



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

5 | 2010

Raros uruguayos. Nuevas miradas

El extraño caso de Susana Soca

Valentina Litvan



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/431>

DOI: 10.4000/lirico.431

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2010

Paginación: 305-319

ISBN: 2-9525448-4-0

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Valentina Litvan, « El extraño caso de Susana Soca », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 | 2010, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/431> ;

DOI : 10.4000/lirico.431



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

EL EXTRAÑO CASO DE SUSANA SOCA

VALENTINA LITVAN

Universidad de Metz

Cuando primero Rubén Darío y más tarde Ángel Rama establecen sus respectivas antologías de raros, no solamente quieren destacar a determinadas figuras, rescatarlas, darles visibilidad, sino que están poniendo en cuestión el modo en que se constituye una tradición. ¿Quién la integra y con qué legitimidad? Partiendo de estas premisas, me interesa analizar el caso de Susana Soca, una escritora uruguaya que parece entrar en la tradición desde un lugar periférico, extraño y extranjerizante; un lugar que por otra parte sólo parece hacerse posible gracias al espacio que ella ofrece a otros escritores, en tanto fundadora y directora de la revista *La Licorne* (París 1947-1948; Montevideo 1953-1959), o en tanto mecenas de algunos artistas. En este sentido, podemos asociar la rareza de Susana Soca con un no lugar que paradójicamente constituye la posibilidad misma de su identidad de escritora¹.

Un nombre y una imagen

Escritora, editora, mecenas, Susana Soca ocupa un lugar múltiple e inestable en el campo literario uruguayo. Tanto su obra de creación, compuesta por poemas y prosas ensayísticas, como su revista *La Licorne* son de difícil acceso y apenas leídas. Sin embargo, más allá de un corpus que a veces parecería ser prescindible, su nombre es una referencia constante en el Uruguay. “Susana Soca” es una calle de Montevideo, fue una librería en Punta Carretas, da nombre a la

¹ Dominique Maingueneau habla en este sentido de *paratopía* para referirse a la condición del escritor que debe negociar con el campo social, literario, al que pertenece para poder formar parte de él: “L’écrivain n’a pas lieu d’être [...] et doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même [...] Faire œuvre c’est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire.” (2004: 86). No hay que confundir ese no lugar al que me refiero como un aspecto sociológico, de figura marginal.

escuela N° 180 o hace referencia a un premio literario creado por la Universidad de la República. “Soca” es también, en honor a su padre el Dr. Francisco Soca, el nombre del pueblo anteriormente llamado “Mosquitos”, y de cuya capilla Susana es la destinataria.² Su nombre transita por el patrimonio entendido en un sentido amplio y la figura queda convertida en insignia, objeto de homenaje colectivo. El corpus de la autora desaparece para ceder su lugar a un cuerpo que desborda los márgenes de la esfera literaria. Además de su presencia en el espacio público a través del nombre, Susana Soca ha sido encarnada por una serie de retratos, pinturas al óleo, esculturas, fotografías, de artistas célebres, uruguayos y extranjeros, como Daniel Ostier, Gisèle Freund o Eduardo Yepes; y escritores como Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges o Henry Michaux le dedican una novela (*Juntacadáveres*) o un poema (“Susana Soca”; “La ralentie”), respectivamente. Obras, nominaciones, dedicatorias que se suman a la memoria de una escritora comprometida con su tiempo, que sin embargo queda recordada únicamente desde los bordes, desde los aspectos externos como son el nombre o el contorno de su figura. De modo que su presencia deja solo una huella, como la inscripción de una ausencia.

Esta extraña manera de aparecer en el campo cultural uruguayo desde un no lugar y, sobre todo, desligada de su propio discurso literario, de sus textos, tiene que ver probablemente con el modo como ella se inserta en el campo literario en vida, fundamentalmente a través de su revista, y de cómo se convierte en escritora, de manera póstuma.

Susana Soca Blanco Acevedo (1907-1959) pertenecía a una familia de la clase dominante del país, tanto económica como política o cultural. Hija del célebre doctor Francisco Soca y de Luisa Blanco Acevedo, por parte de padre y madre Susana tenía, además, vínculos estrechos con París, la capital cultural europea y occidental del momento, referencia fundamental para la configuración de una determinada identidad cultural y política uruguaya de la primera mitad del siglo XX, dominada por el batllismo³.

² La capilla Soca del arquitecto vanguardista catalán Antoni Bonet i Castellana fue un proyecto inicial de Susana Soca, pero su construcción terminó por concretarse gracias a las directivas de su madre, tras la muerte de aquella. De este modo, la capilla fue destinada a Susana Soca, convirtiéndose simbólicamente en una suerte de mausoleo.

³ Hay que tener en cuenta el papel preeminente de Francisco Soca en la política uruguaya: gran amigo de Batlle, miembro del Ateneo, senador..., representa el estrecho vínculo del intelectual con la política. Cf. Héctor Muiños.

En su primer viaje, como signo que iba a regir un destino, fue bautizada en Notre-Dame de París. Después, realizó varios viajes de ida y vuelta, pero durante la ocupación y la guerra, Susana Soca se vio obligada a prolongar su estadía y vivió en París casi una década. Precisamente el mismo año de su regreso a Montevideo, en 1947, fundó los *Cahiers de La Licorne*, revista que además de difundir a algunos escritores hispanoamericanos por primera vez en Europa (entre ellos, a Felisberto Hernández, todavía poco reconocido en el Uruguay), permitió publicar a muchos escritores europeos en años de penuria editorial y económica.

A nivel personal, *La Licorne* significa la incursión de Susana Soca en la vida pública por su actividad de editora, pero también por la posibilidad que supone de publicar allí sus propios textos. Su obra sólo sería recogida más tarde en forma de tres libros póstumos, publicados gracias al impulso de amigos y colaboradores de la revista, en un gesto de homenaje, y siempre bajo el sello de La Licorne, convertido en editorial para la ocasión: *En un país de la memoria* (1959), *Noche cerrada* (1962) y *Prosas de Susana Soca* (1966).

De modo que si bien se puede afirmar que tiene una obra escrita y publicada, su identidad de autora permanece oculta tras su labor más visible de editora y dinamizadora cultural y, fundamentalmente, porque deja de circular en el momento mismo en que se publica; por lo que, en ese sentido, difícilmente podemos afirmar que ocupó un lugar como tal. Esta ambivalencia, su primera rareza, me interesa en su doble sentido afirmativo: Susana Soca es y no es autora, o lo es desde la negación. Porque aun si no se puede obviar la existencia real de sus textos (prosa y poesía), es evidente que como escritora no forma parte del canon uruguayo; en primer lugar porque en vida no pudo ser reconocida como tal y, en segundo lugar, porque después ha sido apenas recogida en alguna antología y está prácticamente ausente de la crítica literaria. En este sentido, su inserción en la clásica antología de ensayos de Carlos Real de Azúa es reveladora porque allí se publica un fragmento de su texto sobre el viaje a Moscú (“Encuentro y desencuentro”). Se trata de un texto en el que aparece dentro de su rol de mecenas, en busca de manuscritos de Boris Pasternak, y no un texto en el que destaque su aspecto creativo.

Pero, sobre todo, este carácter ambivalente, bizarro, de su identidad de escritora, se da en el hecho de que Susana Soca nace como autora tras su muerte, cuando ya ha dejado de existir. Esto que parece una evidencia para todo autor cuya obra es póstuma, deja de serlo cuando

comprendemos que en el caso particular de Susana Soca, junto a la publicación inmediata de su obra, su muerte también está en el origen de toda esa serie de discursos textuales y visuales que van configurando una imagen singular de la escritora.

Una ficción

Escribía Carlos Real de Azúa en el quinto aniversario de su muerte:

A raíz de su trágica muerte en la bahía de Guanabara, el 11 de enero de 1959, sobre pocos uruguayos, con seguridad, debe haberse escrito tanto y tan honda y comprensivamente como sobre esta extraña, inapresable y rica personalidad. [...] Pero adviértase, con todo, que todavía queda envuelto en el misterio el último recinto de su alma y aun permanece Susana Soca (tendrán que afinarse técnicas y crecer su distancia) como un incitante enigma para la más escrupulosa, para la más delicada indagación literaria y humana. (387)

La muerte de Susana Soca cuando el avión en el que viajaba de París a Montevideo estalló en llamas al hacer escala en Río de Janeiro, el 11 de enero de 1959, provocó un gran impacto en la sociedad uruguaya y se empezó a gestar un imaginario, de carácter colectivo y no necesariamente escrito, en torno a su figura. Se fue construyendo así una imagen que va desde el puro rumor de transmisión oral⁴ hasta la redacción de textos, homenajes, dedicatorias; y que aunque no es una imagen unívoca y cambia con el tiempo, es una imagen que aparece para siempre ligada a la muerte y al misterio. Por lo que, en tanto autora, Soca aparece mediatizada por esa visión subjetiva donde se la ensalza colocándola en un espacio inalcanzable, fuera de un campo literario real. Susana

⁴ A menudo son afirmaciones contradictorias. Se trata de anécdotas que han pervivido en la memoria colectiva del Uruguay a lo largo del tiempo, la mayoría de transmisión oral, y muchas de ellas han sido falseadas por la imaginación, como el hecho de que su muerte tuviera lugar en la selva brasilera, y no en el aeropuerto de Río de Janeiro; existen otras anécdotas como, por ejemplo, la “desaparición” de gran parte de su importante pinacoteca, así como de su biblioteca de primeras ediciones; o aquella según la cual ella habría salvado el manuscrito del *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak de la censura de la Rusia soviética para publicarlo en Europa; también otra, según la cual habría financiado la construcción de la iglesia de Atlántida; y aun otra, según la cual su último viaje a Francia lo habría realizado para rezar en Lourdes por el bailarín Boris Kniassef, que se había quedado parálítico. Este anecdótico se caracteriza por la prácticamente ausencia de documentación, de modo que se puede afirmar que se trata sólo de rumores. Pero rumores que, en una sociedad pequeña donde el nombre de Susana Soca es evocado, se convierten en una fuente importante a tener en cuenta a la hora de comprender el lugar que ocupa esta figura en la cultura uruguaya.

Soca queda así involuntariamente relegada a un lugar legendario, lo que explicaría que ya no es necesario siquiera leer su obra.

En este sentido, me interesa referirme aquí al último número de su revista, publicado en modo de homenaje a Susana Soca, bajo la iniciativa de Guido Castillo, redactor de la revista junto a Ricardo Paseyro y Ángel Rama, en su período uruguayo. El número 16 de *La Licorne* constituye la clausura al tiempo que el lugar donde converge todo el sentido de lo que era *La Licorne* y donde finalmente se produce el nacimiento de la figura de Susana Soca. Por una parte se publica como una necesidad de constatar la muerte de su fundadora y de cerrar la revista (el fin de la vida de Susana Soca es también el fin de *La Licorne*); por otra parte, es un intento de reconocimiento hacia su fundadora y de dar una proyección a su obra.

Formalmente, y siguiendo el proyecto inicial de la revista, que pretendía servir de puente entre las culturas sudamericanas y europeas, el último número es bilingüe, en francés y en español, y se publican textos de diecinueve autores, muchos de ellos antiguos colaboradores de la revista: Jorge Luis Borges, Juana de Ibarbourou, Carlos Sabat Ercasty, Armando Vasseur, Esther de Caceres, Emilio Oribe, Enrique Lentini, Ricardo Paseyro, Guido Castillo, Marcel Jouhandeau, Jules Supervielle, Henri Michaux, José Bergamín, Jorge Guillén, María Zambrano, Emile Cioran, Sherban Sidéry, Lanza del Vasto y Giuseppe Ungaretti.

Si bien este último número se caracteriza por la heterogeneidad de los textos, tanto en los géneros como en el tono, se puede reconocer su unidad en una retórica compartida: la retórica del duelo y del homenaje, que responde a la intencionalidad común de reconocer y recuperar la figura de Susana Soca para su proyección futura. Este objetivo explica que al final de los diferentes artículos se publique una selección de los textos de la propia poeta y se invite así a su lectura. De modo que el homenaje puede considerarse la primera eclosión de Susana Soca en tanto autora, porque en él se publica por primera vez una compilación de varios de sus textos y porque en él se traza la primera imagen que será determinante para la recepción futura de la escritora.⁵

⁵ No sólo su retrato, sino el tono homenajístico parecen haber marcado la recepción de Soca. Desde su muerte, el homenaje ha predominado sobre cualquier texto crítico acerca de su obra. Así, por ejemplo, los centenarios recientes de la fundación de la revista y de su muerte han sido ocasiones, tanto en Francia como en Uruguay, para celebrar eventos.

Allí, Susana Soca aparece descrita como misteriosa y rara, como no perteneciendo a este mundo. Pero además, dadas las circunstancias en que se publica el número, Soca aparece siempre ligada a la muerte. La filósofa española María Zambrano la identifica en tanto que poeta con el momento de su muerte:

Y todos sus gestos y acciones, sus palabras y sus silencios eran como fragmentos de un vasto orden, cuya clave parece estar en su muerte, es decir, en algo que *es*, algo no relatable. Y esta ausencia absoluta la irá descubriendo a quienes la conocieron y de algún modo trascenderá a los otros. Se adivina que su muerte es creadora, un poema...

Según la imagen que se desprende del homenaje, Susana Soca se alcanzaría a sí misma, su verdad se haría visible, paradójicamente, en el momento de mayor ausencia, la de su desaparición. La muerte prematura llega a adquirir la dimensión de un destino inevitable, pues si bien el accidente de avión fue fruto del azar, su vida estuvo marcada por señales de esa predestinación. Según Cioran, el adiós representa la característica más íntima de Soca:

Un genre de malédiction pesait sur elle. Par bonheur, son charme même s'inscrivait dans le révolu. [...] Qui sait déchiffrer les visages lisait aisément dans le sien qu'elle n'était pas condamnée à durer, que le cauchemar des années lui serait épargnée. Vivante, elle semblait si peu complice de la vie, qu'on ne pouvait la regarder sans penser qu'on ne la reverrait jamais. L'adieu était le signe et la loi de sa nature, l'éclat de sa prédestination, la marque de son passage sur terre; aussi le portait-elle comme un nimbe, non point par indiscretion, mais par solidarité avec l'invisible.

No sólo Soca quedó identificada con las circunstancias de su propia muerte, sino que sus rasgos son los de la ausencia misma, los de una presencia otra y lejana. En otras palabras, no sólo su obra, dado su carácter póstumo, imposibilitó la participación de Soca en tanto escritora en la sociedad, sino que quedó identificada con el misterio y su inefable rareza, doblemente relegada del campo social real de todo escritor.

Como consecuencia de su asociación con la muerte, se opera una abstracción en el retrato de Soca, siendo la espiritualidad el rasgo fundamental con el que queda finalmente asociada en el homenaje. Soca aparece desposeída de las marcas materiales del cuerpo y desconnotada de sexualidad, como una mujer-virgen-angelical y espectral. Por eso se la puede oponer a otros modelos de mujer escritora, como la poeta carnal y destructiva que para la sociedad representaba Delmira Agus-

tini o la considerada como loca, María Eugenia Vaz Ferreira. Las dos mujeres uruguayas que firmaban el número estableciendo una filiación con Soca eran, en cambio, Juana de Ibarbourou y Esther de Cáceres, representantes de los valores ligados a la naturaleza y al cristianismo, respectivamente.

Al encarnar la muerte en tanto absoluto desconocido, lo absolutamente otro, el misterio de Soca se acentúa y se convierte, en cierto modo, en materia literaria; abre así la posibilidad infinita de la creación. Con la muerte de la mujer Susana Soca, comienza el misterio Susana Soca. En el homenaje, Soca no es más un sujeto, se ha convertido en objeto y objetivo, pues se trata de formular su reconocimiento en los textos. Por eso, más que de re-construcción de la autora, se puede hablar de construcción: queriendo recordarla, se la inventa. Entendida de este modo, Susana Soca es una ficción.

Anacronismo y paratopía

Ahora bien, no se pueden limitar las causas de su presencia paradójica a la recepción, sino que deben tenerse en cuenta también a aspectos generados por su propia actividad literaria. En efecto, tanto el proyecto de la revista como su práctica de escritura son reveladores de las posibilidades y los mecanismos mediante los cuales Soca queda inscrita dentro de un campo literario determinado. La anacronía y la paratopía me parecen en este sentido mecanismos que resumen ese no lugar; su pertenencia al afuera tanto en el espacio como en el tiempo.

Primero, en tanto editora, la posibilidad de fundar *La Licorne* en París llegó a concretarse gracias a sus condiciones personales de uruguayo y adinerada, que le permitieron mantenerse al margen del conflicto político que asolaba París en la década del 40, y plasmar así una revista que se estaba reclamando. De hecho, *La Licorne* nace cuando muchas revistas francesas dejan de publicarse. En concreto, la revista de Susana Soca mantiene una estrecha continuidad con *Mesures*, cuya aparición tuvo que interrumpirse al exiliarse su editora Adrienne Monnier durante la guerra. A pesar de la voluntad del gobierno de Vichy por aparentar una continuidad en la producción cultural, en Francia el panorama literario en general sufre una profunda crisis. Y no es hasta la posguerra, en medio de la euforia del reencuentro de muchos escritores exiliados y la agitación intelectual, cuando el 17 de mayo de 1947 le *Figaro Littéraire* anuncia la aparición de *La Licorne*:

Sous la direction de Susana Soca, avec la collaboration de Roger Caillois et Pierre David qui ont réuni les textes, les cahiers trimestriels de *La Licorne* reprennent la grande tâche d'exploration dont, avant 39, nous fumes redevables à *Mesures*. (5)

No es de extrañar que en el proceso de “normalización” literaria de la posguerra se buscaran referencias anteriores a la guerra para comparar la nueva revista. De modo que más que la continuidad de *Mesures*, *La Licorne* aparece como un intento nostálgico de recuperarla en la necesidad de restaurar un espacio perdido. Roger Caillois, a quien Soca encarga la dirección, define la revista en relación a otras editadas antes de la guerra:

Dans la bibliothèque des amateurs difficiles, les cahiers de *La Licorne* ont droit de figurer sur le même rayon que ceux de *Commerce* et de *Mesures*, tant par la qualité de la plupart des textes qu'ils rassemblent que par la préoccupation d'assurer de fructueux échanges entre cultures différentes. (47-48)⁶

No se trata, pues, de una revista original que viniera a proponer un espacio nuevo, sino al contrario, se trataba de recuperar un espacio existente que había quedado vacío. *La Licorne* responde a una necesidad y Susana Soca vino a solventarla. De modo que, más que de diálogo con esas otras revistas precedentes, se puede hablar de sustitución, de relevo y de relación genealógica. Los *cahiers de La Licorne* nacieron como la suturación de un corte, la hendidura producida por la guerra.

La situación se invirtió en Uruguay, al fundar la segunda etapa de la revista. Allí, fue su experiencia literaria parisina la que justificó el proyecto de continuarla. Pues si las *Entregas de la Licorne* encontraron un lugar, un sentido, en medio del prolífico ambiente cultural y especialmente entre las múltiples publicaciones que había en el Uruguay de mediados de siglo, se debió precisamente a su origen francés, que podía representar un aporte original. Es decir, en sus dos etapas, la revista fue posible gracias al carácter extranjero primero y extranjerizante después.

Es su pertenencia a un afuera simbólico, la paratopía, lo que aparece, ante todo, como posibilidad para Susana Soca de intervenir en tanto editora en el campo cultural dado en cada momento o circunstancia. Es decir, si bien su revista nace dos veces en contextos literarios diferentes

⁶ En realidad, *Commerce* se había publicado antes que *Mesures* y del mismo modo que *La Licorne* es continuidad de esta última, *Mesures* lo había sido de aquella.

en los que además parece responder en ambos casos a la ‘necesidad’ de ocupar un espacio que la reclamaba, paradójicamente el espacio que ocupa es el de lo extraño o extranjerizante.

Por otra parte, junto a este rasgo paratópico, hay otro que la sitúa en el afuera, el carácter anacrónico de su actividad editorial. Este anacronismo que se manifiesta desde el prólogo del primer número a la segunda etapa de la revista, donde Soca declara su propósito de sustituir los “caracteres de antología” de los *cahiers* franceses por “el deseo de reflejar una visión del mundo actual vista y vivida desde el lugar de la tierra en que ella existe ahora, con las posibilidades y dificultades nuevas que esto significa.” (“Presentación”, *Entregas de La Licorne*, N° 1-2: 11).

Teniendo en cuenta que el proyecto de Soca en París surgió de la necesidad de recuperar un espacio de publicación para escritores a quienes la guerra había silenciado, con *La Licorne* Soca se colocaba en una actitud reverencial frente a la tradición francesa anterior. Como consecuencia, frente al momento histórico presente, los *cahiers* se revelaban como una revista que miraba hacia el pasado. De ahí el desajuste o anacronismo que suponía la revista respecto a las nuevas tendencias literarias de posguerra, caracterizadas por la búsqueda de una conciencia histórica del presente y cuyo máximo representante fue Sartre con *Les Temps Modernes*. El anacronismo de *La Licorne* se hizo aún más evidente en su segunda etapa, porque la intención declarada en el prólogo no responde, sin embargo, a la realidad desde el momento en que las dos etapas coinciden en unos mismos “propósitos esenciales” (11).

A diferencia de los *cahiers*, donde Soca publicó a autores consagrados a modo de “antología”, las *entregas*, bajo la redacción de Guido Castillo, Ángel Rama y Ricardo Paseyro, estaban protagonizadas por la generación más joven, a la que ella parece querer dar cabida insertándose activamente en la vida cultural de la capital. Pero su propósito era anacrónico de antemano, teniendo en cuenta que Soca quería conjugar la actividad en la realidad montevideana del medio siglo con un proyecto que tenía su origen en Francia y cuyos principios estéticos e ideológicos, de una literatura universal, con un modelo de escritor atemporal, se iban alejando de las necesidades y exigencias cada vez más apremiantes de los años 50 en Uruguay. La concepción de la literatura y del escritor que vehiculaba la *Licorne* y que pueden entenderse como los “propósitos esenciales” a que aludía Soca en su prólogo uruguayo, resultaban desfasadas respecto al momento de aguda conciencia histórica que se vivía en el país.

Las dos fundaciones de *La Licorne*, en 1947 y en 1953, corresponden a dos períodos marcadamente distintos en el contexto socio-político y económico del Uruguay, que Rama identificó culturalmente con dos promociones de revistas:

La primera eclosión de revistas se había registrado a partir de 1947, con una serie representada por *Clinamen*, *Escritura*, *Asir*, *Marginalia* y luego *Número*, todas ellas de nítida impronta literaria con muy escasa o nula inquietud por los temas sociales o políticos. A ellas podía sumarse la sección literaria del semanario *Marcha* de ese mismo tiempo, también dedicada con exclusividad a las bellas letras, especialmente a la incorporación de las corrientes vanguardistas. En esas revistas hicieron sus armas los que solo podían definirse como ‘literatos’ puros, atentos a las más recientes líneas creativas extranjeras, descubridores incipientes del pasado nacional, ejercitantes de un arte que se proponía como una solución de esas diversas tendencias. Siete años después de esa eclosión de revistas, cuando la mayoría se había extinguido, asistimos a una nueva reaparición del interés por este tipo de publicaciones. Las que surgen en torno al año 1955 se llaman *Nuestro tiempo*, *Nexo*, *Tribuna Universitaria*, *Estudios*, y quienes en ella escriben [...] son sociólogos, historiadores, ensayistas políticos, que si alguna vez cultivaron las letras y aun la poesía, abandonaron ese campo por otro que estiman más sólido y más necesitado de contribución intelectual. [...] Es por esos años que fijamos la aparición de la segunda promoción intelectual que surge a la vida intelectual bajo el signo de la crisis. Es significativo que tal emergencia se produzca al mismo tiempo que un avance en las nuevas disciplinas del conocimiento –sociología, economía, sicología son las predilectas– encaradas como instrumentos más eficaces para el examen de la realidad nacional. (58-59)

Dos momentos marcados por el cambio político, social y cultural cuyos agentes son los intelectuales. De críticos puros, iconoclastas, pasan a adquirir una conciencia política colectiva y a crear asociaciones que se van distanciando de las puramente estéticas.

Del mismo modo que había ocurrido con los *cahiers*, si bien la revista uruguaya publicaba a escritores protagonistas del momento reflejando una realidad literaria, en ninguno de los dos casos, *La Licorne* participó directamente en los debates de actualidad candente. Era una revista fundada en el 53 que se correspondía más bien con otras revistas de la “primera eclosión” y de la fecha en la que se habían fundado los *cahiers* en París. Por eso se puede concluir que la revista de Soca mantuvo más un diálogo consigo misma, entre sus dos etapas, que con el resto de revistas del momento. Frente a los “ensayistas políticos” o intelectuales,

sin duda, las *entregas* uruguayas permanecieron más próximas a los “literatos puros”, según los términos utilizados por Ángel Rama para definir el cambio de protagonistas.

No sólo en su rol de editora, también en tanto escritora Susana Soca está marcada por los signos de la paratopía y el anacronismo.

Por una parte, los ensayos de Susana Soca surgen básicamente de la lectura de otros autores, en los que reconoce determinados elementos comunes al escritor modelo con el que ella misma se identifica y auto-proyecta, legitimándose. Como consecuencia, se borran las fronteras entre autora y lectora, pues la primera se constituye como tal a partir de una labor de lectura; en otros términos, la escritora de las prosas aparece, mediante la lectura, estrechamente vinculada a la editora (la diferencia fundamental sería que mientras en tanto editora avala un canon para una colectividad de escritores, en tanto escritora dialoga con los textos desde la intimidad en una proyección de sí misma que le permite definir su lugar singular en la tradición). Pero, además, mientras el escribir supone una conciencia de escritora y la afirmación de un modelo ideal con el que identificarse, al mismo tiempo la identidad en tanto singularidad o individualidad desaparece. De modo que en sus prosas, Soca se afirma como autora desde la impersonalidad, diluyéndose en el texto y asimilándose a la tradición en la que éste se integra.

En cuanto a su poesía, se puede observar un procedimiento paradójico mediante el que Soca construye su voz poética. Se trata de un sujeto inestable y fluctuante, disgregado en el caos de un lenguaje que deja de ser referencial para encontrar *otra* dimensión de la realidad. Así, el sujeto busca esa *otra voz* con que hacer emanar lo que está más allá de la apariencia, en un canto que alude a lo invisible e inefable. A veces se manifiesta en una grafía en cursiva, otras veces mediante figuras como la durmiente, el fantasma, la sombra y la demente, en las que se destaca su carácter desencarnado e inmaterial, que permiten asociarlas con el silencio y la muerte. Pero no se trata de la alternancia de distintas voces, sino de una voz única, aunque polifónica.

La búsqueda de sí misma se convierte en un juego de máscaras y en el extrañamiento que ese juego produce sólo se reconoce como un ser de sombras, fantasmagórico:

Fantasma yo misma busco un fantasma. [...] Cruelmente parecida a mí en algo ignorado que ambas encerramos. Tu historia y tú separadas. Como yo divididas. [...] En cosas abolidas como si yo fuera mi sombra

entro, y las presentes cosas ignoro. A los antepasados de los países sin tiempo para la memoria. (1962: 75)

En “Voz del canto” reconocemos al propio sujeto desdoblado, observándose:

*Tú, la arbitraria y la primera
orden y fuego de la palabra
en la fatiga embriaguez última
desde el principio yo te escuchaba...* (1962: 25)

No se trata de una mirada narcisista en primera persona sino precisamente de un alejamiento de sí que permite la poesía lírica⁷. Desde el extrañamiento, el sujeto puede finalmente reconocerse en una “sola voz”, que es una voz sin tiempo, unísona “en la memoria y en el olvido”. En este presente fuera del tiempo tiene lugar el paradójico encuentro del sujeto consigo mismo en el momento de su alejamiento:

Adonde nadie hablaba,
última voz la del canto llegó
para reunir aquello que estaba separado.

Bruscamente se apaga el fuego memorable
y ahora vuelvo a mí pero la voz se aleja,
en la segunda mitad de la noche (1962: 26)

Otro mecanismo en la búsqueda de esa *otra voz* son los personajes míticos femeninos, de gran carga simbólica, como Ariadna y Eurídice. El sujeto adquiere entonces un rostro, aunque éste sea desencarnado, porque no se trata de personajes con una voz propia, sino de máscaras, de figuras con un valor retórico, en tanto posibilitan la voz del poema, entrando a formar parte, al mismo tiempo, de una tradición universal.

El poema, con un sujeto desencarnado, mítico, es puro lenguaje y se convierte en la única posibilidad de surgimiento de esa *otra voz*. El caso más evidente de esto es el de la figura de la demente (“La Demente”), porque en ella se suma la irracionalidad como desarticulación no sólo del sujeto, sino también del lenguaje:

*La demente canturrea
dicen que no tengo nada*

⁷ Explica José María Pozuelo Yvancos: “Ningún acto enunciativo diferente al de la poesía lírica permite el intercambio de roles por el cual el Yo incluye en sí mismo, al *otro*, no sólo en la esfera del desdoblamiento del propio yo, como se ha leído la famosa sentencia de Rimbaud ‘*Je est un autre*’, sino en la posibilidad de incluir al tú como imagen proyectada del yo.” (42)

sin los vapores del vino
 [...]
 La demente ya no canta
canturrea canturrea
dicen que no tengo nada
son aspectos de las nubes
que largamente miraba. (1962: 95-98)

El canturreo permite superar a la vez silencio y palabra, poniendo de manifiesto la condición insuficiente de la palabra, que no es más que la huella material de la ausencia que indica. Por otra parte, el canturreo, en este cantar que no habla más que de lo que se manifiesta en el silencio, representa también la desaparición del sujeto, del que no queda sino como un resto, la huella de una voz, en la que descubrimos el fundamento de la voz poética de Susana Soca.

Conclusión

Susana Soca ha sido descrita como rara, enigmática, inalcanzable. Vimos cómo se construye su imagen primera en el número 16 de *La Licorne*, ligada al misterio de la muerte, determinando la recepción posterior y la lectura de su obra. Pero, también vimos cómo ese espacio *otro* es el que ella misma contribuyó a crear en tanto editora y en tanto escritora. En el primer caso, la posición extranjerizante de su revista es lo que la hacía posible; en el segundo, Soca desaparecía, en una disolución del sujeto para dejar lugar al poema.

La paratopía y el anacronismo de una identidad de autor reforzados por el hecho de estar ligados a la muerte, y la construcción de un sujeto que busca disolverse en el texto y en la tradición, manifiestan no sólo la posición ambivalente de Susana Soca en la producción literaria, sino también, como consecuencia, su lugar en la tradición. Porque, más allá de la obra que ella realiza, estos rasgos conforman el propio proceso en la construcción de esta figura y del lugar que ocupa. En realidad, lo que reconocemos detrás de todo este proceso creativo, no es ya al autor, sino un fenómeno literario del que la figura de Soca es el centro. En efecto, la posición ambivalente de Susana Soca dentro de la producción literaria repercute en el significado que adquiere dentro no sólo de un campo literario preciso, sino también dentro de la tradición literaria uruguaya, aquella dominante en la primera mitad de siglo que establecía una relación entre Francia y Uruguay, y en un sentido aún más vasto, la que se establece entre Francia y América Latina. O sea, insisto, revela

el propio fenómeno de la tradición literaria, donde los elementos que la conforman están siempre presentes pudiendo manifestarse de forma anacrónica, pero nunca ajena a la misma.

Susana Soca es rara porque está fuera de los marcos cronológicos: encarna la última figura de un modelo de escritor afrancesado –epígono o culminación, según se quiera entender–, tanto por las fechas claves de cambio cultural en las que se circunscribe (en 1947 se fundan los *cahiers*, en 1953 las *entregas*, en 1959 “nace” como autora), como por la concepción de la literatura y del escritor que representó.

Si en cierto modo se puede decir que no añadió realidad al momento histórico, porque queda fuera, en una posición anacrónica que no cumplía con la función del escritor que se proclamaba a mediados de siglo. En cambio, manifiesta, desde ese afuera, los márgenes de la tradición misma. Por otra parte, podemos afirmar que no escapa a la historicidad, pues Susana Soca encarna la propia contradicción uruguaya, las tensiones que la definen. En otras palabras, tanto la obra como la revista de Soca, en su desajuste histórico, revelan los aspectos permanentes y universales de una tradición ya fuera de toda cronología. Y precisamente ese anacronismo, pone de relieve las tensiones de una tradición en su interior mismo. Quienes la negaron o la ignoraron entonces, lo hicieron por circunstancias puramente cronológicas, históricas, del momento particular que Soca contrariaba. Su obra, en cambio, permanece en el espacio latente, abierto por la tradición, en sus márgenes invisibles, aquellos donde quedó oculta tras una determinada imagen legendaria, el nombre, el homenaje.

Con Susana Soca entendemos el mecanismo de constitución y fluir en el tiempo de la tradición. Ya no como la suma de los nombres que componen el canon o que se erigen en modelos de una época, sino como una presencia basada en la ausencia que es reveladora de la memoria en la que se funda y sostiene. Y es tal vez el motivo por el que la literatura uruguaya está llena de raros, de figuras aisladas fuera de los límites espacio-temporales dominantes, no sólo en la recepción sino también en por los propios mecanismos de escritura y de construcción de sí mismos en tanto figuras de autor.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis [1960], “Susana Soca”, *El Hacedor, in Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

CAILLOIS, Roger, “Souvenir de Susana Soca”, *Nouvelle Revue Française* N° 79, Paris, julio 1959, pp. 168-170.

Le Figaro littéraire, samedi 17 mai 1947.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

MICHAUX, Henri, “La Ralentie”, *Plume* precedido de *Lointain intérieur (1938-1963)*, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1998, [Bibliothèque de la Pléiade], pp. 573-580.

MUIÑOS, Héctor, *Francisco Soca*, prefacio del Dr. Washington Buño, Montevideo, [s. e.], 1973.

ONETTI, Juan Carlos, *Juntacadáveres*, Montevideo, Alfa, 1964.

POZUELO YVANCOS, José María, “¿Enunciación lírica?”, en Fernando Cabo Aseguinolaza et Germán Gullón (dir.), *Teoría del poema : la enunciación lírica*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, GA 1998, pp. 41-75.

RAMA, Ángel, *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972.

REAL DE AZÚA, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* tomo II, Montevideo, Publicaciones de la Universidad de la República, 1964.

SOCA, Susana, (1959), *En un país de la memoria*, Montevideo, La Licorne.

----- *Noche cerrada*, (1962), Montevideo, La Licorne.

----- *Prosa de Susana Soca*, (1966), Montevideo, La Licorne.

Cahiers de La Licorne (Paris, N° 1-3, 1947-1948).

Entregas de La Licorne (Montevideo, N° 1-16, 1953-1961).