de publicar poemas sueltos y relatos en prosa en suplementos semanales y colecciones como *La Novela Nacional*, *La Novela Semanal* y *La Novela Elegante*,⁷ las editoriales populares las incorporarán en sus colecciones, anticipando el volumen masivo que ambas autoras alcanzarán en las décadas siguientes de la mano de las ediciones de TOR y Losada. La Editorial Claridad, por ejemplo, publica en 1920 *Poesías*, una compilación de producciones de *El dulce daño* e *Irremediablemente*, en su colección “Ediciones Selectas de América” y, en 1923, *Raíz salvaje* es incorporada a la colección “Los Poetas”. También por esos años la editorial Cervantes de Barcelona publica antologías de Storni e Ibarbourou dentro de su colección “Las Mejores Poesías Líricas de los Mejores Poetas”, la cual, según Sergio Santiago Romero, se convirtió en un hito en la historia de la edición de España por poner “al alcance del gran público, en castellano y en ediciones económicas, a los grandes poetas europeos de la Modernidad”

⁷ Entre estas publicaciones, se destacan, en el caso de Storni, el relato “Un alma elegante” en *La Novela Elegante* (1919), selecciones de sus poemas en *Sábado*, suplemento del diario *Crítica* (1921) y en *Los Pensadores*, el suplemento de *Claridad* (1924-1925) y su obra teatral *El amo del mundo* en la revista *Bambalinas* (1927); en el de Ibarbourou puede mencionarse por ejemplo el relato “La angustia” en *La Novela Nacional* (1921). Asimismo, ambas serán incluidas en *Antología de versos recitables*, volumen de quiosco editado en 1930 que indudablemente busca capitalizar desde el mundo editorial el fenómeno de las recitadoras.

(“Semblanza de Editorial Cervantes” 1). De la mano de estas ediciones y otras que se imprimen a lo largo de la década de 1920, sus obras pasan de ser editadas en tiradas de cientos de ejemplares, a cientos de miles, materializando un atractivo masivo que ya se vislumbraba en el interés provocado por sus primeros libros y cómo resuena en la prensa.

A la luz de estas publicaciones, las improntas autorales de Storni e Ibarbourou recortan un lugar específico y significativo en el pasaje de lo que Margarita Merbilháa ha denominado “la época de organización del espacio editorial” en los comienzos del siglo XX (“1900-1919” 29) a la emergencia de un mercado editorial moderno durante la década de 1920, una etapa protagonizada, como señalan Verónica Delgado y Fabio Espósito, por proyectos editoriales que se lanzan a la conquista de ese amplio espectro de lectores “dispuesto a consumir todo tipo de materiales impresos, siempre y cuando estos productos no superen los 50 centavos” (“1920-1937” 63). Ese lugar se vincula, ante todo, con un aspecto insoslayable que estimula la velocidad de circulación de estos textos: son poemas, por lo general breves, con rimas y estribillos, fáciles de memorizar y reproducir de manera oral.

En contraposición a las novelas, cuya recepción está anclada en la lectura, las obras de estas autoras muestran otro circuito de reproducción que se suma a los ya descritos de carácter impreso, y que tiene como protagonistas a las recitadoras, una figura clave para pensar la relación entre literatura y género durante el período, pero también al público general que comparte sus composiciones, literalmente, de boca en boca.⁸ Este modo de circulación evoca la recepción popular que en su momento hizo de *El gaucho*

⁸ Los recitales de poesía y las giras por el país y a España que protagonizó Storni en las décadas del 20 y 30, la popularidad de figuras como Berta Singerman, así como la expansión de escuelas y cátedras de declamación dan cuenta de este fenómeno central para pensar la recepción popular de estas poetas. Para un análisis detallado de este aspecto véanse los trabajos de Sarah Goldberg (“Declamation Fever” 557-581) y Monserrat Borgatello (“El dolor de sentirse pájaros” 73-90).

Martín Fierro un éxito, al entrecruzar recitación, lectura en voz alta y su reproducción en la prensa (Eujanian "La cultura: público, autores y editores" 545-605) y expone el atractivo plebeyo de estas autoras en su forma de conectar con el público, aunque esa cultura de masas en proceso de configuración involucra otros parámetros de segmentación del público lector, nuevos medios de comunicación (el cine, la radio) y otros volúmenes de consumo, determinantes para analizar la recepción de estas escritoras. Si en el caso de Hernández, la popularidad de *Martín Fierro* se concentrará ante todo en el público masculino rural que entra progresivamente en contacto con las lógicas del capitalismo, la letra y la ciudad (Prieto *El discurso criollista* 87-90), en el de Storni e Ibarbourou, el corte de género y la diversidad de clase serán sus factores determinantes. Así lo destaca Conrado Nalé Roxlo al recordar la fama de Storni entre las lectoras populares y de clase media, desde las lavanderas negras, pardas y mulatas para quienes recita *El dulce daño* en un local del Partido Socialista (*Genio y figura* 64), hasta las hijas de las fundadoras del Consejo Nacional de Mujeres que, a diferencia de sus madres, no se horrorizan por el tono erótico de sus poemas (67). El testimonio de Nalé Roxlo muestra cómo ese público femenino masivo y transnacional que había convertido a Amado Nervo en un poeta célebre se ha ampliado y diversificado: ya no son solo mujeres de capas medias y altas, como describe Martínez en el caso del poeta mexicano, sino también mujeres trabajadoras, de distintas clases y etnias, reunidas ante todo por un criterio genérico y generacional, uno de los elementos centrales de la cultura de masas según Richard Hoggart (*La cultura obrera* 217-251). En la interpelación a esas lectoras jóvenes de distintas clases sociales a partir del uso desviado de la retórica modernista es donde Storni e Ibarbourou encontrarán su modo de ser rebeldes y masivas al mismo tiempo.

La rebeldía de la experiencia

¿Qué es lo que todas estas lectoras encontraron en los poemas de Storni y de Ibarbourou al punto de convertirlas en un fenómeno de ventas? ¿Qué emerge en esos primeros libros que producen al mismo tiempo admiración, escándalo y popularidad? Si bien la forma poética de estas obras responde a ciertos giros cristalizados del Modernismo y su inflexión erótica encarna un imaginario sentimental en eclosión durante esos años, hay algo que las recorta de la coyuntura de esos años y las convierte en figuras célebres, iniciadoras de una genealogía de escritoras modernas que se prolongará a lo largo del siglo XX, incluso hasta la actualidad. Es en este punto donde el entrecruzamiento de sus biografías y aquel imaginario erótico-sentimental que trabajan en sus poemas toma otra dimensión. En los primeros libros de Storni y de Ibarbourou el yo poético no solo pone en primer plano el deseo sexual femenino, sino que, además, se muestra como una subjetividad que ha experimentado la vida y reivindica esa experiencia como una condición indispensable a la hora de escribir. Ambas autoras articulan su voz poética en esas obras iniciales como una continuación casi sin mediaciones de lo vivido, como se observa en los poemas que abren *El dulce daño*, *Irremediablemente* y *Languidez*⁹ y en la dedicatoria con la que Ibarbourou abre *Las lenguas de diamante*: “Dedico este libro a mi compañero, ya que la mayor parte de estas poesías, que datan de la dulce época de nuestro noviazgo, son y serán siempre actuales” (*Las lenguas de diamante* s/p).¹⁰

⁹ “Así”, poema que abre *El dulce daño*, comienza afirmando “Hice el libro así: / Gimiendo, llorando, soñando, ay de mí” (Storni Obras 109), mientras que en “Este libro”, primer poema de *Irremediablemente*, se señala: “Me vienen estas cosas del fondo de la vida: / Acumulado estaba, yo me vuelvo reflejo...” (163). Será en *Languidez* donde Storni anuncie el cierre de esta etapa, que ella llama “poesía subjetiva” (213), vinculada precisamente con esta apuesta a la exhibición de la intimidad, al anunciar en la primera página: “Este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana” (213).

¹⁰ Este entrecruzamiento biografía y erotismo perturba a tal punto que Unamuno comentará en la carta que le escribe a Ibarbourou después de leer el libro: “una mujer, una novia, aquí,

Es esta posición, que exhibe su vínculo con la propia vida en lugar de esconderlo o disimularlo, desde donde se recorren las experiencias de amor y desamor impulsadas por el deseo y reivindicadas frente a la moral de la época. Si Storni se presenta ya desde su primer libro como aquella loba que tuvo un hijo fruto del amor sin ley, anda sola y se ríe del rebaño, Ibarbourou se percibirá “Rebelde” y le dirá a su amante, Caronte: “yo seré un escándalo en tu barca. / Mientras las otras sombras recen, giman o lloren, / [...] Yo iré como una alondra cantando por el río / Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje” (*Obras completas* 109). Es decir, *lo nuevo* que emerge de la mano de estas autoras no es solamente el hecho de que exhiban en sus poemas una subjetividad erótica femenina, sino que esa alma “desnuda como el puro impudor”, que no siente “vergüenza del sexo sin celajes”, como canta Ibarbourou (112), exhibe de un modo sistemático su ligazón con la propia experiencia de vida, y esta es valorada como un lugar de autoridad que las legitima a la hora de escribir. “Lo que se lee, lo que se observa no basta: nada se entiende tanto como lo que pasa a través del propio sentimiento”, asegura Storni en “La mujer como novelista”, una de las columnas que escribe para *La Nación* en 1920 (*Un libro quemado* 77), para finalmente agregar: “pero soltar el sentimiento, entregarlo a todos los impulsos, subir y bajar con la vida, avanzar y recular con ella, ascender hasta lo sublime y caer en la infamia, es romper con los moldes morales que embellecen a la mujer” (77-78).

En un momento en que empiezan a palpar de manera extendida aquellas nuevas pautas afectivas y sexuales que el proceso de modernización local y el impacto de la primera posguerra a nivel global estaban produciendo en la Argentina, y que se nuclearían a lo largo de la década siguiente en torno a la imagen de la “mujer moderna” (Tossounian *La joven moderna* 13-26),

no escribiría versos como los de usted aunque se le vinieran a las mientes y si los escribiera no los publicaría y menos después de haberse casado con el que los inspiró” (en De Torres, “La raíz salvaje” 159).

Storni e Ibarbourou reivindican la experiencia del deseo sexual femenino frente a las convenciones tradicionales del cortejo y el matrimonio, conectando esa dimensión rebelde con su propia historia. Es el despliegue de esta dimensión íntima lo que, según Julia Kristeva, produce una revuelta en el sentido unitario de las palabras y conecta con la intimidad del lector para que este haga su propia revuelta (*La revuelta íntima* 16-19). Exhibir la propia experiencia íntima adquiere de este modo un potencial político que late, tanto en la popularidad que ganan rápidamente entre el público femenino joven (ese mismo al que Jordán excluye cuando reseña *La inquietud del rosal*), como en el efecto performático que produce la recitación de algunos de sus poemas más populares y rebeldes como “Tú me quieres blanca” de Storni o “Salvaje” de Ibarbourou, e incluso en el modo novedoso en que la figura de ambas se plasma en la prensa, encarnando esa modernidad en ciernes. Es más, se podría afirmar que son populares *porque* son rebeldes.

Las entrevistas, imágenes y comentarios que circulan sobre Storni e Ibarbourou en los magazines de la época establecen a menudo una relación más lúdica y menos normativa con estas autoras que la exhibida por sus padrinos literarios en revistas especializadas como *Nosotros*. En 1924 *Mundo Argentino* publicará, por ejemplo, una extensa entrevista de Enrique Rúas a Storni donde, no solo se da cuenta de su enorme popularidad, al hacer referencia al “montón de cartas” de “admiradores y amadores anónimos” (“La poetisa Alfonsina Storni en la intimidad” 4) que recibe la escritora, sino que también se exhibe su personalidad irreverente.¹¹ La propia Storni se define como una mujer de “independencia feroz”, “inconstante” y “ligeramente burlona” (4), que ironiza sobre su asociación con el feminismo (asegura que

¹¹ La entrevista está acompañada, además, por una serie de retratos fotográficos donde Storni aparece, por ejemplo, escribiendo recostada en su cama (la pose abre la puerta al público a esa escena íntima que estimula el vínculo de deseo y fascinación establecido con sus miles de admiradores) o sentada en el piso tejiendo, con el epígrafe “Esforzándose en dar el buen ejemplo (Todavía no ha podido aprender a tejer)” (Rúas “La poetisa Alfonsina Storni en la intimidad” 12).

“jamás” pensaría en ser feminista, a pesar de haber escrito varios artículos promoviéndolo), las costumbres de moda (las melenas, el cigarrillo, los deportes) e incluso la relación de la literatura con el dinero. Cuando Rúas le pregunta qué ha hecho con el dinero obtenido en los premios de poesía municipal y nacional, ella responde:

Cinco de ellos se han poetizado completamente. Ya no existen sino en verso. Este año estuve en Mar del Plata; el pasado, en Córdoba; el anteaño, también en Mar del Plata. Una poetisa que se da semejante vida disipa pronto la modesta suma de cinco mil pesos. Los otros diez mil los tengo reservados para un viaje a España (4).

El tono “ligeramente burlón” reaparece para exhibir una relación explícita con el dinero, que no solo refuerza la impronta independiente y trabajadora de Storni (ella paga sus viajes), sino que también refrenda la idea de la poesía como una mercancía que se consume y se vende para pagar las cuentas. Asimismo, lejos de responder a la pose de la escritora novel que busca provocar, esta imagen irreverente de Storni se impondrá en los magazines de la época desde la publicación de *La inquietud del rosal* hasta las entrevistas que ofrece en los años 20 y 30, cuando ya es una escritora de prestigio. Si al presentarse el público porteño en *El Hogar*, Storni evoca los problemas que le generaba la palabra “moderación” en su infancia,¹² los perfiles y reportajes posteriores subrayarán este carácter arrojado y lúdico, como sus relatos

¹² En 1916 Storni se presente de este modo en *El Hogar*: “Desde muy niña dos cosas han constituido una obsesión para mí: mi nariz y la palabra ‘moderación’. Mi nariz, de extraña belleza, es algo así como una clarinada en medio de la noche. [...] Las ventanas nasales bien dilatadas anuncian una sorpresa permanente..., y cierta carnosidad de los músculos orbiculares le prestan robustez, una robustez entre irónica y seria. En cuanto al vocablo ‘moderación’, me lo sé de memoria, lo que es en mí extraño, pues la memoria ha sido huésped a la que he dado siempre poca hospitalidad. [...] A los doce años, cuando hice algunas cosas que parecían versos, mi madre recalcó más severamente que nunca la palabra ‘moderación’ y peroró al respecto un largo rato, sin parar mientes en los pucheros ‘del poeta’ que estrujaba nerviosamente entre sus manos algunas cuartetas incendiarias” (“Los poetas jóvenes” s/p). En una tesitura similar, César Carrizo publicará una reseña sobre *La inquietud del rosal* en PBT donde valora sin prevenciones su “valentía” y “sinceridad” (“Una poetisa” s/p) y destaca que “la Storni se debe a sí misma” (s/p) frente a un entorno donde “los atrevimientos femeninos en el campo del arte son un grave pecado social” (s/p).

sobre el modo en que confrontaba a los hombres que la seguían cuando caminaba sola por la calle (Danero “Cinco anécdotas” s/p) o cómo había “robado” su primer peso, originalmente destinado a comprar un libro escolar (Palacios “¿Cómo ganó su primer peso” s/p).

En el caso de Ibarbourou, su impronta autoral no presenta el perfil abiertamente rebelde de Storni, pero sí un tratamiento erótico de su imagen que contrasta con el “casto impudor” y la “sensualidad vegetal” adjudicados a sus poemas y que se convirtió con el paso de los años en una verdadera pose autoral, como señala María Inés De Torres (“La raíz salvaje” 166-167). A menudo, Ibarbourou posa de frente, mirando a cámara, con los ojos bien delineados y la boca pintada, así como es común encontrar imágenes de ella con vestidos elegantes, el cuello desnudo y tocados estilo charlestón. La imagen tiene poco que ver con la “burguesita hacendosa que hace con su vida resignada un templo del hogar”, como la describe Salaverri (“La poetisa Ibarbourou” 190), y mucho con esas jóvenes modernas que alimentan sus fantasías de modernidad a través del imaginario construido por los magazines.

El modo en que circulan los poemas y las imágenes de Storni e Ibarbourou en las revistas de esos años demuestra hasta qué punto el universo de los magazines estimuló y administró un circuito alternativo de consagración para estas autoras, con pautas y modalidades propias, que les permitió conectar con el público masivo en una forma desconocida hasta entonces. En este sentido, las revistas funcionaron como un “banco de pruebas” (Sarlo “Intelectuales” 11) en el que ambas se apoyan para decir algo nuevo: en esos primeros de poemas están los clichés del modernismo cristalizado, pero también la apuesta a una “revuelta íntima” que entrecruza experiencia personal y sexualidad femenina, y, desde ese lugar, interpela a sus lectores, especialmente a sus lectoras. Es en este punto de convergencia, como señalé previamente, donde asoma la explicación al escándalo que

producen los primeros libros de ambas, así como la popularidad que tendrán en los años subsiguientes. Lo sentimental, lo masivo y lo rebelde se combinan en estas primeras obras de un modo tal que cambian las expectativas en torno a lo que “podían” y “debían” escribir las mujeres de la época. Es allí, en el cruce de estas coordenadas, donde aquel público femenino masivo, nuevo y joven, encuentra algo novedoso que las interpela como lectoras y, también, como potenciales escritoras: un yo poético femenino que, en esa inflexión intimista popularizada por Nervo, reivindica su propio deseo y experiencia por sobre las expectativas morales de su época.

Bibliografía

José Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Ariza, Julia. *Imagen impresa e historia de las mujeres. Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Tesis), 2017.

Barrancos, Dora, Guy, Donna y Adriana Valobra. eds. *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011*. Buenos Aires: Biblios, 2014.

Batticuore, Graciela. "Lectura y consumo en la cultura argentina de entresiglos." *Estudios* 15.25 (2007): 123-142.

Beetham, Margaret. *A magazine of her own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. London-New York: Routledge, 2003.

Berg, Mary y Cecilia Lehman. "La ciudadana modelo: moda y responsabilidad cívica en dos novelas de César Duayen. Buenos Aires 1905 y 1906". *Pasado de moda. Expresiones culturales y consumo en la Argentina*. Comps. Susan R. Hallstead y Regina A. Root. Buenos Aires: Ampersand, 2017. 118-137.

Bontempo, Paula. *Editorial Atlántida: un continente de publicaciones, 1918-1936*. Universidad de San Andrés, Departamento de Humanidades (tesis), 2012.

----- . "Prensa para la mujer moderna. Lectoras, consumidoras, nuevas lecturas". *Mujeres en revolución. Otros comienzos. Historia de la literatura argentina*. Tomo I. Coords. Graciela Batticuore y María Vicens. Villa María: EDUVIM. 383-416.

Borgatello, Montserrat. "El dolor de sentirse pájaros y no poder cantar: las declamadoras en el universo poético de Alemany Villa." *Mora (Buenos Aires)* 27.2 (2021): 31-40.

Brenes Mesén, Roberto. "Los dioses vuelven". *Nosotros*. 50.192-195 (1925): 172-183.

Carrizo, César. "Una poetisa – Alfonsina Storni". *PBT*. 24 de junio de 1916.

Coronado, Nicolás. "Irremediabilmente". *Nosotros*. 31.117-120 (1919): 91-92.

Danero, E.M.S. "Cinco anécdotas de Alfonsina Storni". *Caras y Caretas*. 26 de junio de 1926.

de Ibarbourou, Juana. *Obras completas*. Comp. Dora Isella Russell. Buenos Aires: Aguilar, 1968.

De Torres, María Inés. "La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el Centenario uruguayo". *Revista de*

la Biblioteca Nacional 6-7 (2012): 157-169.

----- . "Una poeta para América: hipótesis de lectura sobre la obra de Juana de Ibarbourou en la década de 1920". *Cuadernos de literatura*. 17.34 (2013): 202-216.

Delgado, Verónica y Fabio Espósito. "1920-1937: La emergencia del escritor moderno". *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Dir. José Luis De Diego. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. 59-90.

Di Carlo, Adelia. "Mujeres de actuación destacada. Alfonsina Storni". *Caras y Caretas*. 2 de septiembre de 1933.

Diz, Tania. *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina 1915-1925*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

Eujanian, Alejandro. "La cultura: público, autores y editores". *Nueva historia argentina*. Tomo 4. Dir. Noemí Goldman. Buenos Aires: Sudamericana. 545-605

Félix-Didier, Paula, and Sandra Szir. "Ilustrando el consumo. La relación texto-imagen en los avisos de publicidad gráfica aparecidos en las publicaciones periódicas en Buenos Aires (1898-1910)." *Mundo clásico* 30 (2001).1-11.

Gálvez, Manuel. "Prólogo a la primera edición". De Ibarbourou, Juana. *Las lenguas de diamante*. Eds. Ángel Rama y Antonio Praderio. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1963. 127-133.

Gil Lozano, Fernanda, María Gabriela Ini, Valeria Silvina Pita y Mercedes Sacchi, eds. *Historia de las mujeres en la Argentina*. Vol. 2. Buenos Aires: Taurus, 2000.

Goldberg, Sarah. "Declamation Fever: Poetry Recitation and Mass Culture in Buenos Aires, 1900-1946." *Revista de Estudios Hispánicos* 54.2 (2020): 557-581.

Hoggart, Richard. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Jordán, Luis María. "Alfonsina Storni". *Nosotros*. 31.117-120 (1919): 37-41.

Kirkpatrick, Gwen. "Alfonsina Storni as 'Tao Lao' journalism's roving eye and poetry's confessional I". *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th centuries*. Ed. Doris Meyer. Austin: University of Texas Press, 1995. 135-147.

Kristeva, Julia. *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Martínez, José María. *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*. Madrid: Verbum, 2015.

Méndez, Mariela. *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2018.

Merbilhaá, Margarita. "1900-1919. La época de la organización del espacio editorial". *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Dir. José Luis De Diego. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. 29-58.

Mizraje, Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masa en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Muschetti, Delfina. "Prólogo". Storni, Alfonsina. *Obras. Poesía*. Tomo I. Ed. Delfina Muschetti. Buenos Aires: Losada, 1999. 9-31.

Nalé Roxlo, Conrado. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Eudeba, 1963.

Palacios, Elvira. "¿Cómo ganó su primer peso?". *Caras y Caretas*. 4 de abril de 1936.

Pereira Rodríguez, José. "Prólogo". De Ibarbourou, Juana. *Las lenguas de diamante*. Eds. Ángel Rama y Antonio Praderio. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1963. VII-XXIV.

Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Queirolo, Graciela. "Una modernidad femenina: las crónicas de Alfonsina Storni". *Feminaria*. 12/19 (2007): 103-109.

Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*. Montevideo: Número, 1950.

Romano, Eduardo. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.

Romero, Sergio Santiago. "Semblanza de Editorial Cervantes (Valencia, 1916 - Barcelona, ¿1960?)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Romiti, Elena. "La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo". *Revista de la Biblioteca Nacional*, 1-2 (2008): 143-156.

Rúas, Enrique M. "La poetisa Alfonsina Storni en la intimidad". *Mundo Argentino*. 23 de abril de 1924: 4, 12, 28.

Salaverri, Vicente. "La poetisa Ibarbourou". *Nosotros* 13.31 (1919): 187-196.

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

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

----- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

----- . "Intelectuales y revistas: razones de una práctica." *América. Cahiers du criccal* 9.1 (1992): 9-16.

s/f. "Antonomasia". *Caras y Caretas*. 18 de noviembre de 1916.

Storni, Alfonsina. "Los poetas jóvenes". *El Hogar*. 15 de septiembre de 1916.

-----. *Obras. Poesía*. Tomo I. Ed. Delfina Muschetti. Buenos Aires: Losada, 1999.

----- . *Un libro quemado*. Eds. Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone. Buenos Aires: Excursiones, 2016.

Szir, Sandra. *Ilustrar e imprimir: Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand, 2016.

Tossounian, Cecilia. *La joven moderna en la Argentina de entreguerras. Género, nación y cultura popular*. Rosario: Prohistoria, 2021.

Vicens, María. *Escritoras de entresiglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes literarias en la prensa argentina (1870-1910)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2020.

Vicens, María. "Poesía, público y mercado: Alfonsina Storni en la Cooperativa Editorial de Buenos Aires". *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 22 (2019): 85-100.