

Uma cronista poeta: “Films marplatenses” de Alfonsina Storni

A Chronicler Poet: “Films marplatenses” by Alfonsina Storni

Andrezza Jaquier*

RESUMO: Neste artigo, analisamos a obra jornalística de Alfonsina Storni com foco em três crônicas publicadas no jornal *Crítica*, em 1936, sob o título de “Film(s) marplatenses”. Das três, duas permanecem inéditas, resgatadas em investigação no arquivo da Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Destacam-se a autofiguração da cronista, o trânsito entre poema e prosa, a escritura híbrida e contaminada. Para esta leitura, recorreremos a duas escritoras argentinas, María Moreno e Tamara Kamenszain, oferecendo uma outra perspectiva sobre a autora e uma releitura de sua obra literária nas últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE: Alfonsina Storni; crônicas; arquivo; diário *Crítica*.

ABSTRACT: This article analyzes three chronicles by Alfonsina Storni, published in *Crítica* in 1936 under the title “Film(s) marplatenses”. Two of these chronicles, previously unpublished, were recovered through archival research at the Mariano Moreno National Library. The analysis focuses on the chronicler’s self-representation, the transition between poetry and prose, and the hybrid and contaminated writing. To this reading, we draw on two Argentine writers, María Moreno and Tamara Kamenszain, offering a new perspective on Storni and a reinterpretation of her literary work in recent decades.

KEYWORDS: Alfonsina Storni; chronicles; archive; *Crítica* newspaper.

1

O caso de Alfonsina Storni (1892-1938) na literatura argentina nos oferece um cenário singular para pensar algumas relações entre cânone e arquivo. Pela forma como sua figura foi cristalizada e percebida através de seu suicídio, pelo modo que sua obra foi homogeneizada, reduzida a uma lírica tardorromântica e piegas, mas também, e principalmente, pela forma de sobreviver, em múltiplos projetos de construção de arquivos editoriais, com diferentes legibilidades e relações de sentido. Por uma sobreposição de imagens e tempos, ela não cessa de

* Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp, Processo nº25/02135-8). E-mail: andrezza.jaquier@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8571-9756>.

ser a “mulher futura”, essa autofiguração que convoca em crônicas e entrevistas: “Não faço mais do que antecipar a mulher que virá”, disse, em 1931, para revista *El Hogar*, com claro reconhecimento de sua posição no discurso público:

Você compreenderá que uma pessoa como eu, que se colocou em contato com a vida de um modo tão direto, de um modo tão varonil, digamos, não podia viver, pensar, trabalhar, como uma menina trancada entre as quatro paredes de sua casa; e minha literatura precisou refletir isso. (Storni, 2022, p. 419, tradução minha).¹

Voz dissonante, como assume, sua poética não deixou de ser alvo de preconceitos. É conhecida a frase de Borges sobre as “gritarias de comadre”,² um ataque de gênero e classe (Muschietti, 1990, p. 101) que, contudo, nos permite medir como a autora foi percebida em alguns grupos literários. Como relata Delfina Muschietti, em entrevista a María Moreno (2000), a obra de Alfonsina Storni, apesar de comparecer nos manuais escolares, não era comum aos ambientes acadêmicos por ser considerada de mal gosto, *kitsch*, *démodée*: “Quando li minha primeira conferência sobre sua obra [...] houve bastante espanto no auditório, embora algumas mulheres tenham se aproximado para dizer que gostaram dessa nova perspectiva” (Muschietti *apud* Moreno, 2000, s./p., tradução minha).³

Na ocasião, Muschietti publicava a *Obra Completa* de Alfonsina Storni com a reunião de centenas de textos jornalísticos, a maior parte inédita e muito pouco conhecida. A descoberta de uma outra escrita que rompia com aqueles preconceitos abriu para a pesquisadora um novo caminho de leitura, para uma outra vanguarda, que conecta Alfonsina a Oliverio Girondo, em oposição a Borges (cf. Muschietti, 2003).

Por outro lado, é a entrevistadora que sugere uma nova conexão entre as crônicas de Alfonsina e as *aguafuertes* de Roberto Arlt. Dois anos depois, em “La

¹ “Usted comprenderá que una persona como yo, que se ha puesto en contacto con la vida de un modo tan directo, de un modo tan varonil, digamos, no podía vivir, pensar, obrar, como una niña metida en las cuatros paredes de su casa; y mi literatura ha tenido que reflejar esto”.

² Na revista *Proa* (n. 14, 1925), em resenha dedicada ao livro de versos de Nydia Lamarque, *Telerañas*, Borges desdenhava das “borrosidades” e “chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni” (*apud* Muschietti, 1990).

³ “Cuando leí mi primer ponencia sobre su obra fue durante unas jornadas de investigación en la Universidad. Hubo bastante asombro en el auditorio aunque algunas mujeres se acercaron para decirme que les había gustado esta nueva perspectiva.”

siempre viva” (Moreno, 2002), Moreno afirmava sua convicção na releitura e no renascimento da autora que estava reduzida ao “arquétipo da mulher emancipada”:

Houve uma Alfonsina que se suicidou em Mar del Plata em 25 de outubro de 1938. A outra Alfonsina seguirá emergindo em poemas e águas-fortes custodiada por novas gerações críticas até que ela possa devolver a Roberto Arlt o *cross* na mandíbula que ele pedia para a literatura, com um soco firme de normalista. (Moreno, 2002, tradução minha.)⁴

Em tom de manifesto, na frase ressoa o emblemático editorial “Por qué?” de *alfonsina: primer periódico para mujeres*, revista fundada por María Moreno na redemocratização do país, em dezembro de 1983: “Porque se houve uma Alfonsina que entrou no mar para buscar a morte, milhares de Vênus sairão das mesmas águas para cantar ao amor e à vida” (alfonsina, 1983, p. 3, tradução minha).⁵ Como analisa Lucía María de Leone (2011) no artigo “Una poética del nombre: los ‘comienzos’ de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino”, o editorial assinado por alfonsina (em minúsculo) apresenta um posicionamento estético e político ao invocar uma tradição de mulheres no jornalismo que usaram pseudônimos para assinar seus textos: “‘Cecilia’ era pseudônimo de Rosa Guerra, ‘Judith’ encobria Josefina Pelliza de Sagasti, ‘Daniel’ e ‘Alvar’ escondiam Eduarda Mansilla e, no século XX, ‘Tao Lao’ era o nome masculino que Alfonsina Storni usava para assinar em *La Nación*” (Leone, 2011, p. 235, tradução minha).⁶ Também María Cristina Forero escolheu o pseudônimo “María Moreno”.⁷

⁴ “Hubo una Alfonsina que se suicidó en Mar del Plata el 25 de octubre de 1938. La otra Alfonsina seguirá emergiendo en poemas y aguafuertes custodiada por nuevas generaciones críticas hasta que ella pueda devolverle a Roberto Arlt el *cross* en la mandíbula que él pedía para la literatura, con un puñito firme de normalista.”

⁵ “Porque si hubo una Alfonsina que entró en el mar para buscar la muerte, miles de Venus saldrán de las mismas aguas para cantar al amor y a la vida”.

⁶ “‘Cecilia’ era seudónimo de Rosa Guerra, ‘Judith’ encubría a Josefina Pelliza de Sagasti, ‘Daniel’ y ‘Alvar’ escondían a Eduarda Mansilla (Auza, 1998) y, ya en el siglo XX, ‘Tao Lao’ era el nombre de varón que Alfonsina Storni usaba para firmar en *La Nación*.”

⁷ Como analisa Leone (2011, p. 237), na aliteração da letra “M” ressoam os nomes do primeiro marido, também jornalista, Marcelo Moreno, de Mariano Moreno, considerado primeiro jornalista argentino, da amiga íntima da escritora Collete, Marguerite Moreno, e de seu próprio filho, Manuel Moreno.

Na identificação com uma “iconografia forte” (Moreno *apud* Leone, 2011 p. 239), Alfonsina é implicada em outra tradição e genealogia – da qual María Moreno também participa – ao ser reconhecida por sua posição pioneira no processo de profissionalização da escrita feminina (Leone, 2011, p. 237) e retomada em multiplicidade. Não é coincidência, nesse sentido, o constante interesse de Moreno pela autora. Desde “Alfonsina revisitada” (Moreno, 2000), “La siempreviva” (Moreno, 2002), “Las arenas del tiempo” (Moreno, 2008), “Contra las gallinas ponedoras” (Moreno, 2010), “Par, impar, oveja descarriada” (Moreno, 2019), publicadas em *Página 12*, até “Alfonsina y mal” (Moreno, 2023a), publicado em *Pero aun así: elogios y despedidas*, de 2023, podemos ler os ecos de um projeto estético-político de invenção das próprias precursoras.

Nessas crônicas, podemos observar a mudança na leitura de Alfonsina Storni, o modo como a percepção da crítica literária é atravessado pelas práxis feministas e por novos projetos de arquivos, com o resgate de textos antes desvalorizados. E, ademais, podemos observar como María Moreno atua para a releitura da autora. Longe de cristalizá-la sob uma nova face, opta pela abertura de sentidos ao investir nos contrastes e contradições da obra e figura storniana.

Em todos esses textos, na “reciclagem do próprio arquivo” (Gárate, 2024, p. 284), María Moreno foi construindo um caminho de leitura⁸ ao afirmar que Alfonsina “na verdade, foi uma poeta de vanguarda cuja poesia encobriu a imensidade de sua obra jornalística” (Moreno, 2023a, p. 121, tradução minha).⁹ Com uma hipótese forte (Croce, 2025), Moreno tensiona a figura da autora por uma imagem desviada, mas que reforça as sobreposições em sua legibilidade. Como no título do seu último texto, “Alfonsina y mal”, que torce a popularizada associação “Alfonsina y el mar”.¹⁰

Não se trata, pois, de apagar ou amenizar certas imagens da crítica e da história literária, mas de sublinhar o excesso e colocar em cena o que foi apagado ou subestimado.

⁸ Nos textos anteriores à “Alfonsina y mal”, Moreno utilizava o termo “vanguardista”, não “poeta de vanguarda”.

⁹ “En realidad, fue una poeta de vanguardia cuya poesía encubrió la inmensidad de su obra periodística.”

¹⁰ Zamba composta por Ariel Ramírez com letras de Félix Luna, popularizada pela voz de Mercedes Sosa em 1969.

2

Podemos, no entanto, observar a transformação no olhar crítico para a obra e figura de Alfonsina Storni a partir de outra escritora argentina que, em um movimento diverso, parte da obra jornalística para ler o que já existia na poesia, mas não se percebia. E, depois, em uma apropriação feminista, reivindica a potência do termo poetisa e do nome próprio, construindo um modo de ler e de articular uma nova tradição de autoras. Como analisou Mariana Fontes (2025), a presença de Alfonsina na obra de Tamara Kamenszain não é pontual, sendo convocada em diferentes tempos: nos ensaios “Bordado y costura del texto”, apêndice de *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía hispanoamericana* (Kamenszain, 1983), “La soltera como madre póstuma”, publicado em *Historias de Amor* (Kamenszain, 2000), “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, da *Historia feminista de la literatura argentina* (Kamenszain, 2020), e nos poemas de *Garotas em tempos suspensos* (Kamenszain, 2022).

Em “La soltera como madre póstuma”, Tamara Kamenszain (2000, p. 31, tradução minha) observava que a obra de Alfonsina Storni terminou em “um lugar imaginário onde, como paralelas que não se tocam, querem confluír prosa e poesia”.¹¹ Com uma imagem geométrica, sintetiza a tensão entre poesia e prosa na construção do *antisoneto*, um soneto liberado de rima, forma que surge em seu último livro, *Mascarilla y trébol* (1938). Para Tamara, é pela complexa operação poética, simulando o romance, que Alfonsina consegue sair da outra poesia: “aquela cuja natureza estava já toda subentendida como feminina” (Kamenszain, 2000, p. 32, tradução minha),¹² rompendo definitivamente com seus leitores habituais.

Escrito um ano depois do lançamento de *Nosotras... y la piel* (1998), primeira reunião com as crônicas publicadas por Alfonsina Storni na imprensa portenha entre 1919 e 1921, o ensaio demonstra o prosaico da poesia de *Mascarilla y trébol*, onde os detalhes são destituídos de sua conotação lírica, e os

¹¹ “La obra de Alfonsina Storni termina acampando en un paraje imaginario donde, como paralelas que no se tocan, quieren confluír prosa y poesía.”

¹² “aquella cuya naturaleza estaba ya toda sobreentendida como femenina.”

versos parecem iniciar um romance narrado em primeira pessoa (Kamenszain, 2000, p. 33). Crônicas como “Baile Familiar” (1919) ou “La mujer como novelista” (1920) são sobrepostas aos poemas e, simultaneamente, iluminam os diálogos possíveis com outros contemporâneos que optaram por uma “nova direção” (Kamenszain, 2000, p. 34), a rua Flores e não Florida ou Boedo, como Oliverio Girondo.

No ensaio, o que parece estar em jogo é uma revisão da figura e obra de Alfonsina que permitiria afirmar a sua condição de poeta, resgatando aquilo que não estaria marcado pelos valores estéticos e sociológicos:¹³ a poetisa era insuficiente para a poeta (Kamenszain, 2000, p. 36). Décadas depois, porém, Tamara Kamenszain inverte a perspectiva: “E no entanto e no entanto/ dizer poeta para dizer amor/ não combinava comigo”, escreveu no seu último livro, *Garotas em tempos suspensos* (Kamenszain, 2022, p. 57), implicando-nos a olhar para o legado das poetisas do início do século XX, Alfonsina Storni e Delmira Agustini. Reivindicado como uma herança, velha e nova, o termo é recuperado para escrever sobre as “poetisas do século vinte um”, Cecilia Pavón, Tamara Tenenbaum, Silvina Giaganti e Celeste Diéguez.

Se antes a palavra poetisa carregava o “eco daquele vômito machista que lançou Borges – ‘as berrarias de comadre’ – para aludir à poesia de Alfonsina Storni” (Kamenszain, 2020, p. 461, tradução minha),¹⁴ agora, em uma práxis feminista, vemos seu ressurgimento contra os “vates” e sua velha crítica literária, calcada nos valores patriarcais. O que era reprovado, tachado de gritaria, excesso de intimidade, infantilidade ou como *cursi*, pode ser revisto a partir de outros termos e tempos. Por isso, quando Tamara reescreve, em verso, a frase de Borges apresenta novas ressonâncias, desde a *fofoca*, marca da comadre, que ressurge como símbolo de uma “língua afiada como um estilete” (Magalhães, 2021, p. 292), até as *berrarias* das “garotas do lenço verde” (Kamenszain, 2022, p. 39) ou das

¹³ Segundo Beatriz Sarlo (1988, p. 70): “Poetisa no es sólo la designación de una mujer que realiza, con éxito o sin él, una práctica literaria. Poetisa define valores estéticos y sociológicos” [“Poetisa não é apenas a designação de uma mulher que realiza, com sucesso ou sem ele, uma prática literária. Poetisa define valores estéticos e sociológicos”].

¹⁴ “Atrás de ese término [poetisa] se podía escuchar el eco de aquel vômito machista que lanzó Borges – ‘las chillonerías de la comadrita’ – para aludir a la poesía de Alfonsina Storni.”

feministas em marcha que estampam em camisetas os nomes das mulheres, escritoras, poetisas e críticas, de gerações anteriores (Kamenszain, 2020, p. 462).

Em “La soltera como madre póstuma” (Kamenszain, 2000), Tamara Kamenszain construiu uma fórmula para converter a poetisa em poeta, utilizando cuidadosamente “Storni” e não “Alfonsina”. No entanto, em *Garotas em tempos suspensos* (Kamenszain, 2022) inverte a lógica e apresenta um novo modo de leitura que se apropria do anacronismo da *poetisa* e da força do “puro nome”: “porque as poetisas com nome são/ jovens velhas que se lidas de novo/ piscarão o olho mais atual” (Kamenszain, 2022, p. 20).

Com quase quarenta anos de diferença, Tamara Kamenszain fez ressoar a mensagem de *alfonsina*: “Porque há nomes de mulheres que não precisam de sobrenomes” (alfonsina, 1983, p. 3, tradução minha).¹⁵

3

Em pontos diferentes, uma no país da poesia e outra no país do jornalismo,¹⁶ Tamara Kamenszain e María Moreno nos sugerem alguns caminhos de leitura sobre a relação entre verso e prosa na obra de Alfonsina Storni. Em “La soltera como madre póstuma”, articulando os poemas e as crônicas, Tamara observa como a “poesia vai se aproximando da prosa ao mesmo tempo que se contamina com o prosaico” (Kamenszain, 2000, p. 32, tradução minha).¹⁷

No último livro de Alfonsina, *Mascarilla y trébol* (1938), o poema é despido da rima e da métrica, em uma ruptura com a estética que havia transformado sua primeira poética em “*pièces de résistance*” das declamadoras de poesias (Sarlo, 1988, p. 79).¹⁸ No fim, o olhar da poeta parecia mais interessado no desprestígio, na queda, no prosaísmo: “um dente, um lápis, uma galinha, uma orelha, matérias desidratadas de toda conotação lírica previsível, operam como

¹⁵ “porque hay nombres de mujeres que no necesitan apellidos”.

¹⁶ No prólogo de *El libro de los divanes*, de Tamara Kamenszain (2015), María Moreno escreveu: “Somos muy jóvenes. Le hago una entrevista a Tamara Kamenszain porque acaba de aparecer *De este lado del Mediterráneo*. [...] Escribo la nota. Sin darme cuenta cambio el título del libro por *Del otro lado del Mediterráneo*. Pero soy yo quien está del otro lado, en otro lugar, no en el país de la poesía. Lejos, hago periodismo.”

¹⁷ “la poesía se va acercando a la prosa al mismo tiempo que se contamina de lo prosaico.”

¹⁸ Uma das maiores divulgadoras da obra de Alfonsina Storni foi a declamadora Berta Singerman (1901-1998).

escudos contra o temido romantismo” (Kamenszain, 2000, p. 32, tradução minha).¹⁹

María Moreno, por sua vez, se concentra, sobretudo, no movimento especular entre a figura da autora e sua obra: “em seus textos, em sua lenda, sempre aparece um excesso” (Moreno, 2023a, p. 125, tradução minha).²⁰ Seja pela identificação com seus avatares poéticos: a loba, a ovelha desviada, aquela que não era nem casta nem pura ou aquela que não tem dinheiro sequer para comprar um par de meias (Moreno, 2023a, p. 121-125). Seja pelo modo como sua experiência pessoal era o ponto de partida para a consciência social e de gênero, saindo em defesa das mães solteiras ou das professoras em suas crônicas. Por isso, em “Contra las gallinas ponedoras”, sugere que o apagamento da obra jornalística storniana também faz parte de um projeto político: “era preciso conservá-la dentro das figuras cristalizadas das mulheres na cultura: a louca, a puta, a suicida, a menina, a professora. Para isso bastavam os poemas e o mito” (Moreno, 2010, tradução minha).²¹

Nesse sentido, a hipótese de María Moreno – a de que Alfonsina foi “na verdade, uma poeta de vanguarda cuja poesia encobriu a *imensidade* de sua obra jornalística” (Moreno, 2023a, p. 121, destaque meu) – condensa de um modo ambíguo a assimetria entre os dois polos – poesia e jornalismo – para também sublinhar o valor estético, literário e político da obra ofuscada. É o resgate desses textos, então, dispersos em jornais e revistas do início do século XX, que abre novos sentidos e possibilidades de leitura.

Desde *Nosotras... y la piel* (1998), reunião organizada por Alicia Salomone, Graciela Queirolo e Mariela Méndez, e da obra completa organizada por Delfina Muschietti em 1999 e 2000, surgiram diversos projetos dedicados a resgatar a prosa storniana – confirmando que se trata de uma obra imensa. Em 2014, Tania Diz publicou a reunião *Escritos: Imágenes de género*, com o resgate

¹⁹ “un diente, un lápiz, una gallina, una oreja, materias deshidratadas de toda connotación lírica previsible, operan como escudos contra el temido romanticismo.”

²⁰ “En sus textos, en su leyenda, siempre aparece un exceso”.

²¹ “Era preciso conservarla dentro de las figuras cristalizadas de las mujeres en la cultura: la loca, la puta, la suicida, la nena, la maestra. Para eso sólo hacían falta los poemas y el mito.”

de textos inéditos²² e com foco nas questões de gênero das seções femininas de Alfonsina, em diálogo com a emergente cultura de massas e indústria cultural. Em 2019, Salomone, Queirolo e Méndez apresentaram uma nova reunião das crônicas, *Urbanas y modernas*, com a inclusão do texto “Autodemolición” – um autorretrato de 1930.

No mesmo ano, Mónica Bueno e Todd Garth organizaram *Tríptico*, com três textos diversos: *Un alma elegante*, romance desconhecido pela crítica publicado na revista semanal *Una novela elegante*, em 1920; *Cinco cartas y una golondrina*, textos publicados em 1919 e reunidos em livro pelo filho, Alejandro Storni, em 1959, e *Poemas de Amor*, de 1926, único livro de poemas em prosa publicado pela própria autora. Em 2023, Alejandra Laera publicou *Instantáneas de mundo* cuja seleção de poemas, prosa jornalística, entrevistas e cartas focaliza as viagens, reais e metafóricas, de Alfonsina. No ano seguinte, Gastón S. M. Gallo organizou o livro *Impresiones de Montevideo y otras páginas olvidadas* (2024) com seis crônicas inéditas de 1920 – mesmo ano em que escrevia para a seção feminina do jornal *La Nación* – publicadas na revista *Apolo* (Buenos Aires), codirigida por Luis Le-Bellot e Evar Méndez, e na seção literária do jornal *La Noche* (Montevideu), dirigida pela poeta Juana de Ibarbourou.

Em todas essas compilações podemos observar os esforços em construir novos arquivos editoriais que conferem centralidade à prosa jornalística. De certo modo, esses projetos respondem à necessidade de gerar novas chaves de leituras frente a esses “restos do processo de modernização” (Sabo, 2017). Como analisa Maria José Sabo (2017), no artigo “Una vuelta más a la cuestión ‘periodismo y literatura’: El archivo, la crítica y los restos de la modernización latinoamericana”, os arquivos – institucionais, acadêmicos, museológicos ou editoriais – de materiais jornalísticos originalmente dispersos, de existência assistemática em jornais e revistas, criam inevitavelmente uma tensão com a tradição prestigiosa do livro. Em outra experiência de leitura, esses restos são envolvidos em uma nova temporalidade, a do imperecível, e entram em fricção com o presente por meio de uma nova estabilidade, circulação e diálogo.

²² “Una naranja” e “Las Profesoras” de *Bocetos Femeninos* de *La Nación*, “Carta de una novia” da seção *Feminidades* de *La Nota* e o artigo “Influencia de los perfumes sobre los sentidos”, publicado na seção *Notas científicas*, também da revista *La Nota*.

Por outra parte, o texto jornalístico, por sua condição de “censurado da modernização” (Sabo, 2017, p. 122, tradução minha),²³ transforma-se em espaço reflexivo para pensar a escrita latino-americana não em termos de pureza, mas em termos de hibridez. Como observa Sabo (2017, p. 121), esses materiais, desafiando a lógica legitimadora do cânone, estariam comprometidos com múltiplos anti-valores: o efêmero, o inclassificável, o contaminado com o mercado e o massivo. Ou, como disse María Moreno no discurso inaugural da FILBA, em 2016: “o escritor latino-americano se constrói não por autorreflexão mas em contraste com as zonas sujas do jornalismo e da publicidade” (Moreno, 2024, p. 42, tradução minha).²⁴

4

Frente à obra poética canonizada, as crônicas de Alfonsina Storni revelaram como ela também se construiu em contraste com essas zonas sujas. Desde “De la vida...”, sua primeira crônica publicada em 4 de outubro de 1912, na revista *Fray Mocho*, até “Kodak pampeano”, poema em prosa publicado em 17 de fevereiro de 1938 na revista *Vida de Hoy*, é possível conferir como jornais e revistas foram se constituindo um espaço laboratorial em que as tensões da cultura de massas, da publicidade, das imagens e discursos da própria imprensa moderna, bem como as tensões de gênero, são peças fundamentais.

É exemplar, nesse sentido, a atuação de Alfonsina Storni como cronista de seções femininas. Primeiro, em 1919 na revista *La Nota*, uma pequena revista literária de forte posicionamento cultural e político,²⁵ escreve para *Femenidades/Vida Femenina*. E, em 1920 e 1921, passa a escrever para *Bocetos Femeninos*, seção do jornal *La Nación*, um dos mais importantes do país – na *La Nota* afirmava-se que “escrever em *La Nación* foi e é o título mais alto para um escritor” (seção *Ecos*, 2 de janeiro de 1920).

²³ “tachado de la modernización”.

²⁴ “el escritor latinoamericano se construye no por autorreflexión sino en contraste con las zonas sucias del periodismo y la publicidad.”

²⁵ Criada e dirigida por Emir Emín Arslán, colaboraram em *La Nota*: José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Fernández Moreno, Evar Méndez etc.

Para escrever nesses espaços prescritos, modelados para sustentar uma ideologia da domesticidade (cf. Queirolo, 2007), a autora escolhe estratégias diferentes. Por um lado, na *La Nota*, já na estreia da seção, se autografa como poeta e assina com o próprio nome. Marcando uma distância estratégica que lhe permite adotar uma “retórica do passeio” (Ramos, 2008), ela transita entre o espaço público e o privado para observar, muitas vezes com ironia e crítica, as outras mulheres e suas experiências na cidade de Buenos Aires. Em “Los detalles; el alma”, de 19 de setembro de 1919, explica a tática de atacar a mulher moderna para defendê-la, “para exaltar a mulher futura” (Storni, 2022, p. 189, tradução minha).²⁶ Por outro, no *La Nación*, ela assina *Bocetos Femeninos* como Tao Lao, um cronista legitimado por sua idade e pela experiência matrimonial – em “Las casaderas”, de 8 de agosto de 1920, anuncia a busca pela quarta esposa.

A autografação de Tao Lao como *cronista* é algo pouco analisado na fortuna crítica. Na estreia da seção, na crônica “Las Heroínas” de 18 de abril de 1920, aconselha suas leitoras: “a prestidigitação e o malabarismo são exercícios saudáveis ao cronista” (Storni, 2022, p. 210, tradução minha).²⁷ É uma única imagem que, porém, reforça um efeito estético e discursivo diferente do provocado pela poeta da revista *La Nota*. Distante do seu sujeito e campo literário, sob o nome de Tao Lao, parece apostar menos naquele ataque de “Los detalles; el alma” do que na aproximação das “amiguinhas leitoras” (Storni, 2022), se fundamentando na linguagem e discursos tão próprios das páginas femininas, mas de uma forma saturada e excessiva. É, então, por esse mecanismo que transforma a seção feminina em um espaço de jogo das ficções sociais de gênero. Transitando pelas fronteiras e limites das diferenças sexuais, expõe a artificialidade da sua seção “onde dizem-se tantas coisas tontas e repetidas sobre a mulher moderna” (Storni, 2022, p. 302, tradução minha),²⁸ como escreve em “El varón” de 12 de junho de 1921.

São essas duas seções femininas que comparecem na maior parte das compilações de sua prosa e centralizam o perfil moderno, transgressor e

²⁶ “para exaltar la mujer futura.”

²⁷ “Si me acercáis un poco la sonrosada oreja, os confesaré que la prestidigitación y el malabarismo son ejercicios saludables al cronista.”

²⁸ “donde se dicen tantas cosas tontas y repetidas sobre la mujer moderna.”

feminista de Alfonsina Storni. No entanto, é a retomada das publicações originais, por meio da multiplicação dos arquivos físicos e digitais, que impulsiona uma nova leitura e permite-nos observar alguns detalhes dos jornais e revistas do processo de modernização. A seção da revista *La Nota*, por exemplo, também foi um espaço para publicação de poemas em prosa: em duas ocasiões publicou “Poemas breves: de un libro en preparación”. Porém, o livro nunca apareceu – e a seção feminina pode ser lida hoje como um arquivo literário que guarda os rastros de um projeto estético.

Já no jornal *La Nación*, as crônicas de Tao Lao não se limitavam à seção feminina, e títulos como “La perfecta dactilógrafa”, de 9 de maio de 1920, “Las danzarinas porteñas”, de 16 de maio de 1920, ou “La normalista”, de 13 de junho de 1920, foram publicados na primeira página do caderno “Ilustraciones”, como textos independentes (Diz, 2025). É significativo, ademais, o reconhecimento de que Alfonsina Storni assinava como Tao Lao. Em 1924, a revista *Rovente Futurista*, de Buenos Aires, mencionava-a como “o Tao Lao de *La Nación*”; também em 1931, o jornal *La Gaceta Literaria*, de Madrid, registrava o pseudônimo. Isso, talvez, possa indicar-nos uma repercussão de suas crônicas que ultrapassava a seção feminina, alcançando outros leitores.

Apesar dos limites, Alfonsina Storni também fez das seções femininas um espaço possível para reafirmar seu sujeito literário, em uma estratégia de aproximação e distanciamento, entre a poeta e o cronista.

5

Anos depois, em fevereiro de 1936, em “Film marplatense”, a autofiguração de cronista reaparece, porém, não mais sob pseudônimo, e sim sob o nome de Alfonsina Storni. Publicado no jornal *Crítica*, é um texto bastante singular – vejamos o primeiro fragmento, que funciona como uma metapoética da crônica:

Não vim para descobrir Mar del Plata. Voa a pena nestas crônicas. Abre e fecha a objetiva e captura uma cor, um gesto, uma linha.
O ambiente já não aguenta mais: a multidão, ora na praia, ora na roleta, ora na orla, esconde continuamente seus perfis; o mar muda a cada

momento de pelagem e posturas; a onda devora sua vítima e foge para digeri-la nos seus úmidos subterrâneos, sem que ninguém veja. Assim, veloz, o olho do cronista. (Storni, 2022, p. 319, tradução minha.)²⁹

O olho do cronista imita o movimento mecânico da câmera. A objetiva é mais veloz do que a pena para capturar o ambiente e seu intenso ritmo. A abertura do olho, como a câmera, controla a intensidade da iluminação, dos contrastes. No ritmo do texto, na abertura e fechamento das vogais em /a/ e /u/ (“la multitud, ya en la playa, ya en la ruleta”) cria-se um efeito de luz e sombra.

Há um paralelismo rítmico entre o movimento da *câmera* e do *olho*, e também do *mar*: “la ola traga a su víctima y huye a digerirla en sus húmedos subterrâneos” – outra vez as vogais operam uma abertura e fechamento, reforçando o movimento de uma boca. O excesso do mar, da multidão, seus sons e movimentos, reflete-se no excesso de recursos poéticos: as assonâncias, aliteraões, repetições, até mesmo o uso da pontuação, em que as pausas dialogam com o movimento de focalização do olho, da câmera.

A cronista, na tentativa de capturar o instante, invoca o objeto mais adequado possível, uma câmera, tão presente no novo “repertório da realidade e dos desejos” (Sarlo, 1988, p. 23) da década de 1930. A fotografia e o cinema, com aparelhos menores e intuitivos, eram tecnicamente cada vez mais acessíveis. Propagandas enfatizavam que não são necessárias experiência nem aprendizagem prévia, “basta apontar a câmera”: “Filmar com o Cine-Kodak é tão fácil quanto tirar instantâneas”, conforme consta em *La revista semanal*, de 1932, tradução minha.³⁰

O imperativo publicitário “Leve uma Kodak”,³¹ replicado em jornais e revistas, ressoava nos outros espaços. Alejandra Laera (2023), por exemplo, destaca no suplemento semanal de *La Nación* os títulos das seções fixas, “Film social” e “Instantâneas”, que estavam a poucas páginas dos poemas em prosa

²⁹ “No he venido a descubrir Mar del Plata. A vuela pluma estas crónicas. Se abre y se cierra el objetivo y apresa un color, un gesto, una línea. El ambiente no da para más; la multitud, ya en la playa, ya en la ruleta, ya en la rambla, escamotea continuamente sus perfiles; el mar cambia a cada momento de pellejo y posturas; la ola traga a su víctima y huye a digerirla en sus húmedos subterrâneos, sin que nadie la vea. Así, de rápido, el ojo del cronista.”

³⁰ “Filmar con el Cine-Kodak es tan fácil como tomar instantâneas.”

³¹ Consultamos as revistas *El Hogar* e *Mundo Argentino*, de 1930.

“Kodak” (1929), “Diario de viaje” (1930) e “Diario de navegación” (1930) publicados por Alfonsina.

Em “Film marplatense” temos dezesseis cenas, quinze tituladas,³² em que o olho da cronista percorre, entre o som do mar, do tango e os ruídos de uma confeitaria, um ambiente carregado de turistas: casais argentinos, de Buenos Aires ou do interior, mulheres solteiras, famílias, franceses, nórdicos, norte-americanos, estudantes e trabalhadores. A crônica não deixa de ser um registro do aumento do turismo, das viagens de lazer, como prática cultural e social na modernidade (Kaczan, 2020). No ano de 1936, com o incentivo das políticas e investimentos estatais (Pedetta, 2012, p. 42), Mar del Plata estava se consolidando como um dos principais pontos turísticos do país, recebendo os grupos mais plurais, sob o lema de “balneário de todos e para todos”:

Sem perder seu caráter de privilegiado centro social, Mar del Plata se formatou como um balneário mais democrático, com verdadeiras projeções populares [...]. Um aparato propagandístico e publicitário foi criado para atrair visitantes mais plurais aludindo ao fato de que, junto com a aristocracia, veraneavam o senhor lojista, o senhor comerciante, o senhor empregado ou a senhorita professora [...]. O objetivo era ser o balneário de todos e para todos. (Kaczan, 2020, p. 122, tradução minha.)³³

Na imprensa, portanto, o veraneio era apresentado não como um luxo supérfluo, mas como uma necessidade para transformar o espírito e para fortalecer o corpo (Kaczan, 2020, p. 139), vendido como momento idílico de novas sensações e experiências. Essa conexão, enfatizada pelos discursos publicitários, entre prazer, tempo livre e práticas amorosas nas viagens (Kaczan, 2020, p. 139), não escapa ao olhar da cronista que observa um marido em seu “rejuvenescimento momentâneo” ao lado da esposa legítima – sugerindo que ali também era um local de casos extraconjugais –, ou que registra danças esquisitas,

³² Os títulos dos fragmentos são: “Baile a la orilla del mar”, “Parejas”, “Pareja conocida”, “Marido rejuvenecido”, “La niña de azul”, “Sentido común”, “Enamorados”, “Una mano”, “Inglesas”, “Afortunados”, “Uno de origen nórdico”, “Estudiante porteño”, “Francesita”, “Altivo empleado” e “Le mot de la fin”.

³³ “Sin perder su carácter de privilegiado centro social, Mar del Plata se perfiló como un balneario más democrático, con verdaderas proyecciones populares [...]. Un aparato propagandístico y publicitario se concretó para convocar a visitantes más plurales aludiendo a que junto a la aristocracia, veraneaba el señor almacenero, el señor comerciante, el señor empleado o la señorita profesora [...]. El objetivo era ser el balneario de todos y para todos.”

disputas amorosas, um casal apaixonado sobressaindo “do resto da massa” (Storni, 2022, p. 319-325).

Como em outras crônicas publicadas nas seções femininas, Alfonsina faz do *detalle* o delator por excelência (Storni, 2022, p. 145). Em “Un lápiz vengador”, de 1919, escrevia que “certos detalles humanos podem servir para construir sobre eles, um espírito, um meio ambiente, uma expressão coletiva”. (Storni, 2022, p. 145, tradução minha).³⁴ Em “Film marplatense”, um bronzado, uma calça, um vestido, o ruído de uma cadeira ou um passo de tango – “uma cor, um gesto, uma linha” – são os disparadores para as cenas e seus personagens. Há, nessa perspectiva, um ar cômico que não deixa de evidenciar alguns contrastes desse cenário democratizado. Por exemplo, na comparação entre as meninas inglesas de quatorze anos que fumam ao lado de seus pais e as meninas argentinas da mesma idade que, embora mais maquiadas, mastigam doces.

Chama a atenção como esse olhar cômico também desdobra uma ironia que se entrelaça com certo encantamento e contemplação poética, com construções sensoriais e sinestésicas. No nono fragmento, em meio às danças, em meio às famílias barulhentas ou luminosas, a cronista localiza “Uma mão”:

Uma mão desconhecida se aplica, aberta, sobre o vidro que transparece o mar. A mão não sabe, mas abarca a planície de água, o monte vizinho e o distante cabo. Enquanto uma valsa antiga cria uma atmosfera de reverência e crinolina, o cronista quer capturar a estranha contraluz da aranha de cinco dedos, apropriando-se da imensidade. (Storni, 2022, p. 322, tradução minha.)³⁵

Novamente a figura da cronista aparece na superfície do texto quando o ritmo poético cria um jogo de luz e sombras. Antes o mar e seus húmidos subterrâneos, agora, o trânsito entre vogais reflete o contraste entre interior e exterior, mar e mão: “el contraluz extraño de la araña de cinco dedos”. Outra vez, a crônica aponta para os diferentes tempos e possibilidades da câmera e da

³⁴ “ciertos detalles humanos pueden servir para construir sobre ellos, un espíritu, un medio ambiente, una expresión colectiva”.

³⁵ “Una mano desconocida se aplica, abierta, sobre el vidrio que transparenta el mar. La mano lo ignora, pero abarca la llanura de agua, la loma vecina y el lejano cabo. Mientras uns vals antiguo crea una atmósfera de reverencia y crinolina, el cronista quiere apresar el contraluz extraño de la araña de cinco dedos, apropiándose de la inmensidad.”

escrita, coincidindo os gestos na mão da cronista que se abre e se fecha para se apropriar da imensidade.

O excesso de recursos poéticos em “Film marplatense” e sua proximidade com os outros títulos já citados – “Kodak” (1929), “Diario de viaje” (1930) e “Diario de navegación” (1930) –, mas também com “Carnet de Ventanilla” (1937) e “Kodak pampeano” (1938), induzem a uma dificuldade de classificação. Na obra completa, por exemplo, organizada por Delfina Muschietti (2022), há o alerta: “Texto de difícil classificação. Apesar da definição de Alfonsina Storni como crônica, por suas características bem poderia ser parte de seus poemas em prosa (Muschietti, 2022, p. 1007, tradução minha).³⁶ A nota editorial nos revela o estranhamento provocado pelo trânsito entre gêneros e formas literárias, pela confluência entre crônica e poema. E, principalmente, nos mostra como esses textos, “restos da modernização” (Sabo, 2017) que regressam do passado, entram em fricção com a obra já conhecida, com os sentidos e retóricas do presente, produzindo dissonâncias. Nesse sentido, a nota editorial que acompanha a crônica é também um exemplo de como a “poeta de vanguarda” encobriu a obra jornalística, como afirma María Moreno (2023a).

Dessa forma, é importante olhar para a própria definição e inscrição de “Film marplatense” como crônica. A autofiguração da cronista com uma câmera/pena participa também de um jogo de identificação e desidentificação que experimenta, no espaço efêmero do jornal, um outro modo de olhar/escrever. A crônica está em concorrência, mas também em coexistência com as outras linguagens e mídias que, dentro e fora do jornal, supostamente capturam a realidade com mais objetividade e eficácia. Há um trânsito entre prosa e poema que se aproveita das estéticas da imprensa e da fotografia, das instantâneas e do cinema – também pela importância da dimensão sonora – para dar conta tanto da sensação tumultuosa e volátil das novas sociabilidades quanto da subjetividade de quem olha. A crônica, então, é um laboratório de escritura (Moreno, 2023b), um exercício tão radical quanto o da poesia (Villoro, 2010).

A prosa se aproxima da poesia – o movimento contrário da leitura de Tamara Kamenszain (2000) para *Mascarilla y trébol* (1938) –, mas em uma

³⁶ “Texto de difícil clasificación. A pesar de la definición de Alfonsina Storni como crónica, por sus características bien podría formar parte de sus poemas en prosa.”

contaminação contínua entre poético e prosaico – a câmera, por exemplo, ou a própria cronista, transita entre um ponto e outro. Aqui as paralelas confluem entre si, se retorcem, desviam o sentido. Classificar “Film marplatense” como uma crônica por meio de sua autofiguração é também assumir um posicionamento estratégico, nas “regiões ‘antiestéticas’ do jornalismo e da ‘cultura de massas’” (Ramos, 2008, p. 107), em favor de uma escrita híbrida, efêmera e inclassificável, no “encontro com os campos ‘outros’ do sujeito literário” (Ramos, 2008, p. 129).

6

A dimensão poética, a autofiguração da cronista – com uma câmera na mão, como uma *flâneuse* vestida de turista –, o cruzamento com os discursos dos meios massivos de comunicação, são algumas das singularidades que levaram a olhar com mais atenção para “Film marplatense”. Da obra reunida, é o único texto em prosa publicado no jornal *Crítica*, um espaço contraditório e polêmico de inegável importância cultural e política.

Como analisou Sylvia Saítta (1998), de primeiro jornal sensacionalista em 1913, *Crítica* se consolidou na década de 1920 como um espaço de encontro entre literatura e jornalismo, de densa aglutinação cultural onde se reconhece toda uma época. Ator fundamental para expansão das regras da imprensa massiva e comercial, o jornal se autodefiniu como “voz do povo”: “Nos anos 1920, *Crítica* inaugura um estilo de interpelação e reconfigura o modo em que se apresenta a seus leitores: *Crítica* institui a si mesmo como ‘a voz’ da massa cidadã, transformando o êxito de mercado em critério de legitimação” (Saítta, 1998, p. 61, tradução minha).³⁷

Com todas suas contradições, olhar para o jornal *Crítica* é perceber a ausência de compartimentos estanques (Saítta, 2013) com a circulação contínua e fluída entre o popular, o culto, a literatura, os entretenimentos massivos – do esporte, do teatro, do tango ao cinema –, da incipiente indústria cultural.

³⁷ “En los veinte, *Crítica* inaugura un estilo de interpelación y reconfigura el modo en que se presenta a sus lectores: *Crítica* se instituye a sí mismo como ‘la voz’ de la masa ciudadana transformando el éxito de mercado en criterio de legitimación.”

A publicação de “Film marplatense” no *Crítica*, nesse sentido, despertou-me perguntas sobre as lacunas e os silêncios. Por que apenas um texto nesse jornal, e um texto tão singular? Ao comparar com os textos conhecidos e seus espaços de circulação, a crônica gera um “vazio de sentido” (Sabo, 2017) na obra e trajetória de Alfonsina Storni. Dessa forma, com uma suspeita e poucas coordenadas em mãos,³⁸ busquei o arquivo de *Crítica*.³⁹

Entre fevereiro e março de 1936, Alfonsina Storni publicou mais de uma crônica sob o título “Film marplatense”: “La tumba de Botafogo” e “Moloch promete el veraneo gratis a cambio del riesgo de unos pesos” – ambas não compiladas em livros, resgatadas na investigação hemerográfica. E saltam aos olhos alguns detalhes: a primeira crônica, de fevereiro de 1936 – já reunida na obra completa –, estava anunciada por uma fonte estilizada em que se lia: “Escribe Alfonsina Storni”. Abaixo, a escritora sorri para os leitores em uma pequena fotografia. Em fonte menor, entre o título da seção estilizado e a foto, o nome “Film marplatense”.

Na segunda, de março de 1936, no entanto, o destaque está no título da crônica, “La tumba de Botafogo”, e o nome “Film marplatense” é empregado no plural – ou seja, ocupa o espaço do título da seção. Além da fotografia de Alfonsina, séria com os olhos voltados para baixo, há duas fotos do cavalo Botafogo, estrela do turfe argentino em meados de 1910. Já a terceira crônica, publicada poucos dias depois, concilia as duas anteriores: o título da coluna em destaque diz “Escribe Alfonsina Storni Film Marplatense” e, abaixo, o subtítulo “Moloch promete el veraneo gratis a cambio del riesgo de unos pesos”, com a fotografia de uma escritora outra vez sorridente.

As três crônicas conectam-se tanto pelo tema e lugar – no registro de Mar del Plata pelo interior de um cassino em “Moloch promete...”, ou por uma curta viagem para a Estância Chapadmalal –, quanto pela forma – na fragmentação e

³⁸ Além de “Film marplatense”, a investigadora Sonia Jones analisou em 1979 o conto “Psicología de dos centavos”, publicado no *magazine* de *Crítica*. E a biógrafa Josefina Delgado, sem oferecer referências, escreve que entre *Poemas de Amor* (1926) e *Mundo de siete pozos* (1934), Alfonsina se orientou para um “gênero distinto”, de relatos breves que em geral eram publicados no jornal *Crítica* (Delgado, 2010, p. 162).

³⁹ Felizmente, *Crítica* está em processo de digitalização na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, oferecendo algumas facilidades na consulta. No entanto, até a escrita do presente artigo, o acesso aos materiais era possível apenas de forma presencial. Além dos textos analisados no presente trabalho, resgatamos outras publicações que serão organizadas em trabalhos futuros.

continuidade das cenas, na perspectiva narrativa, no olhar e seu *close-up* –, ou, ainda, pela autorrepresentação da cronista.

Em “Film marplatense” e “Moloch promete...”, a cronista observa com distância, capturando o ambiente pela câmera/escrita. Em “Moloch promete...”, narra o cenário de um cassino, seu “clima burguês, familiar” e analisa, sobretudo, as táticas de jogatina das mulheres. “La señora que juega promesas”, “La señora que embucha”, “La buena madre”, “La que juega fumando”, são cenas que revelam também outra transformação na cidade de Mar del Plata, onde o cassino foi o símbolo mais contundente da renovação e ampliação do público. Como explica Marcelo Pedetta (2012):

Desde muito cedo, uma das principais atrações da cidade balneária era jogar a roleta, com apelo aumentado pela proibição que pesava sobre ela em Buenos Aires. Os membros da elite frequentavam o balneário com a expectativa de jogar pequenas fortunas em salões proibidos ao público local. [...] Como os hotéis e as praias, o cassino era um círculo fechado onde todos se conheciam. À medida que novos visitantes começaram a chegar, os salões precisaram ser ampliados ou multiplicados. (Pedetta, 2012, p. 51, tradução minha.)⁴⁰

Em 1936, o jornalista Enrique Loncán (*apud* Pedetta, 2012, p. 52) escreveu que as “fichas mudaram de mãos” e passaram para personagens anônimos que sonhavam com o enriquecimento por meio de um golpe de sorte. Em “Moloch promete...”, a autora explora, precisamente, essa dimensão ilusória do cassino por meio da antiga deidade como símbolo da sociedade moderna devoradora que exige um sacrifício em troca de uma promessa: “A grande boca de Moloch vive, aqui, a beira-mar [...] desdenha habitualmente a carne humana e exige o sumo de suas bolsas” (Storni, 1936a, p. 11, tradução minha).⁴¹ Ela analisa também os jogadores e as jogadoras seduzidos pelos sons das fichas e os “homens de preto”, trabalhadores do cassino (cf. Pedetta, 2009).

⁴⁰ “Desde muy temprano uno de los atractivos principales de la villa balnearia consistió en jugar a la ruleta, atractivo acrecentado por la prohibición que pesaba sobre ella en Buenos Aires. Los miembros de la elite concurrían al balneario con la expectativa de jugar pequeñas fortunas en salones prohibidos para el público local. [...] Como los hoteles y las playas, el Casino era un círculo cerrado donde todos se conocían entre si. A medida que comenzaron a arribar los nuevos visitantes, los salones debieron ampliarse o multiplicarse.”

⁴¹ “La gran boca de Moloch vive, aquí, a orillas del mar [...] desdena habitualmente la carne humana y exige el zumo de sus bolsas.”

Por outro lado, “La tumba de Botafogo” apresenta uma direção diferente. Sem adotar um símbolo forte – seja da câmera ou de Moloch, como nos casos anteriores –, a crônica é a mais volátil das três e a única na qual a cronista está em primeiro plano, falando sobre si e sobre o trajeto que a levou ao túmulo de Botafogo. Nela, volta a enunciar seu posicionamento e autofiguração: “Sou uma cronista e não um boxeador que *pugila* – deixe-me inventar a inflexão verbal” (Storni, 1936b, p. 13, tradução minha).⁴² Além de se afirmar como cronista que inventa palavras, ela também se apresenta como “uma barata – não um rato – de biblioteca” e como autora cujos livros são vendidos por noventa e cinco centavos.

Ninguém nos dá mais do que um peso fatiado e, mesmo assim, nem as placas chamativas nos tiram de nossos nichos empoeirados, porque, segundo me informa o gênio tutor do negócio, no verão se faz alguma coisa, mas no inverno a feira declara falência e levanta suas tendas. (Storni, 1936b, p. 13, tradução minha.)⁴³

Em uma identificação forte com a autora de carne e osso, há uma ironia na montagem da poeta cujos livros não vendem, apesar do preço, em oposição à cronista que vende seus textos para o jornal – destaque-se que “La tumba de botafogo” foi publicado com um aviso que declarava a exclusividade de *Crítica* sobre o texto, proibindo sua reprodução parcial ou total.

Toda a crônica é permeada por números, medidas e valores: o espaço de 20 centímetros no ônibus, o valor do livro por noventa e cinco centavos, os dez mil hectares da estância, a entrada por \$9,90 pesos. A “alma do balneário” (Storni, 1936b, p. 13) é a tentação capitalista com as novas experiências oferecidas a preços acessíveis: “por poucos pesos todos os paraísos estão à disposição do homem que não tem carro particular...” (Storni, 1936b, p. 13, tradução minha).⁴⁴

A cronista, sem estar em oposição ou distante dos turistas, como nos outros “Films marplatenses”, participa da experiência: viajar para estância Chapadmalal – lugar presente nas notícias da época devido à passagem do príncipe de Gales: “Você leu – ou viu – mais do que eu sobre o assunto e sabe

⁴² “Soy una cronista y no un boxeador que pugila – déjeseme inventar la inflexión verbal.”

⁴³ “Nadie da por nosotros más que un peso rebanado y, aun así, ni los llamativos letreros nos sacan a rodo de nuestros nichos polvorientos, porque, según me informa el ingenio tutelar del negocio, en verano se hace algo, pero en invierno la feria se declara en quiebra y levanta sus lonas.”

⁴⁴ “por unos pocos pesos todos los paraísos están a disposición del hombre que no tiene coche particular...”

quantas coisas um terreno desses esconde” (Storni, 1936b, p. 13, tradução minha).⁴⁵

Em Chapadmalal, ela se mistura ao conglomerado de visitantes e com os “olhos-turistas” conhece a história de Botafogo: “Nunca fui a um hipódromo, jamais apostei em uma corrida, porém em poucos minutos conheço de cabo a rabo os pormenores de sua retumbante vida” (Storni, 1936b, p. 13, tradução minha).⁴⁶ É, então, na lápide do popular equino, no “mostuário de cavalos mortos”, que encontra um “clima humano”:

Saio da estância Chapadmalal com alguns sentimentos confusos. Sinto vergonha. Acreditava que minha sensibilidade se elevava sobre o destino do cavalo. Mas logo reflito sobre os grandes efeitos das pequenas causas. Talvez Botafogo tenha contribuído para alisar o campo onde o príncipe de Gales pousou e, em algum tratado comercial, sua pata tenha sido incluída. A névoa humana que envolve sua lápide mortuária é o que me toca e o cenário que a rodeia, demasiado vasto para um monte de ossos de animais, repousando perto de uma capela, como se esperassem, um dia, levantar-se ao som de uma trombeta. (Storni, 1936b, p. 13, tradução minha).⁴⁷

7 Conclusão

“Ruído, cor e movimento são a alma dos balneários” (Storni, 1936b, p. 13, tradução minha),⁴⁸ escreveu Alfonsina Storni em “La tumba de botafogo”. Essa síntese bem poderia funcionar como chave de leitura para toda série “Film marplatense”. As duas crônicas inéditas, resgatadas em pesquisa no arquivo, nos levam a novas perguntas e análises sobre a atuação jornalística de Alfonsina e seu posicionamento como cronista quando já era uma poeta de sucesso, com um grande público e seis livros de versos publicados.

⁴⁵ “Tú has leído – o visto – más que yo al respecto y sabes las muchas cosas que encierra uno de estos solares.”

⁴⁶ “Nunca he asistido a un hipódromo, jamás he jugado un boleto, pero en pocos minutos conozco de cabo a rabo los pormenores de su resonante vida.”

⁴⁷ “Salgo de la estancia Chapadmalal con algunas hilachas sentimentales rotas. Tengo vergüenza. Creía a mi sensibilidad empujada por sobre el destino del caballo. Pero reflexiono en seguida sobre los grandes efectos de las pequeñas causas. Acaso Botafogo contribuyó a alisar al campo donde aterrizó el príncipe de Gales y en algún tratado comercial se halló metida su pezuña. La niebla humana que rodea su lápida mortuoria es lo que me tocas y el escenario que lo rodea, demasiado vasto para un montón de huesos animales, reposando cerca de una capilla, como el esperaran, un día, levantarse al son de una trompeta.”

⁴⁸ “Ruido, color y movimiento son el alma de los balnearios.”

Para Laera (2023, p. 21, tradução minha), a autora estava “imersa no mundo dos meios massivos de comunicação e, mais amplamente, no mundo moderno dos consumos massivos”.⁴⁹ Tudo isso é visível na série “Films marplatenses”. É também visível a persistência do olhar poético e irônico na ambígua experiência em Mar del Plata; no meio da multidão, no túmulo de um cavalo ou no clima burguês de um cassino. A cronista de “Films marplatenses”, então, captura tanto a banalidade e o prosaico quanto o potencial imagético e ilusório da modernidade.

Essa leitura, longe de esgotar uma análise, procurou explorar a posição de Alfonsina Storni como cronista, o trânsito entre prosa e poesia, a contaminação da sua escrita que se dá em termos de hibridez no impacto das novas tecnologias da década de 1930. E, sobretudo, quis abrir caminhos em diálogo com as leituras de María Moreno e Tamara Kamenszain, com o arquivo, com os restos.

Referências

ALFONSINA. primer periódico para mujeres. Ano 1, n. 1, Buenos Aires, 15 dez. 1983 – 11 jun. 1984.

CROCE, Marcela. La función crítica de los géneros dispersos. *Comparatismi*, n. 10, p. 279-290, nov. 2025.

DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

DIZ, Tania. Seis escritoras en busca de un archivo. *Cuadernos LIRICO*, n. 31, 2025, p. 188-204.

FONTES, Mariana. “*En los propios, busco lo ajeno, y en los ajenos, lo propio*”: uma leitura da alteridade em Tamara Kamenszain. 2025. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2025.

GÁRATE, Miriam V. Intervenções críticas na/da escrita de Moreno. Caderno de bitácora. *Caracol*, n. 27, jan./jun., 2024, p. 279-314.

KACZAN, Paola Gisela. Viajes de mujeres. Representaciones sobre vacaciones en la costa marítima. Mar del Plata, Argentina hacia 1920-1940. *Memorias*:

⁴⁹ “inmersa en el mundo de los medios masivos de comunicación y, más ampliamente, en el mundo moderno de los consumos masivos.”

Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano, ano 16, n 42, 2020, p. 111-142.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado y costura del texto. In: KAMENSZAIN, Tamara. *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México, D. F.: Universidade Nacional Autónoma de México, 1983, p. 73-83.

KAMENSZAIN, Tamara. La soltera como madre póstuma. In: KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor* (y otros ensayos sobre poesía). Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 31-43.

KAMENSZAIN, Tamara. Las nuevas poetisas del siglo XXI. In: ARNES, Laura; DE LEONE, Lucía; PUENTE, María José (org). *Historia feminista de la literatura argentina*. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta. Villa María: Eduvim, 2020.

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Tradução: Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

LAERA, Alejandra. *Instantáneas de mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2023.

LEONE, Lucía María de. Una poética del nombre: los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino. *Cadernos Pagu* (Unicamp), n. 36, jan. 2011, p. 223-256.

MAGALHÃES, Danielle. Ler, no corte, o que está prestes a nascer: “Chicas en tiempos suspendidos” de Tamara Kamenszain. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 18, 2021, p. 285-305.

MORENO, María. Alfonsina revisitada. *Página 12*, Las 12, Buenos Aires, 18 ago. 2000. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-08-18/nota3.htm?mobile=1>. Acesso em: 10 dez. 2026.

MORENO, María. La siempreviva. *Página 12*, Las 12, Buenos Aires, 21 jun. 2002. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-230-2002-06-21.html>. Acesso em: 28 out. 2026.

MORENO, María. Las arenas del tiempo. *Página 12*, Radar Libros, Buenos Aires, 16 nov. 2008. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3248-2008-11-16.html>. Acesso em: 10 dez. 2026.

MORENO, María. Contra las gallinas ponedoras. *Página 12*, Verano 12, Buenos Aires, 20 jan. 2010. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-138769-2010-01-20.html>. Acesso em: 10 dez. 2025.

MORENO, María. Par, impar, oveja descarriada. *Página 12*, Buenos Aires, 26 mai. 2019. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/196149-par-impar-oveja-descarriada/>. Acesso em: 8 jan. 2026.

MORENO, María. *Pero aun así: elogios y despedidas*. Buenos Aires: Random House, 2023a.

MORENO, María. “Escribo en ‘contaminación’ entre las zonas altas y bajas de la literatura”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 872, fev. 2023b, p. 4-11. Disponível em: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/maria-moreno/>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MORENO, María. “Cuerpo argentino (Discurso Inaugural, FILBA 2016)” In: *Por cuatro días locos: pequeño inventario de la patria pop*. Buenos Aires: Sigilo, 2024, p. 39-46. (Livro digital)

MUSCHIETTI, Delfina. Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni). *Dispositio*, v. 15, n. 39, 1990, p. 85-105.

MUSCHIETTI, Delfina. Borges y Storni: La vanguardia en disputa. *Hispanamérica*, vol. 32, no. 95, 2003, pp. 21-44.

MUSCHIETTI, Delfina. Nota do editor à crônica “Film marplatense”. In: STORNI, Alfonsina. *Prosa: narraciones, periodismo, ensayo*. Buenos Aires: Losada, 2022.

PEDETTA, Marcelo. Hombres de negro. Los trabajadores del Casino marplatense (1930-1960). *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

PEDETTA, Marcelo. Las políticas públicas sobre los casinos durante la gestión de M. Fresco (Buenos Aires, 1936-1940). *Registros. Revista De Investigación Histórica*, (9), 2012, p. 41-53.

QUEIROLO, Graciela. Una modernidad femenina: las crónicas de Alfonsina Storni. *Feminaria Literaria*, v. 12, n. 19, 2007, p. 103-109.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SAÍTTA, Sylvia. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

SAÍTTA, Sylvia. Crítica fue un actor central en el golpe de 1930. *Clarín*, Buenos Aires, 8 de outubro de 2013.

SABO, María José. Una vuelta más a la cuestión “periodismo y literatura”. El archivo, la crítica y los restos de la modernización latinoamericana. *Questión*, vol. 1, n. 53, 2017.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

STORNI, Alfonsina. “Film Marplatense: Moloch Promete el Veraneo Gratis a Cambio del Riesgo de unos Pesos”. *Crítica*, Ano XXIII, n. 7872, 5a edição, p. 11, mar. 1936a.

STORNI, Alfonsina. “Films marplatense: La tumba de Botafogo”. *Crítica*, Ano XXIII, n. 7868, 5a edição, p. 13, mar. 1936b.

STORNI, Alfonsina. *Obras. Poesia*. Tomo I. Organização de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 1999.

STORNI, Alfonsina. *Prosa*: narraciones, periodismo, ensayo. Organização de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 2022.

VILLORO, Juan. La crónica: disección de un ornitorrinco. *Sala de Prensa*, v. 9, 2010.

[Artigo recebido em 19 de fevereiro de 2026 e aceito em 23 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.153716