



## Clara Beter o especulaciones a partir del género en *Claridad* (1926-1927)

### Clara Beter or the gender speculation on *Claridad* (1926-1927)

 Tania Diz

taniadiz@gmail.com

Instituto interdisciplinario de Investigaciones en  
 Género, Universidad de Buenos Aires / CONICET,  
 Argentina

Recepción: 01 Agosto 2022  
 Aprobación: 09 Noviembre 2022  
 Publicación: 01 Marzo 2023

**Cita sugerida:** Diz, T. (2023). Clara Beter o especulaciones a partir del género en *Claridad* (1926-1927). *Descentrada*, 7(1), e194. <https://doi.org/10.24215/25457284e194>

**Resumen:** Este artículo toma como objeto central el escándalo que se generó alrededor de la aparición de Clara Beter en el grupo de Boedo, en medio de las disputas entre Boedo y Florida, en la cultura literaria argentina de los años '20. La hipótesis del artículo es que la visión de género que atravesaba a las escritoras fue fundamental para sostener la patraña que fue el episodio.

Para demostrarla, se dividirá el artículo en tres ejes: uno en el que se analizan los elementos que conforman al mito de la escritora. En segundo lugar, se profundizará la cuestión de las escritoras en Boedo. Y, por último, se analizará desde el género, la cuestión del seudónimo.

**Palabras clave:** Literatura argentina, Género, Boedo y Florida, Escritoras.

**Abstract:** This paper refers to the scandal about Clara Beter in the Boedo's group. At the time of the Boedo / Florida dispute, in the 1920s. The main idea is that the vision of gender that crossed the female writers was essential to Clara Beter episode. To demonstrate it, the article will be divided into three axes: one in which the elements that make up the myth of the writer are analyzed. Secondly, the question of the women writers in Boedo will be deepened. And finally, the question of the pseudonym will be analyzed from the gender.

**Keywords:** Argentine Literature, Gender Studies, Boedo, Women Writers.

## 1. INTRODUCCIÓN

A mediados de la década del 20, en las páginas de *Claridad* aparecieron poemas firmados por Clara Beter, junto con reseñas y comentarios que anunciaban su próximo libro y elogiaban su poesía, a la que leían casi como una justificación sin mediaciones de su propia vida. Sin duda, era una entrada prometedora y auspiciosa para una joven poeta que iniciaba su carrera. Beter, decían en la revista, era una joven ucraniana que había llegado a la Argentina sola y sin dinero, se había afincado en Rosario y ejercía la prostitución para sobrevivir. La verosimilitud de la biografía estaba dada por un contexto en el que, debido a la pobreza de diversos países europeos y cierta promesa de prosperidad en Argentina, miles y millones de personas jóvenes emigraron. Es lo que fue llamado el aluvión inmigratorio de las primas décadas del siglo XX. El crecimiento de la población y el desarrollo de las ciudades, a la vez, favoreció el crecimiento en algunos casos y surgimiento en otros, de varias



redes prostibulares, siendo las de Rosario una de las más conocidas. Es decir que cuando quien leía, tomaba nota de estos datos, veía en Beter un caso más de las tantas jóvenes engañadas con promesas laborales que caían en la prostitución (Armus, 2005; Guy, 1994) Decían en la revista que la fuerza de su vocación la llevó a escribir poemas autobiográficos y enviarlos a la revista. Los directores, probablemente Elías Castelnuovo, no dudaron en publicarlos y tomar su caso como emblemático para denunciar su situación, idealizar su vida y obra, y proponerla como la figura femenina del grupo de Boedo. No es un dato menor el hecho de que este episodio sucedía mientras aún duraba la disputa entre los escritores vanguardistas (o de Florida) y los escritores sociales (o de Boedo) (Candiano y Peralta, 2007; Gilman, 2006).

Todo esto pasa a ser un escándalo y una enorme decepción cuando se devela que se trató de una broma de mal gusto, ella era una poeta apócrifa y su autor real había sido otro integrante de la revista, César Tiempo. Años más adelante, él mismo recuerda la anécdota que le valió varios años de enemistad con Castelnuovo, referente principal del grupo en ese momento y uno de los más entusiastas al *descubrir* a Beter. Dice Tiempo que todo comenzó cuando, entre las pruebas de un próximo número, Castelnuovo encontró un poema, “Versos a Tatiana Pavlova”, firmado por Beter. Prontamente, él creyó encontrar en ella una nueva y femenina promesa literaria (Tiempo, 1998). Tiempo percibió, en aquel entusiasmo, la ausencia de una voz femenina en la literatura de Boedo y, lejos de develar el engaño, lo intensificó, buscando cómplices entre sus amigos. Testigos del hecho fueron Leónidas Barletta, Antonio Zamora, Pedro Juan Vignale, Julio R. Barcos. Las fechas tienen alguna ambigüedad entre 1926 y 1927, incluso el prólogo de Roland Chaves al libro, que aparece en la revista también, lleva este año al lado de la firma. Pero tomaré como referencia las fechas de la revista *Claridad*, espacio por excelencia de emergencia de Beter, y que ubican el hecho a lo largo del año 1927. El poema en cuestión apareció en el número 130, en febrero de 1927 (Beter, 1927a, p. 10), precedido por una presentación de Tiempo que llevaba el título de “La poesía de una mujer de la calle” (Zeitlin, 1927, p. 9). Como se infiere del título, el relato narra el derrotero de Beter antes comentado, de la joven, por las calles rosarinas. Tiempo decía que ella se había enterado de la existencia de la revista y enviaba sus poemas, en los que recordaba su infancia, imaginaba su vejez solitaria, pero, sobre todo, se refería a las desventuras de la prostitución callejera y a las miradas despreciativas de las mujeres de clase media. Así, decía Tiempo, comenzaba un intercambio epistolar entre la poeta y los responsables de la revista. Manuel Kirshbaum, amigo de Tiempo, vivía en Rosario, en una pensión de la calle Zeballos, y tenía una “caligrafía pasmosamente parecida a la de Alfonsina Storni” (Tiempo, 1998, p. 19). Por eso fue quien se ocupó, entonces, de enviar las cartas a la redacción. Beter no sólo era joven, linda, extranjera y prostituta, sino que también era parecida a la poeta más popular de esos años: Alfonsina Storni.

Cuando la cantidad de poemas lo ameritó, armaron un libro con el título *Versos de una ...* que salió en la colección “Los nuevos” de la editorial *Claridad* y luego, dado el éxito comercial, en la colección “Los poetas” de la misma editorial. Es sólo el inicio de una serie de reediciones que se replican a lo largo del siglo XX. Esta primera edición estuvo acompañada por el prólogo de Elías Castelnuovo, antes mencionado, y las posteriores agregaban un artículo de Tiempo, en el que contaba qué era lo que había pasado con este libro que, por otra parte, es el que más se ha recordado del autor. El libro, efectivamente, cuando salió fue elogiado, reseñado, leído con las consabidas variaciones sobre ella, que es lo que se lee en los paratextos que lo acompañaron. Generó intriga en los años 1926 y 1927. Tiempo dice que Arlt, cuando se enteró, le propuso traerla a Buenos Aires para que, con sus ganancias haciendo la calle, solventara un premio a escritores argentinos. ¿Será que Beter lo inspiró a imaginar el macabro plan del rufián melancólico en *Los siete locos* (1929)? Castelnuovo tenía una obsesión particular por encontrarla mientras se seguían dibujando las distintas facetas de las fantasías masculinas ante esta misteriosa escritora.

En pos de la precisión, en *Claridad* y a lo largo de 1927, se publicaron, luego de “Versos a Tatiana Pavlova”, los siguientes poemas: “Ventura” (Beter, 1927b, p. 5), “Patio de infancia” (Beter, 1927c, p. 9), “La calle” y “Mancer” (Beter, 1927d, p. 10). Estos dos últimos poemas aparecieron en el contexto de la presentación al premio literario municipal de ese año, que marcaba el final de la patraña: cuando, en el diario, se publicó el

listado de candidatos al premio, *Versos de una...* llevaba la firma de Carlos Serfatty. Este, acorralado por sus compañeros, confiesa que él no es su autor real, que fue Tiempo quien le dio el libro y, así, el entonces muy joven bodeísta confesó que era su autor. Castelnuovo se enojó bastante, al verse puesto en ridículo frente a todos y en una bibliográfica, sin firma, de la revista *Izquierda* que él dirigía, sentenció

circunstancialmente, nos hemos enterado que Clara Beter no es una mujer, sino un varón que no hizo más que burlarse de la buena fe de quienes publicaron el libro". (...) De cualquier manera que sea, lamentamos que la prostituta haya resultado, al fin, un prostituto... (*Bibliográfica: Versos de una...*, 1927).

Tiempo, en su versión de la historia contada en los años 70, culmina con la frase: "El prostituto era yo" (Tiempo, 1998). Con este cierre flaubertiano, asume la culpabilidad de la acusación que parece seguir pesándole, a pesar del paso de los años. Y el cierre sedimenta otro supuesto: junto con la mentira, es el engaño en cuanto a la identidad sexual de quien escribió, la razón fundamental por la que no debería ser leída.

1926 y 1927 son años en los que la literatura argentina aún está gravitando sobre los grupos Boedo y Florida. Varios artículos en *Claridad*, aunque no solamente, por supuesto, retoman esta polémica que, afortunada o no, se refería a diferentes modos de entender el rol del autor y la literatura. Por eso es que, como dice acertadamente Capdevila, parte del éxito de Beter fue el hecho de que vieron realizadas sus ideas sobre la literatura social:

la consubstancialidad entre la experiencia vital y la literatura, la vindicación de la sinceridad como grado superlativo de la verdad, la responsabilidad del escritor frente a la "dura realidad", planteados todos, de manera excluyente, en términos morales (Capdevila, 2015).

Y, al haber sido una broma hecha al interior del grupo, dice Capdevila, puso en evidencia la contradicción estética que subyace: "una literatura que reniega de su naturaleza de artificio, de su dimensión retórica y que ahora desmiente su prosapia europea" (2015, p. 204). En la línea de las aporías analizadas por Capdevila, quisiera agregar una más, la de género. Es decir, ¿qué otros aspectos se desprenden si traemos a la reflexión el simple hecho de considerar que Beter era una mujer escritora? ¿En qué medida las ideas que circulaban sobre las escritoras –y que ellos reproducían– no hacían aún más verosímil la existencia de Beter? ¿Acaso Beter no eclipsó la mirada masculina al punto de que no *ver* a las escritoras de izquierda? ¿Se puede pensar al nombre como un seudónimo travesti? ¿Supone, el cambio de sexo en el nombre una operación subversiva o conservadora del sistema sexo-género? Las respuestas a estas preguntas nos conducen a reponer el mito de la escritora de los años '20 (Diz, 2012) para poner en evidencia las luces y sombras que se despliegan a partir de la poeta: las variantes de la figuración y la autofiguración femenina, la participación velada de las escritoras de izquierda y el fallido seudónimo travesti en el lugar de la autoría.

## 2. LA MALDICIÓN DE LA ESCRITORA

La configuración de la escritora está atravesada por los dinamismos de sentido y relaciones de poder que se juegan, en tanto significante que la cultura saturaba, como dice Nelly Richard (2018), de sentido sexuado. En consonancia con estas ideas, Sylvia Molloy (2006) indagó acerca de cuáles serían los condicionantes que atravesaron a las escritoras que se incorporaban al campo literario en las primeras décadas del siglo XX. Si bien el análisis de Molloy se centra en el período anterior, que se corresponde con el modernismo, podemos afirmar que sus ideas son vigentes todavía en los años '20. De acuerdo con su propuesta, mientras se forja la concepción del escritor que, o bien interviene en los debates políticos –Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas–, o bien en los debates estéticos –Oliverio Girondo, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Jorge Luis Borges–, la imagen de la escritora queda ligada a *otras* cuestiones, sean estas íntimas, personales, sentimentales.

Molloy afirma, acertadamente, que las dos figuras de escritoras aceptadas por el modernismo fueron las maestras y las poetas:

No es sorprendente pues que el ripioso lirismo sentimental y la literatura didáctica –dos formas a su manera de repetición acrítica, la una estética, la otra ética– fueran los modos preferidos de expresión de la mujer. Eran modos aceptables y, por ende, fueron aceptados (Molloy, 2006, p. 70).

Herminia Brumana y Alfonsina Storni serían, sin duda, los dos ejemplos que responden exactamente a estos modelos, pero que, además, han llevado adelante estrategias muy claras de resistencia a estos límites. Por supuesto que estos paradigmas de figuración de la escritora son dinámicos e inestables, la invariante es el hecho de su existencia: es decir, que la mujer que escribía se enfrentaba a priori con una serie de prejuicios o reglas no del todo explícitas, pero que la interpelaban: debían adaptarse, resistir o directamente proponer otras figuraciones autorales posibles. Es decir, que la autoría ha sido, sin duda, un territorio político de disputas ideológicas en el que participaban diferentes agentes de la cultura, incluyendo a quien lee/consume esos materiales (Fontdevila y Frances, 2019). Más precisamente, Bustamante Escalona y Pérez Fontdevila (2019) retoman la distinción de Maingueneau entre la imagen de autor que pertenece al texto y aquella que pertenece al actor, es decir, a la imagen que se construye en relación a los lugares de mención, publicación, desarrollo; cuestión que es pertinente en nuestro caso, ya que en este sentido permite decir que la imagen de autorx no es solo producto de la acción del/de lxx autorx encarnadx, sino que es un efecto de diferentes dispositivos culturales que lo modelan.

¿Qué sucedía, entonces, respecto de las escritoras? Aun cuando suene tautológico, de la lectura de reseñas y artículos que se refieren a alguna escritora, se desprende que ella, en primer lugar, debía demostrar que seguía siendo mujer, a pesar de escribir y una garantía de ello era que se dedicara a géneros vinculados con su condición sexual, como la poesía sentimental. Es sorprendente la insistencia que se deja leer en la prensa de la época en afirmar lo obvio, o ¿no era tan obvio? La vida urbana era un espacio de circulación legitimada para los varones. Sin ir más lejos, vale la pena recordar que legalmente las mujeres no podían participar de la vida sociopolítica: fueron consideradas menores de edad hasta 1926 y sin derechos políticos hasta 1947. Pero, al margen de ello, en los hechos ellas estaban en las calles como las burguesas que paseaban por calle Florida, las prostitutas que vivían/hacían la calle, las obreras que iban y venían del trabajo. Es posible nombrar ejemplos paradigmáticos que la cultura rápidamente traducía en personajes: la costurerita, Milonguita, Esther, Nacha Regules, la misma Clara Beter, entre tantas otras.

Un paseo digital por revistas y diarios de inicios de siglo XX, confirma lo que muchxs historiadorxs han fundamentado: “la mujer” fue uno de los tantos fenómenos “nuevos” de la modernización. No era ni tan singular, ni tan nuevo. Pero más allá de ello, se solía presentar a alguna mujer como una novedad: mujeres inmigrantes, que posaban ante un fotógrafo, con sus hijxs, que paseaban por la ciudad, que tomaban sol en las playas de Mar del Plata, que miraban las vidrieras de calle Florida. Imágenes de mujeres felices que exponían la hegemonía de la vida burguesa y doméstica. Estas notas sociales se mezclaban con aquellas que reforzaban cierta condición de excepción: médicas, escritoras, asesinas, políticas, científicas... E, incluso, se expandían los géneros tanto ficcionales como periodísticos destinados a ella: columnas femeninas, consejos para el cuidado de la salud de lxs hijxs, notas sobre la moda, la higiene, la cocina, el maquillaje. La pregunta acerca de qué era “la mujer” abría toda una serie de tópicos sobre la sexualidad, la diferencia sexual, la reproducción, la familia, el matrimonio. La mayoría de estos discursos sobre las mujeres y/o lo femenino, se inscribían en la ideología de la domesticidad que pretendía ordenar la vida social a partir de una delimitada división sexual de las tareas y funciones. En este marco, se configuraba el ideal femenino de la mujer doméstica, que halla su poder en el ámbito del cuidado y del hogar, mientras el varón era la principal autoridad en lo que respecta a decisiones económicas no domésticas –compra y venta de casas, administración de bienes de ambos, negocios– y era el que tenía acceso a la vida pública, por lo que podía circular legítimamente (Armstrong, 1987).

Ante la emergencia, en esta línea, de “la mujer”, los varones de Boedo acusaban a “ellas” de burguesas y dueñas de una estética del mal gusto. Al unir la condición de clase con la de género, los de Boedo sentían que no tenían escritoras hasta que apareció Beter, quien sintetizó varias facetas de ese ideal masculino: era poeta, era una mujer caída pero digna y altruista, era con quien imaginaban un vínculo paternal, siendo ellos sus salvadores. En aquel momento, entre las escritoras más famosas o populares estaban Alfonsina Storni, junto con la chilena Gabriela Mistral y la uruguaya Juana de Ibarbourou. En este punto se hace necesaria una aclaración: utilizo el término “famosas” pensando en el concepto de celebridad (Golubov, 2011). Con esta palabra no me refiero, por ejemplo, al lugar de Storni en el sistema literario (si bien Storni publicaba asiduamente en las revistas y diarios, participaba de los banquetes y conferencias, no era bien recibida por los jóvenes de la vanguardia ni por los de Boedo, un poco por *cursi* y otro por anticuada) sino en la cultura masiva, en donde era considerada un referente de la poesía latinoamericana. En las extensas revisiones que he realizado, tanto en revistas de divulgación masiva (*Caras y caretas*, *El hogar*, *Plus Ultra*) como en revistas literarias (*Nosotros*, *Martín Fierro*, *Proa*, *Claridad*, *Contra*, *Izquierda*, entre otras), Storni casi siempre surge, sea porque colabora con algún poema u otro texto, sea porque se le pide una opinión sobre alguna cuestión del momento o sea porque se alude a ella como referente, tanto para elogiarla como para atacarla. Esto sin mencionar sus participaciones en la prensa, tanto en *Crítica* como en *La Nación*.

Es decir, Storni-Mistral-Ibarbourou conformaron un trío poético que, de una u otra manera, estaba presente en la cultura literaria rioplatense. Podría agregarse a otras escritoras con menos visibilidad, como Delfina Bunge o Emilia Bertolé. Incluso, Norah Lange, quien, si bien era aún muy joven, ya participaba de las revistas y reuniones de la vanguardia. Fuera de la órbita de la poesía, se podría nombrar a Salvadora Medina Onrubia, quien ya tenía algún libro de cuentos y alguna obra de teatro o a Herminia Brumana, quien colaboraba con crónicas y relatos en el periodismo. Estos nombres se integran a un número impreciso – pero no escaso– de mujeres que se dedicaban a la escritura en un sentido amplio: periodistas, dramaturgas, ensayistas, narradoras, poetisas. En el caso de las poetisas, se agregaba una cuestión más: las escuelas de declamación que, si bien abrían otra zona de la participación de las mujeres en la cultura, adquirirían relevancia por las *performances* poéticas que llevaban adelante, con repertorios en los que Storni no podía faltar. Las obras con firmas femeninas eran, efectivamente, reseñadas y sus autoras eran entrevistadas y retratadas, mayormente en las revistas de divulgación masiva, menos reticentes a la inclusión femenina que las literarias. Más allá de los riesgos de la generalización de esta frase, quisiera argumentar que la “poetisa” era, en la cultura, la figura autoral femenina más conocida, más popular, quizás por ello, la más estigmatizada tanto por *cursi* como por *femenina*. Es decir, que así como era una figura aceptada, como dice Molloy, esta aceptación estaba condicionada por las marcaciones sexistas sobre su obra y persona (Diz, 2012).

Me detengo en un solo ejemplo que interpela a Boedo y Florida, a la vez que estigmatiza a las mujeres poetisas. En el verano de 1925, Storni encabezó un festival de poesía que se realizó en plena temporada, en Mar del Plata. Leyeron, además de ella, Margarita Abella Caprile, Beatriz Eguía Muñoz y Mary Rega Molina ante un público importante, mayormente femenino y que, luego, las retuvo solicitándoles sus firmas en los ejemplares. Desde *Caras y Caretas*, celebraron el hecho, con una nota que contenía más fotografías que escritura, pero que ocupaba una página entera. El cronista de la nota no dudó en afirmar que ellas eran “[i]poetisas nuestras, netamente argentinas, poetisas verdaderas, de corazón, de alma!” (S/A, “Cuatro poetisas en Mar del Plata” 1925, p. 76). Esta nota, en medio de la disputa entre Boedo y Florida, valió la burla de algunos escritores de Boedo y la singular defensa de los vanguardistas:

Los jóvenes realistas (¿) han encontrado una nueva aplicación a su literatura: atacan con ella a las poetisas.” (...) No conozco a ninguna de las poetisas nombradas en el articulito y no voy a defenderlas porque creo que no lo necesitan... pero, jóvenes, ¿por qué las poetisas no se han de bañar en el mar? (...) es más digno de poetisas que de burgueses. (...) ¿No tienen derecho ellas a vender sus libros? (Espinillo, 1925).

Es decir, la cultura masiva las incorpora, los jóvenes de la vanguardia –que en otros momentos también se burlan de ellas– aprovechan esta debilidad para señalar una cuestión cara a Boedo: el mercado. Los escritores

sociales daban una batalla con estas escritoras y lo explicitan en varias oportunidades (Diz, 2012). Otro ejemplo: en 1926, en la revista *La campana de palo* se publica un comentario con el título “Poesía de mujer”, cuya intención es criticar el erotismo de la poesía femenina y bregar por la poesía de amor casto y puro. El comentarista empieza diciendo que “El erotismo es un lugar común entre las poetisas del Río de la Plata” que constituían una “verdadera plaga de versificadoras” (Morales, 1926, p. 3). Es significativo que predomine la moral por sobre lo estético, es decir, no se dice que es mala poesía o que no es poesía social, por ejemplo, sino el hecho de que el tema sea el erotismo/la pornografía en contraposición a poesía de Rosa García Costa que denota “un espíritu de mujer que pone en el verso, su música y ofrece su amor en el que hay más ofrecimiento de hermandad que de goce. Y esta es poesía de mujer. ¡Ojalá Rosa García Costa sirva de ejemplo a las descarriadas!” (Morales, 1926, p. 3).

Los argumentos del escarnio bodeísta contenían varias razones. A los bodeístas les fastidiaba la publicidad que tenían las poetisas en los medios (la nota sobre el festival debe leerse en el contexto por el que los retratos, entrevistas, perfiles de escritoras eran muy comunes en la prensa masiva) y el éxito que tenían en el mercado, ya que solían tener un buen nivel de venta. Es necesario tener en cuenta que ellos criticaban la literatura mercantil, las colecciones de Tor, los folletines y novelas semanales como *La novela semanal* y *El cuento ilustrado*, porque querían ese lectorado, ya que estaban pensando en la función social de la literatura. Un ejemplo de ello es que *Claridad* pretendía educar al público y formarlo, por eso inicia una colección muy barata de literatura clásica, especialmente de obras representativas del realismo socialista. Así, entre sus páginas circulan Tolstoi, *Dostoievski* y Anatole France. En segundo lugar, hacían hincapié en un tópico que les irritaba, llámese erotismo, pornografía o amor, no tanto –o no solamente– por el abuso de recursos de mal gusto, sino por la agencia femenina. El argumento más conservador, casto más que estético, es lo que hace pensar que percibían una poesía capaz de subvertir el paradigma heterocispatriarcal de los afectos (Macón, 2021). Y, por último, fusionaban la poesía sentimental con la condición de clase y la de género, mediante una confusión explosiva que disfrazaba de crítica de clase lo que en verdad era misoginia. Esta confusión, como dijo Gilman, es porque para ellos “la virilidad, asociada al mundo del trabajo y la izquierda se convierte en argumento de la legitimidad de una lectura y de una escritura” (Gilman, 2006, p. 54).

En base a estos supuestos, los poemas de Beter hallaron su fundamento en estos paradigmas heterosexistas que encorsetaron a las escritoras. Es más, es esta retórica del sexismo la que le da una pincelada de verosimilitud a su existencia. Sus poemas entran a la cultura literaria, marcados por, cuanto menos, cuatro artículos que merecen ser analizados. Me refiero a “La poesía de una mujer de la calle” antes mencionado, a “La hora se acerca”, firmado por Roland Chaves (seudónimo de Castelnuovo) (1927, pp. 18-19), que es el mismo texto que en el poemario funciona como prólogo. También, una reseña de Zum Felde que luego de publicarse en un diario de Uruguay se publicó en el número 133 (Zum Felde, 1927, p. 16) y un artículo de Berta Tinkel titulado “Oye mujer” (Tinkel, 1927, pp. 11-12).

La invención de la escritora comienza con su biografía: Tiempo es quien dice que es una mujer que “oficia la prostitución callejera con altivecido desdén”, es “alta como un alarido, de mirada dulce y penetrante, de una belleza firme y madura”. Ella, sigue Tiempo, “ha sufrido por todas las mujeres, se entrega a los hombres con indiferencia, hizo carne el consejo de Tolstoi –sin saberlo– de que el artista debe sufrir con los hombres para salvarlos y consolarlos” (Zeitlin, 1927, p. 9). Por sobre todo es una mujer que entrega su cuerpo para el placer de los otros, pero ni su corazón ni su voz que están plasmados en los poemas. Beter, según Tiempo, se distinguió de las otras poetisas por su sinceridad y porque su escritura no estaba “repleta de barroquismos y artificios” (Zeitlin, 1927, p.9), sino que es la confesión de una mujer de la calle que apenas si adquirió las técnicas básicas para escribir los poemas. Zum Felde, en la reseña, sigue en la línea de la configuración de la poeta- prostituta: Beter es desdichada pero sus versos no son “licenciosos”, sino “castos” y “sinceros”. Es “la historia de todas esas víctimas de la trata de blancas” que tiene que ser oída (Felde, 1927, p.16). Y Castelnuovo agrega: “Hasta ahora se había hecho literatura de reflejo o de importación”, “parecíamos una colonia extranjera de cantores exóticos” (Chaves, 1927, p. 18) y con estas dos frases delimita lo bueno y lo malo

en la literatura actual. Lo malo en poesía –Almafuerte, Carriego, Falco– tenía su versión en la novela –Vargas Vila– y sigue su diatriba diciendo que los escritores viven de los libros y no del pueblo, que prefieren leer en francés antes que en español, que para escribir van a la biblioteca y no a la experiencia misma. Y comienza a recortar lo que está bien: Benito Lynch y Rafael Barrett porque supieron observar la realidad para escribir. Luego, se refiere a algunos escritores rusos y enlaza con los de Boedo –Mariani, Yunque, Barletta y él mismo–. Culmina con los nuevos: Abel Rodríguez, Juan I. Cendoya y Clara Beter. Ella es la única figura femenina en todo este listado, la única mujer de este canon de la literatura social. Beter entra por su origen social: es “la voz angustiada de los lupanares”, es “la que hundida en el barro, no protesta”, “cada composición señala una etapa recorrida en el infierno social de su vida pasada” (Chaves, 1927, p. 19). Beter, como explica Capdevila (2015), le permite a Castelnuovo mostrar un método de escritura ligado a la experiencia vivida y no a la tradición literaria, de la que él reniega.

Así, tras la poeta-prostituta se asoman las costuras de la escritora imaginada en la cultura de los ‘20. Es decir, las reseñas sobre escritoras estaban repletas de referencias biográficas que abarcaban desde su cuerpo hasta los hitos de su vida privada, y se leía casi sin excepción la obra en clave autobiográfica, con lo cual el acento puesto en la vida de Beter no sería un aspecto original, sino que, más bien, emula un modo de referirse a las escritoras. Es decir, la asociación experiencia-obra no solo puede ser explicada en relación con el ideario de Boedo, sino también por su condición de género. En la invención de Beter, a través de los paratextos que la acompañan, confluyen ambas perspectivas. La pose, las palabras, las fotos; el cuerpo debía estar ahí como prueba de su existencia y los muchachos de Boedo creían haberla encontrado, por eso fueron a buscarla.

Ahora bien, así como Tiempo le da una historia de vida y un cuerpo a Beter, en el mismo movimiento, muestra el artificio que la compone, cuestión que probablemente haya pasado desapercibida. De hecho, en la presentación la introduce con dos poemas, uno de Fernán Silva Váldez que arma el escenario: “A la hora ambigua del anochecer/ pasa la yiradora ofreciendo el placer” (Zeitlin, 1927, p. 9), y el otro de Manolo Machado que define el vínculo entre la prostituta y el poeta: “Hetairas y poetas somos hermanos” (Zeitlin, 1927, p. 9). Tinkel, con un registro claramente coloquial, le dice a la lectora que “Clara” es más compleja que Soniushka de *Crimen y castigo*, y no es artificial como Nacha Regules de Gálvez. Es decir, desde el comienzo, si leemos estas referencias, Beter fue un personaje literario, pero no se detectó la *verdad* que contenía esta operación por el hecho de que obedecía al paradigma de la escritora. En este sentido, Beter padeció la maldición de la escritora, por la cual el centro era ella y no su obra.

### 3. ELLAS, LAS ESCRITORAS DE IZQUIERDA

La figura de Beter es emblemática: una feminidad débil, sumisa, linda, joven, casta y sensual al mismo tiempo. Una de las consecuencias de la cegadora luz del sexismo ha sido que los hombres que formaban parte del grupo de Boedo no vieron a sus pares femeninas. Además, a grandes rasgos, la crítica que se ha ocupado de estos temas (Astutti, 2001; Candiano y Peralta, 2007; Capdevila, 2015; García Cedro, 2006; Sarlo, 1988; Gilman, 2006) tampoco ha mirado desde un punto de vista de género lo que sucedía en el ambiente literario. Sin embargo, una rápida mirada por los índices de *Claridad*, *Contra* y *La campana de palo*, entre otras revistas de izquierda, deja ver varias firmas femeninas. ¿Serían apócrifas como Beter? ¿Serían escritoras o más bien militantes con inquietudes literarias? O, peor aún, emulando las adjetivaciones de la época, ¿serían poco o muy femeninas? Lo cierto es que el archivo permite afirmar que había escritoras, en la mayoría de los casos, comprometidas con la militancia política. *Claridad*, por ejemplo, desde el primer número de la revista (la broma comienza en su octavo número. Cabe aclarar que dice “nro. 130”, pero la revista tuvo un cambio de numeración: a partir del número 8 siguió la numeración de *Los pensadores*, razón por la que el número 130 es el octavo número de *Claridad*) tuvo firmas femeninas debajo de poemas y artículos de diferentes temas. Es el segundo número (*Claridad* 2, 1926) el que merece mayor análisis por lo siguiente: la nota editorial retoma, entre otros temas, la sanción de los derechos civiles femeninos y la necesidad urgente de tratamiento de la

ley de divorcio (Zamora, 1926). Es agosto de 1926. Nada dicen de las feministas que trabajaron en pos de ello, pero este hecho nos hace pensar que Beter apareció, también, en un momento de gran visibilización y discusión acerca del rol de las mujeres en la vida política, social y, por ende, cultural. Ya hacía varios años, desde 1920, que la cuestión de la igualdad de derechos entre los sexos era un tema recurrente, visible no sólo en artículos específicos sino también en encuestas sobre las diferencias entre los sexos o, incluso, sobre la especificidad o no de la literatura escrita por mujeres (Font, 1921, s. f.). La inserción y participación de las mujeres en una sociedad que estaba atravesando grandes cambios fue la causa más evidente de una pregunta constante sobre los sexos, que pretendía calmar la amenaza que significaba ese “nuevo sujeto” que eran las mujeres.

Quizás el tema de la editorial los llevó a poner la mirada sobre las mujeres. O quizás fue por azar, pero es significativa la presencia femenina justo en ese número. En primer lugar, comenzando por un escándalo que cayó en el olvido: se acusa a Leopoldo Lugones de haber plagiado varias partes de la novela *Akasha*, de Salvadora Medina Onrubia, en *El ángel de la sombra* (Staricco, 1926, p. 3). En segundo lugar, se publicaron poemas de Nydia Lamarque (“Intensidad” p. 6), Raquel Adler (“La divina tortura”, p. 12), Rosa García Costa (“Corazón”, p.12), Alicia Porro Freire (“Al oído” p.13), casi todas ya con algún poemario publicado ya; además de que casi todas seguirían aportando otros poemas en los números subsiguientes.

En los ejemplares del año ‘27, además de las poetas mencionadas antes, colaboraron Ibarbourou, Brumana, Haydée Guío, y se reseñaron libros de María Luisa Carnelli, Susana Calandrelli, Medina Onrubia y Nydia Lamarque, entre otras. Cada uno de estos nombres supondría una obra más o menos importante, más o menos cercana a la estética de Boedo. Este es un listado provisorio, discutible e incompleto, sobre el que aún haría falta indagar en función de ver qué obras, qué espacios de circulación, qué figuras de escritoras encarnaron estas mujeres que se desviaron del paradigma hegemónico de la escritora y que fueron dejando evidencias de otras maneras de encarnar la autoría. Pero es suficiente para afirmar que había escritoras cercanas, estética e ideológicamente, a los escritores de Boedo.

En el número 130 de *Claridad*, primera aparición de Beter, en uno de los comentarios finales se mencionaba la lectura de un drama inédito de “nuestra colaboradora Herminia C. Brumana, intitolado *Dos alas de amor*, que acusa un vigoroso temperamento y una mentalidad sana y fuerte de mujer desprejuiciada” (p. 17). Casi masculina, desprejuiciada pero vigorosa, sana y fuerte, aparece el nombre de Brumana. Es el mismo número en el que la poesía de Beter es presentada como “la poesía de una mujer de la calle”. Pero, a diferencia de Beter, Brumana anuncia otra configuración de autora, ligada a la mujer comprometida con lo social, intelectual, que interviene en los debates del momento. No está por debajo, sino al lado de los muchachos de Boedo. Unos años antes, en 1923, Brumana exponía, en un cuento breve (“Fatalidad”, incluido en *Cabezas de mujeres*), el conflicto de una joven poeta que le pedía su opinión a un poeta ya consagrado y él le respondía seduciéndola. A lo que la joven reacciona con enojo y decepción. El relato es apenas una señal de algo que probablemente haya sido un hábito en el ambiente (Brumana, 1958). Otro dato no menor es que en el mismo año en que aparece Beter, Storni (*El amo del mundo*, 1927) tensiona los límites de una sociedad que se niega a aceptar una subjetividad femenina independiente del varón y con voluntad de intervenir en el campo cultural. De algún modo, es este modelo de mujer fuera de la órbita de la domesticidad que se coloca en un plano de igualdad frente a sus pares varones, el que se temía y, por eso, se neutralizaba con la casta sumisión de Beter. Como ya se dijo, la sociedad debatía en esos años los roles de los sexos, desde el socialismo se bregaba por la igualdad jurídica y el movimiento feminista traía al debate temas que seguirían presentes a lo largo del siglo – divorcio, hijos legítimos e ilegítimos, participación política, entre otros–. Estos temas ponían en evidencia las desigualdades estructurales de la diferencia sexual y mostraban las grietas de la ideología de la domesticidad.

Probablemente, como consecuencia de estos movimientos es que Delfina Bunge reflexionaba acerca de los prejuicios que la rodearon por querer escribir, cuestión de la que se burlan en *Claridad* al decir “Ahora que la señora Delfina Bunge de Gálvez acaba de confesarse al literato Juan José de Soiza Reilly, revelando su condición de revolucionaria ignorada, Manuel Gálvez nos viene con que él también tiene la necesidad de la



confesión” (Belle, 1927). El dardo que apunta a Bunge se dirige en verdad hacia el conservadurismo político de Manuel Gálvez. Sin embargo, dispararon contra Bunge, dolidos, quizás, de que la *revolución* haya quedado en la vereda de enfrente. En esa misma confesión, Bunge no sólo hace una autocrítica sobre su propia clase, sino que, además, reivindica a las maestras, valorando la valentía y la libertad de aquellas que, por medio del trabajo, obtenían una independencia económica. Pero el comentarista de *Claridad* no leyó ese párrafo, que es el que sigue al citado (Soiza Reilly, 1935). No es más que una prueba de la complejidad de una opresión que se está diciendo pero que todavía no tiene oídos suficientemente atentos.

Sin reflexión al respecto, en la revista persiste una diferencia entre la literatura y literatura femenina. Me refiero a que se distinguían y separaban por sexo, en varias ocasiones, las referencias bibliográficas. Beter, la única mujer del grupo, según el canon de Castelnuovo, habilitó una faceta más para pensar: la lectora. El estereotipo de la mujer lectora en esos años estaba marcado por la lectura pasatista, comercial y aún estaba atrapada por el paradigma de las lecturas convenientes o inconvenientes a su sexo (Maristany, 2008). Tanto la reseña de Zum Felde como la de Tinkel (sobre el poema de Beter), parten del supuesto de que el lector ideal del poemario es femenino: “Mujeres que dormís tranquilas en vuestros lechos, junto a la madre o al esposo” (Felde, 1927, p. 16). Zum Felde capta la contracara de Beter en la mujer doméstica y apunta a que la lectora se solidarice con la mujer caída. Tinkel arremete con un casi manifiesto revolucionario en “Oye, mujer. A propósito de Clara Beter. El suceso más notable de la época” (Tinkel, 1927, p. 11). En otras páginas de ese mismo número se leen comentarios en los que resuena la disputa entre Boedo y Florida, atacan a Lugones y se mofan de las “revistas ilustradas” que celebran la novela *Zogoibi* de Enrique Larreta, considerada una de las peores del año. Faltan unos meses para que se descubra el engaño y este artículo está acompañado de comentarios de lectores que halagan el poemario, una publicidad que anuncia la tercera edición en la colección *Los nuevos*, con el título: *Versos de una... ¡ramera!* (Claridad 143, 1927, p. 12). A diferencia de los anteriores que tienden a reproducir los clichés sobre lo femenino, este artículo no duda en interpelar al público femenino para que lea el poemario. Lo anuncia en el título y lo repite al inicio: “¡Oye mujer! Antes de abrir este libro, piénsalo bien, (...) has de leer los versos de una prostituta, y en su lectura, si te pilla así, desprevenida, puede que te resulte un poco fuerte.” (Tinkel, 1927, p. 11). Luego, arma una serie, citando algunos versos que ejemplifican la pureza y el altruismo de la mujer caída, para culminar:

Léela, ahora mujer, empápate de su dolor, húndete con ella un instante en su miseria, en su alma” (...) que solas no saben gritar su dolor y que necesitan tu voz de mujer libre y fuerte para lanzar al aire sus verdades; piensa que la prostitución no es sino una de las muchas laceras de la sociedad capitalista en que vivimos, (...) ¡mira, observa, compenétrate, húndete, decídete después y vuela a ocupar tu puesto en la lucha, que te esperamos! (Tinkel, 1927, p. 12)

Casi al pie de las ideas de Castelnuovo, Tinkel clama por la identificación de la lectora con Beter, como vía de entrada hacia su incorporación a la lucha. Así, por un lado, se ratifica la condición de Beter como víctima de la opresión del capitalismo, no del patriarcado, menos aún se sugiere una Beter fuera de la órbita de la víctima que la somete al varón; como una trabajadora sexual que conoce la calle, que recorre la ciudad e incluso logra cierta independencia económica, como sí sugería Nicolás Olivari en sus poemas.

Las poetisas que publicaban en las revistas, que hacían recitales de poesía, que vendían sus libros, eran objeto de escarnio fácil. ¿Cuáles eran, entonces, los motivos de esa insistencia? ¿Contra quienes estaban dando la batalla? Por un lado, contra la escritora independiente (sea Bunge en la versión más conservadora o Brumana, más cercana ideológicamente a ellos) pero, además, querían ganar ese lectorado femenino que consumía no sólo mala literatura, sino literatura de escritores conservadores, como Martínez Zuviría, por ejemplo. La cuestión del control sobre las lecturas de las jóvenes, ante el peligro del despliegue de la imaginación, no es una novedad. Es más, Maristany fundamenta cómo este modelo de escritora –maestra que representa Brumana– y lo ejemplifica con *Cabezas de mujeres*, sin ir más lejos, les da a estas mujeres la autoridad para “aconsejar, disciplinar y advertir contra los peligros de una naturaleza femenina expuesta a excitaciones inconvenientes” (2008, p. 55). Esos peligros subyacen ante la advertencia de que los versos de Beter puedan resultar *fuertes*. Tinkel sugiere la lectura del poemario como un camino hacia la lucha revolucionaria. Los

poemas recorren esos tópicos: el obrero víctima de la explotación, la unión de la humanidad en la lucha, la solidaridad de las mujeres de clase media para con las que están al margen. Sin embargo, las derivas poéticas, por momentos, tienen caminos bastante desafortunados...

#### 4. EL SEXO Y EL SEUDÓNIMO

El uso del seudónimo en la cultura literaria del '20 estaba lejos de ser una rareza; más bien, era un hábito tanto en las revistas tipo magazine como en las literarias. Dentro de este vasto mundo de los seudónimos, se recortan aquellos en los que se rompe la coherencia de género entre quien escribe y el nombre que firma. Y Tiempo no fue una excepción, por ello. En la misma revista Aristóbulo Echegaray firmaba algunos poemas como Lidia Matilde Gay. Echegaray fue, en su momento, acusado por Álvaro Yunque de ser Clara Beter. Él se defiende, le dice que nunca ocultó que firmaba como Lidia Matilde Gay, le sugiere que no escriba sobre Beter y le jura que él no es su autor.<sup>1</sup> La poesía de Gay es escasa y menos escandalosa, pero también menos pretenciosa y más cercana, quizás, a una voz que intenta colocarse en un cuerpo femenino. Retomo una de las preguntas de este artículo: ¿qué habrá llevado a estos poetas de Boedo a buscar una voz femenina? ¿Será que, ante la cuestión del rol de las mujeres en la sociedad, se empezaron a preguntar cómo sería una voz femenina o cómo sería travestirse? Antes aún, ¿hasta qué punto puede afirmarse en la elección de un seudónimo “del otro sexo” la búsqueda de una voz femenina o, incluso, una operación de travestismo? Es necesario recordar que Tiempo ubicó el inicio de la broma en un poema que no es el primero que firmó con ese seudónimo. Antes, los tres primeros números de la revista contienen, cada uno, un poema de Beter: “Visión” (1926 a), “Filosofía” (1926 b) y “En la torre de los ingleses” (1926 c). Es más, en noviembre de 1925, publicó en *La revista de oriente*, un poema con el título “Frente al océano” que luego integraría *Versos de una...* (Beter, 1925, p. 24). La lectura de estos poemas nos lleva a pensar que, probablemente, la invención de Beter como una poeta que se prostituye, con todo lo que implicó en el imaginario socio-sexuado, fuera posterior al uso del seudónimo.

De hecho, no todos los poemas son coherentes con el enunciado que orienta la lectura, *una mujer de la calle*, junto a los paratextos analizados, sino que aparecían otras cuestiones como la revolución y la unión de la humanidad en pos de la lucha. Aunque sí comienza a hacerse foco en las mujeres como sujeto político al que hay que incorporar. “Frente al océano”, por ejemplo, fue escrito para una revista de la Asociación de amigos de Rusia, en un número especial en homenaje a la revolución y es un poema que manifiesta el deseo de que los hombres “que digan la buena palabra / que esperamos siempre” vengán en un barco desde el otro lado del océano, a traer “la nueva simiente” con los ideales de la revolución (Beter, 1925, p. 24). “En la torre de los ingleses”, en cambio, queda fuera del poemario, quizás porque el tema no es ni la revolución ni la mujer, sino que se describe la pequeñez de la ciudad de Buenos Aires vista desde el punto más alto de la torre, con la sensación de que la altura, el estar de cara al cielo, le hace pensar “¡qué fácil es sentirse Dios!” (1926c, p. 12). En cambio, “Visión”, es un poema sobre la mujer como colectivo. No surge una voz en primera persona, sino que más bien, el sujeto lírico es el que da unidad al deseo de unión de la humanidad entre las mujeres primero y luego, de toda la humanidad. Así clama por la unión entre “la ramera, la púdica, / la aristócrata altiva y la humilde mucama” (1926a, p.9), es decir, la unión entre las dos caras opuestas de la feminidad hegemónica. La Clara Beter de los paratextos -que asume la primera persona en otros poemas- es la que sintetiza el primer binomio: Beter se constituye desde la paradoja que supone el binomio ramera- púdica; ya que no seduce, no busca atraer a los hombres, sino que más bien acepta su condición con altruismo y sacrificio. Beter, siguiendo la metáfora de la mujer caída, es la que está aún más abajo que la mucama, la que siendo pobre aún mantiene su dignidad. Una vez tipificada así la feminidad, “Visión” propone un camino resbaladizo: la unión de todas las mujeres que “se ofrecerían a todos los hombres que pasaran” (1926a, p. 9). ¿Es decir que todas las mujeres, en solidaridad con lxs desgraciadxs, deberían ofrecerse *gratuitamente* a los hombres? ¿O es un llamamiento en pos del amor libre? Difícil que el camino, sea este último, pero si las mujeres se entregaran a los hombres, dice el poema, ellos serían menos duros y “su dicha cantarían todos los oprimidos/ suavizadas sus manos, sus gestos

y sus palabras.” Porque, al fin y al cabo, culmina el poema, las mujeres “un día supieron ser humanas” (1926a, p. 9). Es al menos desafortunada esta invitación a formar parte de la revolución, en la que la participación femenina quedaría subsumida a la satisfacción de los deseos masculinos. Esta idea poco feliz, será aún más explícita, escabrosa, cuando la voz femenina diga “toda desnuda me ofrezco a tu instinto” ya que “tu vida, es la amarga vida de todos los tristes obreros” y culmina: “¡Cómo conforta sentirse piadosa, /dulce es la simple bondad de mi gesto; tú, que así sufres, mereces la efímera/ fiesta que quiere brindarte mi cuerpo!” (Tiempo, 1998, p. 60). Este poema, “A un obrero”, es emblemático de una operación desafortunada: no sólo reproduce los clichés del sometimiento de la mujer al varón, sino que, además, imita el estilo tan cerca de lo kitsch, que criticaban en la poesía femenina. En este sentido, la poesía obedece a los mandatos de sometimiento de género que sugiere Morales en la reseña antes mencionada, una poesía femenina que no hable del goce ni del deseo sino que sea “ofrecimiento de hermandad” (Morales, 1926, p. 3). Así, en el trasfondo de una crítica estética – las poetisas hacen versos cursis- lo que irritaba es la voz femenina que asumía su propio deseo.

Entonces, lejos de la subversión, la operación falsamente travesti –de ponerse en el cuerpo de una mujer para escribir– le es útil a Tiempo para recrear una subjetividad femenina falocéntrica, abarcando cada uno de los momentos de su vida –recuerdos de la infancia, su vida actual en las calles y su futuro en soledad–, deteniéndose con cierta escabrosidad en las diferentes escenas de sexo callejero. Ya sobre el final de este episodio, Tiempo hace una última publicación que es el adelanto de una novela de Beter, llamada *Una...* Con una prosa aún más barroca que la de la poesía, Beter narra su encuentro con un guitarrero. Ella le abre la puerta de la habitación con la luz apagada, él le pide que la prenda, ella lo hace y él la ve vestida de novia. El relato culmina con ella lamentándose de no poder usar el traje de novia por estar en esa casa infame donde cumple “silenciosamente la amarga, la heroica tarea de vivir” (Beter, 1928, p. 8). Ya agotado el recurso del melodrama, ya atravesados casi todos los tópicos de la prostitución, Beter deja su última versión en la que lo único que ansía es la ilusión de colocarse un traje de novia. Es verdad que el traje de novia es la esperanza de la salida de la prostitución, pero sin romper el paradigma de la feminidad doméstica. En síntesis, los poemas reproducían las lógicas del falocentrismo, repetían casi esquemáticamente los estereotipos de género, con lo cual no podría decirse que se trataba de una subjetividad travesti, ya que esta operación no se reduce al cambio de sexo, sino que, además, supondría una operación de subversión, desvío o desarticulación del binarismo sexual. En verdad, fueron los paratextos y el escándalo que generó este episodio los que dejaron sus marcas, que llevan a pensar en una potencia desestabilizante respecto de las identidades sexo-genéricas, además de poner en evidencia las contradicciones estéticas de Boedo.

Así como, con más o menos aciertos, Tiempo y Echegaray inventaron una voz femenina desde la que armar un poema, a la inversa y por fuera de la revista hay algunos ejemplos que merecen ser retomados para pensar una serie posible que acicatee la identidad sexo-genérica desde la autoría: Ema de la Barra, quien firmó como César Duayen *Stella* (1912), considerada el primer *best seller* del siglo en el Río de la Plata. O Luisa Carnelli, quien aceptó las normas de género al punto que firmó con su nombre propio toda su obra, excepto las letras de tango, por temor a alguna represalia familiar y/o social, según sus propias palabras. Entre estos ejemplos, sin duda el más transgresor es el que llevó adelante Storni cuando, al escribir una columna femenina, firmó Tao Lao. Y no es solo la firma, sino que, tras ella, hay un personaje portavoz de la hegemonía masculina que es capaz de decir cómo son y qué hacen las jóvenes que recorren las calles de Buenos Aires. Storni, con Tao Lao, se burla de las jóvenes casaderas obnubiladas por un vestido de novia (como la última historia de Beter), asedia los paradigmas sexo-genéricos, juega a tener uno u otro sexo, cambia de uno a otro, ensayando las voces que subvierten, así, la hegemonía de género. En este caso, sí es pertinente afirmar que estamos ante una operación de travestismo (Diz, 2006; Méndez, 2017).

Más allá de las razones estéticas, personales, lúdicas o ideológicas, el cambiar de sexo en el lugar del nombre ya supone una transgresión doble: por un lado, opaca el supuesto de la transparencia entre autor y firma, lo cual lleva a revisar la categoría misma de autor. Por otro, pone en duda la coherencia del reglamento de género (Butler, 2006), afuera y adentro de lo literario. En este sentido, son voces travestis, a veces demasiado

estereotipadas, conservadoras o subversivas del sistema sexo- genérico; en cierto sentido, precursoras de las de Néstor Perlongher, Carlos Correas o Manuel Puig.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

La cultura literaria criolla de inicios de siglo XX insistió en imaginar los bordes y las costuras que limitaban y definían a quien, con apariencia femenina, fuera a querer escribir. Es lo que he llamado el mito de la escritora. Por eso, Beter no sólo obedece a los ideales estéticos de Boedo (Capdevila, 2015) sino también a los de género: es imaginada como *ellas*, debía tener una caligrafía como *la de Storni*, pero ser más casta y sumisa que aquella. Ir tras las huellas de la prostituta -poeta, adivinar cada hecho de su vida, imaginar su belleza pura, aventurar su entrega a los hombres sugiere que Beter no rompió los lazos de la feminidad hegemónica, más bien los reforzó. Beter fue, en este sentido, la precursora de Marta Riquelme y sus exégetas, ese relato que narra las desventuras de un grupo de varones que han descubierto la obra escurridiza de Marta Riquelme, de cuya vida tormentosa nos vamos enterando (Martínez Estrada, 1956). En ese relato, que no fue broma sino cuento, Martínez Estrada llevó casi al absurdo la obsesión masculina por imaginar/descubrir una escritora olvidada. Contemporánea a Beter, podría decirse ya que es una poeta de los '20, aunque norteamericana y con dirección parisina, otra poeta apócrifa fue Dolly Skeffington, creada por María Moreno (Forero, 1992). En los tres casos, la cuestión del nombre, de los manuscritos y de las deducciones sobre la vida y obra de la escritora son centrales. Inevitablemente, llevan a problematizar la noción de autoría y la de sexo. Aunque Skeffington, a diferencia de sus antecesoras, fue feminista, lesbiana y lo suficientemente astuta como para poder sortear la maldición de la escritora.

## REFERENCIAS

- Adler, R. (1926). La divina tortura. *Claridad*, 2, 12.
- Armstrong, N. (1987). *Deseo y ficción doméstica*. Barcelona: Cátedra.
- Armus, D. (2005). El viaje al centro: "Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940. *Red Salud Colectiva*, 1(1), 79-96. <https://doi.org/10.18294/sc.2005.38>
- Astutti, A. (2001). Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo. En M. Gramuglio (Dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Paradiso.
- Belle, O. (1927). Las profecías de un literato convertido. *Claridad*, 138, 13.
- Beter, C. (1925). Frente al océano. *Revista de oriente*, 5, 24.
- Beter, C. (1926a). Visión. *Claridad*, 1, 9.
- Beter, C. (1926b). Filosofía. *Claridad*, 2, 14.
- Beter, C. (1926c). En la torre de los ingleses. *Claridad*, 3, 12.
- Beter, C. (1927a). Versos a Tatiana Pavlova. *Claridad*, 130, 10.
- Beter, C. (1927b). Ventura. *Claridad*, 133, 5.
- Beter, C. (1927c). Patio de infancia. *Claridad*, 134, 9.
- Beter, C. (1927d). La calle - Mancera. *Claridad*, 147, 10.
- Beter, C. (1928). Una... *Claridad*, 151, 8.
- Brumana, H. (1958). *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Bustamante Escalona, F. y Pérez Fontdevila, A. (2019). Ser autora latinoamericana. Procesos y estrategias de autorrepresentación. *Revista Iberoamericana*, 85(268), 677-686.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

- Candiano, L. y Peralta, L. (2007). *Boedo: Orígenes de una literatura militante#; historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Capdevila, A. (2015). Las aporías de Boedo (A propósito de los Versos de una... De Clara Beter). *Badebec*, 5(09). Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/272>
- Chaves, R. (Seud. De Elías Castelnuovo) (1927). La hora se acerca. *Claridad*, 134, 18-19.
- Diz, T. (2006). *Alfonsina periodista: Ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Diz, T. (2012). Del elogio a la injuria: La escritora como mito en el imaginario cultural de los 20 y 30. *Revista La Biblioteca. Mitológicas*, 12.
- Espinillo. (1925). "Pero... ¡Jóvenes realistas!". *Martín Fierro*, 17, 2.
- Font, M. (1921). *La mujer. Encuesta feminista argentina*. Buenos Aires: Costa hnos.
- Fontdevila, A. P. y Frances, M. T. (2019). *¿Qué es una autora?: Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Forero, M. C. (1992). *El affair Skeffington*. Buenos Aires: Ediciones Bajo la Luna.
- García Cedro, G. (2006). Enrique González Tuñón: el arrabal como fascinación y distancia". En D. Viñas (Dir.) y G. Montaldo (Comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso.
- García Costa, R. (1926). Corazón. *Claridad*, 2, 12.
- Gilman, C. (2006). Florida y Boedo: Hostilidades y acuerdos. En D. Viñas, *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires: Paradiso.
- Golubov, N. (2011). La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas. *Discurso, teorías y análisis*, 31, 37-61. Recuperado de <http://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5625>
- Guy, D. J. (1994). *El sexo peligroso: La prostitución legal en Buenos Aires, 1895-1955*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lamarque, N. (1926). Intensidad. *Claridad*, 2, 6.
- Macón, C. (2021). *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora.
- Maristany, J. (2008). Intoxicación literaria: Dispositivos de lectura femenina en Argentina (1890-1930). *Mora*, 14, 43-56.
- Martínez Estrada, E. (1956). *Marta Riquelme*. Buenos Aires: Nova.
- Méndez, M. (2017). *Crónicas travestis: El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Molloy, S. (2006). Identidades textuales femeninas: Estrategias de autofiguración. *Revista Mora*, 12, 68-86.
- Morales, E. (1926). Poesía de mujer. *Campana de palo*, 9, 3.
- Porro Freire, A. (1926). Al oído. *Claridad* 2, 13.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Sudamericana.
- S/A. (1925). Cuatro poetisas en Mar del Plata. *Caras y Caretas*, 1375, 76.
- S/A. (1927). Bibliográfica: Versos de una... *Claridad*, 1, 47.
- Soiza Reilly, J. J. (1935). *Mujeres de América. Hablan en este libro contando sus secretos, sus pasiones algunas mujeres de talento*. Buenos Aires: Librerías Anaconda.
- Staricco, L. (1926). Mil y una coincidencias que pueden inducir al público a suponer que Lugones es un plagiaro... Akasha y El ángel de la sombra. *Claridad*, 2, 3.
- Storni, A. (1927). El amo del mundo. *Bambalinas. Revista teatral*, 470.
- Tiempo, C. (1998). Clara Beter. En C. Beter, *Versos de una...* Buenos Aires: Ameghino.
- Tinkel, B. (1927). Oye, mujer. A propósito de Clara Beter. El suceso más notable de la época. *Claridad*, 143, 11-12.
- Zamora, A. (1926). Notas y comentarios. *Claridad*, 2, 1.
- Zeitlin, I. (Seud. de César Tiempo) (1927). La poesía de una mujer de la calle. *Claridad*, 130, 9.

Zum Felde, A. (1927). La poesía de una mujer de la calle. *Claridad*, 133, 16.

## NOTAS

- 1 Ver correspondencia entre Álvaro Yunque y Aristóbulo Echagaray en el archivo Álvaro Yunque a disposición en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.