



Alfonsina, en cuerpo y escritura

Prof. María Esther Silberman de Cywiner

Universidad Nacional de Tucumán
República Argentina
mecy@sinectis.com.ar

Resumen: En este estudio se destacan aspectos de la vida y la obra de la poetisa Alfonsina Storni para justificar los cambios y el quiebre producido en su producción poética atendiendo a factores

psicobiográficos, patográficos, socioculturales y de género.
Palabras clave: Psicobiografía, escritura, Alfonsina Storni, poesía argentina

Dice Delfina Muschietti de la obra de Alfonsina Storni:

Quien se enfrente con el periodismo y la poesía que Alfonsina escribió durante las primeras décadas del siglo en Argentina, por ejemplo, se hallará ante un problema por resolver: dar cuenta de una discontinuidad, de un corte, que habla de dos posiciones de sujeto, enfrentadas entre sí” (Muschietti 1999:9-10) [1]

Completa esta perspectiva compleja hablando de la “duplicidad de la voz, clara y evidente en la confrontación del periodismo y la poesía”. Y afirma que tal duplicidad se reconoce también en el interior de la obra poética propiamente dicha. Es como si pudiéramos hablar de dos Alfonsina. Una, de voz doblegada al modelo genérico y a su retórica, resignada a sus propias limitaciones: “Capricho” (1918), “Miedo” (1919). Otra, batalladora, que asume la voz de sujeto textual desligada de estereotipos para defender derechos del género en una sociedad que la discrimina: “Tú me quieres blanca” (1918), “¿Qué diría?”(1918):

“¿Qué diría la gente, recortada y vacía, /Si en un día fortuito, por ultra fantasía,/.../Cantara por las calles al compás de violines, /O dijera mis versos recorriendo las plazas, /Libertado mi gusto de vulgares mordazas?”, “Qué diría”

Indicios tempranos de esta Alfonsina escindida y contestataria se manifiestan en un sujeto que, al decir de Francine Masiello (1986:15), “no es un concepto fijo definido dentro de límites y fronteras que no cambian, sino un ser que toma su identidad de discursos que se hallan en constante desplazamiento en el texto”, de una Alfonsina, sujeto textual, que se define como transgresora y declara la guerra a los prejuicios y convencionalismos:

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley, /que yo no pude ser como las otras, casta de buey/Con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza! /Yo quiero con mis manos apartar la maleza. “La loba” (1916).

El sujeto textual, en su ficcionalización de la realidad contextual se imagina una loba apartada de la jauría dispuesta a defender lo suyo:

Yo soy como la loba. Ando sola y me río/Del rebaño.../ Ibid.

Pero también a través de esa voz convoca a sus congéneres para que imiten su gesto y se emancipen del hombre y sus egoísmos:

La que pueda seguirme que se venga conmigo, /Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo, /La vida, y no temo su arrebató fatal /porque tengo en la mano siempre pronto un puñal. Ibid.

En otro momento de la creación poética, dicho sujeto destaca enfáticamente el don procreador de las mujeres entendiéndose que reivindica esa “riqueza” exclusiva del género:

¡Mujeres! Sobre el grito de lo bello/Grite el impulso fuerte de la raza. /¡Cada vientre es un cofre! “Fecundidad” (1916).

A Alfonsina debemos leerla, como nos propone Muschietti, desde un ángulo diferente. No alcanza con juzgarla por su adhesión temprana a los ecos becquerianos, postmodernistas o sencillistas; a formas métricas y versificación acorde a una retórica tradicional, que convive junto a los nuevos aires vanguardistas. Algunos textos suyos en verso, otros en prosa o teatrales, junto a los de Oliverio Girondo, despiertan polémica, molestan, son censurados en nuestro país por su marginalidad. Pero, indudablemente, abren puertas para la poesía de vanguardia en Latinoamérica.

El lenguaje descarnado y audaz de Alfonsina aplicado al tratamiento de ciertos temas tabús como “Fecundidad” (1916), “Tú me quieres blanca” (1918), “Oveja descarriada” (1918); o la experimentación cubista en un poema temprano como “Cuadros y ángulos” (1918), son el anuncio de un nuevo discurso femenino que en la Argentina verá sus frutos en los ’50 y se prolongará con fuerza nueva en los ’80.

Factores psicobiográficos, patográficos, socioculturales y de género sustentan no sólo la duplicidad de la voz sino los diversos rostros que adopta la condición de “lo femenino” en su escritura, causa y razón de su lucha diaria, en un mundo pensado para *las muchachas que florecen en las quintas* (Borges dixit).

Las huellas autobiográficas de la infancia y adolescencia signadas por estrecheces económicas forman parte de su mundo poético.

Más adelante, las experiencias de un intelecto puesto a prueba le permiten ganar nuevos espacios junto a escritores contemporáneos que admiran su coraje, su agudo sentido crítico y su firme rechazo de hipocresías e injusticias.

Durante su existencia, Alfonsina Storni dará batalla en dos frentes: al cuerpo social y sus convenciones institucionales por un lado, “Veinte siglos” (1919); y a su propia naturaleza femenina, constreñida en un cuerpo vulnerable y un espíritu soñador, “Pecho blanco” (1920), “Bien pudiera ser” (1919), que la condenan a la amorosa presencia del varón.

Frente al cuerpo social se mantuvo firme, y su hacer periodístico y participativo dieron acabadas muestras de una labor sin claudicaciones y de una firme vocación por la solidaridad y la justicia social. Durante las primeras décadas del siglo XX, las ideas de José Ingenieros, de marcado corte positivista, formaron ideologías y conductas en hombres y mujeres que, como Alfonsina, frecuentaban el círculo de artistas y escritores donde su palabra comenzó a ser aceptada y a circular en sus textos. Fue él quien expuso -según B. Sarlo (1985:77)-, “una versión laica y mundana de las pasiones y dedujo de ella los principios de una moral antidogmática de aire naturalista”. Si bien estas ideas aún no configuraban una moral hegemónica en el ámbito social porteño, fuertemente tradicionalista, sus conferencias, libros, artículos y publicaciones de alcance popular -como el *Tratado del amor* [2]-, pusieron en circulación profusamente un contradiscurso de la moral más conservadora, otra versión “psicológico-moral”. Indudablemente Alfonsina Storni debió sentirse reafirmada en sus convicciones personales frente a ese nuevo discurso que proponía abandonar el prejuicio anti-physis, que priva al hombre de seguir sus instintos, sus deseos y sus impulsos, y postulaba una nueva moral sexual, fluctuante entre el positivismo y la ética.

Si bien se mira, complejo panorama éste de discursos y contradiscursos. De lo legítimo y lo admisible en una sociedad tradicionalista de marcado corte católico y, a la vez, cosmopolita y agnóstica. Que defiende abolengos sustentados en el pasado y se proyecta constantemente hacia Europa. Tanto en los usos y costumbres como en la literatura y el arte, se reconocen centros y márgenes; hegemonías y periferias. El sistema cultural en estas tres décadas de comienzo del siglo XX manifiesta, en consecuencia, gran dinamismo, desplazamiento de centros hegemónicos que son ocupados por nuevos núcleos de elementos dominantes con aires de vanguardia.

Alfonsina tuvo leales amigos entre los escritores y artistas coetáneos que la apoyaron con su afecto y no sólo valoraron la obra, sino a la mujer valiente que militaba en pos de mayor equidad y justicia en una sociedad de hombres resistiendo en un medio hostil y discriminador [3]. Cuando nadie se hubiera atrevido a levantar la voz para enjuiciar las normas impuestas por la sociedad a las mujeres, en ocasiones adoptando un seudónimo, *Tao-Lao*, ella se permitió escribir, con derroche de ironía, artículos en revistas de amplia difusión, cuadros, pinceladas, bosquejos de la sociedad, intentando despertar conciencias, poniendo al desnudo tales situaciones en donde dejaba expuestas las circunstancias limitativas y mezquinas de la gente [4]. No obstante eso, su vida personal y su conducta social siempre estuvieron bajo la lupa. También su creación poética fue objeto del prejuicio. Borges y otros como Leopoldo Lugones, veían en ella sólo una fiel representante de los “poemas de amor”, género literario profusamente producido por mujeres, para dar cuenta del énfasis pasional y del erotismo romántico pasado de moda.

Alfonsina, necesitada de afecto y contención, no escapó del juicio impiadoso de quienes nunca pudieron separar su vida de su obra, viendo en ella a la transgresora, ejemplo pernicioso de desprevencidas “muchachas en flor”.

Para quienes la desvalorizaban, la suya es creación menor, producto de una hacedora de poemas de amor, una poetiza de los márgenes [5].

Sin embargo, y a pesar de estos juicios, vastos sectores dentro y fuera de la Argentina reciben sus versos con respeto y admiración.

Juntas las voces de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y la suya propia, renovarán el pacto de una escritura inaugurada por Sor Juana Inés de la Cruz (siglo XVII), instaurando en Latinoamérica un discurso poético desde la mirada femenina, de tono íntimo y apasionado, pero no por eso menos comprometido con la realidad.

Frente a su propia naturaleza femenina, su rebeldía -explicitada en discursos poéticos opuestos al discurso hegemónico de una sociedad conservadora e hipócrita respecto a las mujeres-, puso en emergencia el derecho a disponer del propio cuerpo y a hacer uso de la voz silenciada y censurada por generaciones, “Oye...” (1919), “Fiesta” (1925).

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido/No fuera más que aquello que nunca pudo ser,
/No fuera más que algo vedado y reprimido/De familia en familia, de mujer en mujer./.../A veces
en mi madre apuntaron antojos/De liberarse, pero, se le subió a los ojos/Una honda amargura, y en
la sombra lloró./.../Y todo eso mordiente, vencido, mutilado/Todo eso que se hallaba en su alma
encerrado, /Pienso que sin quererlo lo he liberado yo. “Bien pudiera ser” (1919)

Consecuentemente, opciones como tener un cuerpo o tener un cerebro, ser inteligente o soñadora, asoman en un espacio transfigurado en poesía, dentro del cual el sujeto textual convoca a otras voces que participan polémicamente, entendiendo que la alternativa siempre mutila. O se es dueña de un cuerpo sin velos ni mistificaciones para ocultar la mortal carnadura, “Una” (1925); o se impone un pensamiento que temple la personalidad, y encare la vida con filosofía:

Las mujeres mentales/Perdedoras salimos en negocios de amores/.../.../ piensan que las
mejores/Son aquellas plegadas a sus modos carnales/ “La otra amiga” (1925)

/.../Todo cerebro activo lleva un alma quebrada /Y el hombre en las mujeres, busca un poco de
fiesta/ “Y agrega la tercera” (1925)

El mundo construido para las mujeres solteras de clase media en el que vive Alfonsina rezuma falsedades. La literatura que ellas leen y que las moldea son novelas sentimentales, folletines por entrega, revistas femeninas que ofrecen poemas de amor junto a artículos que hablan de la moda y dan consejos para organizar mejor el hogar.

Dichas lecturas incitan al ensueño y a la idealización de mundos posibles, fuente de erotismo que despierta y exacerba los deseos íntimos; que educa la mirada para disimular la pasión sorprendida por el varón. La mujer que se perfila en este medio -entretijado por discursos del melodrama y el folletín, cine mudo y radioteatro- es sensual, reprimida y de limitado horizonte cultural. Su vida se proyecta junto al hombre que la llevará al altar, a quien amaré y para quien ella prodirá su cuerpo, proporcionándole placer y procreando hijos. Sabe también que junto al hombre, por su propia felicidad, cuanto menos ponga a funcionar su capacidad intelectual, más logrará armonizar con él (Sarlo, 1985-78) [6].

Con ácida ironía en “La ronda de las muchachas” (1920) se denuncia esta realidad. En el poema, el sujeto textual en un plural inclusivo, “formemos”, exhorta a bellas muchachas a formar una ronda y cantar, los cuerpos velados a la mirada libidinosa del fauno, sumisas y agradecidas por el trato recibido de los dioses:

“Desde viejas edades/¿Quién se puede quejar?/Nos crían muy rosadas/ Para el buen gavián .

Se intertextualiza el motivo popular del gavián ladrón y la paloma: “Palomita, palomita/cuidado con el pichón/ mira que rondando el nido/ está el gavián ladrón”, motivo que también Rubén Darío incorporara en su poema “Anagke” (Azul, 1888).

Así ve el sujeto de la enunciación lo que la voz expresa a través del sujeto textual; la sociedad hace de las jóvenes mujeres casaderas, indefensas palomas, víctimas propiciatorias para algún “buen gavián”.

J. Gabriel (1921) se lamentaba de “la uniformidad que campea en la literatura femenina sudamericana” debido al único interés de ese mundo, la temática amorosa, idílica o pasional, y al horror por llamar a las cosas como se muestran en la vida real y común. Hace responsable de esta conducta a la naturaleza femenina, que sólo atiende a su “infantil imaginación” y a la “actitud espiritual primitiva en lo subjetivo puro” [7]. Muschietti (1999:13), en su enfoque sobre la obra total de Alfonsina Storni, disiente con este juicio. La monotonía infantil y subjetiva del “verso de amor” no respondía a una cualidad esencial de lo femenino. Tenía que ver con un estereotipo que se debía imitar para escribir este género, no pudiendo hacer otra cosa sin que ello signifique salirse del mundo femenino.

En un poema de *El dulce daño* (1918), planteada la situación de diálogo entre amantes, el sujeto textual intenta explicar cómo son las mujeres:

“Las mujeres lloramos sin saber, porque sí”/.../ Sí, vanas mariposas sobre jardín de Enero,
/Nuestro interior es todo sin equilibrio y huero./.../Así somos, ¿no es cierto? Ya lo dijo el
poeta:/Movilidad absurda de inconsciente coqueta/Deseamos y gustamos la miel de cada copa/ Y
en el cerebro habemos un poquito de estopa”, “Capricho”

La voz enunciativa constituye el sujeto textual bajo la máscara de la mujer sumisa y dependiente del hombre, hueca y caprichosa. Se apropia así del discurso que sobre las mujeres sostiene el imaginario masculino de la época. Y asumiéndose como una de ellas, no sin sarcasmo, despliega ese perfil que equipara el natural femenino con algo más que una muñeca de lujo, coqueta y vana. Ni asomo de un signo positivo; nada que rescatar. Volubles e impredecibles, emocionalmente inestables, incapaces de otro esfuerzo que no sea revolotear en pos de su placer y dejarse llevar. “*Así somos, ¿no es cierto?*” En la pregunta se oculta la sutil ironía que busca en la respuesta asertiva del amante el desenmascaramiento de un pensar prejuicioso. E implícitamente debajo de la pregunta podría leerse el reproche encubierto: “-No. No es cierto que somos así”; o bien: “-Es así como ustedes creen que somos” o “-Es así como ustedes nos obligan a ser”.

Su poemario es un ejemplo vivo de todas estas experiencias. Según Muschietti (1999:13), “pensar cómo escribir alejándose del estereotipo, significaba un estigma y una forma de apartamiento que Alfonsina conoció bien”.

Hasta aquí hemos intentado mostrar cómo influyeron en su escritura aspectos autobiográficos, su relación con el medio sociocultural y su condición de mujer. Cómo se dejó ganar por corrientes del pensamiento que reafirmaban su condición de mujer independiente y luchadora. De qué manera su poesía adhirió aproximadamente hasta los años '25 a poéticas y fórmulas retóricas que privilegiaban la mirada desde lo subjetivo. Cómo tempranamente buscó emanciparse, arrojando lejos la armadura que aprisiona el cuerpo y arrancando la mordaza que silencia la palabra liberadora, metáforas que ayudan a entender su experiencia de mujer enfrentada al poder que desde el sistema social se ejerce sobre lo femenino y por ende sobre su escritura. Cómo esa lucha no sólo dejó profundas huellas en la psiquis sino en el proyecto escriturario que, a partir del '35, se afianzó en la intención explícita de cambios e innovaciones.

El inicio del camino hacia el final

Veamos ahora cómo se entiende el hiato que toda la crítica marcó entre ese primer período productivo y lo que constituiría su etapa final, sin considerar su producción dramática, que ocupó parte de esos años. Después de nueve años de silencio, desde sus *Poemas de amor* (1926) en prosa, la escritora experimenta con nuevos modos de plasmar la realidad en el poema.

A partir de 1928 Alfonsina da muestras de inestabilidad emocional, con deseos de permanecer aislada. Comienza a padecer una seria manía de persecución. Las obsesiones la atormentan. “Se cree perseguida y observada por todos los que la rodean, por los mozos de los cafés, por los guardas de los tranvías” [8].

Cuando en 1935 aparece publicado *Mundo de siete pozos* muchos le dan la espalda. Piensan que Alfonsina ha perdido su capacidad lírica porque ya no escribe poemas de amor como los de antes. La acusarán de aplicar ingenio donde antes brilló la pasión. Dirán que su verso se ha vuelto complejo. El público que la seguía desde *La inquietud del rosal* (1916) hasta *Ocre* (1925) siente que esta Alfonsina de *Mundo de siete pozos* es otra, diferente, más cerebral. Evidentemente ella ya no es la misma, así como el mundo no es el mismo.

Para B. Sarlo (1988:85) “el cambio poético en la obra de Alfonsina, sobre todo en la posterior a mediados de 1930, marca los progresos de un aprendizaje literario: después de la consagración en el público más amplio al que podía esperar un poeta, los giros estéticos de *Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*”.

Acostumbrados al verso encendido, al reproche airado, a la rebeldía desde su condición de mujer sometida al deseo del varón, ella les ofrece ahora un complejo escenario que se resuelve en simbolizaciones y alegorías de mundos y universos que escapan de la pura intimidad. La ciudad de Buenos Aires, sus barrios, el Río de la Plata, la tristeza y la soledad de sus calles grises, de su cielo plomizo, sus edificios, etc., ocupan espacio de interés entre los poemas del libro. Igualmente los paisajes con fondo marino. El mar, uno de los temas y motivos recurrentes en todo el poemario de Alfonsina Storni no está ausente aquí. Es anhelo de horizonte, de abarcar con la mirada lo profundo de la inmensidad y es deseo de fusión cósmica y transustanciación de la materia corpórea en otra materia:

“Mis brazos:/saltan de mis hombros;/mis brazos: alas./No de plumas: acuosas.../Planean sobre las azoteas,/más arriba...entoldan./Se vierten en lluvias;/aguas de mar,/lágrimas,/sal humana.../Mi lengua:/madura.../Ríos floridos/bajan de sus pétalos/. Mi corazón: / me abandona./circula/por invisibles círculos/elípticos./Mesa redonda, pesada,/ígnea.../Roza los valles,/quema los picos,/seca los pantanos.../ Sol sumado a otros soles.../Tierras nuevas/danzan a su alrededor:/ Mis piernas:/crecen tierra adentro,/se hunden, se fijan;/curvan tentáculos/de prensadas fibras: /robles al viento,/ahora:/balancean mi cuerpo /herido.../Mi cabeza: relampaguea.../Los ojos, nomeolvides,/se beben el cielo,/tragan cometas perdidos,/estrellas rotas,/almácigos.../Mi cuerpo :estalla./Cadenas de corazones/le ciñen la cintura./ La serpiente inmortal/se le enrosca al cuello...” , “Ecuación”

Mundo de siete pozos se compone de poemas de versos en metro libre. Este conjunto de poesías ofrece un cambio en el hacer poético que se reconoce a partir no sólo del contenido sino de la estructura de los poemas. En cuanto al enfoque temático, las primeras poesías centran la atención en el hombre, como “Mundo de siete pozos” que da nombre al libro. Otros conjuntos abordan “Motivos del mar” y “Motivos de la ciudad” finalizando con diez sonetos que reeditan temas significativos, de lucha y empeñamiento con la palabra, “Haz de tus pies”; de indiferencia del mundo frente a su soledad, “Soledad”; de apetencias del hombre y el destino, “El hombre”; de anhelos de una pasión total y perfecta, “Pasión”; de la biología de la mujer que la esclaviza, “Canción de la mujer astuta”, etc.

Cuando Alfonsina publicaba *Langüidez* en 1920 expresaba allí su intención de abandonar la poesía subjetiva. Pero será recién en *Mundo de siete pozos* donde podrá notarse el esfuerzo por emplear nuevos modos de decir el mundo poético, aunque ello no signifique dejar totalmente de lado preferencias que forman parte de lo más íntimo de su voz lírica.

Es característico de *Mundo de siete pozos* su gran imaginación y aguda captación de lo esencial de las cosas, proyectado en paisajes naturales y urbanos ricamente concebidos con aciertos metafóricos y símbolos de original belleza plástica:

“El mar inmóvil/desprendido de sus mandíbulas, /exhala un alma nueva.//No tiene fondo /
buques hundidos,/almas, abrazadas/a sus algas.//Recién nacido,/la cara de Dios,/pálida,/lo mira”,
“Crepúsculo”

“Cálida, morada, viva, / la carne fría del mar/.../ Para mi carne/ que se acaba, / tu terciopelo/ de coral”, “Trópico”

En *Mundo de siete pozos* Alfonsina resigna la pasión desbordada de libros anteriores y la escritura autorreferencial, para dar espacio a la meditación sobre la frustración de la palabra y la escritura de cara a la cercanía de la muerte:

“Ya en opacas orillas se avizoran/manadas negras, ya mi lengua atrae/betún de muerte; y ya no
se distrae /de mí, la espina: y sombras me devoran”, “Paisaje del amor muerto”

Tal vez, más que nunca, Alfonsina, la agnóstica y positivista, desea creer en la existencia de un Dios que la sostenga y ampare, presencia intangible que se presiente proyectándose en el silencio nocturno:

“A pico/la luna/caía/sobre el cenáculo.//Negra /bordeaba el mundo/el perfil /de una sierra.//
Una mano/ deseaba // No la tuya: / la de Dios. // A su lado/caminar/ en la noche/ por las cuchillas/
nevadas”, “Camp - Fire”

Metáforas de cuño expresionista se destacan en “Motivos de ciudad”. Visiones angustiosas y opresivas de un paisaje urbano que la asfixia remedan cementerios:

“Unaciudad hecha de huesos grises/se abandona a mis pies.// Como tajos negros,/las
calles,/separan el osario, lo cuadrículan, /lo ordenan, lo levantan.// En la ciudad, erizada de dos
millones de hombres,/no tengo un ser amado..// El cielo, más gris aún /que la ciudad,/ descende
sobre mí,/ se apodera de mi vida,/traba mis arterias,/apaga mi voz...//Como un torbellino,/ no
obstante,/al que no puedo sustraerme,/ el mundo gira alrededor/de un punto muerto:/ mi corazón”
,”Momento”

En la ciudad, se siente presa de las miradas que la desintegran, y es sólo un cuerpo desmembrado, un caleidoscopio sin voluntad ni sentimientos:

“Un callejón abierto/entre altos paredones grises./A cada momento/la boca oscura de las
puertas,/los tubos de los zaguanes,/trampas conductoras/a las catacumbas humanas./ ... /Todo ojo
que me mira/ me multiplica y dispersa./Un bosque de piernas,/un torbellino de
círculos/rodantes,/una nube de gritos y ruidos,/me separan la cabeza del tronco,/las manos de los
brazos,/ el corazón del pecho,/los pies del cuerpo,/la voluntad de su engarce./Arriba,/el cielo
azul/aquieta su agua transparente:/ciudad de oro/ lo navega”, “Calle”

A estos “Motivos de ciudad” se suman otros poemas de extraña y sobrecogedora belleza, por los aciertos metafóricos y el aguzado sentido lírico de sus imágenes. Podríamos mencionar “Hombres en la ciudad”, “Una paloma”, “Selva de ciudad”, “La hora 19”, en donde aflora la abrupta confesión de una vuelta a la cordura:

“La vieja hoz de la luna/miserable, tímida,/luna que no sé cómo/pudo trastornarme un día/hasta
entregar mi corazón.”

1935 se constituye en un año de alta significación en la existencia de la escritora. Se produce finalmente la ruptura anunciada en la poética de Alfonsina. Con la incorporación de recursos vanguardistas y un abandono -relativo- de la poesía subjetiva. Pero también es el año en que se sabe condenada por un mal incurable. Le descubren un tumor en un pecho y la operan para extraérselo.

Si bien no tenemos datos puntuales del alcance de esta intervención quirúrgica, por los efectos físicos testimoniados por familiares de la escritora que hablan de una parálisis cada vez más aguda de su brazo derecho, suponemos que Alfonsina había sido sometida a una mastectomía total y a radiaciones, considerando la época y los limitados recursos oncológicos con que la medicina contaba en las primeras décadas del siglo XX. Para casos extremos, la extirpación total del pecho afectado se imponía como un único recurso para garantizar la supervivencia de la paciente. En otras palabras, la mutilación sin atenuantes era la solución prescrita para asegurar, relativamente, la cura y la supervivencia [9].

Términos léxicos tales como pozo, pantanos, agujero, caverna, fondo oscuro, pozo del vacío, catacumba, torbellino, recurrentes en *Mundo se siete pozos*, podrían marcar en su simbología, o tal vez en un nivel inconsciente, la profunda angustia, los miedos que desvelaban a la poetisa y que anticipaban su deseo de dilución total del cuerpo en la inmensidad del mar.

Cabe destacar algunos poemas que ponen en emergencia la palabra, la voz. Como si la voz enunciadora hubiera llegado al límite de su tolerancia. En "Voz" y en "Contravoz" apela para que la palabra y la voz se apliquen a cosas de mayor trascendencia. Porque duele el atender a "cosas estultas". Es momento de profundizar en lo esencial. De decir verdades fundamentales para el hombre, de destacar el poder de la palabra:

"La palabra arrastra limos, /pule piedras,/y corta selvas imaginarias./Piden los hombres/ tu lengua,/tu cuerpo,/tu vida", "Voz"

Aquí se advierte que "lengua" se conjuga con voz, palabra y poesía. Cuando el sujeto textual proclama que los hombres piden "tu lengua, tu cuerpo, tu vida", está diciendo que la palabra poética es un compromiso con todo el cuerpo, y por ende, con la vida misma. Porque dar la palabra, darse en el verso, es entregar juntamente el cuerpo y el espíritu.

En otro poema muy significativo dentro del conjunto, "Palabras degolladas", se presenta la inutilidad absoluta de articular palabras que abortan antes de nacer:

"Palabras degolladas,/ caídas de mis labios/sin nacer;/estranguladas vírgenes/sin sol posible;/pesadas de deseos,/hinchidas.../".

La palabra y la escritura son esfuerzos estériles, no comunican nada trascendente, están condenadas a la mudez, a la disgregación, al igual que el cuerpo que está en íntima relación con la escritura. No sólo el cuerpo está agotado, también la escritura frente a la emergencia del agostamiento de la palabra.

Entregada en los años juveniles a la experiencia lacerante del rigor de la pasión, en lucha desigual por alcanzar el derecho al uso del cuerpo propio fructificado en el hijo fuera del matrimonio, y objeto de la censura impuesta por la sociedad, Alfonsina transferirá esa libertad alcanzada a muy alto precio al proceso de la escritura. Y ahora su visión se dirigirá preferentemente hacia los objetos y paisajes que componen su entorno. Esos objetos cobran vida y relieve. El cuerpo vibrante de pasión y sensibilidad, de urgencias y deseos, ha dejado paso a ojos que ven, orejas que se independizan de la totalidad de un cuerpo y adoptan la entidad de un objeto en sí mismo.

Ese "mundo de siete pozos o puertas", es el hombre que mira, oye, huele y habla por cada una de esas puertas (ojos, orejas, nariz, boca). Un mundo atomizado y recompuesto en metáforas poéticas. Y a partir de allí, todo el mundo poético de Alfonsina se repliega, se transmuta, viaja desde ese canon modernista y romántico hacia otras dimensiones de rupturas y búsquedas de vanguardia. Pero no violentamente. Va poco a poco matizando su verso. Se deja ganar por la originalidad de las comparaciones, las metáforas e hipérbolos cultistas, la síntesis poética donde se sustituye el todo por las partes, las asociaciones de dos ideas vinculadas de modo sorpresivo, las contraposiciones del microcosmos al macrocosmos, haciendo de la cabeza humana, un mundo. Y del mundo, una cabeza que piensa.

La lisura de la rima y el verso regulares dan paso al verso libre y desprendido. La sintaxis se hace rebelde y el verso suena rotundo y áspero.

En *Mundo de siete pozos*, etapa de transición y rupturas, Alfonsina, que ha venido padeciendo algunos trastornos emocionales y psíquicos, manifiesta en su escritura el efecto de su nueva lucha por salir de sus estados de aislamiento, de caída en el silencio, de la página en blanco. Todo esto, síntoma de angustia y pesimismo plasmado en imágenes que registran estados anímicos fluctuantes.

Después de su encuentro en Montevideo con Gabriela Mistral y Juana de Ibarbouro al comienzo del año 1938, Alfonsina regresa a Buenos Aires y cae presa de un desasosiego creciente, del cual deseaba escapar sin conseguirlo, torturada por una angustia compleja [10].

Así como le obsesionaba el mar hasta hacerla estremecer, igualmente le obsesionaba la idea de producir. Y en los dos últimos años escribía diariamente. Quería crear sin descanso. Su espíritu estaba en una constante tensión, pronto para recoger estímulos y sugerencias poéticas. La escritura compulsiva a la que se entrega de día y de noche, según testimonios próximos a ella, hablarían de la necesidad de llenar, de cubrir el espacio-página en blanco en remisión directa a ese lugar dejado por la ablación del pecho, carencia que no se termina de completar.

Podemos entender que el intento de una escritura compulsiva tiene que ver con su cuerpo estigmatizado, mutilado. La escritura quiere cubrir espacios, lugares que en el cuerpo han dejado la huella de una falta. La mutilación de su pecho dos años antes agudiza en la escritora su sensibilidad, así como su marcado pesimismo. La huella en el cuerpo por el cirujano, es la marca que deja el puño sobre la escritura. Esa plenitud tan buscada durante toda la primera etapa de producción en el dominio del cuerpo sin veladuras, y en el desborde de una escritura de lo erótico, sin borramientos, sufre un quiebre.

En el poema "Agrio está el mundo" se ofrece un paisaje cargado de elementos que hablan de soledad. La presencia de la muerte se siente en ese mundo detenido, aún no en sazón; de ahí que sea agrio. Imágenes apocalípticas de tumbas que emergen sobre las aguas, de océanos que acunan "casas de espanto" mientras el hombre está sobre el mundo, balanceándose sobre sus piernas, en medio de dos paisajes desoladores.

Alfonsina experimenta con el verso libre y ensaya diversos tonos, métricas y contenidos. Pero en lo que respecta a la voz textual adopta una postura de reflexión y crítica implícita hacia la realidad del siglo xx, un mundo que avanza en los campos de la técnica, que ha extraviado la palabra y ha puesto silencio a la voz por "el dolor de servir/a cosas estultas", y acusa:

"Hemos dormido, todos/demasiado" (,,)¿Cuánto/los jardines del cielo/echarán raíces/en la carne de los hombres,/en la vida de los hombres,/en la casa de los hombres?/No hay que dormir,/hasta entonces". "Voz"

El tono pesimista puede alcanzar niveles mayores aún, como en el poema "Sierra", donde leemos:

"Tendida en el filo ocre/de la sierra,/una helada/ mujer de granito/aúlla al viento/ el dolor de su seno desierto"

Y se oye la voz que clama, Cristo resucitado en cuerpo femenino:

"sobre la cruz del tiempo/clavada estoy/.../Ríos de sangre/bajan de mis manos/ a salpicar el rostro/de los hombres"(...)/ Mis ojos, faros de angustia, /trazan señales misteriosas/en los mares desiertos" .

En "Luna de marzo sobre el mar" el sujeto textual dialoga con la luna, metaforizada en un polluelo recién nacido, que termina contagiando los versos con una ternura que recuerda las nanas infantiles. Y además, evoca la renuncia al contacto amoroso y la esterilidad de la mujer madura:

"Pequeña,/recién nacido polluelo,/tibia de vellón dorado,/no, no corras/.../Me cabrías en las manos,/luminoso polluelo;/en las manos/ya muertas/ para las caricias humanas/.../¡No, no corras!/Sarmiento es mi cuerpo,/pardo y seco,/clavado en la fría/flor del mar/cuyo fondo de hielo esmeralda,/desea." *Mascarilla y Trébol*

Como dijimos, este libro se compone de cincuenta y dos poemas cuya estructura adopta los catorce versos del soneto clásico. Pero he aquí que estos no son sonetos sino una forma que imita aspectos formales del soneto, y a la vez, adopta su propio ritmo y no arrastra la rima. Los versos cumplen como endecasílabos. De manera que todo hace pensar en el soneto, sólo que Alfonsina los denominó "antisonetos".

El último terceto, en otros sonetos de *Ocre* de contundente final, se abre y deja en suspenso algo no resuelto.

Nuevamente podemos decir aquí que la falta en el cuerpo de Alfonsina reflejará en la escritura la necesidad de restitución de una forma completa y unitaria. Donde todo acuerda perfectamente bien, forma y fondo. Como supuestamente debió sentir su propio cuerpo en la plenitud del goce y el sufrimiento.

La enfermedad psíquica primero, que la trastorna emocionalmente y la vuelve introvertida y solitaria; y el cáncer seguidamente, hacen que su mirada sobre el mundo y sobre su propia persona, mente, y cuerpo, sufran cambios. Y ellos serán factores determinantes en los nuevos rumbos que adopte su escritura.

Mientras Alfonsina luchaba por emancipar su cuerpo para sentirse libre de corsés que aprisionaban no sólo la carne sino el cerebro, eso se reflejaba en el cuerpo de su escritura, liberando la voz y la palabra de inútiles mordazas.

Ahora que aquél muestra la mella dejada por el bisturí, su esquema corporal sufre el efecto de lo fragmentario, que indudablemente debió conmocionar profundamente su identidad femenina. La pregunta que se impone es qué efectos causó en Alfonsina -y en su escritura-, ver de ese modo mutilado su cuerpo; cómo afectó a su narcisismo la privación de un atributo relevante en la figura de mujer. Si no podía exponer libremente el cuerpo -no estaba íntegro para la mirada del otro-, había que buscar algo con qué sustituir la falta, recomponer la mella, pues si su físico llevaba la marca indeleble de la enfermedad que la signaba para la muerte, su fuerza espiritual, guiada por la razón y un exquisito sentido poético, no estaban mutilados.

La capacidad reflexiva elevada a instancias metafísicas será el resultado de estos antisonetos que fluctúan entre la retórica neocultista y vanguardista, y la contención emocional que en más de una ocasión desborda.

Eso mismo, pudo causar en Alfonsina una inclinación voluntaria hacia la parte más racional de su persona. Sin embargo, de ningún modo desaparece la presencia del yo enunciativo, identificable en muchas ocasiones con la voz poética, capaz de una mirada crítica hacia atrás, "Eros".

Pero ya no es posible escribir sonetos en su forma pura y acabada, como aquellos diez que cierran *Mundo de sietepozos*. Entonces halla una forma que es simulacro del cuerpo sano y entero, un poema que se pone "mascarilla" de soneto pero es un "antisoneto".

El nombrarlo de este modo, el pensarlo así, nos permite leer la rebeldía manifiesta en la práctica de la escritura. Rebeldía hacia una tradición literaria que ha quedado atrás, junto con su vida pasada y sus expectativas vitales. Junto con otra Alfonsina, que escribía poesías que ahora desprecia y desecha. Rebeldía por no poder acudir más al soneto como lo hiciera por última vez en 1935. Entonces expresa la imposibilidad empleando el prefijo de oposición. Si no hay sonetos habrá "antisonetos". Modificar la forma canónica de algún modo implica tener presente el modelo, rescatarlo y conservarlo, aunque sólo sea como la contracara de este poema que ahora es capaz de producir; y que le permite poder imitar esa casi plenitud del cuerpo de la escritura -y de su propio cuerpo-, para salvarse de la disgregación total, para poder sostener una identidad del orden de lo femenino en el nuevo esquema corporal, transformado, fragmentado.

Mascarilla y trébol está compuesto por cincuenta y dos "antisonetos". La estructura de cada uno de ellos imita la de los catorce versos endecasílabos del soneto clásico. Un cuarteto inicial es expositivo, el segundo oficio de nudo, mientras el desenlace queda para los tercetos. La rima de los versos es libre, aunque mantiene un ritmo propio. Debemos decir que la rotundidad del último terceto, desaparece en estas composiciones. En cambio, nos ofrece un final que deja en suspenso la resolución, que se diluye en interrogantes sin respuestas.

El primer poema que inaugura el libro está dedicado "A Eros", divinidad que rigió su destino de mujer y que ahora, arrojado a las olas, no podrá ejercer más el engaño del sexo con la complicidad de la Luna. Y el último que lo cierra, "A Madona poesía", donde el sujeto textual adopta el tono confesional, testamentario, podríamos agregar, ya que la escritora sabe que su fin está próximo y hace un "mea culpa" de sus desbordes líricos en el pasado: "*un río de lujurias*" la apartó involuntariamente de la verdadera y pura poesía. Promete "*pecar menos*" ya que no puede prometer dejar de hacer versos, porque confiesa: "*vivir cortada de tu sombra/ posible no me fue, que me cegaste/ cuando nacida contus hierros bravos*".

Una serie de antisonetos abordan temas de lo minúsculo y particular, "Una lágrima", "Una oreja", "Un diente", "Un lápiz", "Una gallina", poniendo en guardia al lector por este viraje de ciento ochenta grados con relación a otros temas amorosos y eróticos anteriores. El yo poético observa en la playa la leve huella que va dejando una gallina en la arena, una huella en forma de lirio que hace reflexionar al sujeto textual sobre hechos de mayor trascendencia como la eternidad:

¿Por qué persigo sus pisadas solas// que marcan lirios en el polvo de oro?/ ¿Esta arena, subida de los mares, / guardará fósil la inocente huella? "Una gallina"

Alfonsina sabe que se muere. Y en cada pequeño objeto que su mirada captura encuentra algo de esa esencia de vida que ella siente que se le escapa a cada instante.

El cansancio de sobrellevar la angustia de un fin próximo se expresa líricamente en el antisoneto "Palabras manidas a la luna", donde el tono intimista y confesional supera todo intento de objetividad cuando se clama por un poco de paz en medio de tanto dolor y miseria humanas:

“Quiero mirarte una vez más (...) aligerada de la angustia mortal y su miseria//...Baja: mi corazón te está pidiendo. / Podrido está; lo entrego a tus cuidados./ Pasa tus dedos blancos suavemente// sobre él; quiero dormir, pero en tus linos,/ lejano el odio y apagado el miedo;/ confesado y humilde y destronado”.

De sus experimentos más audaces podemos rescatar “Aeroplano en un espejo”, que representa en imágenes surrealistas un estado onírico del sujeto textual:

“/.../ Altas paredes negras me rodeaban/ que derivaban lentas con mi lecho/ y por algún costado de la tierra/ caíamos sin peso y balanceantes./ .../”

O “Ultratéfono”, donde Alfonsina pone gran dosis de imaginación en el diálogo imaginario con su amigo Horacio Quiroga, recientemente muerto, y con su padre:

“/.../ -Ya sé que en la vejiga/ tienes ahora un nido de palomas/ ytu motocicleta de cristales/ vuela sin hacer ruido por el cielo./ .../”.

Y expresa, en una identificación autobiográfica con el sujeto textual:

“Iré a veros muy pronto; recibidme/ con aquel sapo que maté en la quinta/ de San Juan ¡pobre sapo! Y a pedradas. / .../”.

La escritura reflejará la necesidad de restituir a ese cuerpo de mujer la forma completa. Si el soneto clásico, perfecto, no responde ya a su nuevo esquema corporal, esta otra forma sí, que siendo como un soneto, tiene la soltura necesaria para que el pensamiento fluya en libertad.

El antisoneto, forma negada del paradigma pleno, da cuenta de ese otro cuerpo enfermo, que se niega a la escritura por la progresiva parálisis del brazo derecho. La compulsiva urgencia de llenar páginas en blanco remite al pecho ausente, a la carencia que se maquilla para ocultar lo que falta. Y el maquillaje denuncia la máscara que dice algo de lo que no se quiere saber nada. Es decir, la pulsión de muerte. Es en la máscara donde se explicita la pulsión de muerte (L. Israel 1979:28). ¿Será azaroso, entonces, que para titular su último libro Alfonsina haya escogido un derivado de “máscara”?

Cirlot manifiesta que “todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse, de ahí la máscara” [11].

Junto a la mascarilla, el trébol. Y ¿por qué el trébol? El trébol es “emblema de la Trinidad” [12].

¿Sería demasiado arriesgado considerar que Alfonsina, ante esta metamorfosis física y psíquica que la coloca frente al misterio de la vida y de la muerte, pensó ponerse bajo la triple protección, cubriendo la vergüenza de su descreimiento de antaño bajo esta mascarilla, porque “las metamorfosis tienen que ocultarse”?

Su estado de inquietud espiritual, en relación a su enfermedad que había recrudecido y le deparaba dolorosas crisis, la lleva a la conclusión de que no estaba dispuesta a soportar en el cuerpo el dolor que pudo sobrellevar en su alma durante tanto tiempo. Y con esa firme convicción, llegará a la determinación de adelantar su propio fin. Hecho que acontece un 25 de octubre de 1938 en la ciudad de Mar del Plata, Argentina.

Notas

[1] Delfina Muschietti ha realizado la ardua tarea de recopilar en dos volúmenes toda aquella obra que había permanecido inédita, especialmente lo relativo a su actuación periodística y ensayística.

[2] J. Ingeniero (1983: 231-2) [1970] se refería a la institución del matrimonio, que pautaba la sexualidad y el amor, oprimiendo el instinto. En relación a todo esto, imaginaba una sociedad futura, con una moral más natural, donde los transgresores de la tiranía social, serían los “adelantados”,

- [3] Participó en agrupaciones que lucharon por la defensa de los derechos de la mujer y del niño. Fue feminista, como expresa Federico de Onís, “la más feminista de las poetisas mayores de nuestra época: todas ellas como mujeres expresan inevitablemente cada una a su modo, sentimientos femeninos, pero la Storni ve además su feminidad como problema, no solo individual sino social. Es la más intelectual de todas, la más abierta a todo género de emociones, la más rica en variedad de tonos y matices”, en *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) Madrid, p. 932. Y también de “idealismo militante”, según manifestó el senador Alfredo Palacio en sus exequias (Revista *Nosotros*, noviembre de 1938, pp.488-9).
- [4] En D. Muschietti 1999:23 se mencionan secciones como “Feminidades” o “Vida Femenina” en el periódico *La Nota* (1919); o en “Bocetos femeninos” en *La Nación*; numerosas colaboraciones en *Fray Mocho*, *Atlántida*, *Caras y Caretas*, etc., donde Alfonsina Storni es audaz o sarcástica para desnudar hipocresías.
- [5] Jorge Luis Borges, en *Proa*, año 2, núm.14, 1925, alude a sus versos como “chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni”.
- [6] De ello da testimonio Beatriz Sarlo (1985) al referirse a los relatos por entregas en las revistas de moda.
- [7] “La literatura femenina en Sud América”, en *El Hogar*, núm. 588,1921, en Muschietti (1999:12-13).
- [8] Ver Josefina Delgado (1991): *Alfonsina Storni. Una biografía*. Planeta, Buenos Aires, p.134.
- [9] “La certeza de que no viviría más de tres meses condenada a sufrimientos indecibles, fue la determinante única de su decisión”, expresó una pariente suya. Alfonsina Storni, tan valiente para enfrentar al mundo, tan segura de sí misma, vacilaba frente al dolor físico. Años anteriores, después de someterse a una operación que detuvo por un tiempo su mal, manifestaba que de reproducirse aquél (eventualidad que no esperaba) no habría de sobrellevar iguales padecimientos. Los ataques sufridos en los últimos meses y la parálisis cada vez más avanzada de su brazo derecho, le dieron el valor de morir”, en “Recuerdos personales de la Srta. Blanca Storni”, prima de la escritora, en María Teresa Orosco (1940): *Alfonsina Storni*. Instituto de Literatura Argentina, Imprenta de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, p.249.
- [10] Este estado de inquietud anímica se manifestará en otras ocasiones, como sucedió en una función del teatro Colón, a donde había asistido para un concierto de música de Wagner en setiembre de 1938. Según amigos de la escritora, “dominada por una nerviosidad atormentadora se levantaba, salía, volvía a entrar en la sala”. En cierto momento dijo a su acompañante: “Esta vida me resulta insoportable, necesito tomarme unas vacaciones. ¡Cómo desearía cambiar todas las cátedras, por un consulado en cualquier sitio cerca del mar; en María Teresa Orosco (1940:215).
- [11] Juan-Eduardo Cirlot (1979), *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor S.A., 3ª ed., Barcelona, s.v. ‘máscara’.
- [12] *Ibid.*, s.v. ‘trébol’.

Bibliografía

- Cirlot, Juan- Eduardo (1979): *Diccionario de símbolos*, 3ª ed., Labor S.A., Barcelona.
- Delgado, Josefina (1991): *Alfonsina Storni. Una biografía*. Planeta, Buenos Aires.
- Fernández Moreno, César (1967): *La realidad y los papeles*. Aguilar, Madrid.
- Fonseca, Elena: “Las palabras y la muerte. Poetas suicidas”, en línea: <http://www.lolapress.org/artspanish/fonss15.htm>
- Gambaro, Griselda: “Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura”, en *Revista Iberoamericana*, N° 132-133, 51, 1985, 471-473.

Ghiano, Juan Carlos (1957): *Poesía Argentina del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Gómez Paz, Julieta (1992): *Leyendo a Alfonsina Storni*. Editorial Vinciguerra, Buenos Aires.

Ingeniero, J. (1983) [1970]: *Tratado del amor (La metafísica del amor, Teoría genética del amor, Eliminación social del amor, Psicología del amor)*. Losada 3ª ed., Buenos Aires.

Israël, Lucien (1979): *El goce de la histérica*. Argonauta, 1ª ed., Barcelona.

Jorrat, Indiana: "La poética de Alfonsina Storni", en Flawiá de Fernández, N. (comp.) (1999): *Argentina 1910-1930. Discurso e Identidad*. Magna, Tucumán, 104-122.

Masiello, Francine (1986) *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Hachette, Buenos Aires.

Mattalía, Sonia/Aleza, M. (1995): *Mujeres: escrituras y lenguajes (En la cultura latinoamericana y española)*. Departamento de Filología Española. Facultad de Filología. Universitat de València, Valencia.

Mattalía, Sonia: "De impúber a mujer: aprendizajes de la memoria y la escritura. María Luisa Bombal y Clarice Lispector", en *Anales de literatura hispanoamericana*, 1999,28:979-997.

Muschiatti, Delfina: "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)", en *Filología*, 23,1, 1988: 127-149. Instituto Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", UBA, Buenos Aires.

Muschiatti, Delfina: "Prólogo, investigación y recopilación", en Alfonsina Storni (1999): *Obras. Poesía*. T.I.Ed. Losada S.A.1ª ed., Buenos Aires.

Orosco, María Teresa (1940): *Alfonsina Storni*. Instituto de Literatura Argentina. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 235-325.

Peri Rossi, Cristina: "Literatura y mujer", en *Eco*, nº 257,1983:498-506.

Roffé, Reina (1987): *La rompiente*, estudio postliminar de María Teresa Gramuglio. Puntosur editores S.R.L., Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos*. Catálogo editora, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Storni, Alfonsina (1999): *Obras. Poesía*. "Prólogo, investigación y recopilación" de D. Muschiatti, T.I.1ª ed. Losada, Buenos Aires.

María Esther Silberman de Cywiner. Profesora Titular (*full time*) en la Cátedra de "Introducción a la Literatura", del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Rep. Argentina. Cargo obtenido por concurso de Antecedentes, méritos y clase pública. Por extensión de funciones dicta "Medios de comunicación social" de la Carrera de Trabajo Social.

Ha publicado libros como *El Rinconete y Cortadillo en la encrucijada de dos siglos, De textos y autores argentinos, Estudios hispánicos I, Estudios hispánicos II, ¿Es tan conocida la ruda?, La Asociación israelita sefaradí de beneficencia de Tucumán. Memoria y testimonios de su fundación y evolución. 1921-2006* (co-autoría), *Estudios hispánicos IV*. En soporte Cd rom, *Estudios hispánicos III, Estudios hispánicos IV, De textos y autores hispanoamericanos y argentinos* (en co.autoría), *Literatura y violencia. El matadero como metáfora; Cultura, medios y literatura* (en co.autoría).

Es investigadora del Programa de Incentivos de la Secretaría de Ciencia y Técnica del Consejo de investigación de la U.N.de Tucumán, Argentina. Ha dirigido y dirige Proyectos de investigación vinculados a los inmigrantes de diferentes etnias residentes en la provincia de Tucumán, y ha

publicado en forma individual y en equipo numerosos documentos de trabajo vinculados a esta temática.

© *María Esther Silberman de Cywiner 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

