



Cuadernos LIRICO

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

1 | 2006
Figuras de autor

Susana Soca, autora

Valentina Litvan



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/810>

DOI: 10.4000/lirico.810

ISSN: 2262-8339

Editor

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

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2006

Paginación: 185-201

ISBN: 2-9525448-0-8

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Valentina Litvan, « Susana Soca, autora », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 1 | 2006, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/810> ; DOI : 10.4000/lirico.810



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

SUSANA SOCA, AUTORA

VALENTINA LITVAN
Université Paris 8

Susana Soca abre su poema “En un país de la memoria” con el siguiente epígrafe:

I think the chief reason we have so little joy is that we take ourselves, too seriously.

Thomas Merton

“En un país de la memoria” es el poema que da título a uno de los libros de esta autora, ocupando además una posición central en él. De modo que podemos considerarlo nuclear en la obra. ¿Qué importancia adquiere, entonces, la cita de Thomas Merton? ¿En qué medida un epígrafe puede modificar o completar un texto?

No por casualidad este epígrafe antecede al poema central del libro, y me parece revelador de la posición desde la que la autora se enfrenta a la escritura. Distinguiría, así, tres funciones que podemos adjudicar al epígrafe, y que nos permiten aseverar que la cita de Merton contribuye a la comprensión no sólo del poema, sino también del poemario con el que comparte el título. En consecuencia, y fundamentalmente, nos atrevemos a interpretar la cita como la *perspectiva* desde la que la autora se sitúa, como escritora, frente a toda su obra.

En primer lugar, Susana Soca estaría trazando una filiación con Thomas Merton. Sin apropiarse de sus palabras, la poeta deja constancia de la autoridad que representa Merton para ella. Su nombre al pie de la cita aparece como una apelación, un guiño explícito al maestro. Nacido en Francia en 1915, después de un período de formación en su país natal y luego en Inglaterra, Thomas Merton emigra a los Estados Unidos, donde integra la orden de los monjes trapistas, una de las ramas de los cistercienses caracterizada por practicar la extrema austeridad en la

dieta, la penitencia y el silencio absoluto¹. De aquí podemos ya intuir el interés por lo espiritual y místico en Susana Soca, y que reconocemos también en el tono que marca tanto su propia escritura, como la revista *Cahiers de la Licorne*, que empieza a editar en París en 1947.

En segundo lugar, en la obra sobre los *paratextos*, *Seuils*, Gérard Genette afirma que la función canónica del epígrafe es “un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification” (Genette: 1987, p. 160). El *texto*, en el caso que nos ocupa, es “En un país de la memoria”, poema que da título al libro desde su mismo centro, como hemos señalado; en este sentido, podemos considerar que el epígrafe de Thomas Merton funciona como “comentario” de todo el poemario y, por extensión, de toda la obra poética de Susana Soca, pues ésta se compone de apenas dos libros, en los que no se produce ninguna ruptura esencial². En otras palabras, con la elección de este epígrafe, Susana Soca ofrece, finalmente, una clave para la lectura de toda su obra poética, al convertir la cita de Merton en la autoridad que le permite fundamentar su propio lugar como escritora.

Resumiendo, la elección del epígrafe importa en cuanto que 1) marca la filiación con un concepto trascendental de la literatura; 2) completa el significado del poema que antecede, y por extensión de toda su poesía; y 3) aclara la *perspectiva* del sujeto de la enunciación. Teniendo en cuenta las definiciones canónicas de autor, entendemos por *perspectiva* el lugar desde el que surge su identidad en tanto que autora, es decir, a partir de su relación con la obra: “*autor*, -a: (Del lat. “auctor”, autor, creador, der. de “augere”, aumentar, hacer más numeroso; v. “AUC-” y “aumentar”). 1. Con respecto a una obra o una acción, el que las realiza: ‘El autor del robo. El autor de la novela.’” (María Moliner); “*auteur* : [...] écrivain par rapport à son œuvre.” (*Le Robert*).

¹ He podido corroborar esta filiación a través de la correspondencia [www.merton.org]. Thomas Merton se escribía con algunas personas del mundo literario que rodeaban a Susana Soca, como Guido Castillo, Roger Caillois o Victoria Ocampo. En 1962 le escribe a Roger Caillois, que en esos momentos estaba en Buenos Aires, una carta que empieza: “Me pregunto si todavía habrá alguien en el mundo occidental que no conozca a Victoria Ocampo.” En cambio, en una carta de Guido Castillo a Merton de la misma época, se hace referencia a la admiración que tenían ambos por la poesía de Susana Soca y a la necesidad de traducirla. Entendemos, contrariamente a Victoria, su poca difusión y la necesidad de difundirla.

² La obra poética de Susana Soca se compone únicamente de dos libros, *En un país de la memoria* (1959) y *Noche cerrada* (1962).

Intentaremos definir en estas páginas cuál es esta *perspectiva*, pues pensamos que es ahí precisamente desde donde surge la identidad de autora en Susana Soca. Ya dijimos que el epígrafe al poema central de *En un país de la memoria* nos parece revelar la posición desde la que escribe:

Creo que la principal razón por la que somos tan ínfimamente felices es porque nos tomamos a nosotros mismos demasiado en serio.³

Desde un punto de vista sintáctico y gramatical, se trata de una frase aseverativa en primera persona (el verbo, en español, contiene la marca del sujeto, de modo que a diferencia del original inglés *I think*, no hace falta explicitar el pronombre *yo*). El sujeto individual se autoincluye en la infelicidad de un sujeto colectivo, *nosotros (we)*, a través del verbo *somos*. Y, tras el atributo *tan ínfimamente felices*, encontramos la argumentación con el complemento causal *porque nos tomamos a nosotros mismos demasiado en serio*. El pasaje del individuo al colectivo, expresado gramaticalmente en los verbos y los pronombres (*creo y somos, yo y nosotros*), hay que entenderlo desde un punto de vista temático como la integración del sujeto en primera persona a una comunidad. En este sentido, como señala Belén Castro, “uno de los problemas fundamentales tanto para Soca como para otros amigos de la *Licorne* [amigos que participaron en la revista que fundó] fue encontrar, en ese plano moral, el equilibrio entre el ser (opción individualista y mística) y la comunidad (inserción del individuo en lo social).” (Castro Morales: 2003, p. 13).

Por otra parte, la primera persona del epígrafe (*I think*) queda identificada por el lector con el *yo* que constituye el sujeto lírico del poema, escrito también en primera persona. Es decir que, a fin de cuentas, el nombre de Susana Soca, la autora que ha seleccionado el epígrafe y ha escrito el poema, estaría detrás de esa primera persona que configuran los dos *yoes*, el que se manifiesta en el epígrafe y el del sujeto lírico en el poema. Se trata de un mismo sujeto en primera persona, pero que no es el de la autora en el sentido de sujeto biográfico, sino en el sentido de un *yo autorial*. César Aira, en su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, se refiere a la sensibilidad del autor, y esto es a lo que me refiero con el término *autorial*. (César Aira: 2001, p. 44).

³ La traducción es mía.

En este sentido, y para ir concluyendo con la importancia significativa del epígrafe, creo que a través de él, Susana Soca expresa su más íntima identidad en tanto que autora, colocándose entre el sujeto individual y el sujeto plural, es decir en el compromiso consigo misma y con la literatura como tradición. Así queda manifiesta su concepción seria de la literatura.

Ahondando en el sentido del epígrafe como revelador de su identidad de autora, debemos relacionarlo aún con un mecanismo habitual en Susana Soca: la cita literaria. No se trata de apropiarse de un texto ajeno, ni de citarlo como modo de legitimación, garantizándose un padrinazgo mediante el que su texto, apoyado por una autoridad, adquiriría el reconocimiento exterior de la crítica. Estrategias que Beatriz Sarlo reconoce en una autora como Victoria Ocampo (Sarlo: 1998). No, en el caso de Susana Soca, la cita responde a una necesidad de insertar su palabra en una tradición. Porque esa seriedad que otorga Soca a la literatura convierte al discurso literario en el discurso más auténtico, más cercano a la verdad. De modo que el uso del epígrafe es un modo de insertarse en la tradición. Por lo pronto, las palabras de Thomas Merton, en su función de glosa o clave de lectura, sirven a Susana Soca para explicar su propia poesía, realizar y ofrecer su propia lectura del poema con la cita literaria. Este mecanismo gracias al cual Susana Soca presenta una lectura de sí misma a través de la tradición se repite constantemente en la obra de nuestra autora. No se trata sólo de leerse mediante el auto-análisis o la auto-interpretación, con ensayos autónomos o reflexiones integradas en sus propios textos, sino fundamentalmente de la introducción de textos de otros autores con los que se explica a sí misma. Pareciera que para Soca el escribir exigiera un escribir *desde* la literatura; como si para ella la escritura pasara forzosamente por la lectura. La lectura previa, podríamos decir, de su obra a través de la de otros en quienes ella reconoce su antecedente.

Este mecanismo de leerse a través de la literatura, yo lo asociaría con el hecho mismo de que para Susana Soca la literatura es el discurso más cercano al discurso verdadero. Porque no se trata tanto de una estrategia para convertirse en escritora a través de un reconocimiento exterior de la crítica, de los lectores, sino de buscar el reconocimiento de su propia identidad de autora en textos literarios de otros autores que conforman la tradición. En otras palabras, intuimos que para Susana Soca la única manera de convertirse en autora sería integrando una tradición literaria, no tanto desde el lugar social de la recepción sino desde el lugar íntimo

– en el sentido de interior– , a una tradición y, por consiguiente, sólo reconocible a través de esa tradición.⁴

Este inciso sobre el mecanismo por el cual Soca se introduce en la tradición, nos permite comprender el hecho de que este asunto tan serio que es la literatura para Susana Soca, la lleva a plantearse su propia escritura como algo trascendente. Creo que toda su obra poética surge como una interrogación, como una búsqueda de su identidad de autora, mediante una relación íntima con la literatura.

O sea, nuestra hipótesis inicial es que la obra de Susana Soca nace en el mismo lugar donde ella se pregunta por su identidad de escritora. Vamos a tratar de analizar esa identidad a partir de una concepción tradicional del autor, en la que, como vimos más arriba, precisamente aparece subrayada la relación del sujeto creador con la obra creada.

Creo distinguir tres pasos o momentos en el proceso de escritura de Susana Soca y tres identidades distintas que corresponden a cada uno de ellos, sucediéndose en el proceso de esta construcción en tanto autora. Se trata, en primer lugar, de *la autora sin obra*; en segundo lugar, de *la autora ante su obra*; y finalmente, de *la autora en su obra*. Es decir, con las distintas preposiciones: *sin*, *ante*, *en* – categoría que sirve justamente para distinguir relaciones– , quiero señalar diferentes aspectos de la relación autora/obra.

Las tres identidades responden, como digo y enseguida comprobaremos, a un sujeto distinto que emerge en cada uno de los momentos que hemos establecido entre autora y obra.

A la *autora sin obra* le corresponde el *sujeto auctorial* (la *c* nos permite distinguir esta noción del concepto de *sujeto autorial* inspirado en César Aira al que hemos hecho referencia anteriormente, así como enfatizar el significado etimológico de *auctoritas*, autoridad; puesto que, en este caso, se trata del autor en el mercado de circulación literaria en tanto que firma y *copyright*). La relación del autor y la obra es ajena al texto, pues nos referimos ahora a la obra como libro, en donde, por tanto, la publicación es el paso fundamental. No se trata entonces de la sensibilidad del autor a la que se refería Aira y que nombramos “sujeto autorial”, sino que destacamos aquí el lugar del autor en tanto que tal

⁴ El sentido con que uso el término tradición aquí no tiene nada que ver con la idea de una nación o un lugar, sino como una esencia de la literatura, una tradición del hecho literario como algo trascendental.

dentro de un sistema literario determinado por las leyes de compra-venta de la edición, la circulación, la legislación.

En segundo lugar, llamo *sujeto escritural* a la autora en el proceso de escritura, en el momento inmediato que precede a la creación, en el que se establece una relación íntima y solitaria del autor con la obra. El *sujeto escritural* se corresponde, pues, con la *autora ante su obra*, ante la página en blanco.

Finalmente, para hablar de la *autora en su obra* me refiero al *sujeto residual*, que es el sujeto que se desprende de la obra, a partir del estilo, del ritmo y de otros aspectos más inconscientes en la creación que, si bien no dan cuenta de un pronombre personal, es decir, sin llevar la marca del sujeto lírico, sí revelan la presencia de la autora en la obra. O más bien, como dice Maurice Couturier, la fuga del autor (Couturier: 1995). Y es que se trata de un sujeto que trasciende a todo sujeto, porque es lo que queda del autor, las huellas que de él o de ella, quedan en el texto. En este sentido, quiero adoptar la noción de “auteur en fuite” de Maurice Couturier. Couturier se refiere a las estrategias de fuga que utilizan los autores en sus obras narrativas para diferenciar el discurso narrativo en sus novelas de su discurso personal. Y analiza las huellas dejadas por el autor, fundamentalmente a través de aspectos lingüísticos y gramaticales. En nuestro caso, la noción se aplicará al discurso lírico y no tendrá en cuenta los pronombres gramaticales, es decir, las referencias explícitas al sujeto lírico que aparecen en el texto. Para nosotros, la fuga del autor representa justamente la disolución del sujeto, y si queda alguna huella, ésta está latente, y no se manifiesta mediante estrategias lingüísticas o textuales, sino básicamente en el ritmo.

En cualquier caso, ninguna de estas nociones de sujeto: *auctorial*, *escritural* o *residual*, se puede identificar con el sujeto biográfico o con el sujeto lírico del poema.

Autora sin obra: sujeto auctorial

Susana Soca (Montevideo 1907-1959), por ser mujer y uruguaya, se encuentra en un lugar doblemente marginal respecto a la tradición literaria occidental. Pertenece a la alta burguesía y tuvo una formación muy afrancesada, algo que a principios de siglo era muy común en Uruguay; lo que no era tan común era ser bautizado en Notre Dame como lo fue ella. Su padre, el doctor Soca, formado en Charcot y miembro de la Academia de Medicina de París, fue también rector de la Universidad de

Montevideo y se movía entre la alta clase política. De la madre, hereda los apellidos Blanco Acevedo, pertenecientes a una familia de la alta burguesía vinculada con el partido tradicional colorado: Susana Soca es por lado materno nieta de Juan Carlos Blanco, quien fue candidato a la presidencia en 1903, en concurrencia con Batlle y Ordóñez, el gran reformador y modernizador.

Su familia y su formación están en el origen de los prejuicios que dificultarán su aceptación e incorporación dentro del circuito literario de mediados de siglo; la “generación crítica” (Rama: 1972), que fue su público lector a fines de los 50 cuando se publicó la obra de Soca, buscaba una literatura con identidad nacional y rechazó la literatura extranjerizante anterior. De modo que Susana Soca será vista por muchos como una mujer burguesa alejada de la realidad de su país, considerando que su interés por la literatura no dejaba de ser una manifestación más de su esnobismo.

Sin embargo, esa misma posición social y económica es la que le permite fundar, en 1947, la revista *Cahiers de la Licorne* en París y la que hace de ella una mecenas y mediadora cultural entre el Río de la Plata y Europa. En realidad, Susana Soca fue y es más conocida por esta labor de intermediaria cultural mediante su revista que por su faceta de escritora, algo lógico si pensamos en el hecho de que la revista se mantuvo durante más de diez años, que era probablemente la única publicada en Francia en esa época por una mujer rioplatense; mientras que su obra es póstuma y muy escasa, consistente tan sólo en dos libros de poesías y uno de prosas. Podemos decir que la identidad de Susana Soca está íntimamente ligada a la *Licorne*, donde publican autores amigos y que deja de publicarse en el momento de su muerte. El último número de la revista es un homenaje a su fundadora realizado por numerosos colaboradores y amigos escritores a modo de despedida.

En cuanto a su obra poética, Soca únicamente publicó en vida, de forma muy esporádica, en alguna que otra revista, y fundamentalmente en la suya. Sólo en 1959 (año de su muerte) los colaboradores de la *Licorne* consiguen editar bajo el mismo sello de la revista un primer libro, *En un país de la memoria*, que aparentemente la autora habría dejado pronto para la imprenta antes de morir; en 1962 se publica bajo el mismo sello de la *Licorne* *Noche cerrada* y en 1966, *Prosas de Susana Soca*. Aparte de estas únicas ediciones de la *Licorne* y subvencionadas por la madre de Susana Soca en un gesto último hacia la labor literaria de su hija, la revista nunca había funcionado como editorial (a diferen-

cia de *Sur* de Victoria Ocampo). Ninguno de los libros ha sido nunca reeditado y sólo, en muy pocas antologías, se ha incluido alguno de sus poemas; hasta hoy, es difícil tener acceso tanto a la revista como a su obra de creación.

Por el hecho de tener una obra escasa, pero sobre todo por el hecho de que en vida no publicó ningún libro y de que su obra quedó anacrónica respecto a los intereses de los lectores en el momento de publicación, su lugar de autora queda supeditado al de editora, función que sí tuvo repercusiones evidentes mientras vivía. Sin embargo, su labor poética ha sido posteriormente reivindicada y especialmente valorada:

En el canónico *Diccionario de literatura uruguaya* de Alberto Oreggioni leemos: “Susana Soca: Poeta.” (Oreggioni: 2001, p. 258). Más de un crítico ha señalado la calidad de la poesía de Soca. Así, por ejemplo, Bordoli define la obra de Susana Soca como “una obra al parecer considerable – más por su calidad que por su cantidad– de poesía, crítica y ensayo” (Bordoli: 1966, p. 5).

El lugar que ocupa como autora Soca es, por tanto, cuestionado y ambiguo. ¿Acaso debemos considerar la revista *Licorne* como su “obra” fundamental? o ¿podemos decir que su obra poética repercutió también en la literatura nacional y/o internacional, aunque de manera muy elitista en un círculo muy reducido?

Lo que queda claro es que, a diferencia de Victoria Ocampo, por continuar con una comparación que resulta esclarecedora, no se trata de una mecenas o editora que quisiera presentarse ella misma en escena como escritora, sino que se trata de una poeta aislada, “extranjera”, ya lo veremos, que realizó su poesía en soledad, que nunca leyó en público y que, además, no se preocupó en publicar su obra hasta mucho después de haberla escrito, justo antes de su muerte. Se ha hablado de Susana Soca como de mujer inacabada por el hecho de que muriera en plena madurez y de que así quedara interrumpida su labor literaria, tanto editorial con la publicación de la revista como poética. Pero más que hablar de una mujer inacabada o con una obra interrumpida, no terminada, podríamos decir directamente que Susana Soca forma parte de la nómina de autores sin obra, tales como Macedonio Fernández o María Eugenia Vaz Ferreira. Autores que han tenido una difusión de sus textos fuera de la normalidad, o fuera de la norma, pues son obras que no aparecen representadas en el canon, sino que circulan fuera de él, generalmente obras escasas, diseminadas y fragmentarias.

Pero lo que singulariza a Soca es, como vamos a analizar en el siguiente apartado, que se puede decir que se trata de una autora sin obra pues, finalmente ésta queda reducida al proceso de escritura; es decir, su escritura no tiene como objetivo el crear una obra más allá de lo que significa el proceso mismo de escritura.

Resumiendo, Susana Soca es una autora sin obra debido a que su publicación póstuma dificulta la recepción y lectura, convirtiéndola en una obra anacrónica y fuera de los canales normales de difusión; situación agravada por el hecho de que su papel como editora de la revista ocultó su faceta de escritora. Por último y fundamentalmente, su propia obra, como veremos enseguida, es simplemente el proceso de búsqueda del lugar del poema.

Autora ante su obra: sujeto escritural

De autora sin obra, pasamos ahora a hablar del *sujeto escritural*, es decir, de la relación de la autora con la obra en el proceso de escritura. Acabo de señalar que no se publicó en vida, asunto que me parece clave para comprender el proceso de su escritura.

En realidad, se produce un desajuste temporal en la circulación de nuestra autora en el mercado literario, cuyo origen está en su proceso personal dirigido a la producción. Cuando aparece *En un país de la memoria*, en 1959, Susana Soca está muerta. Su libro nace como ente en el mundo, como una realidad material autónoma, sólo cuando ella, como individuo separado de la obra, ha dejado de existir: por tanto, Soca circula propiamente como autora cuando ya no es posible reconocerla externamente como tal, puesto que no existe como figura social, no está presente como autora, como autoridad del libro. Podríamos pensar, entonces, que Susana Soca como autora es la construcción de otros, los que editaron su libro y se encargaron de difundirlo y dar una imagen de ella. Sin embargo, aunque no está en el momento de la publicación, sí fue quien, antes de morir, como si se tratara de una decisión visionaria, lo prepara para la edición⁵. En ese momento escribe los dos prólogos introductorios – que por otra parte se deben leer como su última palabra, y en este sentido los consideramos como testamento– donde,

⁵ Guido Castillo, redactor de la *Licorne*, me contó que, antes de su viaje fatal, Soca le entregó los manuscritos para que le corrigiera los posibles galicismos antes de su publicación: “Por si me pasa algo”, le dijo Soca. [Entrevista con G. Castillo en Barcelona, agosto de 2003].

veremos, explica su proceso de escritura legitimando a un tiempo su lugar de autora.

El hecho de que no publicara en vida es importante para comprender su relación con la obra. ¿Acaso previó, adivinó, la incompatibilidad de su vida (biográfica) y de su vida (literaria) en tanto que autora? Si no es así, ¿por qué no publicó antes y mantuvo su escritura poética como algo secreto, íntimo, hasta su muerte?

Ella misma reconoce su dificultad para sentirse escritora y reconocer su obra antes de 1940: “Antes de esa fecha, casi todo está hecho, por así decir, a pesar de mí. Con caracteres de frecuencia pero también de extemporaneidad. Existía un conflicto con otros aspectos vitales y un deseo absurdo de no ver el problema cara a cara, de escribir y seguir. Un deseo de aclarar otras cosas antes de ver a la poesía como realidad integral, de limitar su dominio en mí hasta sentirme capaz de admitirla. Se trataba de una exigencia que era acaso forma de un descontento sistemático.” (Soca: 1959, p. 8).

Le cuesta escribir y sentirse escritora porque ser escritora es sinónimo de una postura moral muy seria, y no puede alcanzarla antes de desprenderse de otros aspectos biográficos que le obstaculizan ese acceso a la escritura y a su identidad como escritora. Puesto que, para Susana Soca, el ser escritora exige una entrega absoluta a la obra, en tanto que vocación vital y espiritual. Así se explica que en su prólogo a *En un país de la memoria* cuente cómo el deseo violento de escribir se frustraba por el miedo a no sentirse totalmente llamada a hacerlo, en una entrega absoluta, miedo que le impide buscar la situación apropiada para poder escribir:

En el tiempo que leía por primera vez ciertos libros fundamentales, lo hacía fragmentariamente, porque no me decidía a desplazarlos de la biblioteca en que se encontraban y a llevarlos conmigo, a pesar de que yo, en aquellos días era el único visitante y nada me impedía hacerlo. Este dato curioso y absurdo me aparece relacionado con otras dificultades más profundas: una furiosa necesidad de escribir acompañada del temor de hacerlo en momentos en que no me sintiera totalmente llamada a escribir. Y esa angustia era tan cautelosa que no me permitía poseer mesas ni papeles adecuados. Casi todo lo escrito en la primera época se apretaba al margen de diversos cuadernos de apuntes o en alguna hoja rescatada a ellos y de aspecto más o menos ininteligible. (pp. 8-9).

Sólo a partir de 1940, curiosamente en el París sitiado y asfixiante de la guerra, empieza a tomar conciencia de esa identidad suya de poeta.

Esto es, cuando Susana Soca lleva una vida de extraterritorialidad, lejos de su país natal y extranjera en un país de lengua extranjera. En un momento en el que, además, no podía sentirse libre y era testigo de la falta de libertad de expresión, paradójicamente, puede liberar su identidad de escritora. Y, como señala Belén Castro, no lo hace como una forma de rebeldía contracultural o compromiso político e ideológico, sino que parece que esa situación le es favorable para escribir, porque para escribir, Susana Soca necesita estar en el margen utópico (sin espacio) y ucrónico (atemporal) (Castro: 2003, p. 15); podemos decir entonces que cuando está como ausente, incluso de sí misma, convertida en extranjera, encuentra el espacio para la escritura.

En ese momento escribe *En un país de la memoria*, el libro y el poema. Susana Soca explica: “El nombre *En un país de la memoria* está dado a modo de evocación. Se trata de un país familiar y perdido, recordado y no presente, un país en el que ya no vivo. La ruptura se produjo en el momento en que la memoria cesó de actuar como personaje central en el drama y de imponer a todos los temas sus específicas formas.” (Soca: 1959, p. 11).

Desprendida del peso biográfico y de sus circunstancias históricas, de las “específicas formas”, encuentra la libertad interior para escribir. No se trata de recrear una realidad, sino de renombrarla, de hacerla posible en el poema:

Por vez primera libre y sin país alguno
adonde pueda volver
[...]
las cosas se retiran de sus nombres
[...]
Dilatado el espacio
entre el dolor y la alegría
con extrañeza voy al encuentro
de las cosas que amaba.

No es sólo el recuerdo, sino el reencuentro, producido en la memoria, y que por lo tanto es un viaje nuevo, una relación nueva con las cosas que conocía pero que ahora son diferentes, pues pertenecen a un mundo interior, ajeno a la realidad externa y material, lo que le permite despersonalizarse, librarse justamente de aquellos elementos que obstaculizaban su acceso a la literatura; una despersonalización que se manifiesta en los últimos versos del poema:

He de salir de la antigua memoria
extranjera a los climas que no fueron sus climas,

sin tiempo para los nuevos recuerdos.

Un canto llega a mi boca,
 como si nunca hubiese sido mío,
 escucho sin hablar y alguna vez lo sigo.

Un paso fundamental para poder escribir es para Susana Soca la despersonalización, y esto lo podemos comprender a través de la idea que tiene la poeta del escritor auténtico. Concepto éste del auténtico escritor que encontramos expresado en los dos prólogos que escribe a sus respectivos libros de poemas, con títulos tan esclarecedores de lo que intentan ser y son como “Revisión” y “Definición”. En ellos, podemos analizar cómo consigue Soca situarse en la tradición legitimándose en tanto que autora. Pues incorpora a su propia experiencia características del escritor modelo y, así, se identifica con él. Las experiencias que vive Susana Soca como escritora y que podemos identificar, de hecho, con el arquetipo del Escritor son fundamentalmente tres: la destrucción de la obra, el lenguaje como patria y la crisis personal como paso previo al encuentro con la escritura.

Otro elemento revelador es el hecho de que Susana Soca habla de sí misma en tercera persona, proyectándose como escritora en un lugar abstracto, trascendente: el lugar del escritor indiferenciado, que es lo que llamo *sujeto escritural*. No se trata de un escritor modelo en el sentido de un escritor a seguir, sino modelo en el sentido más abstracto, más desprovisto de características individualizadoras, algo así como una voz en la que cabrían las voces de todos los escritores con esa misma concepción de la literatura entendida como algo serio, auténtico. Modelo, entonces, porque borra cualquier característica singular, circunstancial de la persona entendida en el sentido etimológico de *persona* como *máscara*.

Es más, ya no sólo los prólogos sino especialmente la poesía de Susana Soca se caracteriza por ser el trabajo de apertura de un espacio para ese sujeto. Quiero decir que se trata de una poesía performativa, que se construye en busca del lugar de ese sujeto que es también el lugar del poema, como veremos. Lo ejemplificamos con el poema “Laberinto” (Soca: 1959, p. 103), que podemos considerar, junto a Belén Castro, su *ars poetica*. La primera estrofa empieza:

Aquí el poema largo interrumpido siempre
 y varias veces terminado
 poema escrito por una que yo no soy.
 Sé que la encuentro en la mitad,

sin final ni principio. Pero ya no la busco
sólo busco el poema para empezar de nuevo.

Este poema ha nacido “del contacto nuevo con los antiguos poemas”; es decir, de la reescritura, y en él elabora un discurso metapoético, en el que trata sobre la “lucha del poeta con la poesía” y “la del pasado con el presente” (*ibidem*, p. 12).

Cada poema de Susana Soca es un continuo recomenzar, como si no pudiera (o no quisiera) dejar el poema terminado; como en el “laberinto”, no hay salida, no hay término y el poema se queda en puro proceso, es camino sin fin.

Por otra parte, la protagonista de este poema, Ariana, debe entenderse como un *alter ego* de la autora: se trata de una figura mítica, no de carne y hueso. Ariana sostiene el hilo con el que recorre el laberinto, metáfora del poema, de modo que el espacio del poema se va creando a través de su andar. Susana Soca ha elegido proyectarse en una figura mítica, no real. No se trata de una escritora, una poeta, sino de una mujer que silenciosamente recorre el laberinto trazando un camino. Así, comprendemos que la voz de Susana Soca, el individuo singular, diferenciado, desaparece también para convertirse en ese hilo casi invisible que dibuja el espacio del poema:

Sin más historia que el poema
entro bruscamente en la historia mía.
El ritmo se quiebra y ya sigo a ciegas,
sólo fechas mágicas en lo oscuro brillan
entre palabras extranjeras.

Si antes veíamos que era una autora sin obra, ahora, al analizar su proceso de escritura, comprendemos que, paradójicamente, también ella desaparece como autora, no sólo en el momento de la publicación, sino como lenguaje, dentro de su obra. Para Soca, escribir es desaparecer, como realidad física, podríamos decir, para construir, o mejor dicho, para señalar, con su invisible hilo, el espacio donde ocurre el poema; por eso, el poema no es más que el proceso de una pura construcción, vacío de otro contenido no puede por tanto constituir un *corpus* en sentido estricto. La obra no es más que el proceso de esta búsqueda y el poema se agota en ella: una vez acabado, no constituye más que una huella, la huella que deja su desaparición, y que tal vez no es sino la constatación de una imposibilidad.

Este *sujeto escritural* sólo puede aparecer fuera del tiempo, fuera del espacio y ajeno a la voz de la autora. Por último, el poema, que es puro proceso, constituye únicamente una abertura, el espacio de una posibilidad.

Autora en la obra: sujeto residual

Como el poema es una búsqueda, esto ha de reflejarse necesariamente también en su lenguaje. Cuando leemos la poesía de Susana Soca, pensamos que algo no funciona, porque no se trata de una poesía fuerte, impactante, que nos golpee, ni tampoco es una poesía fluida o que recordemos fácilmente. Se trata más bien de poemas largos, reflexivos, cuyo ritmo truncado, interrumpido, corresponde más a quien, en lugar de afirmar, cuestiona. Ella misma lo explicita al inicio de “Laberinto”: “poema largo interrumpido siempre”.

Son poemas donde la reflexión no pasa por una argumentación, sino por el rodeo. Es lo que yo llamaría un *estilo perifrástico*, es decir, basado en la perífrasis, que, como sabemos, consiste en la alusión que evita nombrar el objeto al que se refiere.

Lo que en la sintaxis se manifiesta a través de la perífrasis, en un continuo recomenzar, con largos rodeos, se traduce en un ritmo vacilante, en un balbucear.

Literariamente, encontramos una referencia al poema como balbuceo en la obra de San Juan de la Cruz, uno de cuyos versos habla de “un no sé qué que queda balbuciendo” (*Cántico espiritual*)⁶ refiriéndose al hecho de que la experiencia mística puede ser sólo aludida a través del balbuceo.

Este balbuceo es asimismo el “canturreo” del que habla Susana Soca en el poema “La demente” (Soca: 1962, p. 95), que Guido Castillo ha calificado como una autobiografía espiritual⁷, y del que citamos aquí algunos versos:

⁶ Idea que San Juan de la Cruz repite en otros versos. En las coplas sobre el éxtasis, por ejemplo: “entréme donde supe: / y quedéme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo”; o en la segunda copla: “de paz y de piedad / era la ciencia perfecta, / en profunda soledad entendida, vía recta; / era cosa tan secreta, / que me quedé balbuciendo / toda ciencia trascendiendo”, etc.

⁷ Entrevista con Guido Castillo, Barcelona, agosto 2003.

La demente canturrea
 dicen que no tengo nada
 sin los vapores del vino
 de las olas apagadas
 acaso el baile del humo
 en las hogueras ya lánguidas
 de los pastos otoñales.

[...]

La demente ya no canta
 ni siquiera canturrea
 aunque aquí nadie descansa
 y es desconocido el sueño,
 sueño que estoy transformada
 en alguien que apenas vive.

[...]

La demente ahora calla
 mira un punto mira un punto
 y luego un clavo que avanza
 simple y rotundo con furias
 diversas y forma exacta,
 es clavo de sordidez
 que una noble mano planta.

El canturreo, como el balbuceo de San Juan es, pues, imposibilidad que conduce al silencio: “La demente ahora calla”.

Y es en este balbuceo, en este decir que no habla más que del silencio, representado en la desaparición de la autora, de la que no queda, como sucedía con el poema mismo, sino como un resto, la huella de una voz. O sea, que detrás de este canturreo, de este balbuceo, nos encontramos con la experiencia trascendente de un sujeto.

Conclusión

He iniciado el artículo con un epígrafe, y me gustaría cerrarla con otro, puesto que son los dos únicos epígrafes consistentes en citas literarias a lo largo de toda la obra poética de Susana Soca, y los encuentro tremendamente reveladores de su concepción de la literatura y la definición de su lugar en tanto que autora. Éste es de Pascal y aparece encabezando el poema “Aniversario” de *Noche cerrada* (1962, p. 83); está en español en el original:

Y encuentre yo consuelo extremo en que me enviéis ahora una especie de muerte...

Pascal

Susana Soca muere de forma azarosa en un accidente de avión yendo de París a Montevideo en 1959; no sabemos qué hubiera pasado si hubiera vivido, pero curiosamente esta muerte viene a confirmar, de manera real y a la vez simbólica, lo que en el *sujeto escritural* veíamos en cuanto a la necesidad de la autora de desprenderse de su biografía para poder escribir. Ya vimos que sólo aparece a la luz su figura de autora cuando en tanto que individuo ya no está.

Hemos hablado del concepto serio y trascendente que tiene Soca de la literatura, una comprensión casi mística que la lleva a escribir sólo cuando se siente “llamada” a hacerlo, porque la única relación posible con la escritura es la de un absoluto, tal como nosotros podemos reconocer en su obra. Me pregunto qué hay más serio y trascendente que la propia muerte, muerte que en el caso de Susana Soca queda vinculada con la posibilidad de publicación de su obra, presentándonos, así, como un caso extremo de la necesidad de la desaparición de la autora para la existencia del poema. Por eso, la cita de Pascal me parece que cobra un sentido muy revelador en la vida y en la obra de esta autora, cuya muerte, no sólo metafórica sino real, podríamos entender como un consuelo, puesto que es ella, real y metafóricamente, quien hace posible el poema, y otorga sentido a su vida... En otras palabras, la verdad del poema viene a coincidir en Susana Soca con la verdad de la muerte.

Terminaremos con la siguiente pregunta: ¿Acaso la identidad de poeta para Susana Soca no sería, quizás, esa especie de muerte que le llega como consuelo extremo y que es también el fondo de una gran melancolía?

Bibliografía citada

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, El escribiente/ensayo, 2001.

BORDOLI, Domingo Luis. *Antología de la Poesía Uruguaya Contemporánea*, 2 tomos. Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1966.

CASTRO, Belén. “Susana Soca en su laberinto”. En: *Hermes criollo. Revista de crítica y de teoría literaria y cultural*, nº 6, Montevideo, Ediciones La Gotera, nov. 2003, pp. 11-33.

COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*. París, Éditions du Seuil, 1995.

DE LA CRUZ, San Juan. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Barcelona, Planeta, 1986.

Entregas de la Licorne, Montevideo, 1948-1961.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. París, Éditions du Seuil, col. Poétique, 1987.

Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française. París, Le Robert, 2000.

Licorne: Cahiers de la Licorne, París, 1947-1948.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1981.

OREGGIONI, Alberto. *Nuevo Diccionario de la Literatura Uruguaya*. Montevideo, Banda Oriental, 2001.

RAMA, Ángel. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo, Arca, col. Ensayo y Testimonio, 1972.

SARLO, Beatriz. “Victoria Ocampo o el amor de la cita”. En: *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 93-194.

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

---. *Noche cerrada*. Montevideo, Edición La Licorne, 1962.

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