



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE SANTA CATARINA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

María Estefanía Pagano Artigas

**ALCIRA SOUST SCAFFO Y LOS PAPELES**

Florianópolis,  
2023



María Estefanía Pagano Artigas

**ALCIRA SOUST SCAFFO Y LOS PAPELES**

Tesis presentada al Programa de Posgraduación en  
Literatura de la Universidad Federal de Santa  
Catarina para la obtención del título de Doctora en  
Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. LILIANA REALES.  
Co-orientadora: Profa. Dra. ANA HOUNIE

Florianópolis,  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pagano, María Estefania  
Alcira y los papeles / María Estefania Pagano ;  
orientador, Liliana Rosa Reales, coorientador, Ana Luisa  
Hounie, 2023.  
455 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura e Psicanálise . 3. Alcira  
Soust Scaffo. 4. estético, político e clínico. 5. arquivo,  
atlas e montagem. I. Reales, Liliana Rosa. II. Hounie, Ana  
Luisa. III. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

María Estefanía Pagano Artigas

**Alcira y los papeles**

El presente trabajo de nivel de Doctorado fue evaluado y aprobado el 10/03/2023 por los miembros:

Prof. André Fiorussi

Universidad Federal de Santa Catarina

Prof. Byron Vélez Escallón

Universidad Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Hebert Benitez Pezzolano

Universidad de la República

Certificamos que esta es la **versión original y final** del trabajo de conclusión que fue juzgado y adecuado para la obtención del título de Doctora en Literatura

---

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Coordinación del Programa de Posgraduación

---

Profa. Dra. Liliana Rosa Reales

Orientadora

Florianópolis, 2023



Para Amaia y Asier,  
mis fines, mis comienzos: mi camino



## Agradecimientos

Existe un dicho popular mexicano que expresa que solo hay muerte cuando hay olvido. Imposible es que muera en mi memoria todas aquellas colaboraciones que promovieron a que esta tesis sea lo que es. No hay muerte porque no hay olvido. Por el contrario, hay vida porque hay recuerdo y escritura que las visibilice, las reconozca y las inmortalice. Porque no somos sin otros y porque esta tesis no fue sin otros. A todos ellos, mis gracias.

A mi orientadora, Doctora Liliana Reales, por su acompañamiento constante. Académico, en sus señalamientos y reflexiones. También en sus preguntas y en su escucha atenta y dedicada. Afectivo, al recibirme en tierras brasileras, en sus ánimos y motivaciones. En las charlas presenciales, tanto en la Universidad como en su casa y también en las virtuales. Su generosidad intelectual y su precisión teórica fue siempre una formación.

A mi co-orientadora, Doctora Ana Hounie, por todos los intercambios que tuvimos sobre lo estético, lo político y lo clínico. Intercambios que atravesaron las fronteras temáticas, espaciales y temporales. Sus sugerencias y recomendaciones fueron no sólo alimento de esta tesis sino corazón de muchos otros devenires.

A los profesores Doctores Byron Vélez Escallón y André Fiorussi por aquella mañana de diciembre de 2022 en la que tuve la instancia de Qualificação. Sus lecturas y comentarios serios y comprometidos me permitieron profundizar aspectos de la tesis antes sólo nombrados. También, con sus consideraciones, colaboraron en ese último empuje para finalizar la escritura.

Al Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latinoamericanos, de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC). En las reuniones coordinadas por la Doctora Liliana Reales compartíamos pensamientos y reflexiones. Debatíamos. Nos preguntábamos. Intercambiábamos lecturas y análisis, no sólo de nuestras investigaciones sino también de la realidad del momento.

A la *Revista Landa* del Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latinoamericanos, de la UFSC. Pertenecer al equipo editorial me permitió aprender de edición en lo que respecta a una revista académica. De sus etapas y de sus engranajes. Trabajo profundamente colectivo.

A la Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nivel superior (CAPES) por la obtención de una Beca que me permitió vivir los meses que estuve en Brasil y dedicarme únicamente al cursado de disciplinas del doctorado.

Al Consejo de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República (FPSICO-UELAR) que resolvió aprobar el pedido de licencia por seis meses para poder abocarme a la escritura de esta tesis y así poder finalizarla.

Al grupo de investigación: “Lo clínico, lo estético y lo político en los procesos de

subjetivación” (FPSICO-UELAR), coordinado por la Doctora Ana Hounie e integrado por los colegas Luisa Camps y Gonzalo Da Costa. Grupo amoroso y profundamente respetuoso, que posibilitó en las lecturas de cada semana, conocer nuevos autores y conceptos que fueron parte de los pilares teóricos de esta investigación doctoral.

A los compañeros y compañeras del Programa “Clínica Psicoanalítica y fronteras disciplinares” (FPSICO-UELAR) del cual formo parte en mi ejercicio de la docencia universitaria. En especial a Andrea Bielli, Pilar Bacci y Gabriela Bruno quienes estuvieron conmigo en momentos de nerviosismo y estrés.

A los entrevistados Agustín Fernández Gabard, Inés Trabal, Antonio Santos, Cristian Basso, Marlene Yacobazzo, Ana Inés Larre Borges, Ignacio Bajter, Bruno Montané quienes dedicaron tiempo de su vida, renunciando a otras tareas, para encontrarse conmigo e intercambiar sobre Alcira y sus papeles.

Al Doctor Hebert Benítez. Gracias a él pude establecer contacto con la Doctora Liliana Reales y así presentarme y postularme al doctorado. Hebert ha sido mi profesor de grado de posgrado. Ha estado en mi tribunal de maestría y hoy de doctorado. Testigo de este largo trayecto académico. Para mi es un honor contar con su cuidadosa y crítica lectura.

A Raquel Lubartwoski, escritora y psicoanalista. Los encuentros en el living de su casa generaron tramas e ideas que se enlazaron, sin que se planificase, a esta tesis.

A la actriz y dramaturga Leonor Courtoisie, por compartirme un fragmento de un texto de su autoría aún no publicado y permitirme se transformase en la epígrafe central de esta tesis.

A mis estudiantes de Secundaria y de Facultad de Psicología y a mis analizantes. Con ellos aprendo y me formo siempre.

A mis amigos uruguayos Agustín Cano y Eugenia “Juji” Bové, atentos a preguntarme siempre cómo iba con el doctorado y sentir que podía ser escuchada hablando de la tesis y los plazos y a Pía Bertelli por siempre tenderme una mano. A mis amigas brasileras Val, Paola y la bella Olivia, que me recibieron en Florianópolis y me ayudaron a construir nido y no sentirme sola.

A mis padres Alicia y Diego. Ellos dieron tiempo de sus vidas para que pudiera avanzar en la presente investigación y escribir la tesis. A mis suegros, Mariela y Helios, quienes, al igual que mis padres, me apoyaron en todo momento.

Por último, y tan importante como lo primero, a mi compañero de vida Rodrigo. Su observación precisa, su calma justa, su amor constante, su paciencia transparente y su escucha auténtica permitieron que pudiera hilar ideas, tejer conceptos y danzar en papeles “a viva voz”. A él mis gracias únicas y también de todos los días.

Eva: Imaginemos que estamos alrededor de un fuego. Imaginemos. Hace millones de años, los primeros habitantes de la tierra creyeron que las estrellas estaban hechas de fuego. Así era la luz que conocían. Me gustaría que pensarán cuándo fue la última vez que vieron una estrella. ¿Recuerdan su color? Pueden imaginarlo. ¿Saben cuánto tarda en apagarse una estrella? Pueden haber pasado años, millones de años, entre la luz emitida de la última estrella que vieron y el momento en que ustedes la percibieron. Es decir, si hoy a la noche, salen del teatro y miran al cielo y ven una estrella, es posible que lo que vean sea el pasado. No es una metáfora, es ciencia. Algunas de las estrellas que miramos brillan, pero están muertas. Dicen que el sol también se va a morir. El sol está a ocho minutos luz de la tierra, es decir que cuando lo vemos, lo vemos ocho minutos tarde. No importa eso. Lo que quiero decir es que somos como las estrellas, estamos vivos y en algún momento vamos a morir. “Venimos al mundo con un determinado número de palabras. El día que, sin saberlo, pronunciamos las últimas morimos.” Quizá lo que tengamos en común los que hoy estamos acá, además de haber nacido desnudos, es que no queremos “morir completamente, si no quedar agarrados de algo, seguir como buenos actores y si no se puede, como testigos. Porque de lo contrario, quién contaría la historia”. Hoy, 7 de marzo de 2022 (se dirá la fecha que corresponda a la función) vamos a invocar un mito. El mito que escribió en estas páginas Armonía Somers. El mito de Armonía Somers, escritora y maestra uruguaya. Aquí está el mito que nos convoca. Esta invocación es un estudio para este libro. Y el libro cuenta una historia. Una mujer cumple treinta años, se mira al espejo, se desnuda, se pone un tapado y escapa. Abandona a los invitados del cumpleaños, se retira y toma un tren hacia su casa en la pradera. Se acuesta en la cama y, con una daga que tiene como marcalibros en su mesa de luz, se corta la cabeza. La mujer se corta su propia cabeza, se la vuelve a poner y sale a caminar por el pueblo. La mujer, ahora con la cabeza cortada vuelta a poner, camina desnuda por el bosque, camina bajo las estrellas y se mete desnuda en las casas y en las camas de los que habitamos este pueblo. Esa es la historia de Rebeca Linke. La mujer de treinta años que se cortó la cabeza y escandalizó a la comarca. Rebeca Linke. La historia de la mujer desnuda. (Telón: se abre un universo).

Estudio para la mujer desnuda. Leonor Courtoisie, 2022



## Resumen

La presente tesis doctoral estudia la vida y los escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira Soust Scaffo (Uruguay, 1924-1997) desde la confluencia de saberes que se cruzan en lo estético (particularmente lo poético), lo político y lo clínico a partir de la confección de un archivo en modo de atlas siguiendo una experiencia metodológica que podemos llamar de montaje. A lo largo de toda su vida, la autora llevó adelante un prolífico trabajo poético que nunca recopiló ni conservó, compuesto de poemas, notas personales, carteles, dibujos y el proyecto *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*. A partir de la investigación y estudio de sus papeles y de entrevistas a fuentes confiables, desde los espacios teóricos y críticos donde se cruzan saberes del campo del Psicoanálisis y de la Literatura, se visibiliza nuevos usos y creaciones del lenguaje en sentido amplio. De ese modo, también se hizo posible observar que tanto escritos cuanto datos biográficos de la autora se mantienen entre lo legible y lo ilegible, promoviendo, por tanto, una producción de un saber no conclusivo, pero fuertemente indagatorio, sobre discurso el literario y la posibilidad de montaje de escenas biográficas que decidieron o indujeron ciertas producciones poéticas de la autora.

**Palabras clave:** Literatura y Psicoanálisis – Alcira Soust Scaffo – estético, político y clínico – archivo, atlas y montaje

## **Abstract**

This doctoral thesis studies the life and scattered, nomadic and wandering writings of Alcira Soust Scaffo (Uruguay, 1924-1997) from the confluence of knowledge that intersects in the aesthetic (particularly the poetic), the political and the clinical from the creation of an archive in the form of an atlas following a methodological experience that we can call an assembly. Throughout her life, the author carried out a prolific poetic work that she never collected or kept, composed of poems, personal notes, posters, drawings and the project *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*. From the investigation and study of their papers and from interviews with reliable sources, from the theoretical and critical spaces where knowledge from the field of Psychoanalysis and Literature intersect, new uses and creations of language in a broad sense are made visible. In this way, it was also possible to observe that both the writings and the biographical data of the author remain between the legible and the illegible, promoting, therefore, a production of non-conclusive knowledge, but strongly inquisitive, about literary discourse and the possibility of mounting biographical scenes that decided or induced certain poetic productions of the author.

**Keywords:** Literature and Psychoanalysis - Alcira Soust Scaffo - aesthetic, political and clinical – archive, atlas and montage

## Resumo expandido

Esta tese de doutorado estuda a vida e os escritos dispersos, nômades e errantes de Alcira Soust Scaffo (Uruguai, 1924-1997) desde a confluência de saberes que atravessam o estético (particularmente o poético), o político e o clínico, a partir da elaboração de um arquivo em modo atlas, seguindo uma experiência metodológica que podemos chamar de montagem. Ao longo da sua vida a autora desenvolveu um prolífico trabalho poético, que nunca compilou nem preservou, composto de poemas, notas pessoais, cartazes, desenhos, e seu projeto *Poesía em Armas. Companheiros do Jardim Fechado Emiliano Zapata. Secretaria de Defesa da Luz*. A partir da pesquisa e estudo de seus papéis e de entrevistas com fontes confiáveis, desde os espaços teóricos e críticos onde os saberes do campo da Psicanálise e da Literatura se cruzam, tornam-se visíveis novos usos e criações da linguagem em sentido amplo. Dessa forma, também foi possível observar que tanto os escritos quanto os dados biográficos da autora permanecem entre o legível e o ilegível, promovendo, portanto, uma produção de conhecimento não conclusiva, mas fortemente inquisitiva, sobre o discurso literário e a possibilidade de montagem de cenas biográficas que decidiram ou induziram determinadas produções poéticas da autora.

### Introdução

Alcira Soust Scaffo nasceu em Durazno (Uruguai) em 4 de março de 1924. Formou-se professora e trabalhou em escolas rurais do país até 1952, ano em que partiu para o México com bolsa da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) para realizar seus estudos de pós-graduação no âmbito do Centro de Cooperação Regional para a Educação de Adultos na América Latina e no Caribe (CREFAL). Foi no Michoacán onde concluiu seu estágio, que culminou com várias reportagens e uma tese intitulada: “A recreação na estrutura da personalidade”. Ela decidiu ficar na Cidade do México. Teve um forte relacionamento amoroso com Guillermo Santibáñez, mas se separaram logo depois. Passou a frequentar círculos de intelectuais e artistas, entre os primeiros, muitos antropólogos, entre os últimos, muralistas, como o famoso Rufino Tamayo. Também com vários poetas como José Revueltas ou Emilio Prados. Mais tarde, ela começou sua vida errante e nômade, de casa em casa. Eles a encorajaram a começar a escrever e ela o fez por meio da poesia. Aproximou-se da Faculdade de Filosofia e Letras (FFyL) da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), ligou-se ao movimento estudantil, que foi seu apoio. Em 18 de setembro de 1968, após uma invasão militar da FFyL sob o governo de Ordaz, Alcira se escondeu em um dos banheiros da Torre I e passou aproximadamente duas semanas

bebendo água e comendo papel higiênico. Esse acontecimento inspirou a criação da personagem Auxilio Lacouture, do romance *Los detectives salvajes* (2011a,) e do romance *Amuleto* (2011b), ambos de Roberto Bolaño, que a conheceu em 1970 e conviveu por vários meses com sua irmã e mãe do escritor chileno. Militou no movimento estudantil e dos servidores universitários por meio da literatura, o que chamou de *Poesia em Armas. Companheiros do Jardim Fechado Emiliano Zapata. Secretaria de Defesa da Luz*: seus poemas, traduções ou comentários de poemas datilografados e distribuídos aos que ingressavam na Faculdade. Nas décadas de 1970 e 1980 continuou em volta da UNAM, acompanhando diversas mobilizações ocorridas naqueles anos, mantendo sua militância através da *Poesía en armas*. Nos anos 80 teve várias internações psiquiátricas na Cidade do México. Durante essas internações, ela foi diagnosticada com psicose delirante crônica com características paranoicas. Em 1988 decidiram, entre psiquiatras e amigos mais próximos de Alcira, que ela voltasse para o Uruguai. Viveu com sua família até aproximadamente 1994 quando, perdeu o contato com eles e voltou a sua vida errante pelas ruas de Montevidéu. Morreu em Montevidéu em 1997, sozinha e indigente.

### **Objetivos e metodologia**

No decorrer do trabalho da tese foi elaborado, a partir da recuperação, catalogação e descrição dos seus papéis dispersos, um arquivo que resultou na construção de um "atlas" (no sentido, já bastante conhecido, que adquiriu a partir de Aby Warburg), uma contribuição acadêmica sobre a relação entre literatura e psicanálise. Assim, a proposta foi estudar e analisar a escrita nômade e errante de Alcira Soust Scaffo, a partir de três dimensões intrinsecamente relacionadas: a estética (particularmente poética), a política e a clínica.

Foi realizada a pesquisa e recuperação de textos e dados biográficos em algumas das seguintes fontes:

Entrevistas com familiares e amigos;

Depoimentos de familiares e amigos;

Exposição de Alcira Soust Scaffo no Museu Universitário de Arte Contemporânea (MUAC) da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM) compilada no seguinte livro: MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* Ciudad de México, México: RM, 2018.

Página do Facebook: Alcira Soust Scaffo dirigida por Alfonso Pérez

Página Wordpress: Alcira Soust Scaffo dirigida por Alfonso Pérez.

## **Discussões e resultados**

No Capítulo I “Alcira (Mima) e o papel artesanal (livro)”, Alcira é entendida como um *nachleben*. Uma vida e uma obra que voltam ao presente uma e outra vez, que explodem com força e impulso.

No Capítulo II "Alcira e o papel tese" se analisa o trabalho de Alcira como professora de Pedagogia e Psicanálise. Alcira transformou as teoria psicanalítica e pedagógica, articulando-as. Alcira, então, nunca deixou de formar. Ela sempre foi uma PROFESSORA.

No capítulo III “Alcira e a poesia de papel (e a vida errante)”, apresenta-se um possível atlas da poesia de Alcira (que não está incluída no projeto *Poesia em Armas*) através da realização de uma montagem. Para isso, tornou-se imprescindível recorrer ao conceito de arquivo de Derrida. O atlas poético de Alcira apresenta sete grupos: o infantil; poesia e música; o (menina) lobo; Alcira e a influência espanhola; poesia e natureza; amizades e poesia e francês.

No capítulo IV, "Alcira e o papel cartográfico", foram apresentadas algumas considerações analíticas em torno dos poemas de Alcira que compõem o atlas possível. São elas: as dedicatórias dos poemas; as explicações que faz em torno do poema; Influências espanhola e francesa, entre outras; o jogo de palavras presente em seus poemas; repetição em seus diferentes formatos; A poesia de Alcira como poesia visual e o aspecto vanguardista de sua poesia. Além disso, é criado um mapa, como um atlas, que relaciona a poesia de Alcira com outros artistas latino-americanos: Ana Cristina César, Luis “Luchito” Hernández, Alberto Grecco, José Luis Martínez y Ulises Carrión. Chega-se ao resultado da afetação da poesia de Alcira pela palavra e pela imagem e ela como mulher afetada pela linguagem que a torna professora de linguagem poética.

No capítulo V, "Alcira e o papel higiênico (no disco voador)", se apresenta e aprofunda que Alcira teve que virar uma personagem literária para ser encontrada e redescoberta. Também o capítulo reflete que ela traz para a literatura a experiência de sua loucura. Nesse movimento, um trabalho de alvenaria, um trabalho artesanal: uma obra. Alcira sustentou sua existência na alvenaria poética. Ela moldou sua loucura e saiu dela criando poesia.

O capítulo VI "Alcira, papel composto, papel datilografado e papel cartaz" reúne o projeto *Poesia em Armas. Companheiros do Jardim Fechado Emiliano Zapata. Secretaria de Defesa da Luz*, que tornou-se uma forma de se relacionar com o mundo. Uma poesia que abrange muito mais do que um texto lírico particular. Envolve palavra, imagem e ação. É uma poesia que envolve leitura e escrita, pensamento e ação. Uma práxis que materializa-se para se tornar corpo em Alcira. Com o projeto é potencializada a ação; a ação poética. Alcira e seu projeto *Poesia em Armas* nos estimulam a retomar outras formas de habitar a literatura, criando uma prática nova, que resiste os tempos passados e os atuais e levanta-se, promovendo uma alteridade possível da existência. A

literatura em Alcira é corpo, é letra que torna-se carne, gesto, ação. Assim, Alcira torna-se um Poema.

Por fim, o capítulo VII “Alcira e o papel da flor”, revela como Alcira com a sua vivência à margem, seu modo de vida e sua alvenaria poética, questiona e sorri diante da morte. No sorriso, a vida, a imortalidade.

### **Considerações finais**

Levando em conta todo o material abordado ao longo dos capítulos deste trabalho e a partir de um levantamento bibliográfico e documental, é possível afirmar que Alcira e sua alvenaria poética é uma constelação em si mesma. Sendo professora, sonhadora, poetisa, intelectual, louca, militante, produto de uma época, poema é também um sujeito que desconforta. É desconfortável que não se encaixe em nenhuma classificação, em nenhuma comunidade, em nenhum mundo existente. É um sujeito nas suas ações nômades, errantes, marginais, políticas e literárias. Um sujeito indisciplinado. Mais ainda, nas novas formas da linguagem de Alcira, apresenta um outro tratamento para a literatura e a psicanálise. E com isso tornou-se um símbolo estético, político e clínico. Na sua erótica lúdica de uma ação poética insurgente, uma *Maga* das palavras.

Alcira e seu trabalho literário estabelecem uma poética do andar: andar educando, andar formando, andar fazendo, andar escrevendo, andar desejando, andar militando, andar delirando, andar dando folhas e laranjas, andar plantando, andar politizando, andar questionando, andar sendo, andar ardendo, andar poetizando à intempérie.

**Palavras-chave:** Literatura e Psicanálise – Alcira Soust Scaffo – estético, político e clínico – arquivo, atlas e montagem

## Lista de imágenes

1. El libro artesanal.
2. Imagen de nudo borromeo
3. Alcira y Marlene, 1945
4. Alcira y Mima(estra)
5. El tapiz árabe.
6. “Abramos con la reja y con la pluma los surcos de la tierra y de la mente”
7. “El molino”
8. Alcira formando parte del voluntariado del Hospital Infantil de México.
9. Alcira en el Instituto Latinoamericano de Cinematografía Educativa (ILCE)
10. “La gota del agua y el caracol”
11. Otra copia de “La Gota de Agua y el Caracol”
12. “La gota de agua y el caracol” publicado en “del Zócalo al Periférico”.
13. Imagen de la carátula de la tesis de Alcira para obtener el título de Especialista en Educación Fundamental
14. Alcira en el lago Pátzcuaro. 1953
15. Despedida organizada por maestras, compañeras de Alcira, en Uruguay antes de su partida a México para estudiar en el CREFAL, 1952.
16. Alcira abanderada de la delegación uruguaya, en la ceremonia de bienvenida al CREFAL, 1952
17. Imagen de cross-cap.
18. Imagen de las últimas palabras del concepto emitido del Juez Obregón sobre la tesis de Alcira.
19. Imágenes del las últimas palabras del concepto emitido del Juez Julio Castro de la tesis de Alcira
20. Alcira y la familia de Guillermo
21. Imágenes de la carta de Lucas Ortiz
22. Escribir Poemas! Y vivir? Dónde?
23. La limpidez no se mancha
24. La poesía es una voz
25. Lista de amigos
26. Los niños unidos
27. Versión 1 de Los niños unidos

28. Versión 2 de Los niños unidos
29. Al jugar los niños (o extracto de Los niños unidos)
30. Hagamos la ronda, 1969
31. Alegretto
32. Oyendo la novena, 1970
33. Publicación de Oyendo la novena, 1970 en “La parda flora”, Durazno, Uruguay. 1997
34. Escuchando la flauta encantada (mágica), 1991
35. Que el sol deja su horizonte
36. Publicación de “Que el sol deja su horizonte” con el agregado “Escuchando la flauta encantada (mágica)” en *La parda flora*, Durazno, Uruguay. 1997
37. Las montañas en ronda
38. Les montagnes en ronde
39. Bonjour cher Antoine, 1990
40. Buen día querido Antonio
41. Afiche de “Les parapluies de cherbourg” (1964)
42. La niña loba, 1958
43. Otra versión de La niña loba
44. Tu no has muerto, 1962
45. Texto que acompaña el poema
46. Imagen de los poemas publicados en Excelsior
47. Los peces dormidos, 1963
48. Amigo, 1967 y 1981
49. A Carlos Landeros
50. La aventura
51. Por qué oh! Mar
52. El mito de Quetzalcóatl, 1964
53. Del pueblo de Uruguay al pueblo de México, 1991
54. Tamayo pinta, 1991
55. Imagen Alcira y Tamayo
56. Imagen “Dualidad” de Rufino Tamayo, 1964
57. Imágenes de Quetzalcóatl o la serpiente emplumada
58. Luna llena
59. Y umó qué va a las estrellas
60. Que la h desaparezca

61. La flecha de oro
62. Si quieres oír mi voz, 1974
63. Zulmita
64. Se lo dije al viento
65. Pido la paz y la palabra
66. Charrúa
67. La limpidez no se mancha
68. Ir con Luis Rius, 1966
69. Hola Universidad, 1969
70. Sin lugar, 1968
71. Ahora si que estoy perdida, 1969
72. Que nunca los ojos ven
73. Alegría chispa de los dioses, 1969
74. Publicación de “Signos particulares (Apéndice de Testamento I)” en un artículo de Patricia Camacho
75. Sol i da ri dad
76. Que día claudio, años 60
77. Versión 3 de Qué día! Claudio!
78. Pepe Lameiras figura dentro de la lista de amigos llamados Pepe
79. Le bonheur sera pour tous, 1967
80. Malgré tout, 1968
81. C'est la victorie de la poesia, 1970
82. Hoy hace años
83. “Uma poesia de criança” de Ana Cristina César
84. 3 de Luchito Hernández
85. “En bateau” de Luchito Hernández
86. “Manifiesto Dito del Arte Vivo” de Alberto Grecco
87. Certificado de defunción de Pablo Neruda de José Luis Martínez.
88. Dancing with you de Ulises Carrión.
89. Rumba de Ulises Carrión.
90. Relato de Alcira a la salida del baño
91. Viva el amor
92. Carta a Leopoldo
93. Autorización de alta por solicitud familiar

94. Fragmento de “Que la h desaparezca”
95. Fragmento de “Y umo que vá a las estrellas!”
96. Me como la ha de hambre
97. Me empache de H...
98. Líneas de fuga
99. “de El Fénix (Fragmento)”
100. Rosa amarilla (amar y ya) del Jardín Emiliano Zapata
101. La plantación del Jacarandá, 2 de octubre de 1986
102. El Jacarandá en 2017
103. Asamblea de la Fundación del Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (SUNTU), 1979
104. Alcira en una marcha
105. Diálogo Consejo Estudiantil Universitario con la Rectoría de la UNAM, 1986
106. Azaleas, Maldoror y Alcira
107. Rosa amarilla (amar y ya) del Jardín Emiliano Zapata
108. La plantación del Jacarandá
109. El Jacarandá en 2017
110. Acta de La Habana
111. Los azotadores y más
112. Protegiendo al jardín
113. Homenaje al Maestro Hugo Margain Charles
114. El juego poético de las palabras vivas
115. Asamblea de la Fundación del Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (SUNTU), 1979.
116. Alcira en una marcha
117. Diálogo Consejo Estudiantil Universitario con la Rectoría de la UNAM, 1986
118. El poeta es un guerrillero
119. Hoja de Poesía en Armas de 1977
120. Anthony Phelps y Alcira
121. Paul Éluard y Alcira
122. Poesía ininterrumpida de Paul Éluard
123. Arthur Rimbaud y Alcira
124. Proyecto de libro de Rimbaud
125. Martí, Fidel, Moncada y afiliados.

126. Marcha y Frente Sandinista
127. "Grita! Aúlla hijo del hombre!", 1974
128. La tos metafísica, 1974
129. que no haces nada útil, 1978
130. Le solei, 1983
131. la lune, 1983
132. está creciendo la luna, 1981
133. los\*sol\*es siendo\* estrellas\*, 1983
134. Qué día! Compañeros!, 1986
135. A las víctimas de Hiroshima, 1986
136. Poética de la Poesía en armas
137. Amigos del Jardín cerrado Emiliano Zapata, Secretaria de Defensa de la Luz, Poesía en Armas, Filosofía y Letras, unam. Alcira 1980
138. Viva México. Alcira, 1980
139. Las naranjas de Alcira.
140. Solidaridad. Alcira, 1980
141. Alcira con Jorge Omar García Hidalgo, Morelos Torres, y Renato González Mello con un cartel pintado por ella en la marcha del Parque de los Venados a C.U., de diciembre de 1986.
142. El pasaporte de Alcira
143. Alcira y Gloria, 1914
144. Alcira y los hijos de Marinela Echenique
145. Alcira, sus carteles y los hijos de Marinela Echenique
146. Postal escrita por Alcira y enviada a Margarita Gil
147. Poetas Cristian Basso y Alcira
148. La flecha en las escrituras de Alcira
149. La flecha en *Poesía en armas*
150. Alcireando a Galeano
151. El diario de Alcira
152. Los cinco pesos en el diario de Alcira,
153. 18 de mayo de 1993
154. Otro regalo de Alcira a Marcelo Otero
155. Carta de la Maga a Rocamadour
156. Malgré tout
157. Alcira y las flores

## Índice

### PRIMERA PARTE

<b>Puntos de partida y posiciones que dan comienzo</b> .....	25
--	----

### SEGUNDA PARTE

<b>CAPÍTULO I: Alcira (Mima) y el papel (libro) artesanal</b> .....	35
Uruguay, 1924.....	47
Alcira mima, Alcira maestra.....	49
Poema-cuento “La gota de agua y el caracol”.....	55
<b>CAPÍTULO II: Alcira y el papel tesis</b> .....	63
La tesis de Alcira: “La recreación en la estructura de la personalidad”.....	67
El Capítulo I de la tesis de Alcira.....	68
Capítulo II de la tesis de Alcira .....	81
Capítulo III de la tesis de Alcira.....	91
Defensa y evaluación de la tesis de Alcira.....	98
El después de la tesis de Alcira.....	106
Alcira maestra de Pedagogía y Psicoanálisis.....	110
<b>CAPÍTULO III: Alcira y el papel poesía (y la vida errante)</b> .....	114
Poesía.....	116
Contexto singular del surgimiento de la poesía de Alcira.....	123
De un archivo para un atlas.....	126
La poesía de Alcira, un atlas posible.....	131
<b>CAPÍTULO IV: Alcira y el papel cartográfico</b> .....	216
Algunas consideraciones analíticas del atlas “La poesía de Alcira, un atlas posible” .....	218
La poesía de Alcira, una afectación del lenguaje.....	249
<b>CAPÍTULO V: Alcira y el papel higiénico (en el platillo volador)</b> .....	252
México, 1968.....	254

18 de setiembre de 1968.....	259
“Fuera locura pero hoy lo haría” (FALCO, s/f, s/p).....	269
Misterios (locos) que provocan inmortalidad.....	292

<b>CAPÍTULO VI: Alcira, el papel abono, el papel mecanografiado y el papel cartel .....</b>	<b>297</b>
El papel abono.....	299
El papel mecanografiado.....	310
El papel cartel.....	339
Alcira en el papel abono, el papel mecanografiado y el papel cartel.....	344

<b>CAPÍTULO VII: Alcira y el papel flor .....</b>	<b>348</b>
Volver a Uruguay.....	350
Testimonios que conocieron a Alcira en su vuelta a Uruguay.....	356
Escribir, <i>malgré tout</i> .....	362
Nunca dejó de interpelar(nos).....	374

### TERCERA PARTE

<b>Puntos de cierre y posiciones que circulan-deambulan: Alcira y los papeles .....</b>	<b>377</b>
---	------------

<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>388</b>
---	------------

<b>Anexos .....</b>	<b>401</b>
Anexo 1. Comunicación personal y palabras de Marlene Jacobazzo.....	401
Anexo 2. Poema “La gota de agua y el caracol”.....	403
Anexo 3. De amistades y hermandades de la vida mexicana de Alcira: Entrevista a Antonio Santos Romero.....	405
Anexo 4. De naranjas y más poesías, Alcira a su retorno de México: Entrevista realizada a Cristian Basso.....	416
Anexo 5. De la familia y las reconstrucciones posteriores de la vida de Alcira Soust Scaffo: Entrevista a Agustín Fernández Gabard.....	424

Anexo 6. Bibliografía de la tesis realizada por Alcira Soust Scaffo: “La recreación en la estructura de la personalidad” .....	434
Anexo 7. Comunicación personal con Ana Inés Larre Borges.....	435
Anexo 8. De los efectos de Alcira en otros: Entrevista a Inés Trabajo Luisi.....	437
Anexo 9. Comunicación personal con Ignacio Bajter.....	446
Anexo 10. Comunicación personal con Bruno Montané.....	448
Anexo 11. Alcira y los papeles sobre ella.....	451

## **PRIMERA PARTE**

## Puntos de partida y posiciones que dan comienzo

Partir  
en cuerpo y alma  
partir.

Partir  
deshacerse de las miradas  
piedras opresoras  
que duermen en la garganta.

He de partir  
no más inercia bajo el sol  
no más sangre anonadada  
no más formar fila para morir.

He de partir  
Pero arremete, ¡viajera!  
(PIZARNIK, 1972, p. 65)

En la presente tesis doctoral se estudia la vida y los escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira Soust Scaffo desde la confluencia de saberes que cruzan lo estético (particularmente lo poético), lo político y lo clínico a partir de la confección de un archivo en modo de atlas siguiendo una experiencia metodológica que se puede llamar de montaje. El título: “Alcira y los papeles”, se refiere a los escritos, dibujos, cartas y diversas intervenciones en soporte papel que se ha podido recuperar, catalogar, describir y finalmente agrupar por medio de un criterio de montaje que nos permitiera diseñar un hilo conductor de esta investigación.

Gracias a ese trabajo de campo de recuperación de materiales de la autora y también a la documentación que logramos reunir durante las entrevistas concedidas por fuentes confiables, se fue consolidando la propuesta inicial de esta tesis en lo que se refiere a una reflexión sobre los espacios teóricos y críticos donde se cruzan saberes del campo del Psicoanálisis y de la Literatura.

Alcira Soust Scaffo nació en Durazno (Uruguay), el 4 de marzo de 1924. Se formó en magisterio y trabajó en escuelas rurales del país hasta 1952, año que partió a México, con una beca que le otorgó la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) para realizar sus estudios de posgrado en el marco del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL). Fue en Michoacán que realizó su pasantía finalizada con varios informes y una tesis nominada: “La recreación en la estructura de la personalidad”. Decidió quedarse en la Ciudad de México. Tuvo una fuerte relación amorosa con Guillermo Santibáñez, pero al poco tiempo se separó. Comenzó a frecuentar círculos de intelectuales y artistas, entre los primeros, muchos antropólogos, entre los segundos, muralistas,

como el famoso Rufino Tamayo. También con diversos poetas como, por ejemplo, José Revueltas o Emilio Prados. Inició su vida errante, nómada, de casa en casa. La animaron a comenzar a escribir y lo hizo a través de la poesía. Se acercó a la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se vinculó al movimiento estudiantil y allí se aferró. El 18 de setiembre de 1968 tras una invasión militar a la FFyL bajo el gobierno de Ordaz, previo a la matanza de Tlatelolco sucedida el 2 de octubre de ese año, Alcira se escondió en uno de los baños de la Torre I y pasó allí aproximadamente dos semanas teniendo como alimento agua y papel higiénico. Dicho suceso es el que inspiró la creación del personaje Auxilio Lacouture, de la novela *Los detectives salvajes* (2011a,) y la *nouvelle Amuleto* (2011b), ambas de Roberto Bolaño, quien la conoció en 1970 y vivieron juntos varios meses juntamente con la hermana y la madre del escritor chileno. Militó en el movimiento estudiantil y de funcionarios universitarios a través de la literatura, de lo que llamó *Poesía en armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*: poemas de ella, traducciones o comentarios de poemas mecanografiados y repartidos a quien ingresaba a la Facultad. En las décadas de 1970 y 1980 continuó en los alrededores de la UNAM acompañando diversas movilizaciones sucedidas en esos años, manteniendo su militancia a través de *Poesía en armas*. En la década del 80 tuvo varias internaciones psiquiátricas en la Ciudad de México. La primera en el Hospital Fray Bernardino Álvarez, siendo de manera involuntaria y a la fuerza. Fue dada de alta gracias a la comunidad universitaria que fue a buscarla y a exigir su alta. Las siguientes, en la Clínica San Rafael (algunas de estas voluntarias). En esas internaciones se le adjudicó el diagnóstico de psicosis delirante crónica de características paranoides. En 1988, decidieron entre psiquiatras y amigos más cercanos de Alcira, que retornase a Uruguay. Vivió con su familia hasta 1994 aproximadamente cuando, perdiendo contacto con su esta, volvió a su vida errante por las calles de Montevideo. Falleció en Montevideo, en 1997, sola e indigente.

Los puntos de partida y las posiciones que dan comienzo a la tesis se vinculan a una episteme de fronteras entre el Psicoanálisis y la Literatura. Ahora bien, ¿qué es una frontera? Al respecto un ejemplo artístico. Francis Alÿs, artista performático belga que reside en México, fue creador de *La línea verde* (2004) y de *El loop. Diario de una deriva* (2005). En la primera, vuelve a trazar la famosa línea verde que separó al Estado de Israel del bloque árabe al finalizar la guerra árabe-israelí de 1948 y en la segunda, realiza un viaje desde Tijuana a San Diego a una muestra internacional, pero lo hace sin cruzar el límite México-Estados Unidos. Para llegar atraviesa 16 ciudades, de tres continentes, arribando veintinueve días más tarde. Graciela Speranza (2012), historiadora argentina de artes plásticas, se cuestiona por el contenido crítico que podría tener el simple desplazamiento físico de Alÿs por tantas ciudades. ¿Se relacionará a la búsqueda de

constatar lo absurdo, aunque paradójicamente importante que tienen las fronteras? Aspecto que también puede apreciarse en otras intervenciones artísticas como las de la cubana Ana Mendieta. Un ejemplo es *Alma. Silueta en el fuego* (1975), creación en la cual por medio de su propio cuerpo deja al contraste la frontera de muerte-vida buscando resaltar el carácter de ajenidad y extrañeza en la tierra estadounidense que la acogió. Se piensa a la frontera no como lo que separa o excluye sino lo que une. Martin Heidegger sostiene que la frontera no es donde algo finaliza sino donde ese algo comienza a ser lo que es: "Una frontera no es aquello ante lo cual algo se detiene, sino, como lo habían reconocido los griegos, la frontera es aquello desde lo cual algo comienza a ser lo que es" (HEIDEGGER, 1951, p. 3).

Existe una larga tradición de estudios sobre la relación entre psicoanálisis y literatura. Esa tradición se inscribe en la amplia literatura de lo denominado psicoanálisis aplicado, surgido a mediados del siglo XX, que se propuso aplicar las nociones del psicoanálisis al campo de la literatura bajo dos formas: la que relaciona la obra con la biografía del artista para entender la obra a partir de esta y viceversa, entender la vida del artista a partir de la relación con la obra. Agorio (1983) adjudica una tercera forma que tiene que ver con las referencias artísticas que el paciente aporta en la situación analítica. Grandes autores de la literatura universal fueron analizados bajo esas formas: Prosser, Pizarnik, Carrington, Artaud, Joyce, son algunos ejemplos.

La presente tesis doctoral, alejándose de la tradición en los estudios de psicoanálisis y literatura, ha innovado en un abordaje propio de recurso a saberes que se cruzan en sus fronteras o una propuesta de episteme fronteriza (Escolar y Bese, 2012). Esta, lejos de ser la aplicación de una área del saber sobre la otra, es no sólo el encuentro en sí mismo de estas dos (o más) sino también del rescate de las historias y problemas que originan esos conceptos o ideas a trabajar. Promueve la visibilidad de aquello que deviene singular, único, que no puede ajustarse a las reglas de lo particular en tanto representación de aquello universal. La epistemología de fronteras apunta al estudio de algo que no se puede analizar desde compartimentos estancos y fragmentados. Por ello no se trata de descubrir verdades absolutas, certezas cerradas, sino por el contrario, verdades mínimas reavivando el ejercicio constante de las preguntas.

La hipótesis que condujo las investigaciones y las indagaciones de esta tesis ha sido la siguiente: la vida y escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira Soust Scaffo, productos de determinado contexto social, económico, político, y cultural, reunidos en un archivo posible, tomó la forma de un "atlas", utilizando la herramienta de montaje. Fue posible, así, la lectura, desde lo estético (particularmente lo poético), lo político y lo clínico para visibilizar nuevos usos y creaciones del lenguaje en sentido amplio. De ese modo, también se hizo posible observar que tanto escritos como datos biográficos de la autora se mantienen entre lo legible y lo ilegible,

promoviendo, por tanto, una producción de un saber no conclusivo, pero fuertemente indagatorio, sobre discurso literario y la posibilidad de montaje de escenas biográficas que decidieron o indujeron ciertas producciones poéticas de la poeta. Para ello se han estudiado las construcciones ficcionales de Alcira, aquellas vinculadas a su padecer psíquico, aquellas literarias y otras relacionadas a su accionar político; sus formas literarias, sus palabras, su técnica, su estilo. Se ha analizado a Alcira en vinculación al “cuidado de sí” foucaultiano, a través de sus escritos, de sus poemas, de sus palabras y de sus notas personales o apuntes. También las escrituras en las que Alcira se dejó llevar por dicha materialidad, para hacerlas carne, para hacerlas cuerpo.

Algunas de las preguntas que se ha intentado responder corresponden a las dimensiones de lo clínico, lo estético y lo político: ¿qué expresan los escritos de Alcira?; ¿cómo se articula la locura con el lenguaje en las creaciones de Alcira Soust Scaffo?; ¿tiene alguna relación el diagnóstico psiquiátrico de la autora con el manejo del lenguaje en su escritura?; ¿qué representa la voz lírica de Alcira?; ¿desde qué lugar escribe?; ¿qué ética pautó sus escritos?; ¿de qué manera afectó su vida y escritos la época en la que vivió?; ¿qué potencias y tensiones estéticas, políticas y clínicas reflejan la vida y escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira?

Durante el trabajo de tesis, se propuso realizar, a partir de la recuperación, catalogación y descripción de sus papeles dispersos para la confección de un archivo que resultó en el diseño de un “atlas” (en el conocido sentido que adquirió a partir de Aby Warburg), un aporte académico en lo que respecta a la relación entre literatura y psicoanálisis. De ese modo, la propuesta fue estudiar y analizar los escritos nómades y errantes de Alcira Soust Scaffo desde tres dimensiones intrínsecamente relacionadas: lo estético (particularmente poético), lo político y lo clínico.

Los materiales de archivo presentes en el *corpus* de esta tesis, recuperados y organizados, o sea, montados de una cierta manera, tratando de respetar su condición de materiales nómades, fueron dando las pautas para la conducción de la investigación. Se trata de escritos dispersos, nómades y errantes, así como carteles y dibujos que la poeta siempre regaló. No buscó atesorar, recopilar o publicar. De ahí la importancia de la confección de un archivo por medio del recurso de montaje que recupere la mayor parte de su producción para promover el conocimiento de esos materiales, su divulgación, su democratización, así como posibilitar otros estudios académicos entorno a éstos. La investigación como fuente de descubrimiento y creación. Se ha procurado agrupar de acuerdo con la conducción de esta tesis, su obra polifacética que contempló su producción poética, textos académicos, traducciones, comentarios de textos, notas (muchos de ellos integrados en el proyecto que llamó *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*), cartas, diarios, fotografías, ilustraciones.

La obra, así como los datos biográficos de Alcira Soust Scaffo, cuentan con escasos

antecedentes de reflexiones o de archivamientos académicos. Existen tres textos de la psicoanalista Inés Traval: “Alcira Soust Scaffo: el poder de decir” (2014); “El acto de estar. Alcira-Auxilio-Amuleto” (2015) y “La cigarra, el chapulín y la hormiga” (2021) que priorizan el estudio de los efectos que tuvo Alcira en la vida de las personas que la conocieron. Podemos mencionar también una tesina de maestría de Elsa Canali titulada: "Porque escribí, r-esistí! Politischer Widerstand und literarisch- imaginative Resilienz bei Alcira Soust Scaffo und bei Auxilio Lacouture in Roberto Bolaños Amuleto"<sup>1</sup> (2021). En lo que respecta a textos periodísticos uruguayos (vale aclarar que existen varios artículos mexicanos publicados por *La Jornada*) existe un suplemento publicado en *Brecha* coordinado por Ana Inés Larre Borges (2009) y un artículo de Soledad Platero publicado en *La Diaria* (2018). Los dos textos tienen como objetivo dar a conocer a Alcira Soust Scaffo. Por último, en México, en el año 2018, se realizó una exposición sobre Alcira en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. Los curadores fueron Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza. De la exposición nació el único libro que hay sobre Alcira *Alcira Soust Scaffo: Escribir poesía, ¿vivir dónde?* Este libro es el único material impreso que recopila parte de su obra y algunas entrevistas y artículos de Medina y De la Garza. Más allá de esta exposición, es de público conocimiento que aún continúan surgiendo textos de Alcira guardados por personas que en algún momento se cruzaron con ella. De ahí la importancia de continuar con la búsqueda y la recopilación de su producción polifacética, aún muy poco conocida. Son escasos (prácticamente inexistentes) los estudios académicos y es significativa la dispersión de datos biográficos de Alcira Soust Scaffo. Por ese motivo, esta tesis pretende, además de contribuir a la reflexión sobre los cruzamientos teóricos y críticos que puedan hacerse entre Literatura y Psicoanálisis, también al agrupamiento de materiales de archivo, organizados de acuerdo con los objetivos de este trabajo y además para que puedan servir de fuente de consulta para trabajos posteriores.

Se propuso con esta investigación doctoral arribar a resultados originales, contribuyendo con nuevos conocimientos académicos que aporten, por un lado, una mirada que promueva una apertura en el canon literario uruguayo que hasta el momento desconoce a Alcira Soust Scaffo como escritora y, por otro lado, la potencia de la relación entre Psicoanálisis y Literatura en especial cuando se trata de analizar estas singularidades.

Más arriba se expuso que la propuesta epistémica de fronteras busca el descubrimiento de “verdades mínimas”. En esta tesis se acredita poder contribuir con las siguientes:

En el Capítulo I “Alcira (Mima) y el papel (libro) artesanal”, una de las verdades mínimas es entender a Alcira como un *nachleben*. Una vida y un obrar que vuelven al presente una y otra vez,

---

<sup>1</sup> En español: "¡Porque escribí, r-esistí! Resistencia política y resiliencia imaginativa y literaria en Alcira Soust Scaffo y en Auxilio Lacouture en la novela Amuleto de Roberto Bolaño" (traducción de Elsa Canali). Lamentablemente no fue posible acceder a la tesina.

que irrumpen con fuerza y empuje. La idea de origen en Alcira, trasladarse a esa maestra rural, colaboró para pensar y así bordear lo irrepresentable que se encuentra en el centro del nudo de lo estético, lo político y lo clínico. Triada clave para analizar a la poeta. En ese bordear lo irrepresentable, lo posible de su representación.

En el Capítulo II “Alcira y el papel tesis” se descubrió la verdad mínima de Alcira en tanto maestra de Pedagogía y de Psicoanálisis. Alcira, en su tesis de posgrado, a través de las nociones de juego y recreación, enlaza conceptos de autores del área de la Pedagogía y del Psicoanálisis. Su desarrollo académico es vanguardista para la época en lo que respecta a la importancia que le da al juego y a la recreación en la formación y así, entiende, en la estructuración de la personalidad. También en sus poesías. Si se parte del aforismo *Nihil novum sub sole*, lo nuevo no existe sino la transformación de eso existente. Alcira transforma la teoría psicoanalítica y la pedagógica poniéndolas a jugar juntas y deviene maestra. Alcira, entonces, nunca dejó de formar. Siempre fue MAESTRA.

En el capítulo III “Alcira y el papel poesía (y la vida errante)”, se comparte la verdad mínima de un posible atlas de la poesía de Alcira (que no está comprendida en el proyecto *Poesía en armas*) a través de la realización de un montaje. Para ello se hizo fundamental referir al concepto de archivo desde Derrida ya que también, con un atlas, se confecciona un archivo. Para Derrida el archivo es como el inconsciente freudiano ya que implica el doble acto de borrar y guardar: se borra determinada información para guardar otra. El archivo digital funciona como un agrupamiento. Todo agrupamiento se constituye de acuerdo con ciertos dispositivos, en términos foucaultianos. Es decir, ciertos ordenamientos que le dan la condición de ser, lo establecen y lo definen y que se encuentran anclados en un tiempo y en un espacio. El archivo muestra una lectura de lo que despliega y esa lectura es de quien lo crea. En esta singularidad, la idea de atlas proveniente de Warburg que propuso en el *Atlas Mnemosyne* (2010) cartografía abierta e inconclusa de las imágenes de su tiempo. El atlas rescata los restos, las relaciones secretas, no dichas de las cosas que constituyen otra lectura, necesaria e importante, de los hechos artísticos que se presentan. Al ser una lectura singular, siempre estará incompleto, abierto, ampliable a nuevas lecturas, redes. El método para llevar a cabo un atlas es el montaje, una superposición de imágenes que revela lecturas subyacentes a lo explícito, muestra la heterogeneidad, la diferencia. El montaje descubre una otredad escondida. El atlas como ejercicio de deconstrucción, producto de un archivo, a través de la realización de un montaje, deviene en metáfora de conocimiento que promueve una arqueología artística (en este caso literaria) y una genealogía, como la descripción de un estilo de pensamiento. Además provoca una constelación en sentido benjaminiano.

El atlas de la poesía de Alcira presenta siete agrupamientos:

Lo infantil  
Poesía y música  
La (niña) loba  
Alcira y la influencia española  
Poesía y naturaleza  
Amistades  
Poesía y francés

En el Capítulo IV, “Alcira y el papel cartográfico” la verdad mínima es posibilitar ciertas consideraciones analíticas alrededor de las poesías de Alcira que componen el atlas posible. Estas son:

Las dedicatorias de las poesías  
Las explicaciones que hace alrededor del poema  
Las influencias españolas y francesas, entre otras.  
El juego de palabras presente en sus poesías  
La repetición en sus distintos formatos  
La poesía de Alcira como poesía visual  
El aspecto vanguardista de su poesía.

Además, se crea un mapa, a modo de atlas, que relaciona la poesía de Alcira con otros artistas latinoamericanos en su carácter visual e itinerante, en lo que respecta a la movilidad locativa no solo entre Uruguay y México sino dentro de ambos países en su deambular, su vida errante, su “ir y venir”. Los poetas mapeados fueron: Ana Cristina César, Luis “Luchito” Hernández, Alberto Grecco, José Luis Martínez y Ulises Carrión.

Finalmente, se descubre la verdad mínima de la afectación de la poesía de Alcira por la palabra y la imagen y a ella como una mujer afectada por el lenguaje que la convierte en una maestra del lenguaje poético. Lenguaje que se vuelve legible dentro, por momentos, de cierta ilegibilidad cuyo “mecanismo” comienza a generar sentidos una vez la investigación sumergida en su modo de operar. El lenguaje la ocupa, la afecta. Afectación en tanto impregnación y en tanto afecto como efecto de emoción.

En el capítulo V, “Alcira y el papel higiénico (en el platillo volador)”, se conoce y profundiza en la verdad mínima de cómo Alcira necesitó ser personaje literario para ser encontrada y redescubierta y cómo lleva la experiencia de su locura a la literatura. En su vivencia de llevar su experiencia de locura a la escritura poética, un trabajo de albañilería artesanal: una obra. Alcira

sostuvo su existencia en la albañilería poética. Dio forma a su locura y salió de ella creando poesía. Esa es su obra.

El capítulo VI “Alcira, el papel abono, el papel mecanografiado y el papel cartel” nuclea la verdad mínima de que el proyecto *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*, que incorporó jardinería y cartelería estaba presente en el estilo de vida de Alcira y sus acciones desde mucho antes de la concreción del proyecto. Éste advino para reunir su compromiso poético político con la vida. *Poesía en armas* devino en una forma de relacionarse con el mundo. Alcira es a través de *Poesía en armas*. Una poesía que engloba mucho más que un texto lírico en particular. Implica la elección de un poema, el escribirlo (o traducirlo), comentarlo, encuadrarlo en determinado suceso que acontece en ese momento. Enmarcarlo y encabezarlo y con la expresión: *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*. Una vez mecanografiado, fotocopiar las hojas y salir a repartirlas: una construcción polifónica. Palabra, imagen y acción. Es una poesía que implica lectura y escritura, pienso y acción. Una praxis que se materializa para hacerse cuerpo en Alcira. Con el proyecto se potencia la acción; acción poética. Alcira y su proyecto de *Poesía en armas* animan a retomar otras formas de habitar la literatura, creando una práctica instituyente que resiste la coyuntura de ese momento y la actual y se subleva, impulsando una otredad posible de existencia. Además transgreden la idea de que la literatura es palabra muerta o mero lenguaje. La literatura en Alcira es cuerpo, es letra que se hace carne, gesto, acción. De esta manera, Alcira se transforma en un Poema.

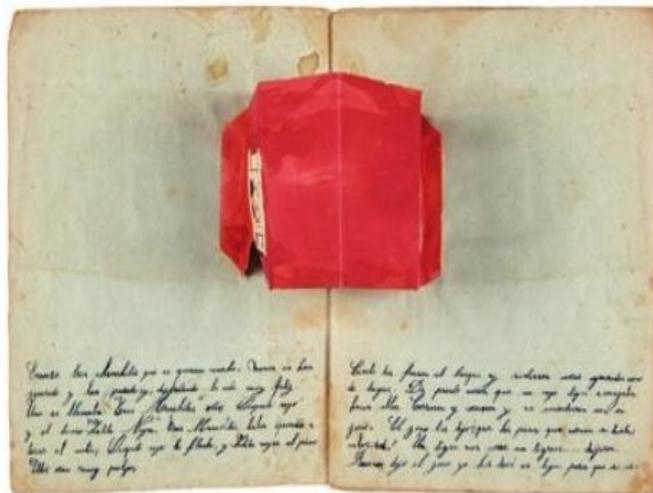
Finalmente, el capítulo VII “Alcira y el papel flor”, se revela cómo Alcira con su habitar al margen, su forma de vida y su albañilería poética (nos)interpela y le sonríe a la muerte. En la sonrisa, la vida, la inmortalidad.

Se espera que la presente tesis doctoral, aunque sea de manera insuficiente, haya logrado consonancia con ese deambular del *flâneur* benjaminiano (2014) que, sin un destino determinado, se abre a cualquier vicisitud que irrumpa, disfrutando, cuestionando y reflexionando cada escrito, cada acontecimiento.



## **SEGUNDA PARTE**

## CAPÍTULO I: Alcira (Mima) y el papel (libro) artesanal



El libro artesanal.

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 21)

Cuando la imprenta aún no había sido inventada, eran los libros artesanales los responsables de conservar y proteger los distintos saberes de la humanidad. Religión, ciencias, historias mínimas y máximas. El libro artesanal era (y es) una materialidad elaborada a mano y decorado de forma muy esmerada. No sólo importaba en su contenido, en su función de reservorio, sino también en su forma, en la estética de sí. Implica no solo al objeto en sí sino al espacio de creación que lo rodea. Espacio generador de nuevos conocimientos, por ejemplo de edición, de estética, de elaboración, de producción escrita. Pardo y Murciano (1999) definen los libros artesanales de la siguiente manera: “Al igual que los libros de fabricación industrial, un conjunto de páginas que contienen ideas ilustradas secuencialmente. Sin embargo, se diferencian de estos, porque no son reproducidos a gran escala mecánicamente, sino que se elaboran a mano. El libro artesanal es un objeto exclusivo con particularidades propias” (p.5) No hay libros artesanales que sean iguales unos con otros, cada uno es único. Deja de ser un objeto que se consume. Pasa a ser un objeto que se crea. Un libro-arte.

Es Mima la que emprende la tarea de hacer un libro. Con sus manos. Artesanía que busca captar la atención de sus estudiantes, generar el entusiasmo. Invita a sus estudiantes a ser protagonistas de la creación. El colectivo y la autonomía habitan en la misma tarea. El papel (libro) artesanal como herramienta y corazón del proceso enseñar y aprender- aprender y enseñar. En esta terceridad creada no hay bordes. Pieza única, resonancias únicas. El papel (libro) artesanal es habitado no sólo por quien lo lee sino por quien lo crea (en su producción escrita y en su elaboración material).

“Era el caos. Decir no y pensar cero.  
En el eterno negar, fue brevemente la voluntad de ser. Origen del Sol.  
El sol, en asombro de su luz, fue goce de existir; tanto amó su mirada, que pulularon las condensaciones de  
obscuridad; los astros.  
Y los astros giraron de amor ante la gran pupila quieta.  
Es el canto eterno en el caos sordo.  
La tierra rueda, envuelta en hilachas de oro. Es esclava y amante. Su piel sensible tiene un escalofrío,  
pulsado por noches y días.  
Y nosotros pasamos, como sobre un cutis que ama al contacto de una caricia, corre un tropel de mil vidas  
sensitivas, que nacen, gozan, sufren y mueren”  
“El Principio”, GÚIRALDES (2003/1914).

Preguntarse por el origen es una tarea compleja. Imágenes vinculadas a algo que se resquebraja o se resbala son aquellas que se remontan cuando se piensa en el origen en tanto nunca se podrá asir LA verdad al respecto. Hay aproximaciones, estudios, mediciones pero unas y otras dejan, en sus resultados, vacíos. Los mismos son constituyentes de la idea de origen. A pesar de esto, las preguntas siempre están. ¿Qué es? ¿Cuál es? ¿El origen de qué? Del *Big Bang* a la teoría de Charles Darwin. Del nacimiento a las relaciones que engloban ese momento. Del cuerpo meramente biológico al sujeto del psicoanálisis, un sujeto constituido por el lenguaje y ese plus que el lenguaje no puede captar. ¿Cuál es el origen de todo? ¿Existe? ¿Es posible identificarlo, reconocerlo y estudiarlo? Bourriaud, escritor y crítico de arte, expone que el origen es una especie de superstición teórica y lo que tradicionalmente se entiende como origen, esa idea de un principio, de un inicio primario que da nacimiento a algo, es la fuente de todos los fundamentalismos:

Creemos venir de un lugar determinado, pero no necesariamente. Construimos una narración, y esta narración identitaria es aquella que hoy es el habitáculo, el agente de todos los fundamentalismos, nacionalismos, de todas las tensiones ideológicas, de todos los ensimismamientos. Se trata de pensar en función de la destinación [destino], pues esa cuestión de la destinación, "¿dónde vamos?", es en efecto una figura que produce cada época. Tomamos lo que podemos tomar consigo, quitamos el pesado aparato de dónde provenimos y atravesamos un desierto sea el que sea. Y es al interior de ese desierto que se producen acontecimientos (BAURRIAUD, 2013, S/P)

Benjamin en “El origen del drama barroco alemán” (1980/ 1925), tesis que escribe y presenta para ser docente y que fue rechazada, expone sobre el origen:

El origen aún siendo una categoría plenamente histórica no tiene nada que ver con la génesis. Por «origen» no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se sitúa en el fluir del devenir como un torbellino, y arrastra en su corriente el material producido por la génesis. Lo originario no

se encuentra en el mundo de hechos brutos y manifiestos y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro (BENJAMIN, 1990, p.28-29).

El origen no es entonces una categoría fija. Por el contrario, subyace la idea de variabilidad, de flexibilidad, de permeabilidad. Es algo que va deviniendo. El gerundio aporta la idea de constante ejercicio del mismo, siempre en presente. No se trata de algo que ya pasó. Pensar al origen de esta manera es considerar al origen no como algo aislado y reinante del resto de lo que suceda sino, por el contrario, implica pensarlo explícitamente vinculado a un contexto que, vivencia a vivencia, se va transformando. Lejos de ser una idea posmoderna, es en la idea de origen de Benjamin que se desliza la idea de movimiento, de pasaje, de transición. De alguna forma se trata de algo que está y que persiste, al mismo tiempo que se transforma (la conjunción de los griegos Parménides con la permanencia de la sustancia y Heráclito con el constante devenir). Esto recuerda a lo que expresa Vélez Escallón (2014): “Pensar a origem, desta maneira, é experienciar uma conexão temporal com o excesso (*Ursprung*: porque o que há na origem é excesso, e não falta, de ser), uma visão dupla que reconhece o dado como criação, por um lado, e como destruição, por outro” (p.329).

El convivio de la creación y la destrucción se relaciona con la idea de *Nachleben* propio de la cultura alemana y trabajado previamente por Warburg. Para este historiador del arte el *nachleben* se observa en las imágenes ya que concentran la pervivencia y sobrevivencia del paso del tiempo y transmiten así su fuerza. Las fórmulas del *pathos* o *Pathosformeln* son aquellas imágenes que como consecuencia del enfrentamiento de tiempos heterogéneos encuentran marcas de supervivencias en la repetición de contenidos, formas, emociones, gestos. Esto puede ser apreciado en su *Atlas Mnemosyne*. Benjamin refiere: “el origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria” (1990, p.226). *Nachleben* se vincula con la vida póstuma. ¿De qué forma? En su doble traducción de supervivencia y pervivencia. Supervivencia en tanto lucha por vivir, superación de algún obstáculo; pervivencia en tanto insistencia de que algo permanezca con vida a pesar de que muchas otras cosas hayan desaparecido. Se trata de una vida más allá de la vida y de la muerte, una sobre-vida, una vida póstuma. La noción de *Nachleben*, según Benjamín, se torna fundamental tanto para la comprensión histórica como también la de las obras de arte: “La ‘comprensión’ histórica se ha de tomar fundamentalmente como vida póstuma de lo comprendido [*Nachleben des Verstandnen*], y por eso aquello que pudo reconocerse en el análisis de la ‘vida póstuma de las obras’ [*Nachlebens der Werke*], de la ‘fama’, ha de considerarse como la

base de la historia en general” (BENJAMIN IN VARGAS, 1991, p.574-575). El concepto de *Nachleben* permite pensar en dos aspectos fundamentales de la historia: su aspecto repetitivo, cíclico en lo que respecta a la sucesión de épocas así como al mismo tiempo ésta misma es irrepetible. La historia, el pasado, las obras, perviven y sobreviven (*Nachleben*) en su vida póstuma en lo que respecta a su repetición así como también a su novedad. En este sentido existe siempre algo del orden de lo inacabado e incompleto.

Por otra parte, vale recordar a Freud en dos grandes momentos de su obra, en la teoría del trauma y en “Tótem y tabú”. Tanto en uno como en otro, ficcionaliza y crea un origen. Un origen del trauma y un origen de la civilización. Freud deconstruye y pone en puesta un mito sobre el origen en uno y otro caso. Sobre la teoría del trauma existen dos conceptualizaciones, una precede a la otra. Al comienzo, para Freud el trauma se instalaba en la seducción por parte de un adulto a un niño: “Bajo la influencia de la teoría traumática de la histeria, (...) se tendría con facilidad a juzgar reales y de pertinencia etiológica los informes de pacientes que hacían remontar sus síntomas a vivencias sexuales pasivas de sus primeros años infantiles, vale decir, dicho generosamente, a una seducción” (FREUD, 2006/1914a, p.16). Luego se aleja de esta idea lo que es posible de observar en la carta que le escribe a Fliess con la famosa expresión: “Ya no creo más en mi ‘neurótica’” (FREUD, 2006/1897, p.301) y pasa a darle un lugar muy importante a la noción de fantasía: “Si los histéricos reconducen sus síntomas a traumas inventados, he ahí precisamente el hecho nuevo, a saber, que ellos fantasean esas escenas, y la realidad psíquica pide ser apreciada junto a la realidad práctica” (FREUD, 2006/1914a, p.17). La fantasía, entonces, construye realidad. Sobre el origen de la civilización, recabado en el texto llamado “Tótem y tabú”, Freud realiza un análisis antropológico del origen de la cultura humana. El mismo tiene que ver con la instalación de una ley, la prohibición del incesto. La misma trae aparejada un constante mal-estar. Es la triangulación edípica, va a teorizar luego, el núcleo de toda neurosis. Vale la pena, aunque extensa, la siguiente cita:

Un día los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre, y así pusieron fin a la horda paterna. Unidos osaron hacer y llevaron a cabo lo que individualmente les habría sido imposible. [...] El violento padre primordial era por cierto el arquetipo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la banda de hermanos. Y ahora, en el acto de la devoración, consumaban la identificación con él, cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza. El banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y criminal con la cual tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión. Para hallar creíbles, prescindiendo de su premisa, estas consecuencias que acabamos de señalar, sólo hace falta suponer que la banda de los hermanos amotinados estaba gobernada, respecto del padre, por los mismos contradictorios

sentimientos que podemos pesquisar como contenido de la ambivalencia del complejo paterno en cada uno de nuestros niños y de nuestros neuróticos. Odiaban a ese padre que tan gran obstáculo significaba para su necesidad de poder y sus exigencias sexuales, pero también lo amaban y admiraban. Tras eliminarlo, tras satisfacer su odio e imponer su deseo de identificarse con él, forzosamente se abrieron paso las mociones tiernas avasalladas entretanto. Aconteció en la forma del arrepentimiento; así nació una conciencia de culpa que en este caso coincidía con el arrepentimiento sentido en común. El muerto se volvió aún más fuerte de lo que fuera en vida; todo esto, tal como seguimos viéndolo hoy en los destinos humanos. Lo que antes él había impedido con su existencia, ellos mismos se lo prohibieron ahora en la situación psíquica de la *'obediencia de efecto retardado [nachtraglich]'* que tan familiar nos resulta por los psicoanálisis. Revocaron su *hazaña* declarando no permitida la muerte del sustituto paterno, el tótem, y renunciaron a sus frutos denegándose las mujeres liberadas. Así, desde la *conciencia de culpa del hijo varón*, ellos crearon los dos tabúes fundamentales del totemismo, que por eso mismo necesariamente coincidieron con los dos deseos reprimidos del complejo de Edipo. Quien los contraviniera se hacía culpable de los únicos dos crímenes en los que toma cartas la sociedad primitiva.”. (FREUD, 2004/1913, p.143-144-145)

En ambos momentos de la obra de Freud puede apreciarse la idea benjaminiana de *Nachleben*. La fuerza de la vida más allá de la vida, de esa vida que insiste, golpea, puja, llama. Ese pasado que constituye el presente y que continuamente se transforma. Hay que pensar en esa fantasía histórica que está presente constantemente al punto tal de crear realidad psíquica. De igual forma en la expresión: “El muerto se volvió aún más fuerte de lo que fuera en vida” (FREUD, 2004/1913, p.145); el padre de la horda primitiva vuelve en forma de ley simbólica que guía los movimientos de toda la horda. De esa forma el origen: “é uma marca do nada em que a coisa originada está suspensa, e retorna sempre de maneira diferente, como num redemoinho” (VÉLEZ ESCALLÓN, 2014, p.42).

Alcira Soust Scaffo puede considerarse un ejemplo de *nachleben*. Para comenzar, en Uruguay, es conocida en su vida póstuma. Pero no sólo por eso. La vida y los escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira perviven como una fuerza que insiste en mantenerse presente. Varias son las aristas que despliega su vida y sus escritos dispersos, nómades y errantes: educación, arte, cultura, militancia, política, locura, psicosis, poesía. Todas ellas se engloban en lo que Hounie (2019) desarrolla como el nudo de lo clínico, lo estético y lo político explicado a continuación.

Para pensar el nudo de lo clínico, lo estético y lo político, la autora se basa en el nudo borromeo de Lacan<sup>2</sup>. Se trata de un objeto matemático que Lacan se sirve de la teoría matemática de

---

2 Importante es explicitar que esta base teórica no desconoce otros posibles caminos académicos. Por ejemplo, Iser, teórico ilustre de los estudios de la Recepción y creador de lo ficticio, lo imaginario y lo real en su obra *“O fictício e o imaginário”*(1999).

nudos. Lo trabaja en su enseñanza a partir del Seminario XIX, pero formalmente a partir de 1970 en el Seminario XX. En el Seminario XXII expone lo siguiente:

Sobre el nudo borromeo, quisiera retenerlos un instante. El nudo borromeo consiste estrictamente en que tres es su mínimo. Si ustedes hacen una cadena, con lo que este término tiene para ustedes de sentido ordinario, eso, si ustedes desanudan dos anillos de la cadena, los otros anillos permanecen anudados. La definición del nudo borromeo parte de tres, a saber que si de tres ustedes rompen uno de los anillos todos los otros están libres, es decir que los otros dos anillos son liberados (LACAN, 1974, p.9).

figura 2  
Nudo borromeo que une lo real, lo imaginario y lo simbólico

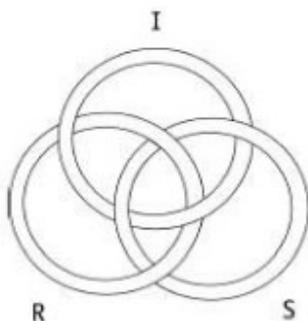


Imagen de nudo borromeo

Esos tres anillos son lo simbólico, lo imaginario y lo real. Los tres, “son precisamente los registros esenciales de la realidad humana, registros muy distintos” (LACAN, 1953, p.3). El registro de lo simbólico sería, a modo general, el campo del lenguaje. Es aquel que permite la inscripción en la vida humana. Así lo expone Lacan: “Lo que se llama en el animal un comportamiento simbólico es, a saber, que, cuando uno de esos segmentos desplazados adquiere un valor socializado, sirve al grupo animal de referencia para determinado comportamiento colectivo” (LACAN, 1953, p.9). Ahora bien, cuando se habla de lenguaje, se refiere también a los significantes. Lacan invierte los aportes de Saussure y sostiene que un significante:

es lo que representa a un sujeto para otro significante (LACAN, 2010/ 1973, p.66).

Un significante, ¿es simplemente representar algo para alguien? ¿Es ésta también la definición del signo? Lo es, pero no solamente. Añadí otra cosa la última vez, cuando les recordé la función significante –que el significante no es simplemente hacer signo a alguien, sino, en el mismo momento del resorte significante, hacer signo de alguien, hacer que el alguien para quien el signo designa algo asimile ese signo, hacer que el alguien se convierta, él también, en dicho significante (LACAN, 2008/1960, p.298)

En lo simbólico, entonces, siempre quedará un equívoco. Lo simbólico implica la lalengua (en una sola palabra tal como él lo expresa en el Seminario XX para eliminar el artículo universal “la”) entendiendo que cada lalengua es única y no universalizable. Cada inconsciente tiene una lalengua inigualable e intraducible al de otro. Esto se relaciona a la tan famosa expresión de Lacan: “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. Con mayor detenimiento, la expresión revela dos aspectos. Primero la comparación y no la metáfora; el inconsciente es como... En segundo lugar no se trata de “el lenguaje” universal y general, sino de “un lenguaje”, en tanto particular y singular.

Lo simbólico se anuda con otros dos registros: lo imaginario y lo real. Lo imaginario que proviene del término imagen, refiere al orden de las dualidades. Lacan expone: “Así, planteamos que un comportamiento puede ser imaginario cuando su orientación hacia imágenes y su propio valor de imagen para otro sujeto lo vuelven susceptible de desplazamiento fuera del ciclo que asegura la satisfacción de una necesidad natural” (LACAN, 1953, p.9). A diferencia de lo simbólico, lo imaginario implica un campo cerrado de sentido.

Lo real, lejos de ser lo que tradicionalmente designa (lo material, tangible, lo comprobable), es según Lacan lo imposible de representar, lo innombrable: “Se podría decir que lo Real es lo que es estrictamente impensable. Eso sería al menos un punto de partida. Eso haría un agujero en el asunto.” (LACAN, 1974, p.19). Puede sostenerse cierto aspecto espectral pero no por ello ausente, por el contrario, lo real ex-siste: “Es cierto que ex-siste. Nos damos bastante trabajo para deletrearlo. Ex-siste, pero solamente en el sentido que inscribo con el término ex-sistencia al escribirlo de otro modo que como se hace habitualmente. El quizá *siste*, pero no se sabe dónde. Todo lo que se puede decir, es que lo que consiste no da de ello ningún testimonio” (LACAN, 1974, p.5).

Hounie toma la idea del nudo borromeo en su triple registro de lo simbólico, lo imaginario y lo real para crear el nudo de lo estético, lo político y lo clínico. En primer lugar, resalta la importancia del nudo borromeo en tanto hay flexibilidad y constante transformación, no existe supremacía de un registro sobre otro y son independientes aunque al mismo tiempo se enlazan haciendo surgir cierta novedad: “Esta figura en su conjunto representa el movimiento entre elementos “cercaños”, es decir, vecindades espaciales maleables que por su flexibilidad admiten una transformación continua. No hay relaciones de orden ni de jerarquía entre ellos sino que contrariamente, es preciso acentuar la heterogeneidad de los registros contra cualquier tentación de totalización homogeneizante” (HOUNIE, 2019, s/p). Estos registros admiten tensiones que son núcleo y motor del pensamiento. Además refiere a que el artículo “lo” de la misma forma que lo utiliza Lacan, busca escapar de toda totalización y universalidad así como de campos disciplinares estancos y fragmentados. Trata a lo estético, lo político y lo clínico como “cualidades resultantes de

transformaciones en el espacio social contemporáneo que en tanto tales, definen prácticas que atañen a dimensiones de la experiencia” (HOUNIE, 2019, s/p).

Las tres dimensiones, lo estético, lo político y lo clínico, expone Hounie, hacen posible la visibilidad de lo irrepresentable que se encuentra en el agujero central del nudo: "...colocaré en el agujero central, la zona que bordea la intersección de los tres registros, “lo *irrepresentable*”, lo inconforme, aquello en el borde del sin-sentido. O sea, que esto irrepresentable, este agujero, emerge como presencia de la ausencia. Ausencia que entrama la potencia de crear modos de hacer-ahí con ella. Prácticas de la poiesis que nos habita” (HOUNIE, 2019, s/p).

Lo estético y lo político los piensa en conjunto en tanto existe algo del arte que siempre es político y algo de lo político que siempre es estético. Lo clínico, apartándose del discurso médico, lo piensa como “el lugar de los sueños, del sexo y de la muerte. Es decir, de aquellos lugares que involucran al cuerpo en su condición de ser el más puro enigma, lo que ningún saber puede cubrir” (HOUNIE, 2019, s/p). De esa forma, lo clínico deviene como lo que habilita el despliegue de la multiplicidad de imágenes que conciernen a la subjetividad y abordarlo es considerar su montaje. Según Didi-Huberman (influenciado por Warburg) se trata de “*dysponer* las cosas, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás” (DIDI-HUBERMAN, 2008a, p.97). El montaje es pues, una forma de conocimiento a través de la presentación sinóptica de diferencias entreviendo la conexión secreta o velada de imágenes que unen tiempos distintos. El convivio de distintos tiempos recuerda la noción de anacronismo de Didi-Huberman (2011): “El anacronismo sería, pues, menos un error científico que una *falta cometida respecto a la convivencia de los tiempos*” (p.61). Lo mismo que sucede en el inconsciente en el que pasado, presente y futuro conviven, se fusionan y generan un tiempo sin tiempo, atemporal. En palabras de Freud: “Los procesos del sistema Icc son atemporales, es decir, no están ordenados con arreglo al tiempo, no se modifican por el transcurso de este ni, en general, tienen relación alguna con el” (FREUD, 2006/1915, p.184). Lo clínico trabaja con el detalle, con las historias mínimas que en forma de destellos se abren y proponen una lectura de montaje. La asociación libre, técnica por excelencia del método psicoanalítico, se engarza con la idea de montaje puesto que el hablar lo primero que venga a la cabeza y permitirse analizar, revela conexiones existentes pero antes impensadas. El antecedente de la asociación libre es la observación que Freud realizó en el tratamiento de Breuer a la paciente Anna O. De método catártico a la asociación libre. En “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico” expone del analizado: “...este debe comunicar todo cuanto atrape en su observación de si atajando las objeciones lógicas y afectivas

que querrían moverlo a seleccionar” (FREUD, 2006/1912, p. 115). A través de la asociación libre, el analizado puede, además de decir “lo primero que se le ocurra”, sin pensar demasiado en ello (más allá de la incógnita alrededor de ¿existe una asociación libre “auténtica”?), reparar y prestar atención en estas expresiones a partir de las intervenciones del analista. La asociación libre permite poder ir enlazando significantes que hacen a la constitución del sujeto. Muchas veces la asociación libre provoca, por ejemplo, que las oraciones no se formulen de forma correcta, a saber: “sujeto, verbo, predicado”. Esto no significa descartar lo expresado interpretado como un “error” ya que en ese “error” o en esa singularidad del decir del analizante se puede hallar lo inconsciente. La asociación libre, como el sueño, también puede ser la “vía regia” del inconsciente y se acompaña de la “atención parejamente flotante” del terapeuta. Se trata “en no querer fijarse [*merken*] en nada en particular y en prestar atención a todo cuanto uno escucha” (FREUD, 2006/1912, p. 111). Para llevar a cabo un montaje es preciso permitirse la asociación libre teniendo una atención parejamente flotante.

Ahora bien, situemos un punto que importa a la hora de dimensionar la idea de montaje en su contexto de producción que nos acerca a la obra de Alcira Soust. Esta noción que fuera revisitada y recreada por Didi-Huberman, retoma a los maestros Benjamin y Warburg y lee en el cine de Eisenstein, la potencia del método de montaje en las formas de construcción de realidad. Sin embargo, más allá de la importancia de sus reflexiones teóricas, en su muestra *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* (2011), deja inscripta una pregunta insoslayable de índole ético-política al no seleccionar prácticamente en ella, obras latinoamericanas. Al respecto de esto Speranza, en *Atlas portátil de América Latina* (2012) reflexiona:

Si no me engaño y si se exceptúa a Borges, entre los más de cien artistas que reúne *Atlas* no hay ningún latinoamericano. El resultado me incomoda, no con Didi-Huberman sino conmigo misma, que, en el paneo rápido por las obras, debo haber chequeado las nacionalidades de los artistas como en los controles de aduana. ¿A qué viene ese rapto de latinoamericanismo? (...) Lo que me inquieta no es la serie de Didi-Huberman (...) sino el hecho meridiano de que en la *mesa de encuentros* de Didi-Huberman el arte latinoamericano ni siquiera asoma en los intervalos. Porque si bien es cierto que en las últimas décadas el Sur entró por fin en la escena del arte contemporáneo, la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos. El arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescindiera del rótulo identitario. (p. 12)

Pareciera que el arte latinoamericano necesita primero ser identificado como tal para

después incorporarse al canon hegemónico. Ahora bien, ¿qué es la identidad? Tema que escapa a esta investigación pero que necesario es dejarlo esbozado. El arte latinoamericano (previo al contemporáneo) fue históricamente marginal, periférico, catalogado como salvaje, primitivo siempre en relación y en comparación con el arte europeo. Producto esto de una historia de dominación y subordinación. En otras palabras, de colonialismo que refuerza el fundamentalismo occidentalista (VÉLEZ ESCALLÓN, 2022) que impone como único camino, en términos metafóricos, Europa. Lo europeo pasa a ser lo deseado, lo anhelado, lo buscado, a lo que se debe aspirar y llegar, lo que está bien, correcto, lo que es bello. Se imprime lo europeo a lo amerindio, imponiéndose sobre éste, encorsetándolo. Ahora bien, identificarse al margen, es identificarse con esa historia, con ese origen, con esa forma de leer la realidad. No es absoluto. Para ello, la importancia de creación de otro origen, de otra lectura, que resalte nuestros saberes originarios, nuestra cultura, nuestra ciencia, nuestro arte. Saberes, cultura, ciencia, arte que se mantiene vivo e inmortal y que permite la fusión con otros. Por ello tomar los conocimientos y la forma de entender y leer el hecho artístico de Warburg, de Didi-Huberman para estudiar y analizar a Alcira Soust Scaffo, una uruguaya-mexicana con ascendencia francesa y española con intereses indígenas, rurales, europeos. Una mixtura como solemos ser tantos otros.

La idea de montaje que Didi-Huberman toma de Warburg, puede relacionarse con la sociología de la imagen que la socióloga boliviana, Silvia Cusicanqui, teoriza. Partiendo de conceptos de Benjamin, Heidegger, Foucault, Stuart Mill y de toda la cultura aymara (Cusicanqui es referencia en estudios poscoloniales y subalternos), define a la sociología de la imagen en oposición a la antropología visual:

Desde el punto de vista de lo visual, la sociología de la imagen sería entonces muy distinta de la antropología visual, en tanto que en ésta se aplica una mirada exterior a lxs "otrxs" y en aquélla el/la observador/a se mira a sí mismx en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve. En la antropología visual necesitamos familiarizarnos con la cultura, con la lengua y con el territorio de sociedades otras, diferentes a la sociedad eurocéntrica y urbana de la que suelen prevenir lxs investigadorxs. Por el contrario, la sociología de la imagen supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido, con la inmediatez de la rutina y el hábito. La antropología visual se funda en la observación participante, donde el/la investigador/a participa con el fin de observar. La sociología de la imagen, en cambio, observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente.

Otra diferencia entre sociología de la imagen y antropología visual es que ésta última se orienta ante todo al registro (fotográfico, video- gráfico, filmico) de las sociedades que estudia para mostrarlas ante un público urbano y académico. Es decir, es

ante todo una práctica de representación. En cambio la sociología de la imagen considera a todas las prácticas de representación como su foco de atención; se dirige a la totalidad del mundo visual, desde la publicidad, la fotografía de prensa, el archivo de imágenes, el arte pictórico, el dibujo y el textil, amén de otras representaciones más colectivas como la estructura del espacio urbano y las huellas históricas que se hacen visibles en él (cf. Halbwachs [1950]1997). (2015, p. 21, 22)

La sociología de la imagen parte de lo conocido entendido como propio y luego de reconocerlo como tal, se desfamiliariza y lo estudia. El montaje logra conjugar lo que parecía diferente pero que en conjunto, revelan un mismo sentido. Ambos, la sociología de la imagen y el montaje muestran la relación entre conocido-desconocido y revelan cómo lo evidente guarda secretos que estando a la luz nadie parece percatarse de su existencia. Para ello ambos toman la totalidad del mundo visual.

Retomando el nudo de lo clínico, estético y político propuesto por Hounie, la autora concluye: “De este modo, arriesgaré lo siguiente: *lo estético distribuye las formas de la experiencia sensible, lo clínico los acentos personales de la subjetivación, lo político lo común; y el nudo en su conjunto los colectiviza*. Y transitar el nudo, implicará, como planteaba al comienzo, un movimiento de recorrido” (2019, s/p). Pensar desde, a partir y en el nudo de lo político, lo estético y lo clínico es subversivo y poético. Subversivo en tanto subvertir relaciones de investigación tal como el psicoanálisis subvierte la relación “médico-paciente”. Es quien investiga que toma conciencia que lo que estudia tiene algo para decir y no el, revelar una verdad de éste. Herrera Guido (2008) sostiene “Que el discurso del analista sea propuesto como el reverso del discurso del amo, discurso del poder, para Lacan significa que el psicoanálisis es una práctica subversiva, pues socava los intentos de dominación del otro y del dominio del saber.” (p. 42). De igual forma puede pensarse para sujeto que investiga/ lo que se investiga. Esta verdad revelada por lo que se investiga es poética en tanto poiesis. Poética porque excede lo esperado, yendo más allá de la dupla de investigación, creando una nueva ética y estética.

El nudo de lo estético, lo político y lo clínico permite encontrar prácticas de subjetivación que Hounie define como “prácticas de invención, prácticas que perturban y conmueven las formas instituidas abriendo nuevos modos de habitar lo común” (2019, s/p). Estas prácticas lejos de lo “individual”, permiten la posibilidad de reconocer en las escenas que las componen, su carácter colectivo debido que al abordarlas en su ámbito singular aflora la pluralidad de dimensiones en que habita la subjetividad.

Como expusimos más arriba, la vida y los escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira Soust Scaffo son un ejemplo de *nachleben* pudiendo ser analizado desde el entramado de lo

estético, lo político y lo clínico. Adentrarse en este entramado implica ir al detalle, a esa historia mínima, al identificar lo irrepresentable que Alcira bordea con su vida y sus escritos dispersos, nómades y errantes. Como expresa Benjamin en su tercera tesis de filosofía de la historia: “El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia” (1940, s/p).

### **Uruguay, 1924**

El proyecto de la modernidad adviene en el Uruguay de comienzos de siglo XX. Particularmente con las dos presidencias de José Batlle y Ordoñez. La primera entre 1903 y 1907 y la segunda entre 1911 y 1915. La figura de José Batlle y Ordoñez dio unidad al país y promovió un clima de tolerancia. El proyecto de la modernidad se tradujo en la consolidación de la democracia política, la reforma social y la prosperidad económica (BARRÁN, 1995). En estas tareas Uruguay estuvo sus primeros 30 años.

Uno de los factores preponderantes para la consolidación de la democracia política fue el voto secreto y la representación proporcional que se conquistó con la Constitución de 1917, primera reforma constitucional. En esta reforma se aprueba la separación de la Iglesia y el Estado y produjo la gran concientización por parte de la población de la importancia del sufragio: “Una tradición de democracia y de tolerancia política fue creciendo y mezclándose con la idiosincrasia popular, hasta convertirse en el mayor motivo de orgullo nacional” (NAHUM, 2007, p. 105). No olvidemos que el siglo XX comenzó la guerra civil de 1904 entre los dos partidos del momento, el Nacional y el Colorado con el triunfo de este último lo que implicaba el fin de la coparticipación a nivel de los gobiernos departamentales, consolidación del poder central y la unificación del país (NAHUM, 2007) ya que el Partido Nacional tenía dominio en el interior del país y el Colorado en la capital. Es por esto que: “El esfuerzo conjunto del Partido Nacional en el llano y del Batllismo en el Gobierno hizo que el voto suplantara a la lanza y la urna al campo de batalla. En la década del 20 la democratización política del país era un hecho” (NAHUM, 2007, p. 105). Este trabajo en conjunto de los partidos fue lo que luego se llamó Política de Compromiso (NAHUM, 2007).

La reforma social implicó la legislación del trabajo que protegió fundamentalmente los sectores obreros y populares de Uruguay. La ley de las 8 horas fue aprobada en 1915. En 1920 se aprobó la ley sobre prevención de accidentes de trabajo y se declaró obligatorio un día de descanso después de seis días de trabajo. Tres años después se presentó el proyecto sobre el salario mínimo

para el peón rural. Además, en la misma década, se dio garantías a quienes se jubilaban a través de la creación de diferentes leyes que fundaron las Cajas de Jubilaciones. Fue un país que recibió una gran inmigración europea con ideas comunistas y anarquistas (como lo fue parte de la familia de Alcira) que favorecieron la reforma social.

La prosperidad económica fue consecuencia de nuevas formas industriales que valorizaron la producción de carnes. Se trataba de poder refrigerar la carne y así venderlas a Europa. No obstante, esta situación viró luego de la finalización de la primera guerra mundial ya que al depender de los mercados exteriores tanto en la importación como en la exportación “nos hacía extremadamente sensibles a las fluctuaciones económicas del mercado internacional” (NAHUM, 2007, p. 121). Fue así que se identifican dos etapas: una crisis entre 1920 y 1923 y una recuperación entre 1924 y 1930. Alcira nació en el comienzo de la etapa de la recuperación económica.

La intervención estatal se hizo presente en varios sectores. En la aprobación de leyes que ubicaron a Uruguay en el primer puesto de Latinoamérica. Estas son: la ley del divorcio de 1912<sup>3</sup> y la aprobación del voto femenino en 1927. También en la gestión financiera, comercial, industrial y cultural. Con respecto a la gestión cultural se expandió Educación Secundaria en el interior del país, toda la educación y cultura se había secularizado y se incorporan modelos europeos a la forma de vida uruguaya a causa de ser una población de origen inmigratorio. La formación magisterial era de muy alto nivel intelectual puesto que Uruguay apostaba a la consolidación de una población no sólo alfabetada sino intelectual. Para ello, primero la escuela y luego el liceo, eran los espacios cruciales de formación de la futura sociedad. Ya desde 1876 la escuela uruguaya, gracias a la reforma vareliana (propulsada por José Pedro Varela) era laica, gratuita y obligatoria. La consecuencia que se obtuvo de este fenómeno fue que en 1930 Uruguay ya tenía de sí mismo una imagen de país moderno, más europeo y menos latinoamericano.

Frente a todo esto, emana una nueva sensibilidad que implicó: “repliegue de la vida familiar sobre sí misma, creación de un ámbito propio que tendía al cerramiento, la intimidad que nacía en el Novecientos, lejos de constituirse en una ruptura radical con las maneras del pasado, aparecía como una inflexión que acentuaba gradualmente nuevos aspectos desde donde interpretar el mundo y percibirse dentro de él” (BARRÁN, CAETANO, PORZECANSKI, 1996, p. 9).

Este es el contexto uruguayo que fue testigo del nacimiento de Alcira Soust Scaffo.

---

3 La primera mujer en divorciarse y hacer uso de la legislación fue la poeta Delmira Agustini (1886-1914). Delmira se divorcia y luego su propio ex-esposo la asesina. Su muerte es considerada uno de los primeros feminicidios que se dieron a la luz, en aquel entonces llamado: “crimen pasional”.

### **Alcira mima, Alcira maestra**

Alcira Soust Scaffo tenía 21 años. Nacida el 4 de marzo de 1924, en Durazno, Uruguay. Hija de Alcides Soust (nieto de inmigrante francés) y de Angélica Scaffo. Con los estudios de magisterio finalizados, ya era el segundo año que ejercía como maestra rural de la Escuela Granja N°43 de Chileno Grande, ubicada en la ruta que une los departamentos Durazno y Tacuarembó. Fue la maestra de segundo año y Marlene Yacobazzo era una de sus estudiantes. En la entrevista que se le realizó (ver anexo 1), cuenta: “Alcira fue para mi una presencia muy fuerte; hasta en su estilo me marcó...” (YACOBAZZO in PAGANO, 2022, ver anexo 1)



Alcira y Marlene, 1945

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 21)



Marlene y Mima(estra)

Gentileza de Marlene Yacobazzo (2022)

Yacobazzo, podría afirmarse, fue una de las descubridoras del nacimiento de Alcira maestra así como descubridora de su fallecimiento. Luego de que Rufinelli (crítico literario) haya hablado de la muerte de Alcira en una nota publicada en 2003 en el diario *Brecha*, confirmó tal hecho a partir de la búsqueda en distintos hospitales y sanatorios. Dio con la información y llegó hasta la doctora que firmó su defunción. Una estudiante descubriendo y confirmando la muerte de su maestra. Luego de eso, en el año 2009 Yacobazzo escribió un artículo en la revista española *Quimera* y “Cuando Alcira era Mima. Ronda de la niña sola” en un suplemento del Diario *Brecha* llamado “Tras las huellas de Alcira” (LARRE BORGES; BAJTER) en el que cuenta algunas singularidades de Alcira en su ejercicio de la profesión. La historia que vuelve al presente en un tiempo pleno. Al decir de Benjamin (1940): “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo – ahora»” (s/p).

Yacobazzo (2009) cuenta que Alcira era una mujer joven dedicada, comprometida, reflexiva y emotiva. Pequeños actos que realizaba le llamaban la atención, no en ese momento sino en retrospectiva, no ya en una niña de 7 u 8 años sino en una mujer adulta que vuelve del exilio provocado por la dictadura cívico-militar uruguaya y recorre los espacios que habitaba en su infancia, rememora y reflexiona. Uno de ellos era, recuerda Yacobazzo, haberla hecho sentar al lado de Elisa, una niña que venía del pueblo Las Cañas o, como popularmente le decían, “pueblo de las

ratas o rancherío”. No fue casualidad, expresa Yacobazzo, siendo ella, la hija del director de la escuela. Otro recuerdo que vuelve al presente de Yacobazzo fue el tapiz que le hizo hacer con un diseño asiático lo que la lleva a pensar en el posible interés de Alcira por otras culturas, otras realidades, otros mundos. Dice Yacobazzo: “También Alcira era ciudadana del mundo. Le interesaban otros mundos, no sólo México. Me eligió un maharajá árabe cruzando el desierto en su camello, como motivo de un tapiz que bordamos juntas” (2022). Esto último también puede relacionarse con su gusto por la música extranjera. Se la recuerda cantando: “Itsmo de Tehuantepec, maderos que cantan con voz de mujer...” o “Las cosas del querer”.



El tapiz árabe.

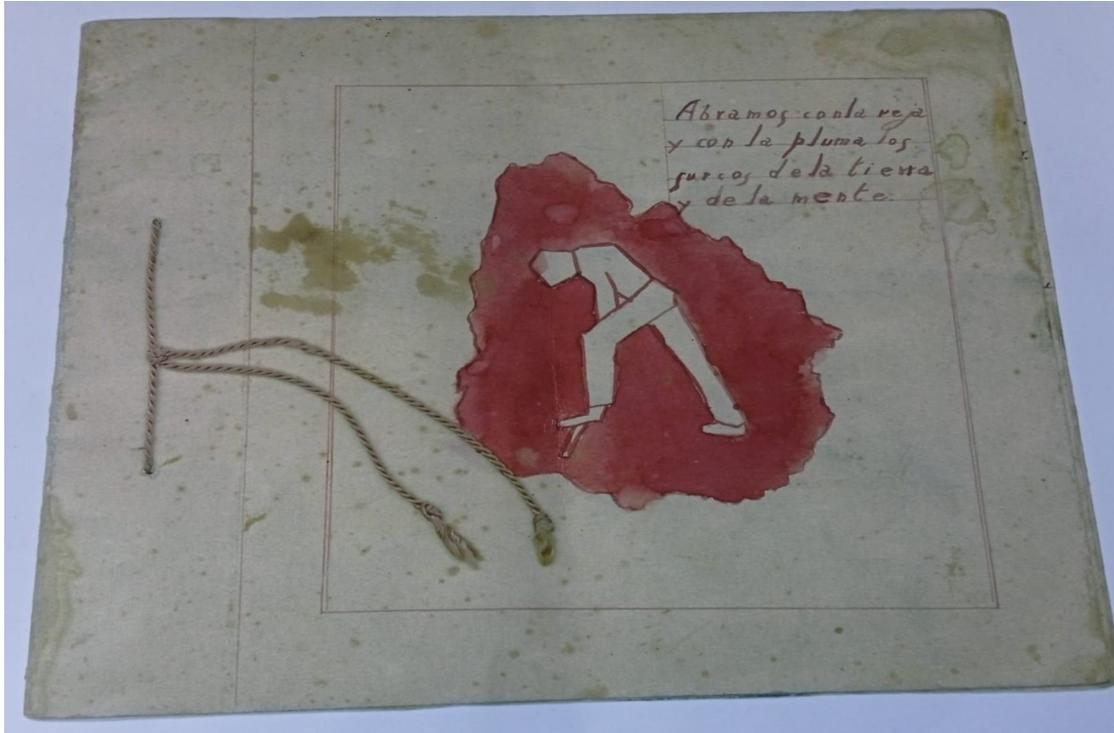
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 20)

Asimismo trae a la memoria el papel (libro) artesanal (la imagen que precede el capítulo). Para fin de año, Alcira regaló a cada estudiante un libro hecho por ella misma para ser completado por ellos mismos. Ella creó la estructura del libro con cartulina y dibujó unas casas chinas para que inventaran la historia. El papel (libro) artesanal se completaba con un otro, con una otra que creara una historia escrita, redactara un cuento. Regalo que invita a apropiarse y devenir colectivo.

Alcira en la Escuela N°43 no era la maestra Alcira, era Mima, mi-ma(estra). Este apodo no es casualidad; configura una manera de habitar en el mundo: desprendida, despersonalizada, desplegada. El pronombre posesivo revela su desprendimiento, su necesidad de completud a través de una otredad (como el regalo papel (libro) artesanal que inicia en Alcira pero se completa con el remitente).

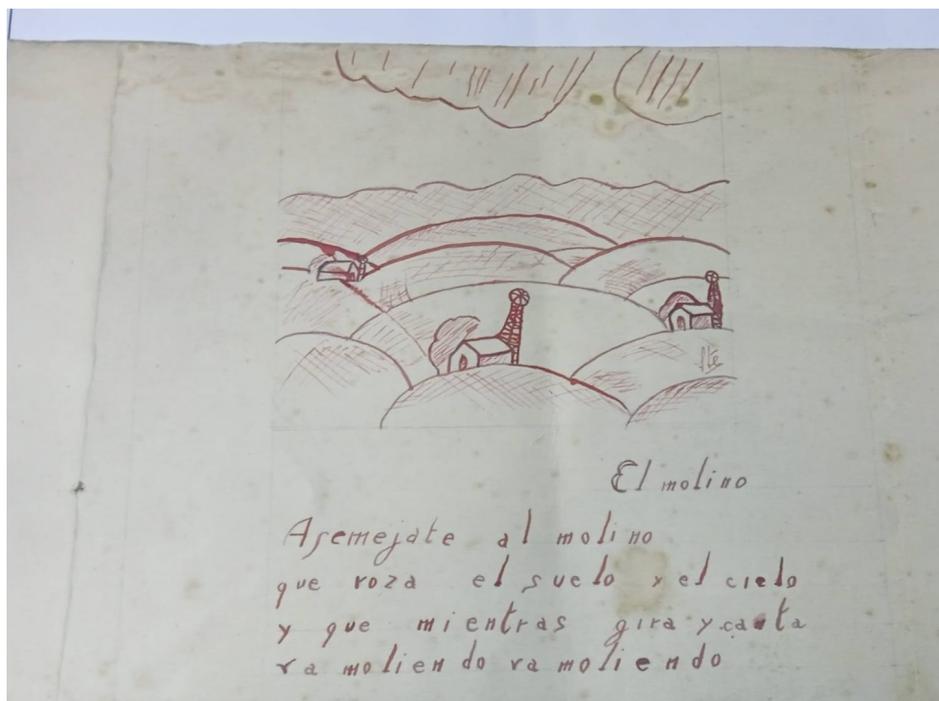
Su labor permanente fue educar. Yacobazzo expresa: “Como educadora era brillante y podía resumir en dos líneas una reflexión propia o ajena, que te dejaba prendida: ‘Abramos la reja y con la

pluma, los surcos de la tierra y de la mente'. nos dice en un librito que armamos con ella. Agrega al final: "Aseméjate al molino que toca el suelo y el cielo y que mientras gira y canta, va moliendo, va moliendo..." (in PAGANO, 2022, ver anexo 1).



“Abramos con la reja y con la pluma los surcos de la tierra y de la mente”

Gentileza de Marlene Yacobazzo



“El molino”

Gentileza de Marlene Yacobazzo

Alcira fue maestra toda la vida. Ejerció su profesión en Uruguay en educación básica y en Pátzcuaro en educación fundamental (en el próximo capítulo se desarrolla esta noción) con la niñez indígena. Después enseñó y cuidó a niños enfermos. Trabajó en el Instituto Latinoamericano de Cinematografía Educativa elaborando material didáctico y revistas. Junto con Mireya Cueto, quien pertenecía a una familia propietaria de una compañía de títeres, participó en algunos proyectos artísticos para infantes. Santos expone al respecto: “Al educar, se guiaba en las enseñanzas que le había dejado leer y releer *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupery (libro que amaba con locura): no dejar morir al niño que fuimos y que todos llevamos dentro del alma, nunca perder la capacidad de imaginar y soñar, saber cultivar la amistad, el desapego de lo material, saber que “sólo con el corazón se puede ver bien” y que “lo esencial es invisible a los ojos” (SANTOS IN CANALI, 2021, p.5). Fue maestra y lo sigue siendo (aspecto que desarrollaremos a lo largo de toda la tesis) en tanto ejemplo vivo de un movimiento entre lo clínico, político y estético que apreciado en su poiesis genera episteme; una episteme que lejos de morir, pervive (*nachleben*). Tal como en los testimonios que Yacobazzo recoge hace seis años cuando fue convocada a la celebración del Centenario de la escuela que había sido estudiante:

Chichita Niche, que ya había sido alumna suya en 1944, me dice que lloraba en el acto de fin de cursos porque Alcira no volvería a Durazno. Pero Alcira le dijo: “no llores que mañana nos veremos”, y cuán grande fue su sorpresa y alegría que al iniciar la escuela

en 1945, reaparece Alcira como maestra de 2° año (...)

Volviendo a las vivencias escolares, incluidos varones mayores de la época, la recordaban por su capacidad e iniciativa de armar y participar con ellos en diversos juegos. (YACOBAZZO in PAGANO, 2022, ver anexo 1).



Alcira formando parte del voluntariado del Hospital Infantil de México.

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 27)



Alcira en el Instituto Latinoamericano de Cinematografía Educativa (ILCE)

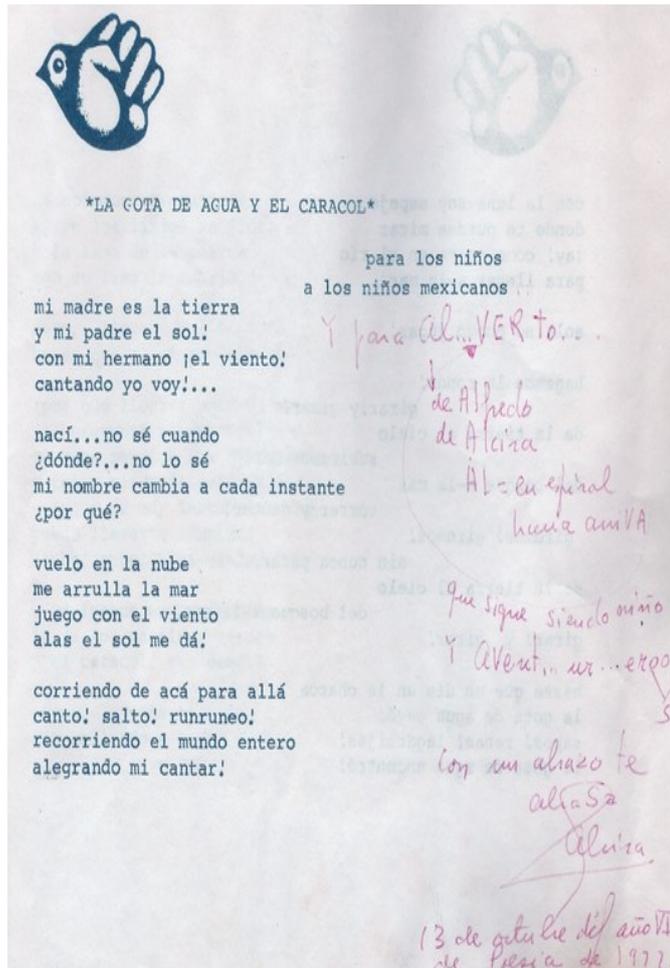
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 29)

Escribió varios textos infantiles entre ellos el poema-cuento *La gota de agua y el caracol* (en anexo 2 se comparte el texto en su totalidad), que repartió profusamente por toda la Ciudad de México cuando vivió allí desde los años setenta hasta que volvió al Uruguay en 1988. La primera versión es de 1962. La publicó al menos dos veces: en 1977 en un cuadernillo de las *Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio* realizadas del 22 al 28 de agosto y en el diario *metrópoli* el 20 de

enero de 1978.

**Poema-cuento “La gota de agua y el caracol”**





“La gota del agua y el caracol”

Imágenes extraídas del Wordpress “Alcira Soust Scaffo”: <https://alcirasoust.wordpress.com/2020/09/02/la-gota-de-agua-y-el-caracol/>



-es ¡mi amigo! ¡el caracol!!  
-el caracol!!...el caracol!!

(columpiándose en el aire  
la gota de agua así habló)

¡caracol! col!  
(mi caracolito)

sobre la hierba contento  
caracolea ¡el caracol!

*Alina E. Sout Scaff*  
al cira elida soust scario

Sol... i... dat... i... dad  
con ↑ la matcha pot ↑ la paz

México, 23 de enero de 1986.

Otra copia de "La gota de agua y el caracol"

Gentileza de Agustín Fernández Gabard



“La gota de agua y el caracol” publicado en “del Zócalo al Periférico”.

Imagen extraída de MUAC (2018 p. 127)

“La gota de agua y el caracol” es un texto lírico narrativo que relata la vida de una gota de agua y el encuentro con un caracol. Es un texto extenso que posee 22 estrofas irregulares. Desde el título puede apreciarse la dirección que toma el texto. A través del recurso de la animación tanto de la gota de agua como del caracol, se busca el acercamiento al público infantil acostumbrado a este recurso. Asimismo el caracol es el protagonista de una canción infantil popular lo que torna más familiar a este poema. La canción a la que se hace referencia (aunque se tiene conocimiento de que existen otras versiones) es:

Caracol, -col, -col,  
 Saca tus cuernos para el sol  
 que te vienen a buscar  
 a la orilla de la mar

Caracol, -col, -col,  
 Saca tus cuernos para el sol

para hoy, para mañana  
para toda la semana

Importa en este momento resaltar algunas expresiones y formas que emplea Alcira Soust Scaffo en este texto lírico narrativo de 1962, uno de sus primeros; ya que se observa cómo se mantiene a lo largo de todos sus escritos dispersos, nómades y errantes al punto de constituirse en rasgos estéticos característicos de la poeta. En primer lugar la epígrafe. Alcira dirige de forma explícita la mayoría de sus textos a determinados receptores. En este caso: “para los niños/ a los niños mexicanos”. En segundo lugar la escritura siempre en minúscula. No existe en los textos líricos de Alcira la mayúscula versal. En tercer lugar el sentimiento colectivo que inunda el poema: la gota de agua “sola no puedo jugar!”; se refiere siempre en plural “hagamos la ronda”; llora “– porque perdí a mis hermanas/ y tengo miedo de estar aquí!”, lo que motiva al caracol a ayudarla “– aunque es muy lento mi andar/ puedo llevarte conmigo!/ – sube! sube! a mi espiral!”. Finalmente la gota de agua y el caracol se hacen amigos luego de que ésta se perdiera al bailar:

pero... la gota traviesa

iba bailando y cayó!

– ¿dónde está la gota de agua?

(se pregunta el caracol)

– se habrá caído a-la charca?

se habrá escondido en la flor?

– gota de agua!... gotadeaguaaaaaaa!!!

– soy tu amigo!... soy tu amigoooooooo!!!

– soy tu amigo!... soytuamigoooooooo!!!

soytuamigoooooooo!!!

soy tu amigo el caracol!!!.....el caracol!!!

el caracol!!!.....el caracol!!!

el caracol!!!

– el que me busca en la charca!

– el que me busca en la flor!

– es ¡mi amigo! ¡el caracol!!!

– es ¡mi amigo! ¡el caracol!!!

– el caracol!!!... el caracol!!!

(columpiándose en el aire

la gota de agua así habló)

¡caracol! col!

(mi caracolito)

sobre la hierba contento

caracolea ¡el caracol!

En cuarto lugar se observa la repetición de las últimas letras en algunos versos lo que da la sensación de intensidad y grito. En quinto lugar resalta la cantidad de elementos naturales presentes en el poema: los protagonistas, la gota de agua y el caracol; la familia de la gota de agua, “mi madre es la tierra/ y mi padre es el sol!/ con mi hermano ¡el viento!”; las actividades de la gota de agua, ya sea “vuelo en la nube/ me arrulla la mar/ juego con el viento/ alas el sol me dá!”, como la invitación de hacer una rueda y girar “de la tierra al cielo/ del bosque a-la mar”; los animales e insectos que encuentra la gota de agua al caer, “sapos! ranas! Lagartijas!/ la gota de agua encontró!/ y coludos renacuajos/ entre los lirios en flor”. En sexto lugar llama la atención la expresión: “a-la mar”; el guión une la “a” con “la” deviniendo en otra palabra solapada: “ala”. Finalmente en la segunda estrofa puede interpretarse cierta incógnita acerca del origen de la gota de agua: “nací... no sé cuándo,/ ¿dónde?... no lo sé/ mi nombre cambia a cada instante/ ¿por qué?” No se sabe cuándo ni dónde nació y su nombre cambia constantemente. No entiende y se pregunta por qué. Esta incógnita si bien puede estar relacionado a las características propias del agua (su transformación al congelarse o evaporarse) abren la posibilidad a asumir un no-saber constitutivo. Ahora bien, esto último permite cuestionar acerca de los afectos y efectos de este no-saber. ¿Quién está detrás de la gota de agua?

Lo recién desarrollado de Alcira Soust Scaffo más que el origen es uno de sus tantos comienzos que vuelve al 2022 en su insistencia y en su fuerza de mantenerse con vida. En su *nachleben*. Irrumpe Alcira maestra, Alcira Mima a través del testimonio de una de sus estudiantes.

Se superpone con toda su otra secuencia, con lo reconocido, con lo sabido. ¿Qué es el origen sino un agujero discursivo que toca lo real lacaniano? Necesario es nombrarlo pero imperioso es desplegar nuevos hilos discursivos que se superponen, se subvierten, se solapan dando cuenta de nuevas lecturas que se relacionan una y otra vez con la vida y escritos dispersos, nómades y errantes de la autora que se estudia, con quien escribe y con quien lee. Como expone Derrida:

Este es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; este es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso -a condición de entenderse acerca de esta palabra-, es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación. En efecto, lo que se muestra más seductor en esta búsqueda crítica de un nuevo estatuto del discurso es el abandono declarado de toda referencia a un *centro*, a un *sujeto*, a una *referencia* privilegiada, a un origen o a una arquía absoluta (1966, s/p)

Preguntarnos sobre el origen en Alcira Soust Scaffo, el dónde comenzó todo, se torna en un ejercicio reflexivo e intelectual que permite bordear eso irrepresentable como ya lo ubicó Hounie (2019) en el centro de lo estético, lo político y lo clínico. Como refiere Reales: “La paradoja consiste en que al mismo tiempo en que esos espacios son umbral o apertura de lo irrepresentable es, justamente, a partir de ellos que surge la pregunta sobre la plena posibilidad de representación” (2017, p.238). Bordeando lo irrepresentable es que surge la pregunta por cómo representar a Alcira Soust Scaffo. Se trata de una falsa dualidad que dejándola al desnudo irrumpe lo posible.



## CAPÍTULO II: Alcira y el papel tesis

CENTRO DE EDUCACIÓN FUNDAMENTAL PARA LA AMÉRICA LATINA

### La **R**ecreación en la **E**structura de la **P**ersonalidad

*Alcira Soust Scaffo*



Pátzcuaro, Mich., México  
1 9 5 6

Imagen de la carátula de la tesis de Alcira para obtener el título de Especialista en Educación Fundamental



Alcira en el lago Pátzcuaro. 1953  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 29)

Una tesis es el resultado de una investigación. Se trata de la formulación de una hipótesis que se comprueba o no mediante argumentación y presentación de documentos (en caso de existir los mismos). Es un ejercicio intelectual donde prima la lectura y la escritura sobre determinado tema: “La elaboración de una tesis es esencialmente una actividad de lectura y escritura: durante el proceso de elaboración de una tesis se leen y reseñan diversas investigaciones relacionadas con el problema de investigación, se leen textos que dan cuenta de las perspectivas académicas desde las cuales se va a analizar el problema elegido”. (OCHOA, 2009, p. 95).

Pero una tesis también puede ser una acción, un hacer. Un hacer pensando. Un ejercicio intelectual que cause disfrute. Y no sólo. También es un trabajo: trabajo de campo o pasantía. El cuerpo comprometido; una erótica en juego, un juego en clave erótica. Una tesis deviene entonces una actividad placentera. Eco expresa que una tesis implica divertirse (1995). ¿Así la vivió Alcira? ¿Así creó su tesis? ¿Puso en práctica la temática de su investigación deviniendo en un papel tesis?

“Quisiera concluir con dos observaciones:  
*hacer una tesis significa divertirse y la tesis es como el cerdo,  
en ella todo tiene provecho*”  
ECO, 1995, p. 251

1952. Alcira partió a México, con una beca otorgada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) para realizar sus estudios de posgrado en el marco del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL)<sup>4</sup>. Compartió el posgrado junto con los compatriotas Blanca Martínez Martínez, Alba Nelly Olivera y Miguel Soler Roca. El posgrado implicó una pasantía en Pátzcuaro, Michoacán y la elaboración de una tesis. El objetivo de esta pasantía fue vivenciar y formarse en Educación Fundamental<sup>5</sup>. Miguel Soler Roca expone al respecto:

...me limitaré a decir que se trataba de profundizar en los principios y métodos que pudieran hacer de la educación una palanca de mejoramiento humano en zonas pobres, principalmente rurales e indígenas. (...) Y llegué a la conclusión (¿o a la confirmación?) de que en tales medios el trabajo educativo debe ser integral, por lo menos en dos sentidos: trabajando con toda la comunidad (desde la escuela, con la escuela, a veces en la escuela, pero también en hogares y caminos) y tratando de atender no sólo las necesidades educativas sino las vitales, haciendo de la educación una herramienta de concienciación y cambio, un camino abierto, con muchos senderos conducentes al corazón de todos los problemas, lo que suponía, en lo organizativo, una identidad de objetivos y un cierto grado de concertación entre diversos servicios técnicos sectoriales (SOLER ROCA, 2014/ 2005, p.135).

La Educación Fundamental deviene, entonces, en método para la toma de conciencia de la situación actual y así, motor de posibles transformaciones micro, pero también macro políticas y sociales. Una educación integral que abarque no sólo lo que ocurre adentro de la escuela sino también afuera. Esa dicotomía dentro-fuera se rompe y adviene la contemplación de “ese” estudiante en la totalidad de lugares que habita y vínculos que tiene.

Blanca Martínez Martínez tituló su tesis: “Analfabetismo”; Alba Nelly Olivera, “La salud pública en la Educación Fundamental” y Miguel Soler Roca, “Recursos humanos para la Educación Fundamental”. La tesis de Alcira se tituló: “La recreación en la estructura de la personalidad”.

---

4 Santos, en la entrevista realizada (PAGANO, 2022), informa que la postulación a la beca es un texto de muy alto nivel intelectual en el que cita, entre otros autores, a Rafael Barret. Lamentablemente, no pudimos acceder a su lectura.

5 Teóricos escriben con mayúscula ambos términos en tanto nombre de un tipo de educación.



Despedida organizada por maestras, compañeras de Alcira, en Uruguay antes de su partida a México para estudiar en el CREFAL, 1952.

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 23)



Alcira abanderada de la delegación uruguaya, en la ceremonia de bienvenida al CREFAL, 1952. Imagen extraída de MUAC (2018, p. 24)

## **La tesis de Alcira: “La recreación en la estructura de la personalidad”**

La tesis de Alcira busca sostener la importancia de la recreación para el ser humano en la estructura de su personalidad. Se trata de un trabajo con una introducción, tres capítulos llamados respectivamente “Funciones de la recreación”, “La estructuración de la personalidad. Función esencial de la recreación”, “Realizaciones”, sugerencias y bibliografía. A modo de resumen, entiende que la vida del ser humano debe alternar y fusionar el trabajo y la recreación permitiéndole el pleno desarrollo de todas sus capacidades: biológicas, psíquicas y espirituales. A continuación, sostiene que, en la actualidad, esto no se percibe produciéndose un gran desequilibrio. Para finalizar, luego de describir toda su pasantía, reafirma la importancia de la recreación y realiza sugerencias para que la Educación Fundamental promueva y genere la existencia de la dupla trabajo-recreación.

En el título de la tesis figura el término estructura, lo que permite afirmar (y más aún con la lectura cabal y análisis de la misma que será desarrollado a continuación) la influencia del estructuralismo en las ideas de Alcira ya que su investigación la realiza desde la complejidad que guardan los hechos e ideas en tanto sus distintas y múltiples relaciones que tienen. Revolucionario y anclado a la actualidad del momento es pensar en términos de estructura. El máximo exponente del estructuralismo fue el lingüista Saussure. Levi-Strauss lo adopta y lo adapta a sus investigaciones. Es así que define estructuralismo de la siguiente forma:

Lo que denominamos estructuralismo en el campo de la lingüística o de la antropología, o en el de otras disciplinas, no es más que una pálida imitación de lo que las ciencias naturales han venido realizando desde siempre. La ciencia tiene apenas dos maneras de proceder: es reduccionista o es estructuralista. Es reduccionista cuando descubre que es posible reducir fenómenos que en un determinado nivel son muy complejos a fenómenos más simples en otros niveles. Por ejemplo, hay muchas cosas en la vida que pueden ser reducidas a procesos físico-químicos que las explican parcialmente, aunque no en forma total. Y cuando nos enfrentamos a fenómenos tan complejos que no permiten su reducción a fenómenos de orden inferior, sólo podemos abordarlos estudiando sus relaciones internas, esto es, intentando comprender qué tipo de sistema original forman en conjunto. Y esto es, precisamente, lo que intentamos hacer en lingüística, en antropología y en muchos otros campos (LEVI-STRAUSS, 1995, p. 27, 28)

La tesis de Alcira comienza con una epígrafe que es uno de sus versos: “Aseméjate al molino que/ Roza el suelo y el cielo/ Y que mientras rueda y canta/ Va moliendo, va moliendo” (encontrados también en los trabajos que les proponía a Yacobazzo y sus compañeros). Es posible sostener que se trata de uno de los primeros poemas de Alcira. Si bien no se puede tener el

conocimiento exacto de cuándo lo escribió, se puede sostener que, en 1945, año en que Jacobazzo cursó con ella segundo año de primaria, el poema ya tenía vida.

En los versos es posible observar una síntesis poética de lo que plantea en su tesis: la necesaria conjunción entre la recreación y el trabajo: mientras llevas la actividad de rodar el molino, anímate a cantar, a disfrutar y así verás que “va moliendo, va moliendo”. También, y en consonancia con lo anterior, a través del uso de la repetición de la expresión “va moliendo, va moliendo”, se resalta la acción, el estar haciendo algo. El gerundio “moliendo”, sin pasado, sin presente, deviene en una acción continua y constante. Se desprende al sujeto devenido en práctica. Cornú (2018) refiere a que los educadores deben posicionarse desde una epistemología de la acción que implica la renuncia de la dicotomía pienso-hago, teoría-práctica. Se trata de un hacer pensando-pensar haciendo; una posición que no distingue qué es primero y segundo porque es al mismo tiempo la conjunción de pensar y hacer. Esto se desprende en el gerundio: “moliendo” así como también en su repetición que acentúa y reafirma dicha acción. La epistemología de la acción (CORNÚ, 2018) puede reflejarse no sólo como maestra investigadora, en la tesis que escribe que se analizará a continuación, sino además como poeta, en lo que desarrolla años más tarde (en el período comprendido entre 1971 y 1990) denominado: *Poesía en armas Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaria en Defensa de la Luz* que se estudiará en el capítulo VI del presente trabajo.

### **El Capítulo I de la tesis de Alcira**

El capítulo I apunta a las funciones que tiene la recreación. Comienza resaltando a la recreación como una necesidad biológica. Para ello se apoya en los griegos que resaltan al ser humano como cuerpo y alma, aspectos que es preciso embellecer, por ejemplo, a través de la recreación. Por ello, se aproxima a distintas definiciones de juego como “impulso congénito de imitación” o “descarga de energía vital”. Esto recuerda al modo de abordaje, a través del psicoanálisis, del juego. En términos de Nietzsche (1974), la importancia del juego como residuo metafórico, como posibilidad de conocimiento. ¿Qué expresa el juego?, el juego ¿Qué resto resalta?

Freud, en “El creador literario y el fantaseo” (1908[1907]/2006) apunta a la cuestión artística del creador literario, pero también “curiosamente” o “casualmente” (vale la pena prestar atención en cómo arte y juego subyacen en el mismo texto), sistematiza aspectos importantes del juego. Lo ubica como la actividad preferida por el niño en el que despliega la imitación por el mundo adulto. En esa imitación, su deseo. En las definiciones que Alcira rescata puede observarse ambos aspectos freudianos: el carácter imitativo y el deseo en tanto descarga energética. Asimismo, Freud sostiene que el niño sabe diferenciar lo que es juego y lo que es realidad y además sabe de la

mirada del otro y elige mostrar o no el juego, en términos kleinianos<sup>6</sup>, elige mostrar o no su mundo interno, sus deseos y sus fantasías.

Uno de los últimos escritos de Freud lleva el nombre de “Más allá del principio de placer” (2006/1920). Se trata de un texto clave para la teoría psicoanalítica por el descubrimiento y análisis de una nueva pulsión (llamado por autores post-freudianos el segundo modelo pulsional), la pulsión de muerte (que luego Lacan desarrollará en términos de “goce”). Esta pulsión Freud la analiza a partir de un juego infantil que nombra de *Fort da*, el tan conocido “acá está/ acá no está”. Se trata del desaparecer y luego volver, que observa en acciones que hace su nieto de año y medio con distintos objetos: “Al fin caí en la cuenta de que se trataba de un juego y que el niño no hacía otro uso de sus juguetes que el de jugar a que se iban” (FREUD, 2006/1920, p.15). El niño repite una y otra vez el “no está” para luego vivenciar “acá está”. Observa que el niño juega más al “no está” e interpreta que el sentido del juego es una renuncia de satisfacción pulsional con relación a la partida de la madre. Un placer en el displacer, por eso: “más allá del principio de placer”. Eso que se repite, pulsa. De ahí, la compulsión a la repetición que busca la elaboración psíquica de determinada situación que le fue difícil al infante, como es la despedida de su madre. De esta forma, siguiendo el principio de placer, el juego es estructuración psíquica y siguiendo el más allá del principio de placer o esa compulsión a la repetición de una situación displacentera, es elaboración psíquica. Estructuración y elaboración.

Primero con relación al creador literario y luego como observador de su nieto, los aportes de Freud acompañan la premisa central de la tesis de Alcira: la importancia de la recreación, del juego en términos freudianos, en la estructura de la personalidad o a decir de Freud, del psiquismo. Pero no es el único en quien es posible observar este acompañamiento. Para Klein, el juego es el lenguaje del inconsciente infantil lo que torna fundamental el empleo del juego como instrumento para la técnica psicoanalítica. En las sesiones, Klein juega con sus pacientes y a partir de allí y desde allí, interviene; ya sea señalando, preguntando o interpretando. En su propuesta entonces, el juego expone el mundo interno, las fantasías, así como la posición subjetiva (ya sea esquizoparanoide o depresiva) del paciente. Al tratarse de un lenguaje inconsciente, Klein, sostiene que hay que analizarlo tal como se analiza a los sueños, una de las formaciones del inconsciente más importante. Para ello es importante tener en cuenta que todo trabajo del sueño está compuesto por: el desplazamiento, la condensación, el miramiento por la figurabilidad y la elaboración secundaria<sup>7</sup>:

---

6 Melanie Klein fue una psicoanalista austro británica. Nació en Viena el 30 de marzo de 1882 y falleció en Londres el 22 de setiembre de 1960. Llegó a ser contemporánea a los últimos años de Freud y es recordada en lo que respecta a sus aportes teóricos y prácticos para la clínica con niños.

7 *La interpretación de los sueños* de Freud, obra publicada en 1900 y que contiene dos tomos, es una de las más importantes ya que en ésta sienta las bases de cómo analizar una de las más grandes manifestaciones inconscientes, el sueño. Puede ser constituida como su ópera prima.

En su juego los niños representan simbólicamente fantasías, deseos y experiencias. Emplean aquí el mismo lenguaje, el mismo modo de expresión arcaico, filogenéticamente adquirido con el que estamos familiarizados gracias a los sueños. Sólo podemos comprenderlo plenamente si lo enfocamos con el método que Freud ha desarrollado para descifrar los sueños. El simbolismo es sólo una parte de él, si queremos comprender correctamente el juego del niño en conexión con todo su comportamiento durante la sesión, debemos tener en cuenta no sólo el simbolismo que a menudo aparece tan claramente en sus juegos, sino también todos los medios de representación y todos los mecanismos empleados en el trabajo del sueño, y tenemos que tener en cuenta la necesidad de examinar el nexo total de los fenómenos. (KLEIN, 1978//1926, p.132)

Winnicott (2003/1971) es otro psicoanalista que teoriza sobre el juego. Apunta a que el juego se trata de una experiencia que crea un lugar y un tiempo que sostiene la existencia humana. Un lugar y un tiempo que no es interno ni externo, sino transicional. Expone:

Esa zona de juego no es una realidad psíquica interna. Se encuentra fuera del individuo, pero no es el mundo exterior. En ella el niño reúne objetos o fenómenos de la realidad exterior y los usa al servicio de una muestra derivada de una realidad interna o personal. Sin necesidad de alucinaciones, emite una muestra de capacidad potencial para soñar y vive con ella en un marco elegido de fragmentos de la realidad exterior. (WINNICOTT, 2003/ 1971, p. 76)

Se trata de un espacio intermedio, un intervalo, que se nomina como un espacio transicional que es un “entre”; un espacio que se encuentra fuera pero que no es el mundo exterior porque todo lo que se usa está al servicio de la realidad interna. Este espacio que constituye la mayor parte de la experiencia del bebé, expone Winnicott “se conserva a lo largo de la vida en las intensas experiencias que corresponden a las artes y la religión, a la vida imaginativa y a la labor científica creadora”. (WINNICOTT, 2003/ 1971, p. 32)

Más adelante, relaciona el jugar con el crear, aspecto ya relacionado por Freud: “Se vinculan con lo que en general se denomina creatividad. En el juego y sólo en él pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona solo cuando se muestra creador” (WINNICOTT, 1971, p. 80). ¿Qué de creación hay en el juego y qué de juego hay en la creación? Para Alcira y su impronta creadora observada en sus escritos dispersos, nómades y errantes esto se vuelve fundamental. ¿Hay juego en esas creaciones?, ¿hay una búsqueda consciente-inconsciente de mantener vivo lo que investigó en su tesis? Existen manifestaciones lúdicas, temáticas infantiles en los escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira que más

adelante se analizarán. Es por ello que puede sostenerse que el juego se mantiene a lo largo de toda su vida y creaciones. El juego deviene en una estrategia literaria para salirse de ella y así devenir accionar poético. El juego como la oficina-taller de su escritura.

En el Capítulo I de su tesis, Alcira (1953a), realiza tres apartados: la recreación tiene una función equilibradora o compensadora, el hombre es lo que es, más lo que pudo haber sido y liberación o compensación de lo que no fue. Es importante resaltar las múltiples referencias que la autora hace a la literatura y al psicoanálisis.

En lo que respecta a las referencias literarias, todas son románticas. Es decir, todos los autores que referencia son escritores románticos. Vale recordar que el Romanticismo es un movimiento que contempla todas las artes (literatura, dramaturgia, escultura, pintura, música, arquitectura), desarrollado en Europa en el siglo XIX y que implicó la exaltación del ser humano en su belleza, su rebeldía y su libertad. La características principales eran oponerse a la Ilustración o Neoclasicismo, considerar el predominio del sentir por sobre el razonar, resaltar la complejidad del alma humana, reivindicar la libertad en el arte así como la individualidad, el egocentrismo o intensa subjetividad, el titanismo, la admiración por el panteísmo, la evasión, la idealización de la Edad Media, el gusto por lo lúgubre, el sentirse incomprendido y por ello aislarse de la sociedad (por esto estuvo muy presente la metáfora de la torre de marfil). En lo que respecta a la forma literaria, sostuvieron un distanciamiento de la métrica perfecta.

Una de las primeras referencias literarias de Alcira es Goethe y Schiller, escritores alemanes predecesores del Romanticismo, integrantes del movimiento *Sturm und Drang*. Del primero señalaba: “Así pensaba Goethe cuando decía que el descanso y el sueño son fuerzas creadoras o productivas” (SOUST SCAFFO, 1953a, p.7). Del segundo: “Hasta el heroico Schiller vivía “impulsado por el dinamismo de esta antítesis entre la suprema tensión y el descuidado goce de la hora que pasa” (p.7). Estas referencias, que son continuadas la una de la otra, se encuentran en la explicación de Alcira de cómo “la condición necesaria de una vida sana exige organizar nuestra existencia en un adecuado ritmo de trabajo y descanso” (p.7). Si se observa con detenimiento, ambas referencias se vinculan con conceptos psicoanalíticos. A saber, la reivindicación de la importancia del sueño (es relevante recordar que al sueño se lo consideraba, antes de Freud, como un resto) y el habitar en la antítesis, en el conflicto, en la tensión de pulsión de vida y pulsión de muerte. ¿No es acaso el sueño la formación del inconsciente por excelencia, promotora de grandes descubrimientos?, ¿no es la antítesis, esa convivencia, por ejemplo de la pulsión de vida y la pulsión de muerte, constitutiva del ser humano?

Posteriormente, Alcira refiere a Keats, un poeta romántico inglés: “Un momento plenamente vivido puede dar, muchas veces, sentido a toda la existencia porque, como ha dicho Keats: “un

recuerdo de belleza es una alegría para siempre” (p. 10). Alcira propone que siempre hay algo de insatisfacción en tanto algo no pudo llevarse a cabo. Por ello entonces, considera a la recreación como acción clave para poder crear o vivir determinada experiencia que compensen esa insatisfacción. Por ello es por lo que hacer algo con eso puede implicar, como los versos de Keats, una felicidad eterna.

Esto último recuerda al fin de análisis en psicoanálisis. Este implica, lejos de un fortalecimiento del Yo (como la postulación de aquellos psicoanalistas que adscriben a la corriente teórica, primero anglosajona y luego estadounidense, de la Psicología del Yo) que logra adaptarse, entender, comprender su historia y su mundo circundante; una nueva forma de relación del sujeto con el Otro. En términos de Lacan: “El análisis debe apuntar al paso de una verdadera palabra, que reúna al sujeto con otro sujeto, del otro lado del muro del lenguaje. Es la relación última del sujeto con otro verdadero, con el Otro que da la respuesta que no se espera, que define el punto terminal del análisis.” (1954/2004, p. 369). El Yo se corre de lugar, se descentra y el sujeto toma la palabra y sin soltarse del Otro (ya que siempre opera desde el lugar del Otro), encuentra otra forma de estar ligado a él. Descubre y asume el lugar que ocupa en la relaciones transferenciales, en otras palabras, descubre a quién se dirige sin saberlo y el lugar en todo eso. Esto provoca reconocer el deseo que tiene causa en ese Otro. La primera estrofa del poema “El despertar” de Alejandra Pizarnik que le dedica a su primer analista, León Ostrov, puede relacionarse con este fin de análisis.

Señor  
La jaula se ha vuelto pájaro  
y se ha volado  
y mi corazón está loco  
porque aúlla a la muerte  
y sonríe detrás del viento  
a mis delirios  
(PIZARNIK, 2016/1958, p. 72)

Entonces, retomando lo que Alcira desarrolló sobre la recreación. ¿Será que la recreación en tanto ese posible vivenciar presentifica a forma de destello lo que logra, entre otros aspectos, un fin de análisis?

Una de las últimas referencias literarias es a Hölderlin, otro poeta alemán, también perteneciente al movimiento romántico. Es importante resaltar que Alcira no menciona su nombre, únicamente cita unos versos de él: “¡Y a mí también, desde radiante lejanía/ alta la mano, saludame con señas /el fin sagrado de la libertad!” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 12). Se tratan de versos románticos por su excelencia. En la tesis de Alcira, los mismos vienen a acompañar la posibilidad que tiene el ser humano de elevarse hacia los más puros ideales realizando valores de creación o de actitud por sobre hundirse en lo más intenso de su animalidad. Si el ser humano se eleva es libre: se

muestra radiante, lejano, levanta la mano y saluda.

Una de las preguntas que puede realizarse es por qué Alcira referencia a tantos poetas románticos y es posible esbozar tres respuestas. La primera, la herencia familiar. Alcira nació en una familia de inmigrantes europeos, interesada por la cultura y por la política. En su crianza pudo haber contactado con diversos autores románticos europeos del siglo pasado aunque cercanos en el tiempo, ya reconocidos e incorporados dentro del canon. La segunda, el ambiente cultural uruguayo. En primer lugar y más próxima a Alcira, se hace presente la Generación del 900, que integró entre otros escritores a Horacio Quiroga, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Carlos Vaz Ferreira, Florencio Sánchez, entre otros. Si bien esta Generación se reconoce heredera del Modernismo de Rubén Darío, tiene ciertas influencias románticas de sus predecesores. En segundo lugar y más lejana a Alcira pero aun dejando huella en su época, las dos generaciones románticas del siglo XIX, que fueron cruciales para el país porque contribuyeron con sus escritos, a pesar de grandes conflictos políticos que tuvieron que atravesar en tanto la reciente y nueva formación de Uruguay como país y nación, al sentimiento de nacionalidad. De la primera generación romántica, por ejemplo, nació Francisco Acuña de Figueroa, autor del Himno Nacional. A continuación palabras de Zum Felde:

La gran época romántica de nuestras letras que abarca desde el 40 hasta el final del siglo, comprende dos generaciones distintas, marcando las dos etapas en la que puede dividirse. La primera llega, más o menos, hasta el 75, o si se quiere, hasta el momento del auge del Ateneo, en que comienza realmente a actuar en la vida pública -política y literaria- la segunda de esas generaciones; por haber tenido en aquel centro su hogar espiritual, podríasela llamar del Ateneo, como la primera podría llamarse la de la Defensa, por haber hallado en esta gesta cívica su crisol (1941, p.105)

La tercera respuesta es la formación magisterial que recibió Alcira en Uruguay. La reforma en la educación escolar impulsada por José Pedro Varela concibió como primordial la formación del cuerpo docente. Un colectivo docente bien formado era garantizador de una futura población adulta alfabetada, capaz de integrarse a la sociedad uruguaya recientemente creada y en proceso de modernización. Es por esto que ya a fines del siglo XIX se fundan los primeros centros de formación: en 1882 el Instituto Normal de Señoritas María Stagnero de Munar y en 1891 el Instituto Normal de Varones Joaquín R. Sánchez, que luego se unificaron en 1935. La formación y la práctica estaba supervisada por la figura de un Inspector Nacional de Instrucción Primaria, creado con la Ley de Educación común de 1877. Inmediatamente, a paso lento pero seguro, fueron surgiendo en todas las capitales departamentales, Institutos Normales para la formación de

magisterio en todo lo largo y ancho del país. El último instituto se oficializó en 1974. El cuerpo magisterial debía ser culto y apto para formar a la futura población adulta del país. De ellas, porque la mayoría eran mujeres, dependía en gran parte, el futuro intelectual y cultural del país. Según Rodríguez de Artuccio, Rodríguez y Da Silvera: “En primaria, la formación técnico-pedagógica acompaña como indispensable instrumento, el impulso vareliano desde fines del Siglo XIX. Es el único sector en que la exigencia del título habilitante y los estudios que preceden a su obtención, aseguran desde el comienzo un estimable y uniforme nivel de capacitación en todo el país”(1985, p. 87). La formación era cabal y completa incluyendo todas las áreas del saber, entre ellas, literatura. Es probable que allí Alcira se haya formado en las grandes corrientes literarias, como por ejemplo, el Romanticismo.

En lo que respecta a las referencias psicoanalíticas, algunas son implícitas y otras explícitas. Una de las primeras puede relacionarse con el yo ideal/ ideal del yo (superyó). Se trata de los apartados “El hombre es lo que es, más lo que pudo haber sido” (p.8) y “Liberación o compensación de lo que no fue” (p.10). En estos apartados, Alcira busca justificar dichas premisas, lo que remite a la relación psicoanalítica del yo ideal y el ideal del yo (posteriormente entendido como superyó). El yo ideal, ese amor del que el niño es objeto en su niñez, es en el estadio del espejo, la imagen reflejada de uno mismo. Esa imagen de cuando el niño se mira en el espejo y se da vuelta buscando la aprobación de esa imagen en el gran Otro (LACAN 1984/1949). Por ello Lacan refiere: “La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad” (LACAN, 1984/1949, p. 89). Esa imagen es el yo ideal, el sustento de las identificaciones secundarias, del orden de lo imaginario y solo se alcanza en la niñez. Cuando el yo ideal cae adviene el ideal del yo como un intento de reconquista de ese yo ideal perdido.

Por otra parte, Freud sostiene:

Y sobre este yo ideal recae ahora el amor de sí mismo de que en la infancia gozó el yo real. El narcisismo aparece desplazado a este nuevo yo ideal que, como el infantil, se encuentra en posesión de todas las perfecciones valiosas. Aquí, como siempre ocurre en el ámbito de la libido, el hombre se ha mostrado incapaz de renunciar a la satisfacción de que gozó una vez. No quiere privarse de la perfección narcisista de su infancia, y si no pudo mantenerla por estorbárselo las admoniciones que recibió en la época de su desarrollo y por el despertar de su juicio propio, procura recobrarla en la nueva forma del ideal del yo. Lo que él proyecta frente a sí como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que él fue su propio ideal. (FREUD, 2006/1914b, p. 91).

El ideal del yo, del orden simbólico, que posteriormente Freud lo llamará superyó, lo constituyen las exigencias, expectativas, castigos y órdenes que se le imponen al yo. En “Introducción al Narcisismo” (2006/1914b) Freud menciona cómo ese ideal del yo incorpora la conciencia moral, que aumenta las exigencias del yo y es el más favorecedor de la represión. Luego, en “El yo y el ello” (2006/1923) equipara el ideal del yo al superyó como resultado del complejo de Edipo e implica la conciencia moral, los castigos, las prohibiciones, los mandatos y el sentimiento de culpa: “Empero, el superyó no es simplemente un residuo de las primeras elecciones de objeto del ello, sino que también la significatividad [...] de una enérgica formación reactiva frente a ellas. Su vínculo con el yo no se agota en la advertencia [...] sino que comprende también la prohibición” (FREUD, 2006/1923, p. 36).

¿Cuánto de lo que pudo haber sido el ser humano se vincula a las nociones del yo ideal y superyó?, ¿cuánto de lo que no fue más que liberarse, se compensa?, o más aún, ¿cuánto de lo que no fue permanece y también nos constituye? Esto último puede relacionarse con el concepto de la falta, *manque*, en Lacan, observado en una expresión de la tesis de Alcira: “Se ha dicho que el hombre no nace sino que se hace y toda la tragedia de su vida reside en esa insatisfacción que le produce el no poder ser lo que aspiró” (SOUST SCAFFO, 1953a, p.10). Variadas acepciones tienen las concepciones de falta que existen en Lacan. Imperioso es, detenerse en la falta de significante. En los años 50 Lacan sostiene: “[...] diciendo que *no hay Otro del Otro*, que ningún significante posible garantiza la autenticidad de la serie de los significantes, que depende esencialmente para eso de la buena voluntad del Otro, que no hay nada que, en el nivel del significante, garantice, autentifique en lo que sea la cadena y la palabra significante” (LACAN, 1959, p.5). Esto inaugura una falta. Falta que constituye al sujeto del inconsciente<sup>8</sup>. Se trata de una falta simbólica. Esa falta surge a través de la pregunta que el sujeto articula en el nivel del Otro: ¿Qué soy ahí?, ¿Qué quiere el Otro de mí? Entonces, la falta se revela a partir de no haber podido ser lo que aspiró según ese gran Otro.

Alcira, entiende que una compensación de lo que no fue tiende a ser el aspecto creativo, artístico, particularmente literario. A continuación:

De esta manera “somos actores de nuestra vida y espectadores de la vida que hubiésemos podido vivir y que a veces creemos ver representada en las creaciones literarias que nos emocionan hondamente. Nuestra predilección por cierto personaje literario, cuando somos adolescentes, se mezcla con nuestro afán de vida; pero, cuando ya no lo somos, se siente melancolía, porque él encarna una de nuestras renunciadas vitales o el éxito que

---

<sup>8</sup> Para Lacan el sujeto del inconsciente es aquel sujeto expulsado de la ciencia, es aquel sujeto que todo analista se dispone a escuchar. Sujeto que se distingue del *Parlêtre* (sujeto que habla). Es el sujeto del significante. Sujeto que no piensa, que no sabe lo que dice. Esta noción se desarrolla con mayor profundidad en el Capítulo V de la presente tesis.

corresponde a un fracaso nuestro. En todo caso, “es parte de nosotros mismos, porque es parte de lo que pudimos considerar como nuestra posibilidad” (Nicol<sup>9</sup>). Pero siempre existe en la vida del hombre, por mucho que se haya hundido, la posibilidad de crear valores que den sentido a su existencia y llenen el vacío que deja el continuo renunciar en la conquista del querer ser.

La recreación es un medio que permite expresar esa parte frustrada de nuestro destino, pues nos da oportunidades de crear o de vivir valores que compensen la insatisfacción producida por lo que quisimos ser y no fuimos

Muchas veces, le está vedado al hombre realizar cierta clase de valores -de creación, vivenciales, etc.- entonces, dependerá de su actitud ante la vida el camino que ha de seguir, o se deja dominar por la fuerza de sus impulsos ciegos, sin dirección, o busca nuevas posibilidades que satisfagan su desasosiego interior, En el primer caso, dejándose arrastrar por la fuerza de sus instintos, se entrega al vicio para desahogar en él sus emociones y echar fuera lo que no logró por el cauce normal.

El que adopta la segunda posición, la más difícil, encuentra en las vivencias -artísticas, literarias o de otro orden semejante- y en su actitud ante la vida, los valores para, estructurar su personalidad. (1953a, p.10)

¿No es acaso una teoría “alciriana” del concepto de sublimación? Freud refiere a la sublimación<sup>10</sup> como un destino de la pulsión. Las referencias al mismo yacen a lo largo de toda la obra freudiana. En “La moral sexual” expone: “A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación” (2006/1908a, p.168). Más adelante “Sólo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus metas específicas hasta metas culturales más elevadas; y aun esa minoría, sólo temporalmente, y con máxima dificultad en la época de su ardoroso vigor juvenil” (p.173). En “Introducción al Narcisismo” (2006/1914b) expone: “La sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual; el acento recae entonces en la desviación respecto de lo sexual” (2006/1914b, p. 91). La desviación respecto de lo sexual es ese pasaje a lo social.

Por otra parte, Lacan, en el Seminario de *La ética del psicoanálisis* (2011/ 1959-1960) sostiene que la sublimación daría cuenta de la acción de elevar el objeto a la dignidad de la cosa. ¿Qué significa esto? Una relación entre la transgresión y la satisfacción. Para ésta es necesario,

---

9 Nicol es Eduardo Nicole, un filósofo español (1907-1990). En 1938 viaja a México y se radica allí siendo docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por 50 años hasta su muerte. Cabe preguntarse si se habrá conocido a Alcira. Ella toma de este autor los aportes compilados en *Psicología de las situaciones vitales* publicado en 1941. La obra es un método de investigación psicológica y un sistema de la organización de la vida humana en situaciones. No sólo abarca la psicología sino también la filosofía y la antropología.

10 Se trata de un concepto que no tiene un texto específico que lo explique. (aparentemente iba a formar parte de unos de los textos de “Trabajo de metapsicología”)

previamente, la creación del límite que lleva a transgredir. El límite se crea a nivel significante, en el orden de lo simbólico, y recae sobre un objeto. Una vez que este objeto se prohíbe, se eleva a la dignidad de “la cosa”. La cosa es un concepto freudiano, *Das ding* (FREUD, 2006/1895), es lo más primario del aparato psíquico: todo el psiquismo está orientado a buscarlo y así lograr satisfacerse, pero al mismo tiempo, su hallazgo está limitado. Esto Lacan lo vincula con la ley. La ley entonces crea “la cosa”. Por ello puede pensarse que la sublimación es un mecanismo que busca llegar al *das ding* a pesar de que la prohibición se mantenga. Lacan ejemplifica la sublimación con el amor cortés. La sublimación en Lacan es entonces esa potencialidad de un pasaje que recrea al sujeto en colectivo entre unos y otros, implica hacer del “agujero” (término al que Lacan se refiere en más de una ocasión) que habita al sujeto, otra “cosa” diferente. Se trata de una creación colectiva, de vacío a vacío, de agujero a agujero, de soledad a soledad, poner en juego y recrear. En el encuentro de vacío a vacío se redobla, se inventa de otra manera (HOUNIE, 2013).

Más allá de las diferencias, tanto Freud como Lacan, realizan aportes fundamentales para pensar este concepto. La sublimación construye colectivo y cultura. Aún más, construye lazo social. Lispector refiere en “Notas sobre el arte de escribir”:

Escribir es una maldición que salva. Es una maldición porque obliga y arrastra, como un vicio penoso del cual es imposible librarse. Y es una salvación porque salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba.

¿El proceso de escribir es difícil? Es como llamar difícil al modo extremadamente prolijo y natural con que es hecha una flor.

No puedo escribir mientras estoy ansiosa, porque hago todo lo posible para que las horas pasen. Escribir es prolongar el tiempo, dividirlo en partículas de segundos, dando a cada una de ellas una vida insustituible.

Escribir es usar la palabra como carnada, para pescar lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra, la entrelínea, muerde la carnada, algo se escribió. Una vez que se pescó la entrelínea, con alivio se puede echar afuera la palabra. (s/d, s/p)

Si el arte es un ejemplo de sublimación, ¿no son la tesis de Alcira y sus poesías (futuras para el momento del papel tesis), prácticas sublimatorias?

La referencia explícita que hace Alcira en la tesis a los psicoanalistas y a Freud es la siguiente:

Para los psicoanalistas, el hombre fuerte procura dar al conflicto de su vida un desenlace positivo, poniendo la fuerza del impulso a contribución para el logro de fines más altos. En cambio el débil se refugia en la neurosis.

Sostiene Freud que “la fuerza de lo reprimido sólo llega a adquirir su plena significación cuando se recurre a la ley del decurso anímico, con arreglo a la cual toda afección tiene, necesariamente, que manifestarse o ejercitarse.

Si resulta reprimida, se le priva de estas posibilidades y no puede reaccionar, con lo que se descargaría normalmente, sino que queda siempre una insatisfacción, que le presta una afectividad peculiar que se manifiesta en toda una serie de síntomas”.

El deseo que siente el hombre por manifestarse tiene tal fuerza que de cualquier modo necesita encontrar expresión para sus sentimientos; al no poder hacerlo por los caminos normales, el hombre fuerte pone todos sus impulsos a contribución para el logro de fines más altos.

El débil, en cambio, se pierde en un caos, del cual no puede salir -por carecer de la fuerza de voluntad necesaria- y cae en la neurosis. (1953a, p.11)

Resulta asombroso el manejo que tiene Alcira de la teoría freudiana. Freud nació en 1856 y en 1939 murió. Para ese entonces, sus aportes ya eran conocidos a nivel mundial. En Uruguay, el pionero en difundir conocimientos del psicoanálisis freudiano fue el Doctor Pérez Pastorini en la década del 30 con sus actividades profesionales y luego Vaz Ferreira, en 1938, con su tesis titulada “El psicoanálisis desde el punto de vista médico-legal” para la obtención del cargo de Profesor Agregado en la Universidad de la República (KOROSVSKY, 1985). Esa tesis fue publicada en 1941, años en los cuales Alcira comenzaba a ejercer magisterio. Es posible suponer que, en 1953, año en que Alcira escribe su tesis, tenía ya conocimiento de la tesis de Vaz Ferreira y por tanto del psicoanálisis ya que cita y refiere a este teórico uruguayo. En el apartado recién citado refiere a las causas que llevan al ser humano a la neurosis. Asimismo, también pueden observarse ciertas expresiones con las que Alcira pudiera estar refiriéndose a la sublimación. Alcira en sus razonamientos hila la posibilidad de sublimación con el devenir o no neurótico. Quien alcanza el mecanismo de sublimación no deviene neurótico. ¿Será que para Alcira, la recreación favorece a la sublimación? O. en otros términos, ¿es la recreación una forma de sublimar tal como lo es el arte, la literatura?

El primer capítulo finaliza con una referencia posible de ser analizada desde el entramado de lo clínico, lo político y lo estético. Expone:

Este concepto comprensivo de la recreación, nos ayudará a resolver los problemas del equilibrio de la personalidad y de la formación del carácter, cuando se traduzca en positivas realizaciones. Evitaremos los síntomas patológicos, que no son otra cosa que

“disfraces simbólicos” mediante los cuales la emoción reprimida busca una salida normal, ayudando al hombre a encontrar en la recreación “la flor reparadora como el niño de la parábola de Rodó”

“¡Ah! si en el transcurso de su vida todos imitáramos al niño. Si ante los límites que pone sucesivamente la fatalidad a nuestros propósitos, nuestras esperanzas y nuestros sueños, hiciéramos como él...”

“El ejemplo del niño dice que no debemos empeñarnos en arrancar sonidos de la copa con que nos embelesamos un día, si la naturaleza de las cosas quiere que enmudezca. Y dice luego que es necesario buscar en derredor de donde estemos, una reparadora flor; una flor que poner sobre la arena por quien el cristal se tornó mudo. No rompamos torpemente la copa contra las piedras del camino, sólo porque haya dejado de sonar”.

La recreación le brinda al hombre esa flor reparadora, para alegrar y embellecer su vida, dotándola de un sentido pleno y de un armónico equilibrio” (SOUST SCAFFO, 1953a, p.12)

Alcira deviene teórica del psicoanálisis al establecer que los síntomas patológicos son disfraces simbólicos. De ahí que, la recreación es la posibilidad de que la emoción reprimida de esos síntomas patológicos disfrazados simbólicamente, salga. La recreación es entonces, la flor reparadora que el niño encuentra en la parábola de Rodó. Este escrito, llamado “Mirando jugar a un niño” es un texto del escritor y filósofo José Enrique Rodó. Se encuentra dentro del libro *Parábolas* y es uno de los más conocidos del escritor. Vale resaltar que la parábola comienza con una epígrafe de Schiller, escritor prerromántico ya citado por Alcira. Dice: “...A menudo se oculta un sentido sublime en un juego de niño. (SCHILLER: Thecla. Voz de un espíritu)” (RODÓ, 1972, p.47). ¿Cuál es el sentido sublime del juego del niño que Schiller identifica y Rodó escenifica? ¿Tendrá que ver con lo que posibilita el juego del niño, observado en Alcira en la recreación? ¿Será esa posibilidad de reparación (término trabajado por Klein [1975/1929]) que en palabras de Alcira alegra y embellece la vida al dotarla de un sentido pleno y equilibrio armónico? Vale la pena recordar y releer la parábola en su totalidad:

Jugaba el niño en el jardín de la casa con una copa de cristal que, en el límpido ambiente de la tarde, un rayo de sol tornasolaba como un prisma. Manteniéndola, no muy firme, en una mano, traía en la otra un junco con el que golpeaba acompasadamente en ella. Después de cada toque, inclinando la graciosa cabeza, quedaba atento, mientras las ondas sonoras, como nacidas de vibrante trino de pájaro, se desprendían del herido cristal y agonizaban suavemente en los aires. Prolongó así su improvisada música hasta que, en un arranque de volubilidad, cambió el motivo de su juego: se inclinó a tierra, recogió en el hueco de ambas manos la arena limpia del sendero y la fue vertiendo en la copa hasta llenarla. Terminada esta obra, alisó, por primor, la arena desigual de los bordes. No pasó

mucho tiempo sin que quisiera volver a arrancar al cristal su fresca resonancia: pero el cristal, enmudecido, como si hubiera emigrado un alma de su diáfano seno, no respondía más que con un ruido de seca percusión al golpe del junco.

El artista tuvo un gesto de enojo para el fracaso de su lira. Hubo de verter una lágrima, mas la dejó en suspenso. Miró, como indeciso, a su alrededor; sus ojos húmedos se detuvieron en una flor muy blanca y pomposa, que a la orilla de un cantero cercano, meciéndose en la rama que más se adelantaba, parecía rehuir la compañía de las hojas, en espera de una mano atrevida. El niño se dirigió, sonriendo, a la flor; pugnó por alcanzar hasta ella; y aprisionándola, con la complicidad del viento que hizo abatirse por un instante la rama, cuando la hubo hecho suya la colocó graciosamente en la copa de cristal, vuelta en ufano búcaro, asegurando el tallo endeble merced a la misma arena que había sofocado el alma musical de la copa. Orgulloso de su desquite, levantó, cuan alto pudo, la flor entronizada, y la paseó, como en triunfo, por entre la muchedumbre de las flores.

¡Sabia, candorosa filosofía! -pensé-. Del fracaso cruel no recibe desaliento que dure, ni se obstina en volver al goce que perdió; sino que de las mismas condiciones que determinaron el fracaso, toma la ocasión de nuevo juego, de una nueva idealidad, de nueva belleza .. ¿No hay aquí un polo de sabiduría para la acción? ¡Ah, si en el transcurso de la vida todos imitáramos al niño! ¡Si ante los límites que pone sucesivamente la fatalidad a nuestros propósitos, nuestras esperanzas y nuestros sueños, hiciéramos todos como él!.. El ejemplo del niño dice que no debemos empeñarnos en arrancar sonidos de la copa con que nos embelesamos un día, si la naturaleza de las cosas quiere que enmudezca. Y dice luego que es necesario buscar, en derredor de donde entonces estemos, una reparadora flor; una flor que poner sobre la arena por quien el cristal se tornó mudo ... No rompamos torpemente la copa contra las piedras del camino, sólo porque haya dejado de sonar. Tal vez la flor reparadora existe. Tal vez está allí cerca ... Esto declara la parábola del niño; y toda filosofía viril, *viril* por el espíritu que la anima, confirmará su enseñanza fecunda. (RODÓ, 1972, p.47, 48)

No es casualidad que Alcira haya decidido finalizar el capítulo de la mano de la literatura, de la literatura uruguaya. Tampoco es casualidad que Alcira haya decidido finalizar el capítulo con un texto que tiene como protagonista a un niño y a su juego ni que haya decidido finalizar el capítulo con ideas abiertas y no cerradas. La analogía de la recreación como flor reparadora es clínica, es política y es estética. De copa lira, copa muda hasta copa ufano búcaro, portadora y al mismo tiempo soporte. Transformación, sublimación a través del juego, esa mano atrevida. Ahora bien, ¿la reparación es la flor o esa mano atrevida infantil? Si la respuesta es la mano atrevida infantil entonces la analogía de la recreación es con ella. De esa forma la recreación como mano atrevida, se atreve para luego reparar. El atrevimiento como actitud rebelde e intrépida, que no conoce sus

consecuencias, pero se anima (de ánima, alma, llena de vida; como esa filosofía viril que refiere al final del texto). Actitud necesaria para la transformación.

## Capítulo II de la tesis de Alcira

El capítulo II se denomina “La estructuración de la personalidad. Función esencial de la recreación”. Se trata del capítulo más largo y está dividido en seis apartados: “La estratificación del alma”, “El niño, su expresión y sus juegos”, “El niño que no juega”, “La adolescencia. Características. Problemas”, “Desequilibrio actual”, “Ritmo de una vida equilibrada: recreo y trabajo”. El comienzo del capítulo presenta dos citas de textos que pueden officiar de epígrafes ya que luego, de alguna forma, son retomadas o referidas. La primera de Richter y la segunda de Rodó, ambos escritores. Jean Paul Richter es un escritor alemán que presencia la transición entre el *Aufklärung* (Ilustración) y el *Sturm und Drang*. Además de escritor literario desarrolló parte de su obra en lo que se nominó Optimismo Pedagógico (es necesario recordar que el Optimismo es una corriente filosófica iniciada por Leibniz, propia de la Ilustración que sostiene que “vivimos en el mejor de los mundos posibles”) reconociéndose continuador de las ideas de Rousseau. Los poetas románticos y Nietzsche acostumbraban a llamarlo por su nombre de pila: “Jean Paul”. Además, es conocido por ser el primero en anunciar la “muerte de Dios” que en general se le atribuye al propio Nietzsche. La expresión que Alcira toma como epígrafe es: “El juego es la primera poesía del hombre pues/ desarrolla todas sus energías sin otorgar el/ predominio a ninguna” (in SOUST SCAFFO, 1953a, p. 13). Es interesante ya que se define al juego como una poesía que desarrolla todas las energías por igual. ¿Richter referirá a energías como los sentidos del ser humano? La segunda epígrafe es un fragmento de *Ariel* (2003):

“La belleza incomparable de Atenas, lo imperecedero del modelo legado por sus manos de diosa a la admiración y el encanto de la humanidad, nace de que aquella ciudad de prodigios que fundó su concepción de la vida en el concierto de todas las facultades humanas, en la libre y acordada expansión de todas las energías capaces de contribuir a la gloria y al poder de los hombres”.

“Atenas supo engrandecer a la vez el sentido de lo ideal y el de lo real, la razón y el instinto, las fuerzas del espíritu y las del cuerpo”.

(De “Ariel”)

José E. Rodó. (in SOUST SCAFFO, 1953a, p. 13)

*Ariel* (2003) es una de las obras más importantes de Rodó<sup>11</sup>, así como también de la filosofía latinoamericana. Es un texto en formato de ensayo, dividido en seis partes, dirigido a la juventud hispanoamericana. Rodó realiza una intertextualidad con *La tempestad* de Shakespeare y toma prestados a los personajes. Ariel es el representante del idealismo. El objetivo es reflejar las consecuencias del utilitarismo y materialismo, representado en Calibán. Se trata de un fragmento que exalta a la ciudad de Atenas como reunidora de la totalidad de los opuestos, ideal/real, razón/instinto, fuerzas del espíritu/cuerpo. Esta expresión Alcira la retoma en el cuarto apartado del capítulo (1953a, p. 20).

En el primer apartado, “La estratificación del alma”, Alcira se basa en los aportes de Platón para definir al alma humana. Se trata de un apartado profundamente filosófico. No obstante, el primer párrafo incluye una referencia a Goethe: “El hombre es un complejo biológico, psíquico y espiritual que desarrolla su vida en un medio que le resulta más o menos propicio. Cuando las estructuras de su alma pueden desarrollarse normalmente en la sociedad donde actúa, dirá con gozo como Goethe: “En Roma me he encontrado a mí mismo” porque ningún medio como aquél para que su personalidad se desarrollara plena y armónicamente” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 14). Alcira admite que el ser humano es una complejidad compuesta por lo biológico, lo psíquico y lo espiritual. Llama la atención el reconocimiento y el dominio que muestra sobre dicha complejidad, en particular, lo psíquico. Al mismo tiempo admite que el medio que habita el ser humano es fundamental para el desarrollo de su complejidad. Por tanto, además de la triple alianza de lo biológico, psíquico y espiritual, Alcira añade lo social. Esta concepción del ser humano es de avanzada para la época. Se trata de una visión política. Sostiene entonces que para lograr este desarrollo cabal y completo se necesita de una buena educación, como lo es la Fundamental: “La educación fundamental también aspira a desarrollar todas las posibilidades del hombre, aunque sin pretender extenderse tanto hacia arriba sino horizontalmente” (p. 15). La extensión horizontal busca que el educando se apropie de sus herramientas y sea quien busque y logre alcanzar lo que anhela. Así lo expresa también Soler Roca:

La educación fundamental...como palanca esencial, pretende abarcar todos los sectores de la vida humana, basa su acción en el conocimiento de la realidad por medio de la investigación y, más que en la abstracción de un ideal a alcanzar, insiste en apoyarse en la

---

11 Interesante es preguntarse, aunque escapa a esta investigación, si algunas de las ideas de Rodó (como las que se expresan en *Ariel*) contribuyen al fundamentalismo occidentalista mencionado en el capítulo anterior.

realidad para superarla paso a paso, sin rupturas con la concepción que de la vida tenga la población. No se trata, por cierto, de que el educador cree un mundo mejor, sino de que ponga al alcance de las gentes estímulos y razones para que ellas ansíen vivir en ese mundo mejor y, por sus fuerzas, hagan posible su advenimiento. (SOLER ROCA, 2014/ 1987, p.403)

La Educación Fundamental, es en otras palabras lo que Freire llamó Educación liberadora que se opone a la educación bancaria:

En este sentido, la educación liberadora, problematizadora, ya no puede ser el acto de depositar, de narrar, de transferir o de transmitir “conocimientos” y valores a los educandos, meros pacientes, como lo hace la educación “bancaria”, sino ser un acto cognoscente. Como situación gnosológica, en la cual el objeto cognoscible, en vez de ser el término del acto cognoscente de un sujeto, es el mediatizador de sujetos cognoscentes, educador, por un lado; educandos, por el otro, la educación problematizadora antepone, desde luego, la superación de la contradicción educador-educandos. Sin ésta no es posible la relación dialógica, indispensable a la cognoscibilidad de los sujetos cognoscentes, en torno al mismo objeto cognoscible (FREIRE, 1984, p. 89)

En segundo apartado, “El niño, su expresión y sus juegos”, Alcira vuelve a referirse al juego en la infancia y cómo se expresa el niño cuando juega. Comienza con la misma epígrafe que Rodó utiliza en la parábola “Mirando jugar a un niño”. Una expresión de Schiller: “[...] A menudo se oculta un sentido/ sublime en un juego de niño”. SCHILLER” (in SOUST SCAFFO, 1953a, p. 15). Esta expresión despierta la pregunta acerca del sentido sublime. ¿Cuál es?, ¿a qué se refiere primero Schiller, luego Rodó y finalmente Alcira cuando remiten al término “sublime”? ¿Tendrá relación con lo *unheimliche*? El vivenciar ominoso es, según Freud: “lo familiar-entrañable que ha experimentado una represión y retorna desde ella” (FREUD, 2006/1919, p. 245) y se produce “cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas *superadas*” (FREUD, 2006/1919: p. 246). Freud advierte que no todo lo ominoso en la vida real lo es en la literatura y que ésta puede producir efectos ominosos ausente en lo que consideramos como realidad. Expresa que el autor literario “nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo hubiéramos hecho ante unas vivencias propias; cuando reparamos en el engaño ya es demasiado tarde, ya el autor ha logrado su propósito” (FREUD, 2006/1919, p. 250). ¿Será que el niño jugando es como el autor literario? Juega e inventa situaciones que son cotidianas y familiares pero que al mismo tiempo guardan

algo de una extrañeza que asombra e inquieta. ¿Es eso lo sublime? Otras de las nociones de lo sublime se pueden encontrar en las teorías estéticas, por ejemplo en Nancy (2002)<sup>12</sup>. Para el autor, lo sublime implica un desvío de lo que se considera bello. Si bien lo bello tiene que ver con darle forma y límite a lo desorganizado y caótico, lo sublime implica desbordar la forma o deformarla. Cuando lo bello se desfigura se desvía a lo sublime. A lo estático y estable de la forma se opone el movimiento de la ilimitación que se produce sobre el borde mismo del límite, de la presentación y eso es lo sublime: “Pero en lo sublime, el arte mismo es perturbado, ofrecido a otro destino todavía, tiene su propio destino en cierto modo fuera de él. Lo sublime tiene que ver, con un vínculo esencial, con el fin del arte en todos los sentidos de la expresión: es por ello que el arte está ahí, su destinación, y la cesación, el rebasamiento o el suspenso del arte” (2002, p. 116). Al respecto del suspenso del arte, se remite a Adorno y expresa que con lo sublime “el arte que tiembla al borde del arte, dándose como tarea otra cosa que el arte, otra cosa que las obras de las bellas artes” (2002, p. 117). Podría sostenerse: otra cosa que las artes canónicas y hegemónicas, dando lugar a lo nuevo en el arte, a un otro arte.

Otra de las nociones que en este apartado Alcira incluye para abordar el juego infantil es la de fantasía. Expone: “El niño vive en un mundo distinto al del adulto, en un mundo - credo por él con su maravillosa fantasía - donde el juego es lo que más le interesa y necesita. Cuando juega, está en su mundo; rodeado de una aureola de encanto; aún sigue siendo *él* porque la sociedad no le ha impreso su sello” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 16). La noción de fantasía es harto desarrollada en el psicoanálisis. Si bien Freud nunca publicó un texto específico sobre la fantasía la refiere en muchos de sus trabajos articulada a las nociones de juego infantil, síntoma, trauma y sueño. Es importante aclarar que la fantasía es un aspecto inconsciente. En “El creador literario y el fantaseo” (2006/1908[1907]) Freud equipara al creador con el niño que juega porque ambos crean o ponen a andar su mundo de fantasías. Uno desde la letra y otro desde el juego. Cuando el niño es adulto transforma el juego por sueño diurno. Luego en 1908, “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, relaciona la fantasía con la vida sexual de la persona. En 1916, en “Los caminos de la formación de síntoma” ubica a la fantasía como enlace entre la pulsión y las representaciones. La fantasía es, muchas veces, una forma de defensa frente a lo traumático, devenida en síntoma: “los síntomas histéricos no son otra cosa que las fantasías inconscientes figuradas mediante “conversión” (FREUD, 2006/1908b, p. 143). Klein (1921) también refiere a la fantasía inconsciente

---

12 Otra de las referencias de las teorías estéticas sobre lo sublime es Jameson. Este, vinculándolo con la realidad posmoderna, sostiene la noción de sublimidad histórica. Esta consiste en la ruptura de la cadena de significantes en varios ámbitos culturales de la posmodernidad como por ejemplo en la literatura y en la tecnología (JAMESON, 1991)

como aspecto fundamental del psiquismo del bebé. El bebé llena su mundo interno de fantasías que la define como expresiones mentales de los instintos desde el comienzo de la vida. Según la posición (esquizoparanoide o depresiva), el tipo de fantasías. En la siguiente expresión de Alcira se observa nociones freudianas (el niño relacionado con el creador) y klenianas (es el juego la expresión del mundo interno del niño): “El niño es un creador, un artista; con su expresión fresca, clara, y armoniosa nos dice cómo es su mundo; nos lo dice con la línea, con la forma, con la palabra, con graciosos movimientos, con el juego...” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 16).

Lacan da un paso más y partiendo de estas nociones, plantea la idea de fantasma. Para ello recurre a la figura del *cross-cap*, una imagen que ejemplifica como sujeto y objeto son campos heterogéneos pero que se unen y pierden, de alguna forma, esa heterogeneidad: “Hay una sola y misma estofa que tiene un anverso y un derecho, esta estofa está tejida de tal manera que se pasa sin percatarse de ello (puesto que ella está sin corte y sin costura) de una a otra de sus caras, y es por eso que hago ante vosotros uso de una estructura como el plano proyectivo representado en la mira o *cross-cap*” (LACAN, 1966/7, p. 5)

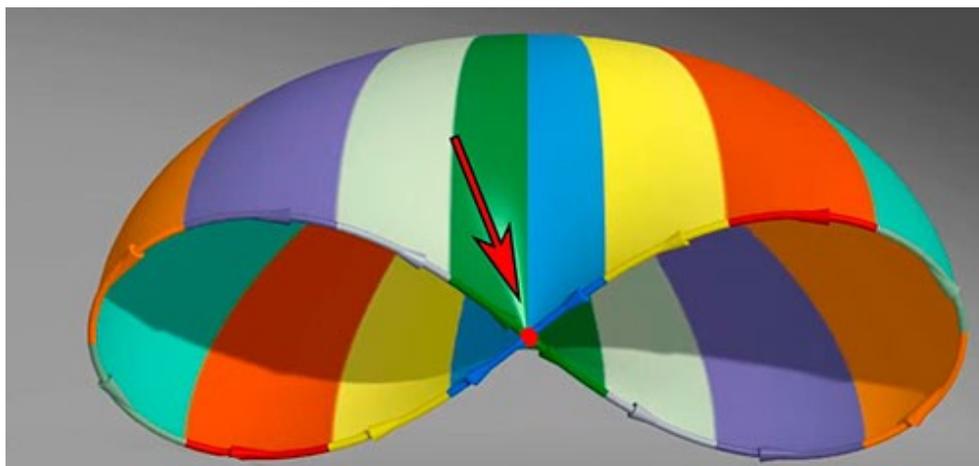


Imagen de cross-cap.

Extraído de: <https://www.sauval.com/angustia/s7topologia.htm>

La fórmula que Lacan crea es: ( $\$ \langle \rangle a$ ). Ahora bien, ¿qué significa? El sujeto barrado ( $\$$ ) al mismo tiempo que se encuentra separado del objeto  $a$  que representa la falta, está detenido y fijado en él. El sujeto se soporta en este fantasma (que no deja de ser una relación con el objeto  $a$ ). El sujeto, apoyado en el objeto que le da sostén, recupera cierta ilusión yoica. El fantasma entonces es clave para el sujeto ya que refiere a cierta posición subjetiva que constituye su existencia ya que el fantasma se relaciona con el deseo. El fantasma sostiene al sujeto como sujeto de deseo u objeto deseado. Atravesar el fantasma es el camino del análisis y el fin de este es pasar de ser objeto

deseado a sujeto de deseo. De similar forma, si el juego escenifica el fantasma del sujeto, qué importante es darle espacio al juego y hacer algo con él para poder atravesarlo y también transformarlo. Tal como Alcira incluye a Goethe: “como ha dicho Goethe: “los niños saben crear todo de la nada” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 16).

En este apartado también se observa una Alcira defensora de los derechos de los niños: “Es a los padres, al educador y a la sociedad a quien corresponde, respetar el derecho del niño a vivir de acuerdo con sus intereses y satisfaciendo sus necesidades. Ellos deben encauzarlo y ayudarlo brindándole las oportunidades que necesita poder expresar: emociones, dichas, alegrías y todo el rico contenido de su alma” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 16). No hay que olvidar que esto Alcira lo escribió en 1953 mientras que la Convención sobre los Derechos del Niño es de 1989 entrando en vigor en setiembre de 1990; mismo momento en que es ratificada por Uruguay a través de la ley n° 16.137. Es importante entonces, reconocer en ellas ideas futuras. Una Alcira de 1990 en 1953. Más adelante relaciona la calidad de la infancia con lo que posteriormente puede desarrollar y ser ese ayer niño, hoy adulto: “Una de nuestras metas es: cultivar la expresión del niño, después que ha satisfecho sus necesidades primordiales. Porque un niño que ha vivido, como niño y en su mundo, tiene más probabilidades de ser un hombre feliz, moral y equilibrado, que aquel otro a quien obligaron a desempeñar tareas propias del adulto; que debió trabajar para poder alimentarse; que tuvo que mendigar para no perecer” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 16)

En el tercer apartado, titulado: “El niño que no juega”, Alcira desarrolla las consecuencias de aquellas infancias que no tuvieron la posibilidad de jugar. Es meticulosa y divide el texto en los siguientes ítems: “En lo concerniente al trabajo”, “Perturbaciones que ocasiona el trabajo al niño”, “Medidas de carácter general tomadas por algunos países para proteger al menor”. Se trata de un apartado en el que realiza una feroz crítica a quienes elaboran leyes que salvaguardan la infancia pero que luego en la práctica no se cumple. Por ejemplo, en la siguiente expresión: “Y, aunque se hable mucho del “Siglo de niños”, de los derechos de la infancia; a pesar de que se realicen congresos y reuniones internacionales en los cuales es el niño y sus problemas la principal preocupación, son muy pocos los países que han hecho realidad tanta legislación y principios humanitarios, los que sólo sirven para las polillas de los archivos gubernamentales” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 16)

El cuarto apartado, “Adolescencia. Características. Problemas”, se concentra en esta etapa de vida nominándola como la más importante para el proceso de la estructuración de la personalidad, tornándose la función esencial de la recreación. Refiere, al igual que Freud (2006/1908 [1907]) que el niño cuando adulto deja de lado las fantasías. A saber: “el individuo deja el mundo creado por su fantasía para enfrentarse al mundo real, lleno de cosas y de seres semejantes

a él” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 19). Caracteriza la adolescencia como el momento en el que adquiere por primera vez conciencia de sí mismo. A este sentimiento de sí, (el *self* para el psicoanálisis anglosajón) Freud lo ubica como consecuencia del sepultamiento de Edipo (2006/1923). También expresa que en la adolescencia se establece un proceso inverso a la niñez: “En esta etapa se realiza un proceso en sentido inverso al de la anterior; el niño crea, con su fantasía, tomando las cosas que hay en el mundo real de los adultos. El sentido que sigue es de fuera hacia adentro. En cambio, el adolescente que ha descubierto un mundo interior, ansia derramarlo hacia afuera. Su camino es en sentido contrario al del niño” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 19). Alcira sostiene que en la niñez el proceso es de afuera (mundo exterior) a adentro (mundo interior). El niño crea, fantasea, a partir de lo que vive en el mundo exterior, en su rutina, su cotidianidad. El adolescente, sin embargo, habiendo descubierto a su yo, a su sí mismo, a su conciencia de sí, (cuestiones internas), anhela expresarlo hacia el afuera (la realidad, mundo exterior). Esta idea es, como se ha desarrollado anteriormente con otros aspectos, no sólo freudiana sino también kleiniana. ¿Alcira lectora de Freud?, ¿Alcira conocedora de Klein? Por último, Alcira no olvida todos los cambios físicos, del organismo que esta etapa de vida conlleva.

Cerca del final del apartado, Alcira desarrolla la noción de fuerzas, instinto y conflicto. Dichas nociones despiertan el siguiente cuestionamiento: ¿No es posible observar de forma implícita, a través de estas nociones, la idea de inconsciente? A continuación:

El individuo se siente arrastrado en todo momento por fuerzas que no actúan siempre en la misma dirección, lo que origina los continuos conflictos, desadaptaciones y frustraciones de la vida.

“Pues no sólo somos hijos de la naturaleza con todo nuestro ser, sino también del espíritu social que nos envuelve” (Schiller).

Instintos, ambiciones e ideales constituyen la compleja estructura humana: lo común, es la desarmonía entre ellos porque generalmente no se satisfacen esas fuerzas biológicas emocionales y espirituales, en su justa medida. Esto origina una multiplicidad de hombres incompletos: unos, esclavos de sus instintos, otros esencialmente emotivos que no conocen otra guía que sus sentimientos, sin faltar aquellos que viven desprendidos de la realidad, encerrados en su torre de marfil e ignorando todo lo que pasa a su alrededor. (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 20)

¿No se trata de la idea de inconsciente la que expresa cuando Alcira refiere a las fuerzas que no actúan en la misma dirección originando continuos conflictos? Freud sostiene que el motor de la vida es el conflicto. Conflictos que se presentan de diferente forma. Por ejemplo, conflicto entre instancias psíquicas como surge de la primera tópica (inconsciente, preconscious y consciente) o de

la segunda (yo, ello, superyó); un conflicto que exceda las instancias implicando la realidad o conflicto entre pulsiones (vida y muerte). Conflictos que siempre son desde lo tópico en tanto ficcionalización de cierto lugar psíquico y no anatómico; dinámicos en tanto movimiento de esas fuerzas en pugna y económicos por la energía pulsional. Al igual que Freud, Alcira reconoce que estos conflictos en general no se satisfacen, permaneciendo en el ser humano. No obstante, entiende que se puede lograr la armonía o equilibrio que implicaría la ausencia de ellos.

En el quinto apartado, “Desequilibrio actual” Alcira analiza su actualidad y resalta la existencia de una crisis que abarca todos los sentidos. Esta crisis repercute en la infancia y en la posibilidad de jugar, parte clave de la recreación. Por tanto, la estructuración de la personalidad se ve afectada. Describe a un mundo con mayor posibilidad de acceso a la información y a la ciencia pero que ha descuidado las grandes preguntas: “Si el mundo y el hombre de hoy se conocen mejor que nunca a sí mismos; si estamos todos mejor informados de lo que somos en una sociedad donde “la ciencia ha convertido sus triunfos en triunfos más grandes de la técnica” ¿por qué se ha perdido el verdadero sentido de la vida? ¿del recreo? ¿del ocio?” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 21). Alcira intenta responder mencionando las causas y otorgando posibles soluciones.

Entre las causas de la crisis, Alcira reconoce el excesivo valor a lo material, el consumo hedonista, la falta de raciocinio, la prisa como una obsesión, “una cultura técnica, económica, mecánica, que ha esclavizado al hombre, ya que éste no puede dominar las leyes que la rigen” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 22) y un desborde emocional carente de razón. Esta última característica Alcira la ejemplifica a través de la ida al cine: “Se, va al cine sin preocupación por el valor de la película que se exhibirá, sino por un afán de satisfacer “esa Vaga apetencia sensacioncita de los hombres una vez cumplida su tarea cotidiana” (p. 23).

Todo esto no resulta ajeno al conjunto social entendido como sociedad de hoy en día. Son aspectos que muchos sociólogos, posteriormente a la tesis de Alcira, han desarrollado cuando analizan la era posmoderna: “la condición posmoderna” y la caída de grandes relatos (LYOTARD, 1979), “todo lo sólido se desvanece en el aire” (BERMANN, 1982), “la era del vacío” (LIPOVETSKY, 1983), “la modernidad líquida” que se diferencia de la anterior época sólida (BAUMAN, 1999). Más acá en el tiempo, “la sociedad del cansancio (BYUNG-CHUL HAN, 2010/2012). Todos estos autores, por más distinciones nominales, caracterizan la era posmoderna como una exaltación del narcisismo, hedonismo, estado de vacío interior, apatía, desencanto en la subjetividad, individualismo, consumismo, normas endebles, “aquí y ahora”, satisfacción inmediata.

Antes de detenerse en las soluciones que otorga Alcira, llama la atención la mención a Samuel Ramos -director de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM- dando a entender que ya existía en Alcira conocimiento de la UNAM en general y de la Facultad de Filosofía y Letras en

particular, tan importante para ella en sus próximos años de su estadía en México. A continuación:

A través de esta síntesis vemos cuán sombrío es el cuadro que ofrece nuestra sociedad al individuo que ingresa a ella, donde “el vasto mundo de la civilización y de la cultura adquiere un dinamismo independiente que sigue por un camino, diverso al que el hombre debe recorrer. Arrancado de su propia trayectoria, anulada su libertad, el hombre va perdiendo sus atributos característicos, precisamente aquellos en que se funda la dignidad humana y rebaja el nivel de su existencia, dice Samuel Ramos. (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 23)

Asimismo, lo otro que llama la atención es la mención que hace Alcira a la locura relacionada con la prisa y definida por el dominio de lo ajeno. “Y locura, porque la prisa no es estar posesionado de uno mismo, sino dominado por lo ajeno; es estar enajenado” (p.22). Enajenado es estar alienado. Pareciera, según Alcira, que estar alienado al tiempo lleva a la locura. Se desprende una de las formas que tiene Alcira de entender a la locura, aspecto que se analizará en el quinto capítulo del presente trabajo.

Lo último de este apartado son las soluciones que brinda a la crisis aunque es cierto que no expone tantas soluciones sino dejar sentado la creencia en el ser humano de salir de la misma. Se trata de una influencia de Vaz Ferreira, filósofo y crítico uruguayo quien sostiene:

Esta es la posición que adopta Vaz Ferreira ante los problemas que aquejan al mundo actual. No da normas, ni traza esquemas rígidos: “todos debemos estar de acuerdo en dirección y en cuanto al principio y al fin, que, en verdad, debemos ser todos de una misma “teoría” aunque sea con desacuerdo parcial de grado, en cierta región intermedia”. No determina cuál es el mínimo asegurado a cada individuo (depende de muchas circunstancias) y cuándo se le abandona a la libertad (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 25)

Reconoce en la posición de Vaz Ferreira la posición que adopta la Educación Fundamental “porque al “ayudar al hombre -guiándolo en la solución de los problemas que le plantea el vivir inmediato- trata de asegurarle ese mínimo de derechos que le permitan desarrollarse en un nivel humano de vida” (p. 25).

El último apartado del capítulo se llama: “Ritmo de una vida equilibrada: recreo y trabajo”. Tal como expresa el título, la síntesis del capítulo es afirmar que el ritmo de una vida equilibrada implica no solo el trabajo sino también la recreación. Para ello recurre a la historia y expone como en los pueblos primitivos no existía tal diferenciación porque el trabajo era recreación y la recreación era trabajo:

[...] entre los pueblos primitivos no existe la separación entre trabajo y recreo; ellos viven de acuerdo al ritmo de la naturaleza donde se confunden el himno al trabajo y a la alegría de vivir. Ha sido el hombre civilizado quien ha creado esta artificiosa división, porque generalmente no está haciendo lo que le reclama su vocación. Se ha alejado de la naturaleza y de las oportunidades que le brinda para su verdadero recreo -son pocos los privilegiados que viven en la ciudad y pueden disponer de una casa de campo para sus fines de semana-. La inmensa mayoría se aglomera en los cines, van a presenciar ciertos espectáculos como simples espectadores; arruinan su vivir con falsas recreaciones o caen en la ociosidad (p. 29, 30)

Afirma cómo lo mecánico aleja a la recreación. Para ello ejemplifica cómo en las escuelas uruguayas los niños tenían gimnasia y coro dos veces por semana, pero se aburrían. Sin embargo, disfrutaban enormemente su tiempo de descanso entre su trabajo diario y expresa: “¡sí que era recreo!”. Identifica cómo en las zonas urbanas es más difícil recuperar el equilibrio que en las zonas rurales:

Si en las zonas rurales se ha roto el ritmo natural de juego y trabajo ¡qué diremos de las zonas urbanas! Aquí el mal ha echado raíces más profundas. Si allá teníamos un monótono y desequilibrador binomio de trabajo y sueño, aquí lo tenemos también, aunque no coincidente porque es trabajo y pseudo-recreo (este último reemplazado demasiado frecuentemente por vicios degeneradores de la personalidad).

En las ciudades la recreación se ha mercantilizado perdiendo, de esta manera, su verdadero sentido. Los centros de recreo se abren al público, no con el fin de proporcionar valores positivos, sino para obtener grandes ganancias. Nada interesa la calidad del espectáculo que se ofrece; ni al empresario ni al espectador; uno desea ver salas llenas; el otro ¡cualquier cosa! con tal de olvidar las rencillas familiares, el alto costo de la vida, las deudas, todo lo que sean complicaciones de la vida diaria. ¡Pero, más que nada, el infernal mundo de la fábrica donde pasa ocho horas diarias haciendo ¡la centésima parte! de una cosa! (p.28)

Alcira vuelve a resaltar a la Educación Fundamental como potencia para alcanzar el ritmo de una vida equilibrada. Lejos de buscar y educar hacia la pasividad y la segmentación humana, la Educación Fundamental desarrolla “en armonía todas sus fuerzas biológicas espirituales y emocionales. Con esa finalidad ve al hombre en toda su plenitud abarcando en su tarea los cinco intereses esenciales de su vida: salud, economía, recreación, conocimientos básicos y la familia” (p. 29).

Distingue la recreación del ocio hedonista (característico de la crisis que impera y desarrolló en el apartado anterior) ubicándola, apoyándose en Rodó, del lado del ocio creador, “de la vida que

se saborea no a la hedonista, sino con la reflexión, el sentimiento; no apresurándola en loca actividad, siempre en busca de medios sin último fin, sino poética, noblemente, como los dioses en oportuno y sereno reposo” (p. 29). Para finalizar sostiene que la recreación nos modifica: “Y nos sorprendemos con esa modificación de nuestra personalidad que el juego, la música, una canción o una poesía también pueden ir realizando, dejando gérmenes dispersos que no expresan más que el momento propicio para retoñar y cuajar en generosos frutos” (p. 30)

### **Capítulo III de la tesis de Alcira**

El capítulo III tiene el nombre de “Realizaciones”. Se trata de la descripción de las actividades que Alcira hizo en la comunidad de Santa Ana que apoya su idea central: la importancia de la recreación en la estructura de la personalidad: “El problema ha sido planteado y nuestra posición frente al mismo; ahora, sólo nos resta exponer algunas experiencias y realizaciones, en las que han cristalizado los principios que nos orientaron porque creemos que es la manera más convincente de demostrar la tesis sustentada” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 32).

Este capítulo es precedido (puede oficiar como síntesis del capítulo II aunque también epígrafe del III) por un fragmento o parafraseo (no queda claro) de Eugenio D’Ors que apunta, al igual que Alcira, al equilibrio que se logra cuando se lleva a cabo el juego y el trabajo, a la transformación del trabajo en otra cosa, creadora:

La armonía básica entre juego y trabajo está hoy  
desconcertada. Y te digo -escribe Eugenio D’Ors que  
cualquier oficio se vuelve filosofía, se vuelve  
arte, poesía, invención, cuando el trabajador da en  
él su vida, cuando no se permite que ésta se parta  
en dos mitades; la una para el ideal, la otra para el  
menester cotidiano, sino que convierte menester cotidiano  
e ideal, en una misma cosa, que es a la vez  
obligación y libertad, rutina estricta e inspiración  
constantemente renovada (in SOUST SCAFFO, 1953a, p. 31)

Alcira recurre una vez más a Goethe antes de comenzar con el desarrollo del capítulo: ““Al principio era la acción” Goethe” (p. 32). Interesante es el verso pues rescata la acción como pieza fundante para que algo comience, se inicie, se geste. Es justamente, su accionar en la comunidad de Santa Ana que va a describir; accionar que justifica su tesis. Resalta un libro (aunque no a su autor) que fue de soporte para la experiencia. “El Ideario”. Antes de pasar a la descripción trae dos situaciones que apuntan en la importancia de la recreación, lograda por la metodología de la

Educación Fundamental. Ambas suceden en Santa Ana, comunidad en la que Alcira desarrolló su práctica. Es importante explicitar que Santa Ana, en palabras de Alcira, es una comunidad muy pobre y analfabeta en la que primaba únicamente el trabajo y el alcohol:

La comunidad de Santa Ana era -cuando empezamos a trabajar en ella- un pueblo sin gente, sin alegría, sin vida. Sus habitantes, en su mayoría albañiles, permanecían fuera casi toda la semana; los domingos y lunes hacen un alto en sus tareas para descansar. ¿Qué oportunidades se les ofrecen en la comunidad para aprovechar ese tiempo libre? Ninguna con valores positivos -para recrearse sanamente sí, una cantina-- (la de Arcadio Patricio), situada frente a la escuela donde perdían tiempo, salud y dinero (p. 33)

De la escuela Alcira expresa: “Aun recuerdo la impresión que me causó la escuela de Santa Ana; con muchos niños, sucios, haraposos, tristes, sumisos y dos maestros: Esperanza y Anastasio al frente de ellos, en un ambiente que no ofrecía ninguna condición de higiene, de comodidad, de estética” (p. 35). Relata que la primera vez que fue, se hizo una reunión de bienvenida. Allí Alfonso Barajas le comentó su interés por leer música. Alcira temía que el hombre no pudiera alcanzar este tipo de lectura a causa de su bajo nivel intelectual. No obstante, llevó un maestro de solfeo y resulta que no solo Don Barajas pudo aprender sino además cinco personas más. La otra situación que relata es alrededor de Tomás Pablo, un buen hombre pero que no hacía otra cosa que trabajar y tomar. En una junta de la comunidad, expresaron la necesidad e interés de hacer un monumento que los identificara como pueblo. Fue así que Tomás Pablo se entusiasmó tanto que se le otorgó el lugar de organizador y durante ese período no frecuentó la cantina (al igual que otros): “Sólo diré que mientras estuvimos en la comunidad no vimos ya en estado de embriaguez a Tomás Pablo, como aquel día que, avergonzado, nos pedía disculpas por presentarse así ante nosotros. Sí, lo vimos moviéndose de acá para allá, entusiasta, alegre, optimista, dirigiendo las obras que realizaba la comunidad” (p. 34)

Promoviendo una escuela comprometida con los niños en su integralidad, con su familia y con la comunidad, Alcira logró la siguiente transformación:

Al principio, copiaban los dibujos del libro; no sabían hacerlos de otra manera; así se les había enseñado, pero no tardé mucho tiempo en lograr lo que deseaba y fueron las creaciones de Leonardo Pablo, de Julio Patricio y de su hermanita Soledad, del género (el simpático chaparro que ya no quería hacer sino dibujos) de Rafael, de Antonio... los que mostraban al verdadero niño.

De esta manera fueron despertando a una nueva vida... Una vida llena de trabajo pero también de la alegría de los juegos, del ritmo de la danza, de los cantos, de la música

El entusiasmo nunca decaía; ¡deseaban pasear, querían crecer, recrear-se, vivir como niños! (p. 35)

Ahora bien, ¿cómo fue logrado? En primer lugar, con cierta posición subjetiva de quien ejerce el magisterio que Alcira entiende siempre tuvo. Sostiene: “no representa para mí “un cambio de actitud” porque siempre he trabajado convencida de que el maestro no ha de ser un “maestro de escuela”, sino un educador de la comunidad y creo que sólo logrará serlo aquel que pueda decir como Pestalozzi: “Soy lo que soy, por mi corazón” (p. 36). Esto es apoyado por el testimonio de Marlene que expresa:

Nos enseñó desde cómo forrar un libro, armar un librito en cartulina, pintar con tinta china o hacer guirnalda con flores del campo.

Nos leía poesía y recuerdo que también nos leía el libro “Platero y yo” que devolví a la biblioteca de la Escuela setenta años después, porque tenerlo conmigo era como tener cerca a Alcira. (...)

Amaba el campo y los caballos. Organizaba cabalgatas en grupo al arroyo Chileno Grande y ahí conservo una foto de Alcira, con botas altas y pantalón de montar, al pie de su caballo... (YACOBAZZO in PAGANO, 2022, ver anexo 1)

Se observa una feroz crítica a los teóricos de la educación, los pedagogos. Para Alcira solo escriben y construyen castillos en la arena. Es decir, no forman parte de la realidad educativa porque les falta el contacto con los niños: “Dejemos a los pedagogos que sigan estructurando planes de enseñanza, buscando los mejores métodos, organizando seminarios y construyendo castillos en la arena y volvamos con los niños para continuar describiendo sus realizaciones” (SOUST SCAFFO, 1953a, p. 36).

En segundo lugar, fue logrado a partir de ocho fines o metas que Alcira se propone:

- “A. Crear -hasta donde la permitan nuestros medios- posibilidades que faciliten el desarrollo integral del niño, compensando los valores negativos que obstaculizan ese desarrollo” (p.37)

Sabiendo que la mayoría de los niños trabajaban (en el campo, con sus padres, cuidando hermanos, acarreado agua) y sus horas de ocio estaban mal aprovechadas sin poder jugar, actividad fundamental para su edad, Alcira promovió dos grandes actividades abiertas a la comunidad. La primera, cultivar de forma colectiva la parcela de tierra de la escuela con cantos y algarabía. La segunda practicar actividades físicas ya sea deportes (básquetbol y voleibol) o juegos espontáneos y organizados (el cazador y los pájaros, el gato y el ratón). En lo que respecta a los deportes Alcira relata cómo fue el inicio de la práctica del básquetbol. Un estudiante, Julio Patricio, pide dinero para comprar una pelota para dicho deporte. Alcira accede siempre y cuando se

organicen para devolverlo. Así lo hicieron. Adjudicaron a un grupo de dirigentes que estuviera atento a la gestión de la devolución del dinero. Pero,

Yo no quedé satisfecha, con esa organización, porque estaba limitada sólo al fomento de los deportes; necesitaba crearles conciencia de las ventajas que les reportaría ampliar su campo de acción abarcando otras actividades; las que veníamos realizando hasta ahora, pero que fuesen dirigidas por ellos, además, las niñas habían quedado excluidas del grupo dirigente. A pesar de todo, decidimos esperar (p. 37)

Es importante observar cómo Alcira identifica la desigualdad de género en esa actitud, pero decide esperar para intervenir. Causó tanto furor la actividad del básquetbol que se creó un Club deportivo autogestionado por los niños que realizaba diversas actividades. Allí comenzaron a incluir otras actividades como exhibición de películas, canciones y música. Luego, Alcira los reúne para proponerles un club con radio de acción más amplio y allí: “De común acuerdo se resolvió que continuasen los dirigentes del Club Deportivo, con un número igual de niñas elegidas por votación” (p. 37).

También estableció actividades artísticas como el canto y el baile y danzas. A través de esta última actividad Alcira logró acercar a una familia que no llevaba a la niña a la escuela. Los padres, Cirilda y Fidel Barajas se apropiaron de la actividad y pasaron a ser maestros de baile y eso logró que la niña se volviera a vincular

- “B. Establecer vínculos más estrechos entre el hogar y la escuela, proyectando las actividades de ésta en la familia por intermedio de los niños” (p. 39)

Alcira ejemplifica con Cirilda y Fidel Barajas. También menciona haber recopilado canciones, juegos, adivinanzas con la cooperación de la familia y la realización de reuniones sociales en el local escolar organizada por los niños.

- “C. Cultivar la expresión del niño” (p.39)

Fundamentalmente a través del dibujo.

- “D. Cooperar en las actividades de orden higiénico y sanitario que se desarrollen en la comunidad “(p. 39)

Se colaboró con campañas de vacunación, lucha contra enfermedades intestinales e higiene personal, del hogar y de la comunidad. También se inculcó el hábito de tomar agua hervida primero en la escuela y luego en sus casas. Esto implicó un compromiso colectivo: traer el agua, los leños, prender el fuego, esperar que hierva, colocarlo en nuevos recipientes y aguardar que nadie se quemara.

- “E. Cooperación en las fiestas que se realicen dentro y fuera de la comunidad” (p 39)

- “F. Desarrollo de hábitos sociales, que contrarresten el egoísmo familiar del niño.”

(p. 40)

Alcira relata que para ello las visitas a otras comunidades “constituyeron un medio sin igual para cumplir este propósito”. (p. 40)

- “G. Realizar excursiones con fines recreativos y educativos.” (p. 40)

Algunas de las excursiones fue ir al cerro a recoger flores, plantas y tierra.

- “H. Fomentar la plantación y el cuidado de árboles” (p. 40)

La plantación, cuenta Alcira implicó alrededor de la cancha y sus casas. Se les entregó un árbol a cada uno para fomentar la responsabilidad de su cuidado.

En todos estos fines o metas se desliza cierta influencia de la filosofía marxista en cómo tratar la infancia y de Makarenko en la metodología educativa. Marx (2011/1867) sostiene que el niño dedique parte de su día al trabajo, pero no visto desde el trabajo abstracto capitalista, alienante por naturaleza, sino percibido como una actividad productiva concreta que cause placer y forme, lo que llama trabajo concreto. El resto de su tiempo de juego y recreación. ¿No es acaso lo que Alcira presentó a lo largo de su trabajo? La noción de trabajo concreto se conjuga con la de trabajo vivo de Enrique Dussel en tanto se trata del hombre de carne y hueso, de necesidades y fantasías, de músculos y deseos; de la realidad de la subjetividad humana como exterioridad y anterioridad al capital como totalidad (1990), transformándose así por un lado en pobreza absoluta como objeto, y por otro, la posibilidad universal de la riqueza como sujeto y como actividad (1985). Makarenko (1975) en *Poema Pedagógico* narra una experiencia en la que tuvo que dirigir un hogar con niños al margen de la sociedad ya sea por conflictos con la ley, pobreza extrema o abandono. Makarenko promueve la autogestión y organización de y desde los niños. Es así que los mismos se juntaban en grandes asambleas para resolver distintos aspectos: desde cuestiones cotidianas como la organización de la comida hasta posibles sanciones a compañeros que no respetaban los acuerdos que ellos mismos establecían en estas grandes asambleas. Esto parece ser una de las formas de la educación liberadora freiriana (1984) y también de la Educación Fundamental que promueve el CREFAL. Incluyendo e integrando, el sujeto interioriza, se apropia y se constituye:

La educación fundamental debe llegar a todo grupo humano en el que se presentan simultáneamente un conjunto de problemas capaces de afectar sus posibilidades de progreso, tanto si el grupo humano es consciente de esas dificultades, como si no lo es, tanto si desea superarlas, como si no lo desea. Descartamos por consiguiente, la posibilidad de que la educación fundamental atienda solamente individuos aislados o cuestiones parciales (SOLER, 1955, p. 278).

El capítulo cierra con una cita de Jovellanos, un escritor político español:

No basta que los pueblos estén quietos, es preciso que estén contentos y sólo en corazones insensibles o en cabezas vacías de todo principio de humanidad y aun de política puede abrigarse la idea de aspirar a lo primero sin lo segundo... Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso y, siéndolo, será también morigerado y obediente a la justicia. Cuanto más se goce, tanto más amará al gobierno en que vive, tanto más de buen grado concurrirá a sustentarle y defenderle. Cuanto más goce, tanto más tendrá que perder, tanto más temerá el desorden y tanto más respetará la autoridad destinada a reprimirle... Aspirará con más ardor a su felicidad, porque estará más seguro de gozada... Tan cierto es, .que la libertad y la alegría de los pueblos están más distantes del

desorden que la sujeción y la tristeza.

Jovellanos. (SOUST SCAFFO, 1953a, p 40, 41)

Este fragmento apunta a la importancia de la existencia de un pueblo feliz, gozoso para una buena convivencia. Se infiere que Alcira pudo lograrlo en su experiencia en la comunidad de Santa Ana desde y a través de la Educación Fundamental y desde su propia singularidad al constatar que la recreación y el juego hacen a la persona. Mientras los maestros estaban preocupados por cumplir con el programa, Alcira, también maestra, se preocupaba por jugar y generar espacios de recreación.

La tesis cierra con el apartado “Sugestiones” con las siguientes consideraciones finales:

- 1) Que el hombre debe recrearse para satisfacer necesidades biológicas, psíquicas y espirituales.
- 2) Que la condición necesaria de una vida sana exige organizar nuestra existencia en un extremo adecuado de trabajo y recreo.
- 3) Que la recreación debe ofrecer al individuo la compensación que restablezca el equilibrio anímico, perdido con las continuas renunciadas en la conquista del querer ser.
- 4) De esta manera se evitarán los síntomas patológicos “disfraces simbólicos” con que se ocultan emociones reprimidas y vocaciones frustradas.
- 5) Que la recreación tiene como función esencial auxiliar a la integración de la personalidad.
- 6) Que la recreación debe contribuir a la armonía de los distintos estratos del alma con un material adecuado.
- 7) Que ha de dirigirse al hombre pleno, y no atender solamente aspectos parciales. (Ni puro deporte -ni exclusivamente juegos, etc.).
- 8) Que para estructurar un plan de recreación han de tenerse en cuenta, muy especialmente, las características del individuo a quien está destinado.
- 9) Que todo niño necesita y debe disfrutar del goce que proporciona el juego.

10) Que cuando el niño tiene que trabajar, es la escuela la que debe brindarle oportunidades para su recreación.

11) Que siendo la adolescencia la etapa más importante en el proceso de estructuración de la personalidad, es aquí donde desempeña un papel importantísimo la recreación.

12) Que deben aprovecharse las horas de descanso como “pausas creadoras” dando al ocio su verdadero sentido.

13) Que el buen aprovechamiento del tiempo libre ha de ser la mejor manera de contrarrestar los efectos deshumanizadores que producen las condiciones de vida actuales - especialmente en las ciudades-.

14) Que debemos ayudar al hombre del campo a restablecer el ritmo natural de vida.

15) Que debemos ayudar al hombre de la ciudad a buscar el verdadero sentido de tal recreación y del ocio para que no malgaste su tiempo en pseudo recreos. (p. 42)

La sugestión final de la tesis es fomentar que el ser humano sienta el goce de vivir, el placer, la alegría. Vuelve a acompañar su idea con el primer verso de la segunda estrofa de “Oda a la alegría” de Schiller: “Alegría, chispa de los dioses, bella hija del Elíseo” (p. 42).

La tesis culmina con una expresión de Lin Yutang, un escritor chino (1895-1976) que resalta cómo la civilización se ha olvidado de jugar:

“¡Oh! ¡Sabia humanidad, terriblemente sabia  
humanidad! A ti te canto. ¡Cuán inescrutable  
es la civilización en que los hombres laboran y  
trabajan y se preocupan hasta encanecer, por  
conseguir el sustento y se olvidan de jugar!”.

Lin Yutang (p. 43)

Se interpreta entonces que la tesis oficia como una advertencia para quien la lee en no dejar de jugar nunca porque es el juego también, parte del sustento; sustento de vida. Las ideas presentadas, así como sus respectivas justificaciones, buscan promover la importancia del juego en tanto pieza fundamental para un existir y un habitar otro al conocido hasta el momento. Aquella educación que no olvide el juego será la que provocará una vida que no solo trabaje, sino que además se recree. La tesis de Alcira, en la que se observa su sistema de pensamiento de avanzada para la época, culto y crítico, que incluye no sólo autores europeos hegemónicos sino además asiáticos y latinoamericanos para apoyar sus pensamientos y experiencias, propone una raíz nueva que potencia el cambio del mundo.

### **Defensa y evaluación de la tesis de Alcira**

La defensa tuvo lugar en la ciudad de Pátzcuaro, el 26 de noviembre 1953. Duró cuatro horas, comenzando a las 16 y finalizando a las 20. Los Jueces de Tesis<sup>13</sup> fueron Luis Felipe Obregón y Julio Castro (maestro uruguayo desaparecido durante la dictadura) y quien firmó el acta fue el director del CREFAL, Lucas Ortiz Benítez. Fue un examen conformado por diversas instancias: conceptos emitidos por los Jueces; lectura por parte de Alcira del informe de trabajo realizado en todos sus aspectos durante su actuación como becaria; interrogaciones del tribunal sobre diferentes puntos del informe; sorteo del Cuestionario General de la Educación Fundamental habiendo obtenido los temas Preparación profesional, Recreación, Cine; respuesta de Alcira de las preguntas que contenían los temas y respuestas de Especialistas y Maestros de Taller. Finalmente, la deliberación y posteriormente, la comunicación de su aprobación por mayoría lo que la hizo merecedora del título de Especialista en Educación Fundamental (ORTIZ, 1953).

Necesario es detenerse en los conceptos emitidos por los Jueces por el contenido de los mismos. Obregón expresa que la tesis de Alcira se trata de un análisis “con rigorismo y en forma amena y fluida” (OBREGÓN, 1953, p. 1), con abundantes citas que reflejan cultura y celo profesional de Alcira. También reconoce la valiosa aportación en tanto tratar a la recreación desde un punto de vista nuevo y hasta el momento no estudiado. La única crítica que le hace es la transcripción de algunas partes del Código de la Niñez. Su dictamen es el que sigue:

---

13 La mayúsculas corresponden a mantener la forma en que este término está escrito en el acta de la defensa y evaluación de la tesis de Alcira

Ratifico, una vez más, que el trabajo de la señorita Alcira Soust Scaffo es meritorio y por lo tanto inobjetable su aprobación. Es más, deseo dejar constancia - de mi felicitación calurosa y de mi declaración de que la Sección de Recreación y por consiguiente el CREFAL, han obtenido de su esfuerzo un valioso documento de consulta, previa revisión que se recomienda haga la profesora Soust.

Pátzcuaro, Mich., noviembre 25 de 1953.



Prof. Luis Felipe Obregón.

Imagen de las últimas palabras del concepto emitido del Juez Obregón sobre la tesis de Alcira.

Gentileza de Agustín Fernández Gabard

El concepto emitido por Castro puede dividirse en dos partes. La primera dirigida a la tesis y la segunda a Alcira. Ambas partes dan a entrever que Castro conocía a Alcira de forma más próxima y con anterioridad a la etapa del CREFAL. Santos, en la entrevista que le hice (ver anexo 3) infiere que se conocieron en la década de 1940, en Tacuarembó en la Concentración Regional de Maestros Rurales<sup>14</sup>:

**Antonio Santos:** [...] Ella estuvo en el congreso de “Tacuarembó”, el pueblo ese, el municipio de ustedes: Tacuarembó, en la década de los 40s: 47, 48,49, no recuerdo bien. Hubo dos encuentros en Tacuarembó, de pedagogos, en donde estuvo Julio Castro.

**Estefanía Pagano:** Y el que va con ella, Miguel Soler, el maestro.

**AS:** Exacto, Miguel Soler y Julio Castro, es cierto, Julio es el que desaparece, bueno, lo desaparecen. Están en ese congreso. Y ese congreso es muy importante para el magisterio en aquellos años, es programáticamente muy importante. Ella lo cita en su

---

14 Óscar Padrón Favre estudia la historia de la educación en Durazno y allí relata sobre la Concentración Regional de Maestros Rurales de 1944. Lo que Santos refiere es el siguiente relevamiento que constata Padrón Favre: “A mediados de octubre de 1944 por impulso del Inspector Regional de la Zona B (que incluía a Rivera, Tacuarembó, Flores, Florida, San José y Durazno) se realizó durante tres días en Tacuarembó una Concentración Regional de Maestros Rurales, del cual participaron los Inspectores y Subinspectores Departamentales y diez maestros rurales por cada departamento, haciéndolo por Durazno 7 maestras y 3 maestros” (PADRÓN FAVRE, 2015, p. 368)

documento que presenta para la beca, y lo sitúa a lo mejor mal en la fecha, pero me llama la atención porque ella en las fechas casi no se equivoca. Si tiene errores de mes, pero mínimos. O sea, realmente tenía una memoria prodigiosa para muchas cosas. Recientemente leí un libro, sobre la historia de la educación en Durazno Uruguay, y me comuniqué con su autor, Óscar Padrón Favre. Le pedí que investigara si entre las siete maestras de Durazno que él dice que fueron al Congreso de Tacuarembó, estaba Alcira. Esto me parece muy importante porque dentro de las cosas para desvalorizar a Alcira eran quien era, de dónde venía, qué formación académica tenía, cuál trayectoria política tenía. Y viene de muy lejos. (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3)

No es posible saber si existió alguna vez algún conflicto entre ellos, pero lo que sí es claro que Castro aprovecha la oportunidad para expresarle algunas cuestiones. El mismo lo dice: “Permítame el honorable Tribunal aprovechar la oportunidad para decir en tono personal algunas cosas a Alcira. Debo hacerlo hoy, en este momento trascendente para ella, porque las cosas dichas así, en un momento excepcional, quedan más grabadas y resisten mejor al olvido” (CASTRO, 1953, p. 7).

Sobre la primera parte del concepto emitido, comienza realizando un señalamiento al orden de los capítulos: “El enlace de los capítulos es correcto y el rigorismo del método a que se ajusta nos parece inobjetable. Podría haber hecho al revés: partir de la experiencia para construir la teoría. Es otra forma que muchos nos gustaría. Pero tal método hecho de rigor y precisión no se avendría al modo de pensar de esta muchacha hecha de vuelos al infinito y de caminos tendidos sobre una tierra ideal sin horizontes” (CASTRO, 1953, p. 1, 2). En esta expresión ya se observa algo de lo que luego será la segunda parte de lo que constituye el concepto emitido por Castro. Pareciera que identifica algo particular de la personalidad de Alcira. La utilización de términos “vuelos al infinito”, “caminos tendidos sobre una tierra ideal sin horizontes”, ¿a qué apuntan?, ¿a cierto idealismo de Alcira?, ¿a cierta imposibilidad de Alcira en “habitar la realidad”? Por otra parte “infinito” y “sin horizontes” tiene algo eterno, ¿quiere mostrar que en Alcira no hay límite? Realiza un informe de cada capítulo. Del primero expresa que se trata de un análisis que no es profundo ni exhaustivo, aunque aporta datos y citas con “solvencia, maestría y dominio en el asunto” (CASTRO, 1953, p. 2). Reconoce cierto estilo literario de Alcira al decir que es un capítulo con una muy alta calidad literaria. Del segundo capítulo, el más crítico por su parte, expresa por un lado que no logró llegar a la esencia de los autores Spranger y Scheler porque pronto se va a su propia búsqueda. Por otro lado, si bien reconoce que la cita nietzscheana es brillante, “lindera con la incoherencia, desemboca como un torrente que muere en el agua mansa, en la fina, serena, casi imperceptible ironía de Lin Yutang” (CASTRO, 1953, p. 4). Del tercer capítulo reconoce que: “El sentido humano y la

sensibilidad de Alcira se concreta en los hechos; su sentido humano, que si en muchos aspectos de su vida fue sustituido por las irregularidades de su carácter, en el trabajo con los niños, siempre se mantuvo presidiendo sus actitudes” (p. 5, 6). ¿A qué refiere Castro con “irregularidades de su carácter”? ¿Alcira llamaba la atención por algo en particular? Luego concluye que se trata de un trabajo excepcional pero no aconseja la publicación hasta someterlo a una revisión que entiende tiene que ser por la propia autora.

La segunda parte, aunque extensa vale la pena citarla en su totalidad. Castro deja entrever que a Alcira le falta sentido de humanidad para quienes trabajaron de forma conjunta con ella. La tilda de arrogante y soberbia y la invita a leer algunas obras literarias para que deje de ser así y recupere el equilibrio, aspecto medular de su tesis:

El sentido de humanidad no debe dirigirse sólo a aquellos hacia quienes va intencionalmente dedicada - nuestra acción. Debe llegar también a los que trabajan con nosotros. La calidad humana para ser auténtica debe

# CENTRO REGIONAL DE EDUCACIÓN FUNDAMENTAL PARA LA AMÉRICA LATINA

PATZCUARO • MICHOACÁN • MÉXICO

TELÉFONO No. 6 • CABLE: DREFAL

- 8 -

ser integral; debe estar en todos nuestros actos.

A aquella frase de Pestalozzi que tú repites haciéndola tuya "soy lo que soy, por mi corazón", le falta lo que Pestalozzi no necesitaba decir: "por mi corazón; por lo que los demás reciben de mi corazón".

Las personas como tú, conscientes de su calidad, frecuentemente olvidan lo esencial de la vida. -- Creen que vivir es colonizar el mundo para sí; realizarse a sí mismos; cumplir su destino o lo que creen que es su destino. Por eso pasan muchas veces, cumpliendo ese proceso de realización, sin comprender a los que tienen a su alrededor; sin comprender que ese destino no es una meta que hay que alcanzar; sino un modo del vivir diario que se va realizando o frustrando a través de los mil contactos que con el mundo y las gentes tenemos cada día.

Debes releer a Ibsen en aquel pasaje en que Peer Gunt habla de los versos que no recibió y de los sueños que nunca pudo realizar. Debes leer también el

YIP -  
PATZCUARO, MICH.

# CENTRO REGIONAL DE EDUCACIÓN FUNDAMENTAL PARA LA AMÉRICA LATINA

PÁTZCUARO • MICHOACÁN • MÉXICO

TELÉFONO No. 5 • CABLE: CREFAL

- 9 -

"Hombrecillo de los Gansos", a Wassermann o al "Juan Cris<sup>u</sup>tóbal" de Romain Rolland. Verás entonces hasta donde puede una vida retornar de su soberbia o de su orgullo para encontrar en la simple condición humana, en la comprensión de los que nos rodean que gozan y sufren igual que nosotros, el sentido del equilibrio y la compensación que no has encontrado y que constituye la medula de tu trabajo.

Pátzcuaro, Mich., 19 de noviembre de 1953.

JULIO  CASTRO.

Imágenes de las últimas palabras del concepto emitido del Juez Julio Castro de la tesis de Alcira

Cortesía de Agustín Fernández Gabard

¿Qué es esta soberbia que señala Castro? ¿A qué se refiere? ¿De dónde proviene lo que Castro expresa? Difícil es poder esbozar alguna hipótesis al respecto. Lo que podemos relacionar es que Santos (in PAGANO, 2022) expresa que Alcira tenía un gran ego. Sucedió que no quería que sus amigos la tomaran como musa y eso le provocaba un gran enojo que le hacía reaccionar:

**AS:** [...] Ella se enoja mucho con sus amigos porque la quieren agarrar de musa, está escrito en sus papeles [...] ¿Cuándo se publican los detectives? 98.

**EP:** Un año después.

**AS:** Él sabía, hay cartas donde se ve que él sabía, que todavía por ahí andaba Alcira. Entonces hay una cosa en donde, esos poetas, machines, misóginos, no la respetaban en el fondo. Esa visión, esa actitud patriarcal los limitaba mucho. Y claro, a lo mejor sentían hasta competencia de ella. En alguna parte ella dice: “Falsos revolucionarios, de ustedes no se acordarán, no emitirán ni un fotón de luz ni del tamaño de un gusano de luz” (luciérnaga), algo así dice. O sea, les está diciendo a sus amigos poetas de los 60’s, de ustedes nadie se acordará, y de mí sí, no lo dice así pero se los está diciendo. El ego de Alcira era grandísimo. Ella decía siempre que su tema favorito era Alcira. Por eso le decía “Alcirada”, “Alciresco”. Pero sí, se las canta a sus amigos, “no se va a acordar nadie de ustedes”. (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3)

Cuando sus amigos se inspiraban en ella, creaban personajes y lo publicaban, se enojaba a tal punto que rompía el vínculo. Esto sucedió con Guillermo Piazza y Arturo Azuela. No es casualidad entonces, que la publicación de *Los detectives salvajes* (2011a/ 1998) y *Amuleto* (2011b/ 1999) de Bolaño hayan sido luego de su muerte. ¿Algo de ese ego que refiere Santos puede apreciarse en las expresiones que Alcira le decía a Basso y que el comparte en la entrevista que se le hizo (ver anexo 4): “Soy la madre de todos los poetas latinoamericanos y todos los poetas latinoamericanos me conocen a mí” [...] “Ustedes son poetas, porque todos los poetas latinoamericanos me conocen, entonces no tienen que dudar de que lo son” (in PAGANO, 2022, ver anexo 4)?

El informe de Alcira, escrito el 25 de noviembre, un día antes, no está exento de críticas. Pareciera que estaba al tanto del concepto emitido por Castro. En primer lugar, critica que le exijan un informe con los proyectos realizados. Expone que lo fundamental no es el resultado sino el proceso. Dice:

Cumpliré con lo exigido presentando una lista abstracta de algunos proyectos y realizaciones, haciendo la aclaración que no estoy de acuerdo con esta manera de informar porque, conocer la etapa final, no tiene sentido y positivo valor es el proceso en su totalidad, que sólo puede comprenderse tomándolo en “su situación vital” con su carga de fracasos, éxitos, desalientos de cariñosa cooperación y desconcertante indiferencia de lo humano y emocional que han vivido la mayoría de ustedes porque han permanecidos ajenos a lo que fuera trabajo de comunidad. Yo no creo que tenga sentido decirle a un profesor; en tal pueblo se construyeron tres fogones en alto, cinco letrinas, se organizaron los músicos,

se está realizando una interesante experimentación sobre rotación de cultivos. Es como leer el desenlace de una novela o ver el último acto de una obra teatral (SOUS SCAFFO, 1953b, p. 1, 2)

La segunda crítica parece ser a los mismísimos jueces. Si bien nunca los menciona de forma explícita, realiza una feroz crítica a quienes teorizan sobre educación, pero no la practican (crítica observada también en su tesis); alejados de los indígenas “para no adquirir enfermedades o llenarse de piojos y pulgas” (p. 2). Algunas de las expresiones son:

Estas personas tienen que estar fuera de la Educación Fundamental ejerciendo otros trabajos más de acuerdo con sus títulos, quizás escribiendo tratados o compendios de cualquier índole, lo que será beneficioso para ellos y para nosotros

En nuestras manos está el ayudarlos a encontrar ese lugar adecuado porque la Educación Fundamental no necesita de ellos, para hacer feliz realidad sus ideales de paz, libertad, democracia y justicia necesita de personas que puedan decir como Pestalozzi: “Soy lo que soy por mi corazón” (p.2, 3).

Ejemplifica esto más adelante cuando relata que ante la visita de Obregón a la comunidad, los niños prepararon tamales y atoles con el objetivo de convidarlo, pero no pudo ser dado ya que apenas estuvo unos momentos y jamás regresó siendo la única vez que estuvo allí.

Antes de pasar con el listado de proyectos que Alcira llevó a cabo, expresa que se anima a decir algunas palabras más que no dijo en clase por miedo. ¿Será que las discrepancias entre Alcira y los Jueces -particularmente Castro- venían de las clases? Lo que expresa inmediatamente, parece ser dirigido especialmente a Castro: “Ignoro las calificaciones que me adjudicaron en la apreciación de resultados por adivinación. Y las ignoro porque no puedo aceptar el juicio de personas que solo ven valores negativos en los demás y por ellos los juzgan; haciendo alarde de virtudes de las que carecen y ensalzando una rectitud que no tienen” (p.3). Por todo esto Alcira sostiene que no acepta las notas que le fueron adjudicadas ya que las considera injustas y sentencia: “guardadlas junto a los folletos y boletines para las polillas de los archivos porque ya lo dijo el divino maestro: “Solo hay una regla segura para juzgar a los hombres: el fruto. Y vosotros lo habéis olvidado” (p. 4). Expresa finalmente que sí le interesan las opiniones de los integrantes de la comunidad de Santa Ana ya que ellos sí saben de Educación Fundamental (dando a entender que quienes la juzgan en el examen no saben).

Luego realiza un exhaustivo informe de todos los proyectos que se ejecutaron y aquellos que no pudieron llevarse a cabo. Como se pudo apreciar Alcira despliega una feroz crítica, con un excelente nivel en su oratoria, lo que conlleva varios cuestionamientos. ¿Es que esto solía suceder?,

¿Qué pasó antes entre Alcira y los Jueces Obregón y Castro?, ¿Ya conocían el contenido de sus textos? ¿Es posible observar cierto tinte persecutorio en el informe de Alcira?, ¿o acaso no estaría cualquier persona enojada si, ante un evento tan importante como es una defensa de tesis frente a diversas personas, se la es juzgada de soberbia y arrogante? Ahora bien, ¿cualquier persona enojada expresaría lo que Alcira se animó a expresar (previamente pensado y elaborado)? Es posible observar en esta acción cierta distinción, singularidad de Alcira.

Por todo esto, el examen no se hizo sin un clima de tensión entre Alcira y los Jueces. Por ello, el acta del examen expresa: “Hecha la aclaración de que el Jurado rechaza el informe de la examinada y con la declaración de la Aprobación, se dio por terminado el acto a las 20 hs” (ORTIZ, 1955, p. 2). Paradójicamente, si bien Castro no había recomendado la publicación de la tesis, se trató de la primera tesis publicada del CREFAL, tal como relata Fernández Gabard (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022) en la entrevista que le hice (ver anexo 5).

### **El después de la tesis de Alcira**

Alcira no volvió a Uruguay. En diciembre de 1953 estaban prontos los boletos, pero volvieron todos menos ella. El año anterior había conocido a su novio, el médico Guillermo Santibáñez. Se dice que se casaron, aunque es un dato que no se ha confirmado (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022). La única foto que hay de ese entonces es una en la que habiendo quedado mal enfocada, no se logra ver a Guillermo.



Alcira y la familia de Guillermo  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 26)

En 1954 se trasladaron a la Ciudad de México. Su pareja inició la especialización en el Hospital Infantil de México y Alcira emprendió el voluntariado en ese hospital hasta 1956. Se observa cómo se alejó del magisterio, pero no así de los niños. En 1955 Guillermo decidió dejar la Ciudad para trabajar en La Piedad, Michoacán. Alcira no estaba de acuerdo. Es el año en que conoció la Ciudad Universitaria (CU).

En 1957 Alcira ya se había separado de Guillermo. No se sabe bien por qué, aunque sí, en estos años sucede un episodio traumático en la vida de Alcira: la pérdida de un embarazo. Para la familia, especialmente para Fernández Gabard (2022) éste, más que el episodio del baño en 1968 (analizado en el capítulo V), fue un punto de inflexión, de quiebre en la vida de Alcira: “Sí tal cual, también ese es el punto de inflexión más grande de la vida de Alcira, y capaz también lo que la aleja de lo que podría haber sido una vida destacada en la Academia” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5). Existen dos versiones sobre este suceso:

Tengo dos teorías, una es la que cuenta un vecino de la familia que fue por la época a México y se reunió con ella. La historia que cuenta de lo que le dijo Alcira, era que el esposo -cuando estaban de viaje con otro matrimonio en la playa-, no sé si te había contado bien esto, le dice que era un viaje “swinger”, al parecer era como “común” (¿por qué comillas?) dentro de la gente con plata en México en la época, no sé, y que ella empezó que no, “...para el auto o me tiro, para el auto o me tiro...” y se tira. Con todas las “pinzas” con que se pueda agarrar eso. Se tira, la tiraron, anda a saber. Después la otra teoría, es lo que ella le cuenta a su madre cuando vuelve, que es que Guillermo, su supuesto esposo, porque tampoco encontramos [...] estaba manejando y medio borracho, de noche, volviendo de una fiesta chocan, o también discuten y que Alcira se tira. Son también, historias medio parecidas. Pero hay un antes y un después en su vida que es clarísimo. La Alcira errante aparece después, errante y que no logra mantenerse por sí sola, que es muy dependiente de amigos que la puedan ayudar. Hay una carta que es como premonitoria, no sé si te la pasé, la carta de Lucas Ortiz. (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5)

La carta de Lucas Ortiz es premonitoria. Le aconseja que vuelva a Uruguay luego de haber vivido la “tragedia” y haberse quedado sin pareja. Le sugiere volver para no convertirse en su tierra natal, en extranjera. Pareciera que en la carta que Alcira le envió (que según Fernández Gabard [2022] no se pudo encontrar) le expresa cierto temor a la locura.

211.3/232

Pátscuaro, Mich., 29 de abril de 1957

Srita. Alcira Scout Scaffo,  
Instituto Latinoamericano  
de Cinematografía Educativa  
Auditorio Nacional  
Paseo de la Reforma  
México 10, D. F.

Querida Alcira:

Tu carta llegó aquí cuando me encontraba gozando de mis vacaciones de Semana Santa, por lo cual no me enteré de ella, sino hasta el martes que regresé. No pude sin embargo, escribirte inmediatamente, porque se echaron sobre mí todos los problemas que se acumulan apenas hay una suspensión insig-  
nificante.

Alcira: Si en México no tienes ya ningún amor que te retenga, debes volver desde luego a vivir cerca de los cariños, grandes o pequeños, que todavía puedes llamar tuyos en tu país.

Si no haces esto antes de que sea demasiado tarde, -- llegarás a lo que justamente llamas la locura que no tiene -- sentido, acabarás por odiar a este mi pueblo que tanto quisiste y a las gentes que te profesamos afecto, sin que pueblo ni gentes tengan la más mínima responsabilidad en tu tragedia. -- Decídetes, repito, a volver con los tuyos antes de que ellos -- también cansados de esperar, entierren hasta el recuerdo de -- la ternura que antes les diste. No esperes a ser también allá una extranjera.

No puedo decirte más; me pides palabras que no sean -- de las que hieren y no tengo la seguridad de que éstas, en -- las cuales pongo verdadero cariño, no vayan en el fondo a cau-  
sarte también más aflicciones. Si así es, perdóname.

Terminaré como tú terminas: Chau, Alcira, que todavía sigue saliendo el sol.

PROF. LUCAS ORTIZ B.

LOB-eso.

En los testimonios familiares que, en 2008, Yaccobazzo rescata, también se menciona este episodio. El 17 de julio de 2008 tiene una conversación telefónica con Sulma, una de sus hermanas, quien le comunica: "Allá se casó con un médico mexicano que andaba en buenas relaciones con una

enfermera; venían de una fiesta en un bus o en auto, ella los vio y se tiró a la ruta. Y perdió el bebé”. El 5 de agosto de 2008 habla con la otra hermana, Gloria: “Se casó con un mexicano, médico de la Cruz Roja, que tenía amores con otra. Ella se tiró del auto...”. La sobrina, Zulma Gabard Soust, con quien habla el mismo mes es quien aporta la información de los swingers: “Su esposo mexicano, Guillermo... médico pediatra –estaba en buenas relaciones con una enfermera- era la época de los “swingers” estaban de moda... Iban viajando y ella que estaba embarazada, lo ve con la otra mujer y se tira del auto”<sup>15</sup>.

En la entrevista con Santos, menciona también este suceso relacionado a las partidas que Alcira tuvo que vivir:

**AS:** Pero su vida es una vida también llena de partidas, de muertes, del regreso de sus amigos a provincia, o ese viaje iniciático de los jóvenes escritores a Europa o a Estados Unidos para hacer el viaje en el que descubren mucho su camino, entonces sufre mucho eso. En uno de esos viajes, por Italia, muere en 1971 el poeta tabasqueño José Carlos Becerra, que había sido un gran amigo de Alcira.

**EP:** Si, vos decías partidas y yo pensaba también mucho en pérdidas, la pérdida en el incendio antes de irse a México, la pérdida de la famosa “caja”.

**AS:** el hijo.

La hermana, Sulma, en otra entrevista que le hacen Fernández Gabard y Bugallo dice que en el accidente no sólo pierde el hijo sino también sus documentos: “Ella fue feliz los primeros años en México, lo que pasó es cuando cayó en ese accidente que tuvo, pierde los documentos y pierde el hijito que esperaba, ahí quedó mal” (in MUAC, 2018, p. 30)

Doce años más tarde, en abril de 1969, Alcira le escribió una carta a su amigo el maestro Miguel Soler, uno de los que cursó el posgrado en el CREFAL:

¡Soler! Amigo, amigo mío de mejores tiempos y otro tiempo que es este tiempo, te quiero mucho porque ssí porque eres de los auténticos. Mi silencio no es olvido, siempre los tengo presentes, están en mi voz (que es) la voz del Viento ¡del Eco! ¡del silencio! ¡Ahora digo! ¡Presente! Y canto (a los cuatro) ¡a todos los vientos! “Ahora tengo voz” ¡Soy poeta! ¡Canto! ... (canto de él canto en el aire / canto de él canto en el viento) Voz /

---

15 Toda esta información es gentileza de Marlene Yacobazzo quien me compartió sus apuntes de aquella época en donde investigó qué había sucedido con su maestra de 2º grado.

Si bien escapa a nuestra investigación sería interesante analizar y estudiar este hecho de la vida de Alcira en términos de los estudios de género. México es reconocido como uno de los países de América Latina más machista y con el número más alto de feminicidios. Entonces, ¿cómo se puede pensar toda la situación vivida con su pareja desde la temática de género? Por ejemplo: ¿Opresión y sumisión expresada en el machismo y patriarcado de Guillermo que ejercía sobre Alcira y que ésta rechaza una y otra vez hasta que tiene que tirarse de un auto para ser escuchada?

silencio / eco (¡como el río!) (¡como el río!) Río. El agua me dio voz / El sol calor encendido / Entre espirales de llanto / ¡se abrió mi cuerpo dormido! / Luego el viento me llevó / a soñar por los caminos / entre espirales de llanto / fui tejiéndome un abrigo. / Mi abrigo se hizo canción / al correr por los caminos / y mis brazos fueron alas / ¡abiertas al infinito! (SOUST SCAFFO, in CANALI, 2021, p.19)

Lo llama de “Amigo mío de mejores tiempos y otro tiempo que es este tiempo”. ¿Se confirma, con esta expresión, lo que comentó su hermana Sulma, lo que expresa su sobrino nieto (Fernández Gabard)? “Tiempo mejor pero también de otro que es el presente. Superposición de tiempos que habita en esa Alcira de 1969

### **Alcira maestra de Pedagogía y Psicoanálisis**

¿Alcira leyó a Freud, Klein, Lacan? En “Pierre Menard autor del Quijote” de Jorge Luis Borges (2917/1944), la idea de Pierre Menard, escritor francés era escribir el *Quijote* en el siglo XX. Al no lograrlo solo puede escribir los capítulos 9 y 38 de la primera parte y el 22 incompleto, de la segunda. Capítulos en los que Cervantes pone en cuestión la autoría del Quijote. El narrador del cuento se confunde y finalmente no sabe a quién lee ya que muchas veces lee el Quijote como si lo hubiera escrito Pierre Menard y cuando esto le pasa, la lectura se vuelve mucho más interesante. Si el narrador se confunde, ¿no se confunde también el lector? Es un cuento que desafía ese binomio autor/lector. ¿Quién es quién?, ¿quién es qué?, ¿hasta cuándo se deja de ser lector para ser autor?, ¿hasta cuándo se deja de ser autor para ser lector?, ¿hasta cuándo el autor es AUTOR de una obra y no se es una singularidad nutrida de una historia mayor<sup>16</sup>?

Es sabido, por la bibliografía de la tesis (ver anexo 6), que Alcira leyó *Homo Ludens* de

---

16 Como la antropofagia de la semana del 22 brasilera:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (DE ANDRADE, 1976/1928, p. 30)

Johan Huizinga publicado en 1938 y *Psicoanálisis y existencialismo* de Viktor Frankl publicado en 1946. No puede saberse si tuvo otras lecturas de autores como Freud, Klein o Lacan. Puede suponerse que hipotéticamente (está referenciado) sí de Freud, pero no necesariamente de Klein o Lacan. Lo que importa es, cómo en sus escritos, a través de las nociones de juego y de recreación, se observan a estos autores de la forma en que, singularmente, los enlaza con la pedagogía. Vale destacar que sus aportes al campo de la pedagogía son vanguardistas. ¿Quién, en Uruguay de los 50, le dio importancia al juego, pensó en el niño como un *homo ludens*? Únicamente Alcira. Así lo expresa Fernández Gabard:

Alcira nunca dejó de ser maestra hasta su muerte prácticamente. Siempre estaba buscando dar clases, siempre le gustó estar junto a niños y enseñarles a escribir y eso. Siempre de esa forma lúdica, nunca de una forma muy estricta, mediante juego, el “pop up” de la casita de los Tres Chanchitos. Imposible que no te motive a leer cuando tenés un libro que vas formando la casita cuando son los años 50 (in PAGANO, 2022, ver anexo 5)

La forma lúdica, tal como se expresó al comienzo de este capítulo, se percibe en las poesías de Alcira. Un ejemplo de ello es en el diálogo que establece con otros artistas, jugando con ellos:

**AS:** [...] ¿qué le pasaba a ella? A ella le pasaba una mezcla de cosas, entre ellas, lo que le pasa a todo creador, ese temor de someter su obra al juicio público, junto con el deseo de todo artista de dar conocer su creación, porque también la sacaba en “Poesía en Armas”.

**EP:** Sí, como en “Poesía en Armas” también queda como mixturada con los comentarios de otra poesía que ella hace, o traducciones de poemas más consagrados, pero aparece en “Poesía en Armas”.

**AS:** Ella lo decía, yo lo comento en uno de los papeles, “...sobre la luz, una es generarla y otra es reflejarla, es decir, ella emitía luz, pero también la reflejaba esa luz, con un espejo. Ella habla mucho de los espejos no se si te has fijado en sus poemas. Ella crea, genera luz, emite luz con sus poemas, y refleja lo de los músicos, los poetas, los pintores, o sea es una cosa muy profunda.

**EP:** Sí profunda, y también humilde, porque es reconocer que hay una historia y hay algo que también nos influye, que son todas estas cosas. Ella también, como aparece todo esto de conmemorar, conmemoraba los aniversarios de grandes artistas, y yo pensaba “qué humildad”, porque alguien que está metido en el arte, muchas veces nos olvidamos de que somos historia y tenemos padres y madres que nos hicieron también, y nos hacen todo el tiempo.

AS: Y de ahí la discusión de los derechos de autor, de las patentes, es como si estos que registran sus ideas, no se hubieran beneficiado de la historia humana. (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3)

Alcira, no se olvida nunca de reflejar luz y desde esa humildad y con sus propias transformaciones, enlaces y creaciones, también la genera. Como dice Barthes, cuando muere el Autor como esa persona individualizada, mercantilizada, espejo del Capitalismo, nace la ESCRITURA (Barthes, 1987).

Existe un aforismo en latín que expresa *Nihil novum sub sole*. Lo nuevo no existe; existe la transformación de eso existente. Alcira transforma la teoría psicoanalítica y la pedagógica poniéndolas a jugar juntas y deviene maestra. Maestra en muchos sentidos, como expresa Santos: “Entonces tú lees a Bolaño, y yo digo: “fue su maestra”, fue mi maestra en muchos sentidos, y la de muchas otras personas en generaciones. O sea, hoy estoy más seguro que nunca. Entonces ahí hay una cosa de una contribución a la vida cultural universal” (in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Es posible sostener que otros de esos sentidos fueron: Maestra de pedagogía y de psicoanálisis.



CAPÍTULO III: Alcira y el papel poesía (y la vida errante)

Escribir Poemas!<sup>me</sup>  
Y vivir? Dónde?  
Me a casa de Berta!  
a buscar mis cosas!  
Hoy! Hoy! Hoy  
Córdoba! Legaña y Hala!  
Y ~~...~~  Travesía  
Dor. ---  
Y estaba pensando en ir x mi  
familia quis y puebo.  
a una ranchada con  
mi familia quis! igual!  
Y por mi familia quis!

Escribir Poemas! Y vivir? Dónde?  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 163)

Papel poesía (y la vida errante). Poesía. La poesía “es” sostiene Alcira: “C’est la victoire de la poesie” escribe. La poesía ha triunfado. Triunfó y triunfa. ¿De qué forma?

Vida errante. Vida nómada, poesías nómades. Errante, deambular sin lugar fijo: “Escribir Poemas!  
Y vivir? Dónde?”

“Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta.  
En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar.  
Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura.  
Porque todos estamos heridos”  
PIZARNIK, 1972, p.158

## Poesía

Entre los escritos dispersos, nómades y errantes de Alcira se encuentran las *hypomnématas* y las poesías. Según Foucault *hypomnématas* “en sentido técnico, podían ser libros de cuentas, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayudamemoria. [...] En ellos se consignaban citas, fragmentos de obras, ejemplos y acciones de los que se había sido testigo o cuyo relato se había leído, reflexiones o razonamientos que se habían oído o que provenían del propio espíritu” (FOUCAULT, 1983: s/p). Con respecto a la poesía, ¿cómo puede conceptualizarse?

Alcira, en una de sus hojas mecanografiadas, en el marco del proyecto *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría en Defensa de la Luz* expresa, apropiándose de uno de los títulos de los libros de Jean Sénac: “Oh hermanos, hermanas, ciudadanos de belleza, entren en el Poema!” (MUAC, 2018/1977, p. 123). Ahora bien, ¿qué se entiende por poema? Si recurrimos a los aportes de Derrida (que se considera están en consonancia con la poesía de Alcira), el poema proviene de una imposibilidad, una eventualidad y de una extranjería. Imposibilidad en tanto existe algo que se quiere decir pero finalmente no se logra. Eventualidad en tanto accidente, suceso no planificado, que acontece, irrumpe. Extranjería porque el poema se hace sin trabajo, como si algo externo dictara esas palabras, una otredad:

Llamo poema a eso mismo que aprende el corazón, eso que inventa el corazón, en fin *eso que* la palabra del corazón parece querer decir y que en mi lengua discierno mal de la palabra corazón [...]

No hay poema sin accidente, no hay poema que no se abra como una herida, pero también que no sea hiriente. [...]

Así tiene lugar, esencialmente, sin que uno lo tenga que hacer: se *deja* hacer, sin actividad, sin trabajo, en el más sobrio *pathos*, extranjero a toda producción, sobre todo a la creación. El poema cae en suerte, bendición, venida de lo otro. Ritmo, pero disimetría (DERRIDA, 1988, s/p)

La imposibilidad a la que se refiere Derrida se relaciona con el lenguaje. Es posible suponer que para Derrida algo se escapa y deviene inaprehensible. El poema capta ese mismo momento en que “eso” se escurre y no se puede asir. Esta idea está en sintonía con la que expone Badiou sobre lo

innominable del poema: “O próprio poema, na medida em que efetua localmente o infinito da língua, permanece inominável para o poema. O poder da língua, o poema, cuja única função é manifestá-la, é impotente para nomeá-la veridicamente” (2002, 1998, p. 41). Por su lado, Heidegger afirma que la poesía lejos de utilizar el lenguaje, es quien lo crea: “la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje” (HEIDEGGER, 1992, p. 138). Por ello, para este autor la poesía es el fundamento de la existencia. No se trata de un adorno o un acompañante de la vida humana, “la poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera ‘expresión’ del ‘alma de la cultura’” (HEIDEGGER, 1992 p. 137). La poesía es entonces síntesis de la vida a través del lenguaje. Su campo es el campo de la vida. Más allá de un género literario, la poesía es una forma de ser y estar en el mundo. Así lo expresa la propia Alcira en el poema “La limpidez no se mancha”:

la limpidez no se mancha

lo que se mancha es la no-limpidez

Si se mancha

(la limpidez)

no es limpidez

la limpidez es – la luz! Y quién mancha a

la luz? la luz es

es el día

es la noche!

hay eclipse como el de Miahuatlán

y la luz se eclipsa ↑ se hace

Es la vida  
es

cómo se mancha la vida? si la vida

cómo se m(ata) la vida? si la vida es

cómo se muere la vida?

la limpidez dice todo.....cómo se mata la vi-da? si la vida es

~~siendo día~~  
poesía es

cómo se mata la poesía? si la

x que es... limpidez.....cómo se mancha la limpidez? si la  
limpidez es

la sangre no mancha

se quita con el agua.....luz y es día y es noche

con el sol

es el sol y es luna y las estrellas

lo que se mancha

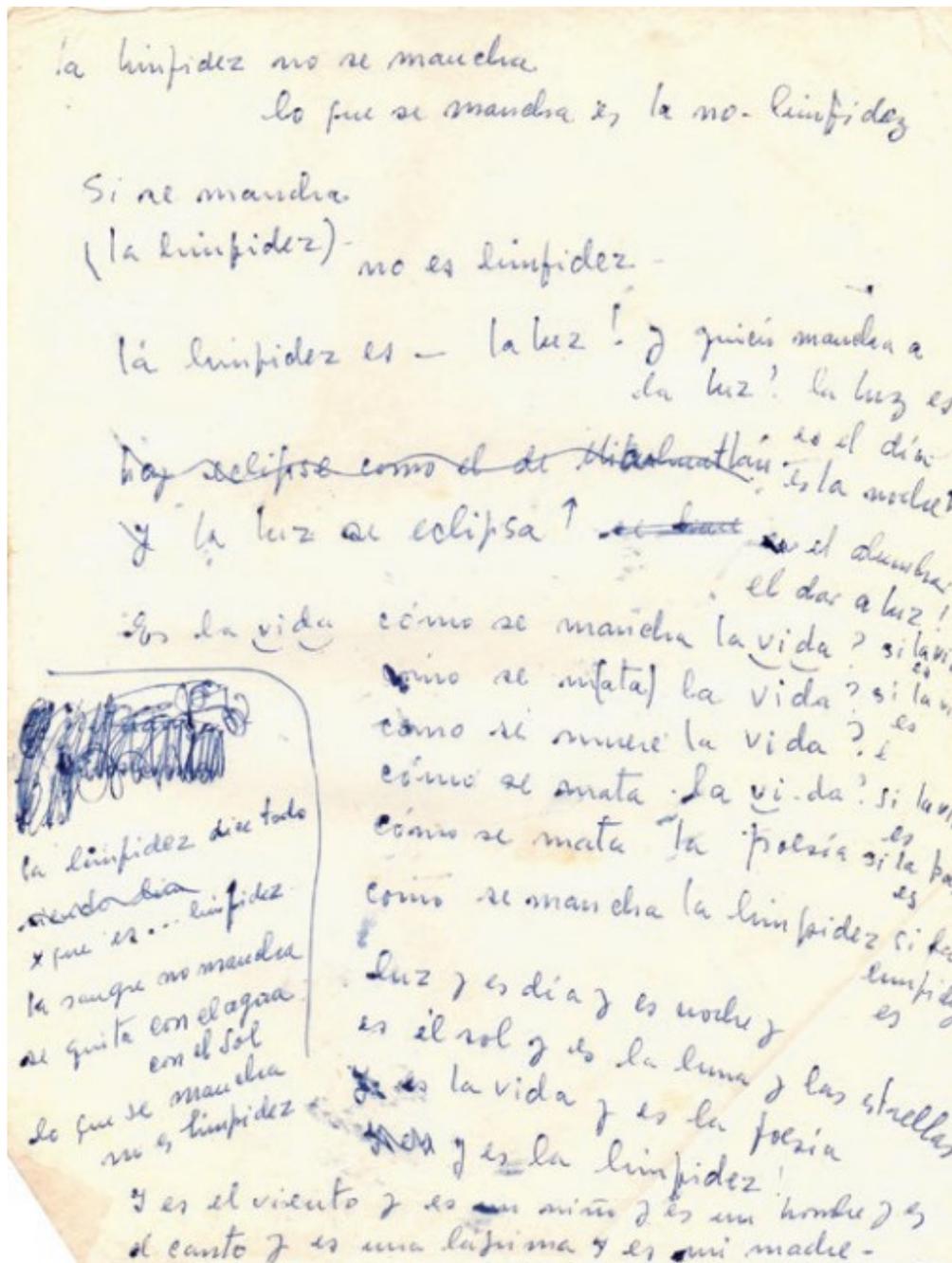
y es la vida y es la poesía

no es limpidez

y es y es la limpidez!

en el alumbrar

Y es el viento y es un niño y es un hombre y es en el dar a luz!  
el canto y es una lágrima y es mi madre.



La limpidez no se mancha

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 197)

Para Alcira, la poesía no se puede matar porque “es”. La vida es la poesía. La poesía es la luz, el día y la noche, el sol, la luna y las estrellas. La poesía es la limpidez. Así reafirma en 1976: “\*\*\*y hay\*ay\*espacio siempre\* para la poesía/\*\*\*es decir (y no es un decir) para el amor\*/ para el amor\*para la viDaaaaaa\*\*\*\*\*” (IN MUAC, 2018, p. 121).

La poesía, en su relación con el lenguaje, irrumpe; como expone Derrida, es accidentada. Surge sin planificación, sin previa elaboración meditada. Adviene, acontece. Esto se relaciona con el destello de lo inconsciente. Expone Hounie: “Por otra parte, la poesía como formación lenguajera es en verdad cruda, puesto que, como el chiste, en tanto formación del inconsciente, llega rápido, sin anestesia diríamos, a la médula de la verdad en ciernes. Adonde sea. Ella va por el camino más corto, Como una cuerda que vibra al toque y deja un espacio de resonancia donde se siente la música” (HOUNIE, 2013, p. 424). Se podría considerar que el lenguaje poético es la aparición de “lo otro” como extranjería derridiana, y también como ese Otro que teorizó Lacan.

La poesía derrota lo que Gramsci supo llamar sentido común: “que es la “filosofía de los no filósofos”, o sea la concepción del mundo absorbida acríticamente por los diversos ambientes sociales y culturales en los que se desarrolla la individualidad del hombre medio” (Gramsci, 1986/1932-1933: 261), aquello que genera consenso y así hegemonía. En relación con esto, la poesía potencia la disidencia. El poema subordinando el “qué” en el “cómo”, resaltando su forma, cuestiona la forma de estar en el mundo, las identidades, las identificaciones. En este cuestionamiento, la posibilidad de reconfiguración del sujeto. La poesía, entonces, se torna fundamental para entender qué ocurre en la actualidad. Por ello la afirmación de Agamben: “la poesía no vive sino en la tensión y en la escisión (en la visual interferencia) entre el sonido y el sentido, la serie semiótica y la semántica” (AGAMBEN, 2016, p. 249)

Ese intervalo, ese “entre” de la poesía, se encuentra también en los aportes de Lacan. En primer lugar:

yo dije, en su momento, que un significante era lo que representa el sujeto junto a un otro significante. ¿Qué deducir de ello? [...] El psicoanálisis es quizá una estafa, pero no es cualquiera — es una estafa que cae justo en relación a lo que es el significante, o sea algo muy especial, que tiene efectos de sentido. También bastaría con que yo connote al S<sup>2</sup>, no por ser el segundo en el tiempo, sino por tener un sentido doble, para que el S<sup>1</sup> tome su lugar correctamente.

El peso de esta duplicidad de sentido es común a todo significante, [...]. A este respecto, el psicoanálisis no es más una estafa que la misma poesía.

La poesía se funda precisamente sobre esta ambigüedad de la que hablo, y que califico de doble sentido. Ella parece resultar de la relación del significante al significado, y se puede decir en cierto modo que es imaginariamente simbólica (LACAN. 1977, s/p)

En la cadena de significantes no hay claridad, por el contrario, hay ambigüedad en tanto un posible doble sentido que es común a todo significante. La poesía, sostiene Lacan, también se funda en este doble sentido. Psicoanálisis y poesía, discursos metafóricos que envuelven un doble sentido, ambiguo, deviniendo en discurso simbólico y singular que cuestiona, que provoca, que toca el cuerpo. Es condición de ambos discursos la suspensión de las reglas universales del lenguaje, el desorden de la cadena signifiante y explosión que despierte la atención (la ambigüedad puede ser esa explosión).

En segundo lugar, el intervalo, el “entre” de la poesía se infiere en: “La astucia del hombre es atiborrar todo eso con la poesía, que es efecto de sentido, pero también efecto de agujero. No hay más que la poesía, se los he dicho, que permita la interpretación. Es por eso que yo no llego más, en mi técnica, a lo que ella sostiene. Yo no soy bastante poeta” (LACAN, 1977, s/p). La poesía al mismo tiempo que complejiza, aliviana nuestra existencia. Efecto de agujero y efecto de sentido. La poesía excede al poema deviniendo en la posibilidad interpretativa en análisis. En otros términos, la interpretación del analista, para Lacan, tiene que ser poética. Así refiere: “Que Uds. estén eventualmente inspirados por algo del orden de la poesía para intervenir es, incluso diría, es... [suspira] es hacia lo que es necesario que Uds. se vuelquen.” (1977, s/p).

La proximidad de la práctica analítica con la poesía se relaciona al concepto de psicoanálisis como poética de Herrera Guido (2008). Sostiene que tanto Freud (no hay que olvidar que en 1930 ganó el premio *Goethe* como mejor escritor) como Lacan sugirieron una poética del psicoanálisis no sólo en sus múltiples referencias literarias para explicar algunas nociones sino además en la propuesta de cómo practicar o ejercer el psicoanálisis:

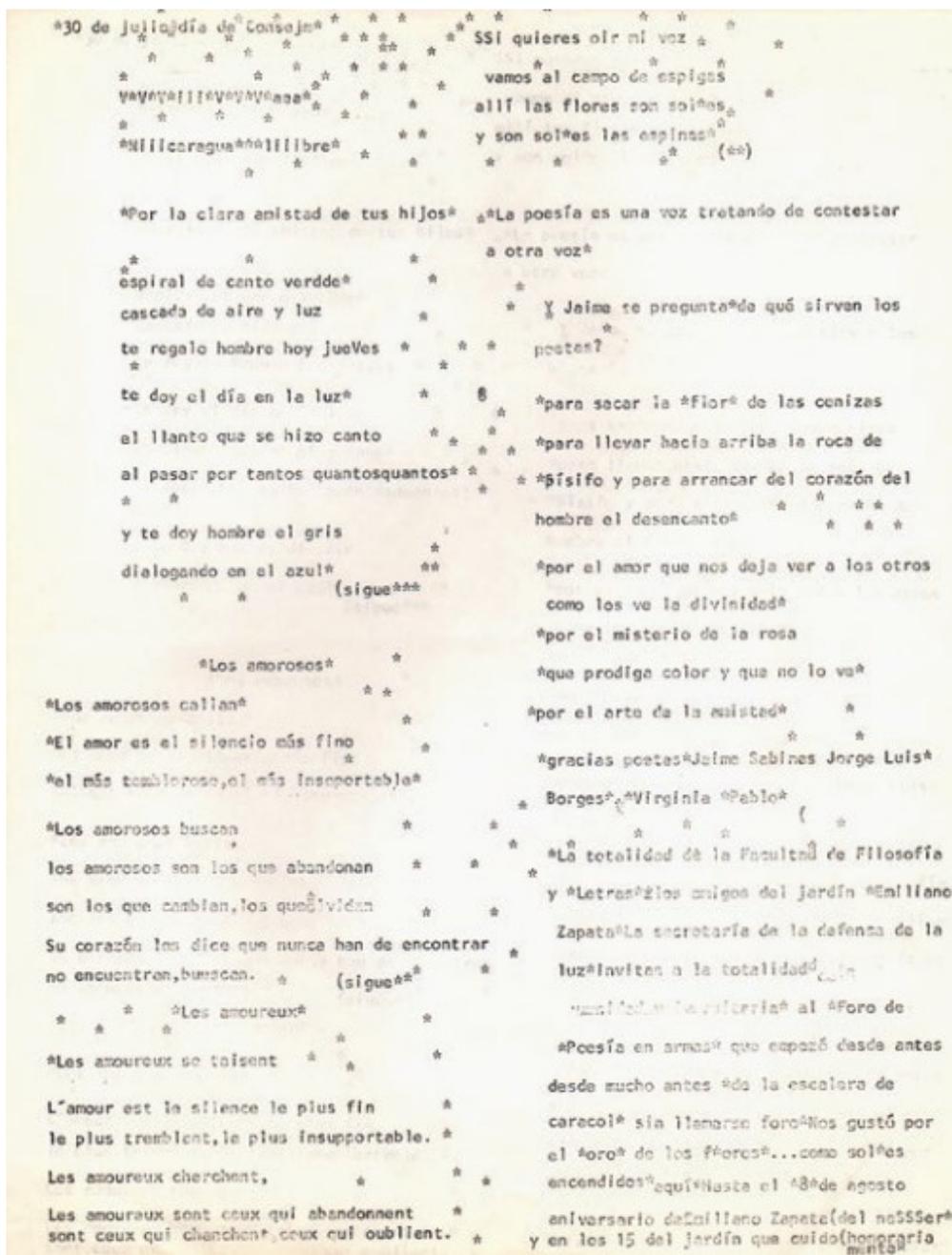
Tanto Freud como Lacan, con su cúmulo de referencias a la literatura, a la poesía y la estructura poética de la lengua, sugieren una poética del psicoanálisis, que atraviesa tanto el discurso como su práctica. El mismo Lacan nos recuerda que Freud siempre se mantuvo fiel a la idea de reclamar una institución ideal para la formación de los analistas, a la que bautizara con el poético nombre de *Universitas Litterarum*. En cuanto a Lacan, temprano advierte que el analista debe ser un gran conocedor de las posibilidades poéticas del lenguaje (HERRERA GUIDO, 2008, p 8).

Luego, igual que Lacan, expone que la experiencia analítica: “por el camino de la imposibilidad, lleva a hacer algo de ser, a alumbrar el ser en el borde de la falla signifiante. En este corte, escansión del discurso del sujeto, poiesis de una verdad con minúscula, está fundada una posible (po)ética del psicoanálisis, que abre la dimensión ética del deseo hacia una estética como

creación de nuevos significantes y realidades.” (HERRERA GUIDO, 2005, p. 14, 15). El psicoanálisis, como la poesía, alumbró el ser en una falla significativa (o en un doble sentido promocionado por la ambigüedad), crea una verdad que es únicamente de ese discurso, e instaura una nueva estética que provoca nuevas realidades.

Más allá de su relación con el psicoanálisis vale destacar el carácter singular y único de la poesía. A esto se refiere Kristeva (1981/1961) cuando expresa su negatividad, es decir, su diferencia absoluta, su exclusión de identidad. Fuera de toda lógica, “no es legible en su totalidad significativa más que como una puesta en el espacio de las unidades significantes” (KRISTEVA, 1981/1961, p. 75). En ese espacio, la poesía engloba la ambivalencia y en ésta, la convivencia de varios discursos, un espacio intertextual.

Ese arrebato de extranjería, imposibilidad, eventualidad, creación innominable, aparición de lo otro, derrota del sentido común, potencia de la disidencia, ambigüedad, carácter singular y único, complejizadora al mismo tiempo que alivianadora en el que puede entenderse a la poesía puede observarse en la siguiente expresión de Alcira de 1986: “La poesía es una voz tratando de contestar a otra voz”. Se trata de una voz y no de LA voz; de un intento pero nunca de un acierto, por tanto es una búsqueda en el que algo repentinamente hace fuego y se immortaliza en la letra. Es, además un espacio individual pero también colectivo: una voz intenta individualmente, responder a otra voz, encuentro. Es también, lejos de ser algo propio, una impropiedad que le responde a otra, una otredad reinante. Al respecto de esto último, no es casualidad que esta expresión la haya escrito en una hoja mecanografiada dedicada al poeta mexicano Jaime Sabines:



La poesía es una voz...

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 149)

En esta hoja Alcira crea un monólogo de Jaime en el que éste se pregunta de qué sirven los poetas. La respuesta, poética, metafórica, ambigua, que complejiza y a la vez aliviana, los hace fundamental para la existencia humana:

- \*para sacar la \*flor\* de las cenizas
- \*para llevar hacia arriba la roca de
- \*sísifo y para arrancar del corazón del
- hombre el desencanto\*

\*por el amor que nos deja ver a los otros  
como los ve la divinidad\*  
\*por el misterio de la rosa  
\*que prodiga color y que no lo ve\*  
\*por el arte de la amistad\*

La respuesta poética finaliza agradeciendo a los poetas Jaime Sabines, Jorge Luis Borges, Virginia (¿Woolf?) y Pablo (¿Neruda?); ¿metonimia de todos los grandes poetas? También invita al Foro de Poesía en armas. Llama foro por el “oro” que guarda dicha palabra que al mismo tiempo asocia con los soles encendidos. Alcira invita a la Poesía: “entren en el Poema”.

### **Contexto singular del surgimiento de la poesía de Alcira**

La poesía en y de Alcira existía ya desde su práctica profesional, como maestra, en la década de 1940. Fernández Gabard refiere que comienza a escribir poesía antes de irse a México. Relata además que en un viaje que realizó a Chile, conoció al poeta Oreste Plath<sup>17</sup> que la anima a seguir escribiendo (ánimo que luego se percibe en Emilio Prados). Así sostiene:

Si, ella empieza a escribir poesía antes de irse a México, en Uruguay. En algún poema dice: “... este lo escribí en la casa de Fulanito..”. También en un viaje a Chile que ella hace así como un curso de verano entabla contacto con un poeta chileno, Oreste Plath creo que es, que no es familiar de Silvia Plath. Ahí hay como algún libro que él le da a Alcira donde queda claro que ella ya escribía poesía, el tipo le dice como para que siga escribiendo poesía. Es de las otras constantes en la vida de Alcira, escribir. (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5)

A fines de la década de 1950, Alcira comienza a conocer diversos intelectuales y artistas (muchos españoles exiliados de la dictadura de Francisco Franco) y frecuentar círculos culturales. En 1957 descubre Galería Diana (un espacio cultural de pinturas, títeres, entre otros) donde conoce a Annunziata Rossi y entabla una fuerte amistad. En 1959 cursa teatro con Seki Sano y estrecha lazos de amistad con Carlos Landeros. En 1962, con varios antropólogos fundan la Baticueva. En todo círculo de artistas existe un lugar, creado por ellos mismos, para encontrarse, debatir, pensar,

---

17 Chile y sus poetas ocupan un lugar importante en la vida de Alcira. Primero con Oreste Plath y el impulso a que siga escribiendo. Luego con Roberto Bolaño y su creación de Auxilio que le quita el velo del olvido y así de la desaparición (aspecto analizado en el Capítulo V).

crear. Muchas veces es la casa de algún integrante de dicho círculo, por ello no es un espacio que se mantenga fijo en alguna dirección, sino que varía con los años. En la Baticueva, primero en San Ángel, luego en Roma, vivió Alcira.

Son esos los tiempos en los que diversas personas, como por ejemplo León Felipe o Emilio Prados, la animan a escribir. La creación poética es acompañada por la vida errante, deambulante, nómada. A fines de 1965 ya no cuenta con casa propia y duerme en casa de amistades. De la Garza expresa: “La circunstancia que determinó su quehacer poético fue la errancia como forma de vida. A mediados de los años sesenta, Alcira, que se radicaba en la Ciudad de México desde 1956, dejó de tener un domicilio fijo. Esta condición de vida guió las formas que adoptó su proyecto poético, al mismo tiempo que marcó el vínculo con aquellos cuyas vidas atravesó” (DE LA GARZA, 2018a, p.8). No se ajusta a un trabajo, a una rutina, a una casa que cuidar y mantener. Comienza su deambular cotidiano, su ser en esa práctica nómada de andar, de recorrer, de pasar en otros, con otros. Se mantiene la “Mima”, Alcira no es de los niños, pero sí es de los amigos que va formando, amigos artistas e intelectuales que la acompañan, la animan a vincularse con lo artístico, con el cine, con la literatura. Antonio Santos expresa al respecto:

Entre las varias frases que Alcira repetía como credo sobresalía una del poeta Jorge Guillén:

*Amigos. Nadie más, el resto es selva.*

A veces, con mucho entusiasmo recitaba partes del poema con las que más se identificaba:

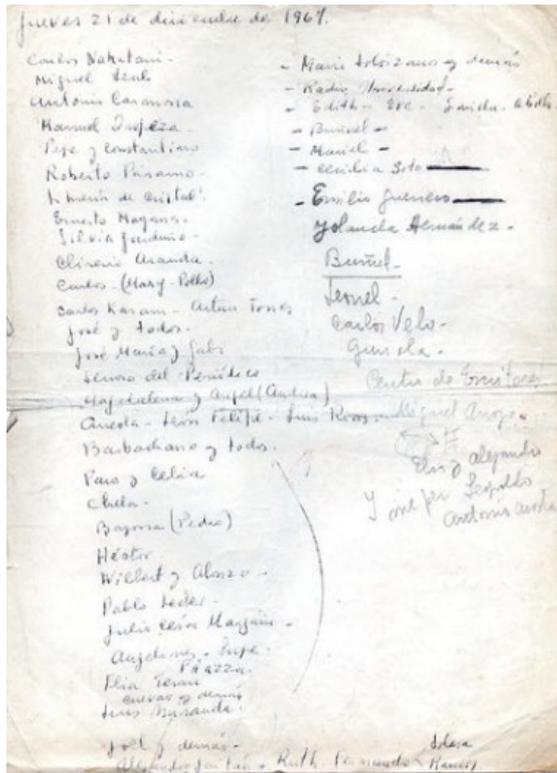
*A mis amigos les adeudo la ternura / y las palabras de aliento / y el abrazo / el compartir  
con todos ellos la factura / que nos presenta la vida paso a paso / a mis amigos les adeudo  
la paciencia / de tolerarme las espinas más agudas / los arrebatos de humor / (...)*

*La negligencia / las vanidades / los temores y las dudas / (...)*

*A mis amigos legaré cuando me muera / mi devoción en un acorde de guitarra / entre los  
versos olvidados de un poema / mi pobre alma incorregible de cigarra.*

Si algo hizo en la vida Alcira, además de escribir poesía y traducir poemas fue hacer amigos. Poseedora de un gran encanto y una enorme capacidad de seducción, en el primer contacto atraía la atención de su interlocutor y la atrapaba. A lo largo de los 36 años que permaneció en México hizo centenas de amigos. De todo tipo y por todos lados. Y cultivó con esmero su amistad. (SANTOS, 2021, S/P)

También podemos observar la lista de amigos que, en 1967, Alcira escribió:



Lista de amigos

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 43)

Amistades y amores: Luis Estevez en 1956, Antonio Luna del ILCE en 1958, Fernando Ramos Prida en 1959, Rolando Castillo de la RADIO UNAM en 1965 (MUAC, 2018). En 1964 trabaja durante nueve meses con el muralista Rufino Tamayo en la elaboración de *Dualidad*, el mural del vestíbulo del Museo Nacional de Antropología. De esta actividad resulta un poema que llamó “El mito de Quetzalcóatl”. En 1966 comienza a trabajar en Radio UNAM. Su primer programa es el 25 de agosto con Juan José Arreola<sup>18</sup>: “Ventana al mundo abierta al Uruguay”. En 1967 continúa con sus colaboraciones con el programa radial estrechando un vínculo de camaradería. Importante es destacar la relevancia cultural de Juan José Arreola, un escritor, actor y editor mexicano. Gran cuentista y enemigo de la gramática, preocupado por los temas sociales y educativos hizo a Ojeda publicar en en 1979 *La palabra educación* (2002) en el que recopila las intervenciones de Arreola en distintos eventos. Reclama una reforma universitaria no solo en los planes de estudio sino en la forma de educar. También, contemporáneo de Juan Rulfo, intercambian textos, escrituras, proyectos reflejando algunos aspectos similares como son el lenguaje, el interés por la cultura indígena mexicana. ¿Cuánto de todo esto habrá recibido Alcira?, ¿cuánto habrán intercambiado? Sin dudas que sus vínculos contribuyeron a su sistema de pensamiento.

<sup>18</sup> Es famoso el recitado de Juan José Arreola, de un poema de Alcira, “La niña loba”: <https://archive.org/details/LaNinaLobaAlciraSoustScaffoJuanJoseArreola>

## De un archivo para un atlas

Previo a dar cuenta de un atlas posible de la poesía de Alcira es necesario referir al concepto de archivo en tanto que sostiene la noción de atlas.

Derrida en *Mal de Archivo – Uma impressão freudiana*, conferencia dictada en 1994, entiende el archivo como el inconsciente freudiano diferenciándose de lo que comúnmente se asocia como archivo: “¿No es preciso comenzar por distinguir el archivo de aquello a lo que se lo ha reducido con demasiada frecuencia, en especial la experiencia de la memoria y el retorno al *origen*, mas también lo arcaico y lo *arqueológico*, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas, la búsqueda del tiempo perdido?” (DERRIDA, 2001, p. 7). Para Derrida, el archivo implica el doble acto de borrar y guardar: se borra determinada información para guardar otra. Por tanto, siempre existe algo que se pierde, tal como sucede con el inconsciente freudiano.

Remonta a la etimología de la palabra que refiere a comienzo y mandato: “el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden*<sup>19</sup> es dado -principio nomológico” (DERRIDA, 2001, p. 8). Derrida relaciona ese lugar y ese mandato con los *arcontes*, aquellos magistrados de la Antigua Grecia a los que se les reconocía el derecho de representar la ley. En sus casas depositaban los documentos oficiales y se les reservaba el poder de interpretar dichos documentos; por tanto, lugar y mandato se reunían en torno a la figura del arconte. Con el archivo, se busca, tal como expresa Derrida, la unificación del poder arcóntico con el de consignación. A saber:

Es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de *consignación*. No entendamos por consignación, en el sentido corriente de esta palabra, sólo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también aquí el acto de consignar *reuniendo los signos*. No sólo es la *consignatio* tradicional, a saber, la prueba escrita, sino lo que toda *consignatio* comienza por suponer. La *consignación* tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión. (DERRIDA, 2001, p.

---

19 El resaltado es de la cita

El archivo digital funciona como un agrupamiento. Todo agrupamiento se constituye de acuerdo con ciertos dispositivos, en términos foucaultianos. Es decir, ciertos ordenamientos que le dan la condición de ser, lo establecen y lo definen. Según Foucault (1983) dispositivo en tanto red de discursos, instituciones, leyes, reglas, normas, enunciados, proposiciones, es decir, como aquel conjunto heterogéneo de lo dicho y lo no dicho que sostiene, da forma y contenido, constituye a ese agrupamiento. En palabras del autor: “el dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos” (FOUCAULT, 1983, p. 299). Ahora bien, este agrupamiento se encuentra anclado en un espacio y tiempo. En este caso, estos dispositivos, esa red de aquellos aspectos dichos y no dichos o en otros términos explícitos e implícitos, inevitablemente se encuentra influenciada por el contexto y por la vida de la propia Alcira Soust Scaffo, su modo de ser en el mundo.

El archivo muestra una lectura de lo que despliega. Esa lectura es de quien lo crea. No se trata de esos archivos tradicionales que reflejan una estricta cronología de lo que presenta y acerva sino a través de intereses temáticos tal como lo como lo fue el *Atlas Mnemosyne* de Warburg (2010). En esta obra, el autor propone una cartografía abierta e inconclusa de las imágenes de su tiempo. Para eso presenta 60 tablas o pizarras negras, móviles, cada una de ellas compuestas por diversas imágenes de la historia de la humanidad que de alguna o de otra forma se relacionan. Se trata de “una invitación a sumergirse en un tiempo y en un lugar sin fronteras, ya no el espacio imaginario de utopías que consuelas, sino el de una heterotopía que amenaza e inquieta (SPERANZA, 2012, p. 16). Es importante destacar el momento de creación de Warburg del *Atlas Mnemosyne*:

El atlas de imágenes fue así el *obrador* de un pensamiento siempre potencial – inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes y sus destinos. No sólo *anamnesia* de los problemas iconológicos planteados por Warburg durante toda su vida, sino además *matriz* de cuestiones nuevas que cada afinidad de imágenes estaba –y continúa estando hoy, ante nuestros ojos, como en espera– llamada a suscitar, en cada lámina y de láminas en láminas. Sabemos asimismo que ese dispositivo abierto y fecundo no era, para Aby Warburg, sino la ansiosa y genial respuesta a una situación psíquica que lo mantuvo recluso y estéril entre las paredes del sanatorio de Kreuzlingen, de 1921 a 1924 (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 60)

La relación es una lectura singular del autor que devela nuevas perspectivas de diversos hechos históricos. Warburg define “atlas” como “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías” (WARBURG, 2010, p. 4). El atlas rescata los restos, las relaciones secretas, no dichas de las cosas que constituyen otra

lectura, necesaria e importante, de los hechos artísticos que se presentan. El atlas es una lectura, única y singular. Con los mismos materiales, pueden existir otras formas de leer. Por ello el atlas no es un catálogo porque a diferencia de este, el atlas siempre estará incompleto, abierto, ampliable a nuevas lecturas, redes. La lectura que se haga del atlas nunca es secuencial, cronológica, sino completamente indeterminada, circunstancial y situacional. El atlas busca distanciarse del concepto de historia como aquel relato cronológico de determinados hechos. El atlas, así, se relaciona a la noción de Historia de Castoriadis definida como una creación, una apertura de posibles: “la historia haciéndose y la historia por hacer. Esta historia es, esencialmente, creación -creación y destrucción-. Creación significa algo muy distinto de la indeterminación objetiva o la imprevisibilidad subjetiva de los acontecimientos y del curso de la historia” (CASTORIADIS, 1987, p. 1). No se trata de una historia objetiva, de un relato que des-enrolla y así desarrolla los hechos que suceden en un tiempo y espacio determinado. Por el contrario, la historia es creación de aquello que irrumpe como posibilidad y que no fue hasta el momento, leído en tanto tal. No fue observado, aprehendido, analizado. Por ello Castoriadis expresa: “No podemos cambiar lo que ha sido, pero sí cambiar el modo de mirar lo que fue -mirar que es ingrediente esencial (pese a que las más veces no lo sea conscientemente) de las actitudes presentes” (CASTORIADIS, 1987: 2).

Si bien Warburg emprendió la idea de atlas para estudio de imágenes, es posible aplicar el concepto al estudio de la poesía, en este caso, la poesía de Alcira. Al respecto, Didi-Huberman refiere al Atlas de Warburg como un poema visual.

Si es posible referirse a un método en el atlas, es el montaje; término ya mencionado en el Capítulo I del presente trabajo y teorizado por Didi-Huberman (2008). El montaje, como superposición de imágenes, revela lecturas subyacentes a lo explícito, muestra la heterogeneidad, la diferencia. Para Benjamin, el montaje siempre dinamiza heterogeneidades, es una “forma que hace operar extremos alejados, excesos aparentes de la evolución, configuración [...] donde tales oposiciones pueden coexistir de una manera que cree sentido” (BENJAMIN, 1990/1928, p. 45). El montaje descubre una otredad escondida. Esta otredad escondida puede ajustarse a esa tercera imagen que para Eisenstein (1990), todo montaje muestra. Para este autor, el montaje es la sucesión de dos imágenes que por asociación de ambas en la imaginación del espectador surge una tercera que es otra, distinta a la suma de las dos primeras. Esta sucesión nunca es casual:

en lugar de ofrecer una “reproducción “estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la

composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final (EISENSTEIN, 1990, p. 218)

Esa otredad escondida es una imagen superviviente (DIDI-HUBERMAN, 2009/2002). Para ejemplificar, a continuación, un montaje de Didi-Huberman en “Cuando las imágenes tocan lo real”:

[...] en la última lámina del atlas *Mnemosyne*, cohabitan [...] una obra de arte de la pintura renacentista (*La Misa de Bolsena* [...]), fotografías del concordato establecido en julio de 1929 por Mussolini con el papa Pío XI, así como xilografías antisemitas [...] contemporáneas de los grandes programas europeos de finales del siglo XV. El caso de esta reunión de imágenes es tan emblemático como trastornante: un simple montaje (...) produce la anamnesis figurativa del lazo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato) y un dogma teológico-político de larga duración (la eucaristía); pero también entre un documento de la cultura (Rafael ilustrando en el Vaticano el dogma en cuestión) y un documento de la barbarie (el Vaticano entrando complacientemente en relación con una dictadura fascista).

Al hacer esto, el montaje de Warburg produce el destello magistral de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva- esencialmente imaginativa-, de todo el antisemitismo europeo: nos recuerda, hacia atrás, como el milagro de Bolsena señaló prácticamente la fecha de nacimiento de la persecución elaborada, sistemática, de los judíos en los siglos XIV y XV; desvela, hacia delante, –más de quince años antes del descubrimiento de los campos nazis por el “mundo civilizado”– el tenor terrorífico del pacto que unía a un dictador fascista con el inofensivo “pastor” de los católicos (DIDI-HUBERMAN, 2008, s/p)

La noción de montaje recuerda a la noción de configuración artística de Badiou (2002) definida como: “Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período “objetivo” da história de uma arte, nem mesmo um dispositivo “técnico”. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade *dessa arte*, uma verdade-arte” (BADIOU, 2002, p.25). Dicha lectura implica una concatenación de obras artísticas a partir de un acontecimiento. Secuencia que es infinita y que por tanto se realiza un recorte para leer. Se rescata entonces esa idea de secuencia, de cadenas y se incorpora a la misma no únicamente obras artísticas, sino otros sucesos ya sean históricos, políticos, sociales, económicos y culturales. De esa forma la lectura de la obra artística no es aislada sino en el

marco de esa cadena propuesta por quien decide leer.

El montaje, entonces, promueve una deconstrucción para luego remontar, deviene en una forma (no acabada ni cerrada), una intervención que procura diversas lecturas y por ende descubrimientos que no solo involucran la obra en cuestión, sino también a quien crea el montaje. El término deconstrucción remonta a Derrida (1989). Este autor revisó toda la tradición clásica para observar de qué manera el discurso y la tradición operan de forma metafísica apoyados en la idea de verdad, origen, realidad, ficción, lenguaje. El pensamiento paradójico es reprimido. Se llama deconstrucción porque se deconstruye esa operación, relatando cómo opera. Es una travesía en la que, según Reales “se trata de iluminar lo que está en la oscuridad” (REALES, 2018, s/p), colocando “tinta blanca” a las metáforas que se olvidan (DERRIDA, 1991/1972).

El atlas, a través del montaje, refleja cómo “todo el arte es contemporáneo, que el arte de ayer dice otras cosas hoy y que el pasado fue un presente que anticipó un futuro” (SPERANZA, 2017, p. 9). Esto es el anacronismo propuesto por Didi-Huberman (2011) mencionado en el Capítulo I de la presente tesis. El anacronismo como la convivencia de obras de distintas épocas en un mismo tiempo. Concepto con influencia freudiana en tanto tratarse de cómo ciertas obras artísticas continúan siendo investidas energéticamente y por ello la temporalidad las atraviesa. Esto se observa en la literatura en la que no trata de sucesiones cronológicas sino de permanencias. Sin principio, ni fin, como el “Libro de Arena” de Borges (1998/1975). El texto escrito en tiempo pasado siempre responde en presente. Anacronismo como una apertura que constituye lo transdisciplinar porque convoca a la renovación disciplinar: abre el enfoque histórico y las herramientas metodológicas. El tiempo se refunda y lo que antes se dominaba, ahora sorprende.

El atlas como producto de un archivo, a través de la realización de un montaje, deviene en metáfora de conocimiento que promueve una arqueología artística (en este caso literaria) en tanto “conjunto de tentativas que pueden ser pertinentes, pero siempre insuficientes que pueden encontrar un a priori histórico para destituir” (ANTELO, 2018, s/p) y una genealogía, como la descripción de un estilo de pensamiento. Esto es analizar las fuerzas y relaciones de poder que pueden percibirse en los textos, que reflejan los conflictos políticos, económicos y sociales de la época. Foucault en “Nietzsche, la Genealogía, la historia” retoma los aportes de Nietzsche sobre la historia. Para éste, ya en 1874, la historia debía contraponerse a la realidad, a la identidad y a la verdad y así “hacer de la historia un uso que la libere para siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria. Se trata de hacer de la historia una contra memoria, y de desplegar en ella por consiguiente una forma totalmente distinta del tiempo” (FOUCAULT, 2003, p. 23). Por ello Foucault recurre a la noción de historia efectiva: “La historia será ‘efectiva’ en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Dividirá nuestros sentimientos, dramatizará

nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo” (FOUCAULT, 2003, p. 17). Es el análisis genealógico el que sostiene esta concepción de historia.

Nietzsche en *Genealogía de la moral* explica cómo se propone estudiar la moral y expresa:

Enunciémosla: necesitamos una *crítica* de los valores morales, *hay que poner alguna vez en entredicho el valor mismo de esos valores* y para esto se necesita tener conocimiento de las condiciones y circunstancias de que aquéllos surgieron, en las que se desarrollaron y modificaron (la moral como consecuencia, como síntoma, como máscara, como tartufería, como enfermedad, como malentendido; pero también la moral como causa, como medicina, como estímulo, como freno, como veneno), un conocimiento que hasta ahora ni ha existido ni tampoco se lo ha siquiera deseado (NIETZSCHE, 2011, p. 16)

El análisis genealógico supone detenerse en los incidentes mínimos, en aquellos accidentes y desviaciones ínfimas. En términos de Foucault: “La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo” (FOUCAULT, 2003, p. 12).

El atlas como producto de un archivo, a través de la realización de un montaje provoca una constelación en sentido benjaminiano:

Pues el índice histórico que les corresponde a las imágenes no nos dice tan sólo su pertenencia a un tiempo bien concreto; dice sobre todo que tan sólo en un tiempo concreto de su curso vienen a un punto de legibilidad. Y ese “venir a legibilidad” es un punto crítico concreto del movimiento dado en su interior. Porque todo presente se concreta en las imágenes que le son sincrónicas, y es que todo ahora es el ahora de una concreta cognoscibilidad. Allí, en ese ahora, la verdad aparece en tensión, hasta estallar: cargada de tiempo. [...] En consecuencia, no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo sido viene a unirse como en relámpago al ahora para formar una constelación. (BENJAMIN, 2013, p. 743)

En el destello del relámpago, la constelación. Una figura de luz que a modo de irrupción genera una posibilidad fugaz de entendimiento nuevo; un entendimiento que hace a la constitución de quien crea y se apropia de esa figura de luz.

### **La poesía de Alcira, un atlas posible**

Para la elaboración de este atlas se hace necesario explicitar la imposibilidad del conocimiento total de los poemas de Alcira, así como la fecha de creación de muchos de los

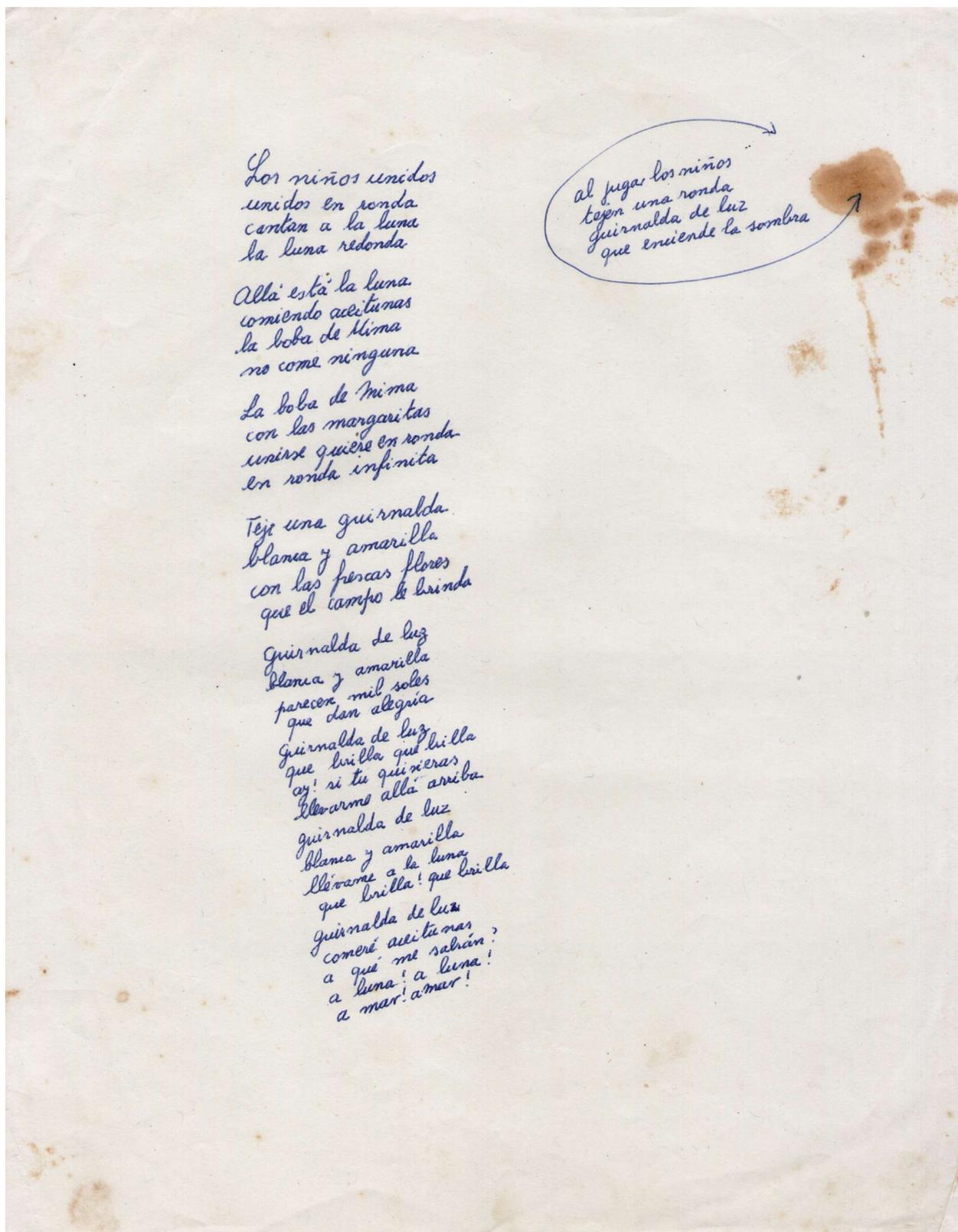
mismos. Esto se debe a que no existe una recopilación total de sus escritos dispersos, nómades y errantes. Alcira no recopiló sus poemas en vida. No llevaba la cuenta, ni ordenaba sus creaciones. Alcira escribía y regalaba. Creaba y compartía. Eso genera el desconocimiento y la imposibilidad de acceder a la totalidad de sus escritos. Una imposibilidad que acompañará cualquier estudio sobre las creaciones de la escritora uruguaya.

Los poemas de Alcira que forman parte de este atlas son todos aquellos escritos antes y después de su proyecto *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaria en Defensa de la Luz* (antes de 1972 y luego de 1990) que se alcanzaron a recopilar a partir de las siguientes fuentes: la cortesía de Agustín Fernández Gabard; el libro que el MUAC en 2018 publicó a partir de la exposición de la vida y las creaciones de Alcira y algunas páginas de internet aisladas que guardan consigo alguna nota sobre ella. Entre éstas, se destaca el Facebook y Wordpress que lleva Alfonso Pérez, un profesor de historia de México, estudioso y comprometido en la difusión de la vida de Alcira y sus creaciones. Se trata de 51 poemas, apenas una muestra de lo que Antonio Santos (IN CANALI, 2021) expone que existen en el acervo que el MUAC tiene: alrededor de 300 en total (teniendo en cuenta también los poemas creados en el marco de su proyecto).

A continuación el atlas por mí propuesto dividido en siguientes agrupamientos:

## Primer agrupamiento: lo infantil

### 1. Los niños unidos



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

2. Versión 1 de Los niños unidos

Los niños unidos  
unidos en ronda  
cantan a la luna  
la luna redonda

"Allá está la luna  
comiendo aceitunas  
la bobá de Trima  
no come ninguna"

La bobá de Trima  
con las margaritas  
unirse quiere en ronda  
en ronda infinita

Teje una guirnalda  
blanca y amarilla  
con las frescas flores  
que el campo le brinda

Guirnalda de luz  
blanca y amarilla  
llévame a la luna  
que brilla! que brilla!

Guirnalda de luz  
que brilla! que brilla!  
ay! si tú quisieras  
llevarme allá arriba!

Guirnalda de luz!  
comeré aceitunas.  
A qué me sabrán?  
A luna! a luna!  
A mar! amar!

Olivia Soust Saffo

Mi segundo poema cuando vivía con  
la abuela Elvira y sus nietos Patricia (9 años)  
y Emilio (18 años)

3. Versión 2 de Los niños unidos

①

Los niños unidos  
Unidos en ronda  
Cantan a - la luna  
La luna redonda

"Allá está la luna  
comiendo aceitunas  
La bobá de Mima  
no come ninguna"

La bobá de Mima  
con las margaritas  
unirse quiere en ronda  
en ronda infinita

Teje una guirnalda  
blanca y amarilla  
con las frescas flores  
que el campo le brinda!

Guirnalda de luz!  
blanca y amarilla!  
Hévame a la luna!  
que brilla! que brilla!

Guirnalda de luz!  
que brilla! que brilla!  
ay! si tú quisieras!  
llevarme allá arriba!

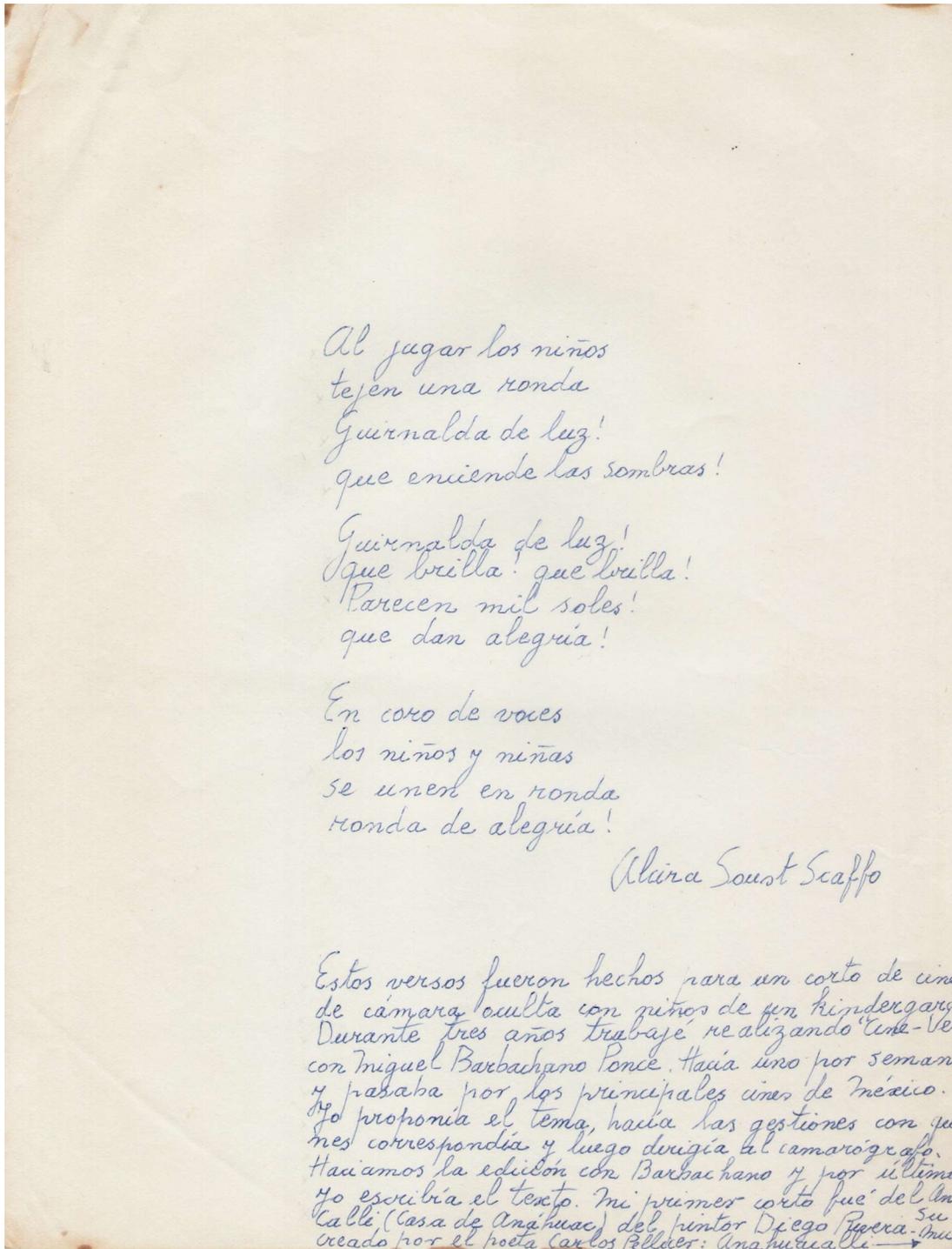
Guirnalda de luz!  
Comeré aceitunas!  
A qué me sabrán?  
a luna! a luna!  
a mar! a mar!

Alira Saust Scaffo

Mi segundo poema cuando vivía con la abuela  
Elevira y sus nietos: Gloria Patricia (9 años) y  
Emilio (18 años) En su casa (de Reforma y Elba)  
empecé a escribir poesía.

Cortesía de Agustín Fernández Gabard  
Se encuentra también MUAC (2018)

4. Al jugar los niños (o extracto de Los niños unidos)



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

5. Hagamos la ronda, 1969

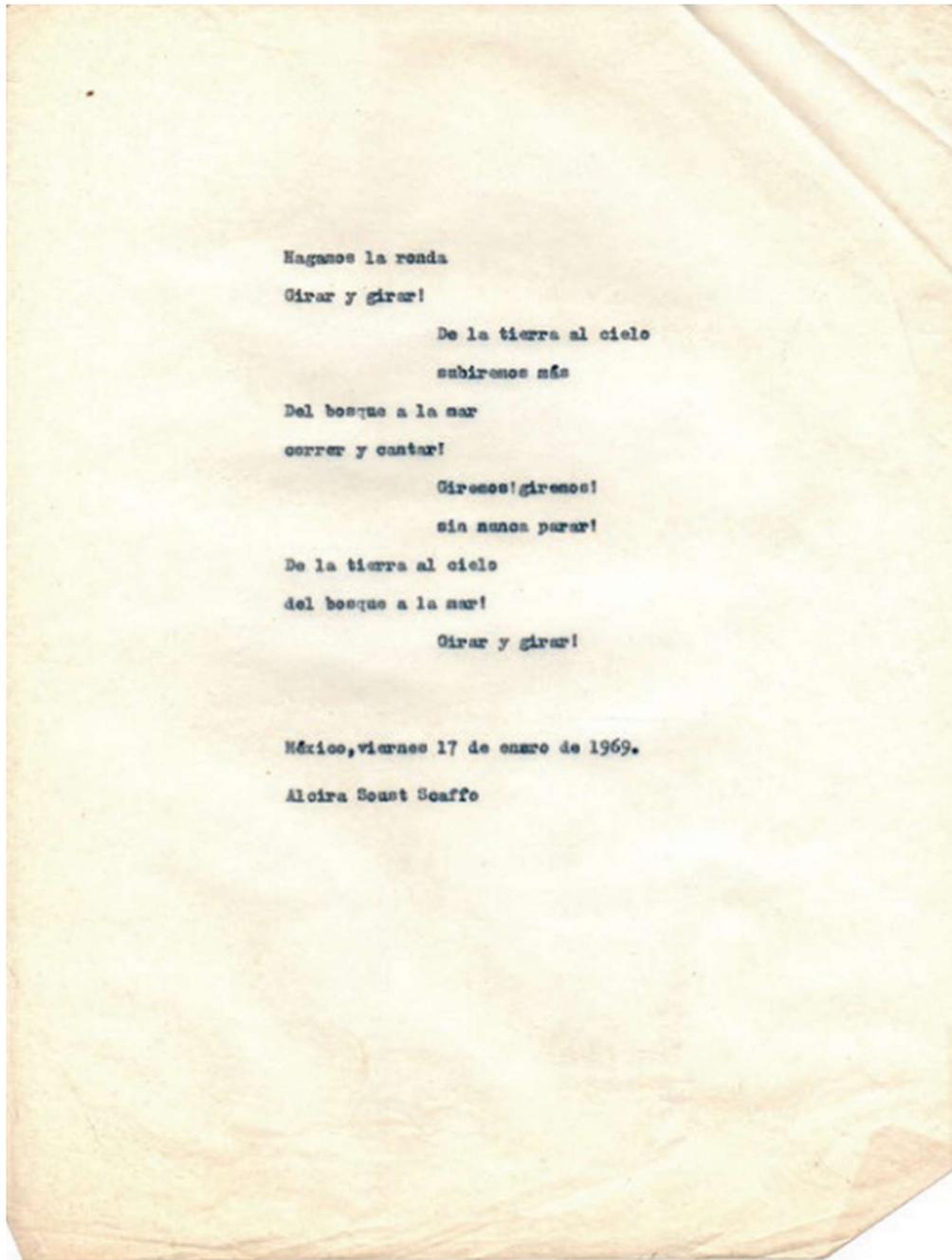


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 158)

## 6. Que importa que a un niño se le haya

Que importa que a un niño triste se le haya  
olvidado el deber de ir a la escuela.  
Que suenen las campanas y él cruce los puentes.  
Si es feliz, si él come y él duerme.  
Si es un caracol siempre con su casa a cuestas  
mientras los peces de colores giran y dan vueltas.

## Poema encontrado en SALAZAR PERALTA (2015)

### 7. Fragmento de *El ropero* (SALAZAR PERALTA, 2015)

Generalmente los viernes por la tarde Filosofía está vacía y esa vez estaba ausente el público habitual. La única conocida era Alcira Soust Scaffo, la poeta uruguaya, una mujer alta y delgada, de cabello entrecano, ojos azules y como la melodía de Procol Harum: *A Whiter Shade of Pale, Una Pálida Sombra*. En su bolsa cargaba un legajo con sus poesías y las tradicionales hojas mimeografiadas de “Poesía en Armas”, que regularmente distribuía en los pasillos, en la terraza del aeropuerto y en la cafetería, sin ambición ni protagonismo. Mujer admirable que en la primera impresión parecía muy vulnerable. Entre los aliados de los grupos culturales Miguel Hernández y José Carlos Mariategui, había ganado la amistad de todos. Los trataba como una hermana mayor, y le correspondían su cariño con cortesías como invitarle un café o un sándwich.

En aquella ocasión, con tu querida charrúa, platicaron sobre la conferencia y al salir del auditorio se encaminaron a la avenida Insurgentes para esperar un autobús que los sacara de ciudad universitaria. Después de un rato deciden irse a pie a San Ángel y al pasar por el Sanborns, la invitas a cenar. Ya en la sobremesa te lee algunos de sus hermosos poemas que expresaban su dignidad y valor humano. Mientras lee: *Soy la tierra y tiemblo... y tiemblo*, comenzó a temblar en verdad, de forma oscilatoria y trepidatoria. De inmediato los clientes se levantan y escapan rumbo a la puerta, mientras los candiles se balancean y se escucha crujir el edificio. Se sorprenden por la coincidencia. Ahora crees que Alcira era una especie de ángel con una relación espiritual con la tierra que respondía a su mandato. Y ella no lo sabía.

Salieron y nuevamente a la aventura de buscar un taxi casi a medianoche. Era inútil no pasaba ninguno y nuevamente a caminar, con el vitalismo fuera de serie de una mujer madura, en una noche que se sentía cada vez más fría. Alcira temblaba de frío, le ofreciste

tu saco para que se cubriera. Caminaron como una hora y llegaron a la zona de los cabarets de la colonia del Valle. En la puerta de un antro, salió un sujeto mostrando una placa de agente del servicio secreto. Con prepotencia comenzó a interrogarles e intentó arrebatarle a Alcira su bolso para esculcarlo. No lo hubiera hecho, porque la mujer que parecía muy frágil se transformó en una con carácter de acero. Alcira jaló con fuerza su bolso e hizo gran escándalo, con delirio le espetó una serie de frases fuertes que desalentaron al policía. Alrededor de ustedes estaban unas seis personas que llegaban o salían del lugar. Alcira le manifestó que era una profesora universitaria y que su placa no lo autorizaba en tratar a nadie con violencia. Palabras no le faltaron para exigirle respeto. Entonces el agente policiaco te dijo: mejor llévatela. Y como por arte de magia apareció un taxi y le pediste que los llevara al Sanborns del Ángel. Se acomodan en el auto. Estaban muy cansados y friolentos, el auto era un refugio. En el camino todavía Alcira descarga su enojo contra aquél que había osado quitarle su bolso con esos papeles, que eran su tesoro máspreciado. En una de las mesas del Sanborns están Hamlet, Eduardo y Javier. Al verlos les invitan a su mesa. Alcira, todavía viva la paranoia, les cuenta toda la aventura de esa noche.

[...]

En el año sesenta y ocho, la noche que el ejército tomó Ciudad Universitaria, Alcira quedó atrapada en un cubículo de la Torre de Humanidades. Contaba Pepe Revueltas que Alcira, desde la ventana de un baño del octavo piso de la torre, miraba cómo estudiantes y profesores eran llevados a punta de bayoneta, algo que su moral y su pánico no toleraba. La leyenda dirá que minutos antes que llegara el ejército, puso el disco de Voz Viva de León Felipe recitando sus poemas por los altoparlantes de la radio comunitaria. Ese episodio de la recepción de los represores convertirá esa pesadilla en una película surrealista, digna de ser filmada por Buñuel. Y permanecerá en esa noche terrible, escribirá una leyenda de poesía de resistencia y se convertirá en una heroína uruguaya que resistió la intervención militar en la UNAM. Estuvo doce días y sus noches encerrada en un baño de la Torre de Humanidades, alimentándose con agua y papel higiénico, hasta que el poeta Rubén Bonifaz Nuño la encontró moribunda. Después de su recuperación escribiría: “Me gané un pueblo y una metáfora”.

Charly llega a San Ángel con el *Últimas Noticias* de *Excélsior*. En la portada una foto donde el santito francés es sujetado violentamente por unos soldados. Esa vez hablan de encontrar un nuevo lugar. Están lejos de saber que Alcira estaba atrapada, mientras, se la pasan de poca madre en el departamento de San Jacinto. Alcira valientemente aguantó sitiada un millón treinta seis mil ochocientos segundos hasta que regresaron los universitarios. Cuando tomaron preso a “El Búho”, ya habían abandonado el departamento. Una tarde en el carro de Hamlet llevan los mimeógrafos a Tlatelolco, y después de la masacre del 2 de octubre, seguirían imprimiendo las poesías de Alcira y textos de libertad a los presos políticos. Tenían sentimientos de culpabilidad y de vergüenza de estar libres, con la conciencia de que la cárcel, el trabajo burocrático, el juego y el vicio, aniquilan. Todavía

tienes el mimeógrafo Gestetner que conservas de esa lucha. (SALAZAR, 2015, p. 79. 80, 81, 88, 89)

8. La gota del agua y el caracol, primera versión 1962 (anexo 2)

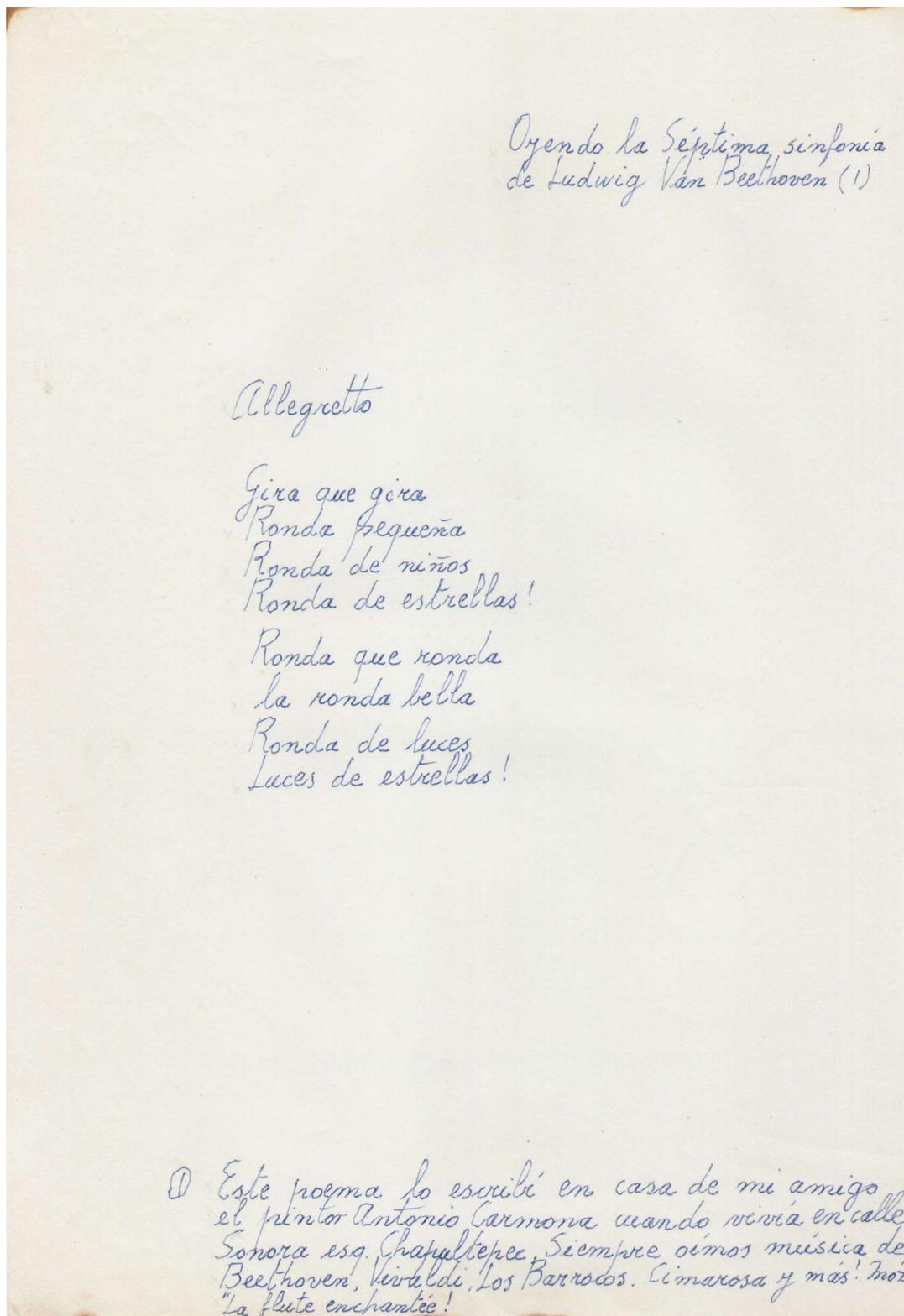
9. Caracol, col. col, canción popular

Caracol, -col, -col,  
Saca tus cuernos para el sol  
que te vienen a buscar  
a la orilla de la mar

Caracol, -col, -col,  
Saca tus cuernos para el sol  
para hoy, para mañana  
para toda la semana

Segundo agrupamiento: poesía y música

1. .Alegretto



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

2. Oyendo la novena, 1970

~~Version~~  
(oyendo la novena de Beethoven)

fecundando lunas.....

nombrar tu nombre (es)	como cantar	un canto (entonces)
un canto canto	como un nombre	el tuyo
lo recibe el aire y	lo espira	el Viento
y en espiral andan	los dos	cantando!
		y canta!
el frío frío tiembla	al son	canta!
se acurraca envuelto	en vueltas	a-la Alegría!
y cantando	son dos alas en alas	
y cantan	<b>los...</b> (ahora)	
	Sol... (es)	
y cantan	a-la noche	Y es el día
y cantan	a- el día	y es el Sol
y cantan	en tus ojos	y Amanece
y en la mirada y	ien (tú- Mirada)	la Mirada (mir)
luna creciente		

Sigue →

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 158)

3. Publicación de Oyendo la novena, 1970 en “La parda flora”, Durazno, Uruguay. 1997

(oyendo la novena de Bethoven)

fecundando lunas... a Luis (Ludwig) y más Lui...es

nombrar tu nombre (es)

un canto canto  
lo recibe el aire  
y en el espiral andan

como cantar  
como un nombre  
lo espira  
los dos

un canto (entonces)  
el tuyo  
el Viento!  
cantando!

el frío frío tiembla  
se acurruca envuelto  
y cantando

al son  
en vueltas  
son dos alas en  
/alas

y canta!  
canta!  
a-la Alegría!

y cantan

los...(ahora)  
sol...(es)

y cantan  
y cantan  
y cantan  
y en mí-mirada  
(Luna creciente)

a-la noche  
a-él día  
en tus ojos  
y en (tú-mirada)

y es él-día  
y es él-Sol  
y AmanEséee  
La Mirada (crece)

Imagen extraída de: <https://alcirasoust.wordpress.com/>

4. Escuchando la flauta encantada (mágica), 1991

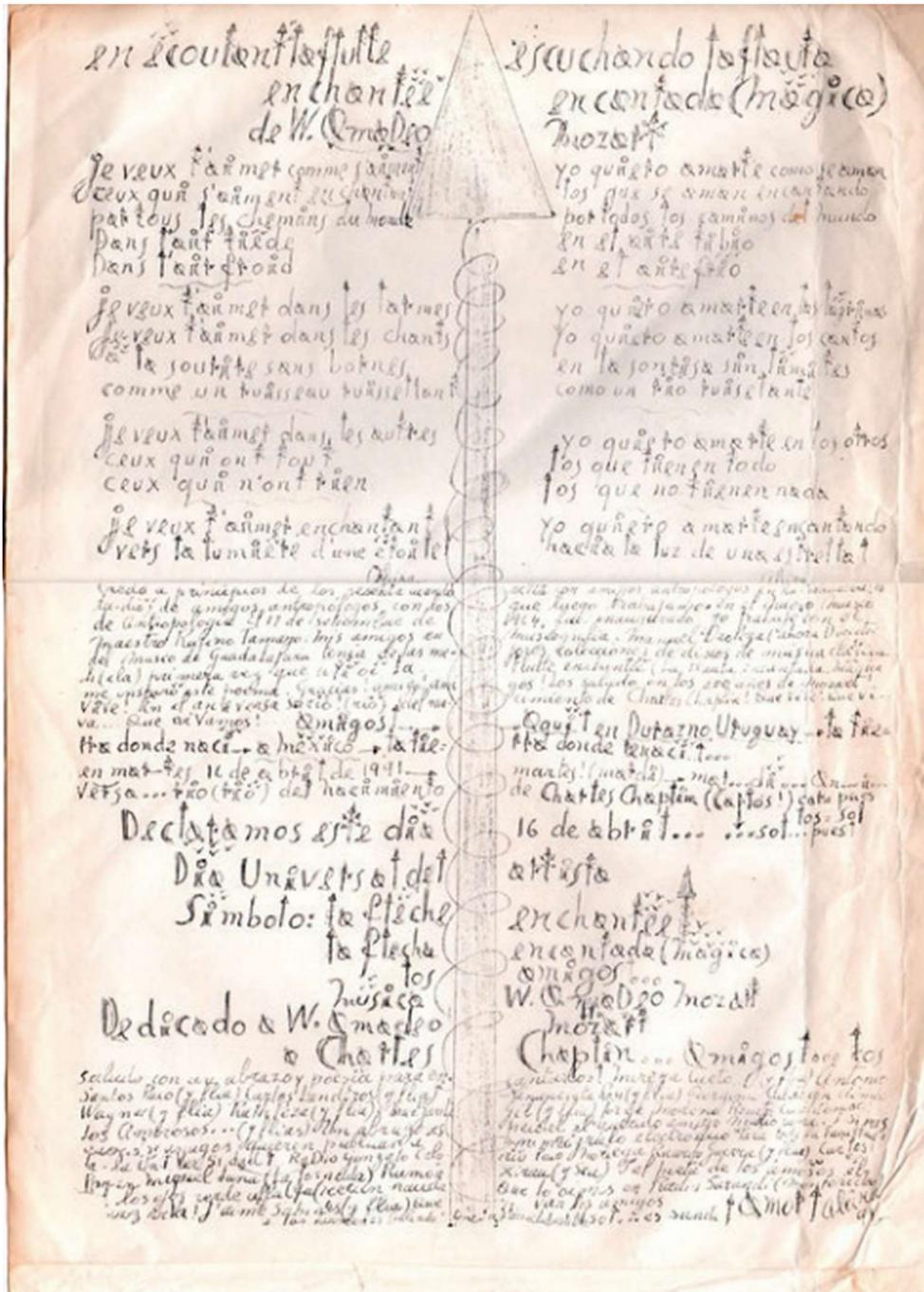


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 229)

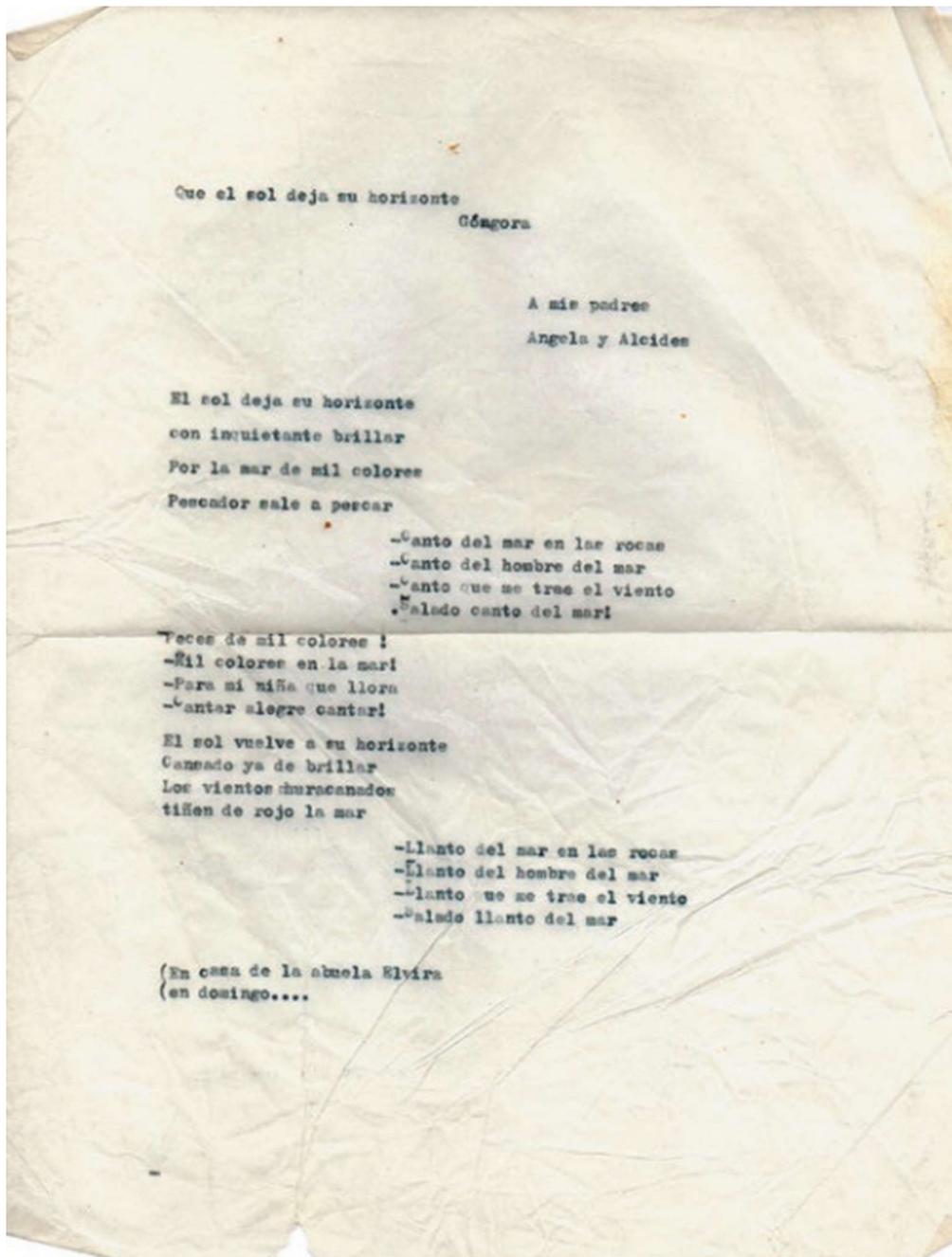
## 5. Yo quiero amarte como se aman

Yo quiero amarte como se aman  
los que se aman encantando  
por todos los caminos del mundo  
en el arte tibio  
en el arte frío

Yo quiero amarte en las lágrimas  
yo quiero amarte en los cantos  
en la sonrisa sin límites  
como un río ruiselante

Yo quiero amarte en los otros  
los que tienen todo  
los que no tienen nada  
Yo quiero amarte encantando  
hacia la luz de una estrella

## 6. Que el sol deja su horizonte



Cortesía de Agustín Fernández Gabard  
Se encuentra también MUAC (2018)

7. Publicación de “Que el sol deja su horizonte” con el agregado “Escuchando la flauta encantada (mágica)” en *La parda flora*, Durazno, Uruguay. 1997

# Escuchando la flauta encantada (mágica)

"Que el sol deja su horizonte".  
Góngora

*Que el sol deja su horizonte  
con inquietante brillar  
Por la mar de mil colores  
pescador sale a pescar*

- *Peces de mil colores*
- *Mil colores en la mar*
- *Para mi niña que llora*
- *Cantar! alegre cantar!*

*El sol vuelve a su horizonte  
cansado ya de brillar  
Los vientos huracanados  
tiñen de rojo a la mar*

- *Canto del mar en las rocas*
- *Canto del hombre en el mar*
- *Canto que me trae el viento*
- *Salado canto del mar*

- *Llanto del mar en las rocas*
- *Llanto del hombre en el mar*
- *Llanto que me trae el viento*
- *Salado llanto del mar*

Imagen extraída de: <https://alcirasoust.wordpress.com/>

## 8. Góngora, Romance de Angélica y Medoro, 1602

En un pastoral albergue  
que la guerra entre unos robles  
lo dexó por escondido  
o lo perdonó por pobre;

do la paz viste pellico  
y conduce entre pastores  
ovejas del monte al llano  
y cabras del llano al monte,

mal herido y bien curado,  
se alberga un dichoso joven  
que sin clavarle amor flecha  
le coronó de favores.

Las venas con poca sangre,  
los ojos con mucha noche,  
lo halló en el campo aquella  
vida y muerte de los hombres.

Del palafrén se derriba,  
no porque al moro conoce,  
sino por ver que la yerba  
tanta sangre paga en flores.

Límpiale el rostro, y la mano  
siente al Amor que se esconde  
tras las rosas, que la muerte  
va violando sus colores.

Escondióse tras las rosas,  
porque labren sus arpones  
el diamante del Catay  
con aquella sangre noble.

Ya le regala los ojos,  
ya le entra, sin ver por dónde,  
una piedad mal nacida

entre dulces escorpiones.

Ya es herido el pedernal,  
ya despide el primer golpe  
centellas de agua, ¡oh piedad!,  
hija de padres traidores.

Yerbas le aplica a sus llagas,  
que si no sanan entonces  
en virtud de tales manos  
lisonjean los dolores.

Amor le ofrece su venda,  
mas ella sus velos rompe  
para ligar sus heridas;  
los rayos del sol perdonen.

Los últimos nudos daba  
cuando el cielo la socorre  
de un villano en una yegua  
que iba penetrando el bosque.

Enfrénale de la bella  
las tristes piadosas voces,  
que los firmes troncos mueven  
y las sordas piedras oyen;

y la que mejor se halla  
en las selvas que en la corte,  
simple bondad, al pío ruego  
cortésmente corresponde.

Humilde se apea el villano  
y sobre la yegua pone  
un cuerpo con poca sangre,  
pero con dos corazones.

A su cabaña los guía,

que el sol deja su horizonte  
y el humo de su cabaña  
le va sirviendo de norte.

Llegaron temprano a ella  
do una labradora acoge  
un mal vivo con dos almas,  
una ciega con dos soles.

Blando heno en vez de pluma  
para lecho les compone,  
que será tálamo luego  
do el garzón sus dichas logre.

Las manos, pues, cuyos dedos  
desta vida fueron dioses,  
restituyen a Medoro  
salud nueva, fuerzas dobles,

y le entregan, cuando menos,  
su beldad y un reino en dote,  
segunda envidia de Marte,  
primera dicha de Adonis.

Corona un lascivo enjambre  
de cupidillos menores  
la choza; bien como abejas,  
hueco tronco de alcornoque.

¡Qué de nudos le está dando  
a un áspid la envidia torpe,  
contando de las palomas  
los arrullos gemidores!

¡Qué bien la destierra Amor,  
haciendo la cuerda zote,  
porque el caso no se infame  
y el lugar no se inficione!

Todo es gala el africano,  
su vestido espira olores,  
el lunado arco suspende  
y el corvo alfange depone.

Tórtolas enamoradas  
son sus roncós atambores  
y los volantes de Venus  
sus bien seguidos pendones.

Desnuda el pecho anda ella;  
vuela el cabello sin orden;  
si lo abrocha, es con claveles,  
con jazmines si lo coge.

El pie calza en lazos de oro

porque la nieve se goce,  
y no se vaya por pies  
la hermosura del orbe.

Todo sirve a los amantes,  
plumas les batien veloces,  
airecillos lisonjeros,  
si no son murmuradores.

Los campos les dan alfombras,  
los árboles pabellones,  
la apacible fuente sueño,  
música los ruiseñores.

Los troncos les dan cortezas  
en que se guarden sus nombres  
mejor que en tablas de mármol

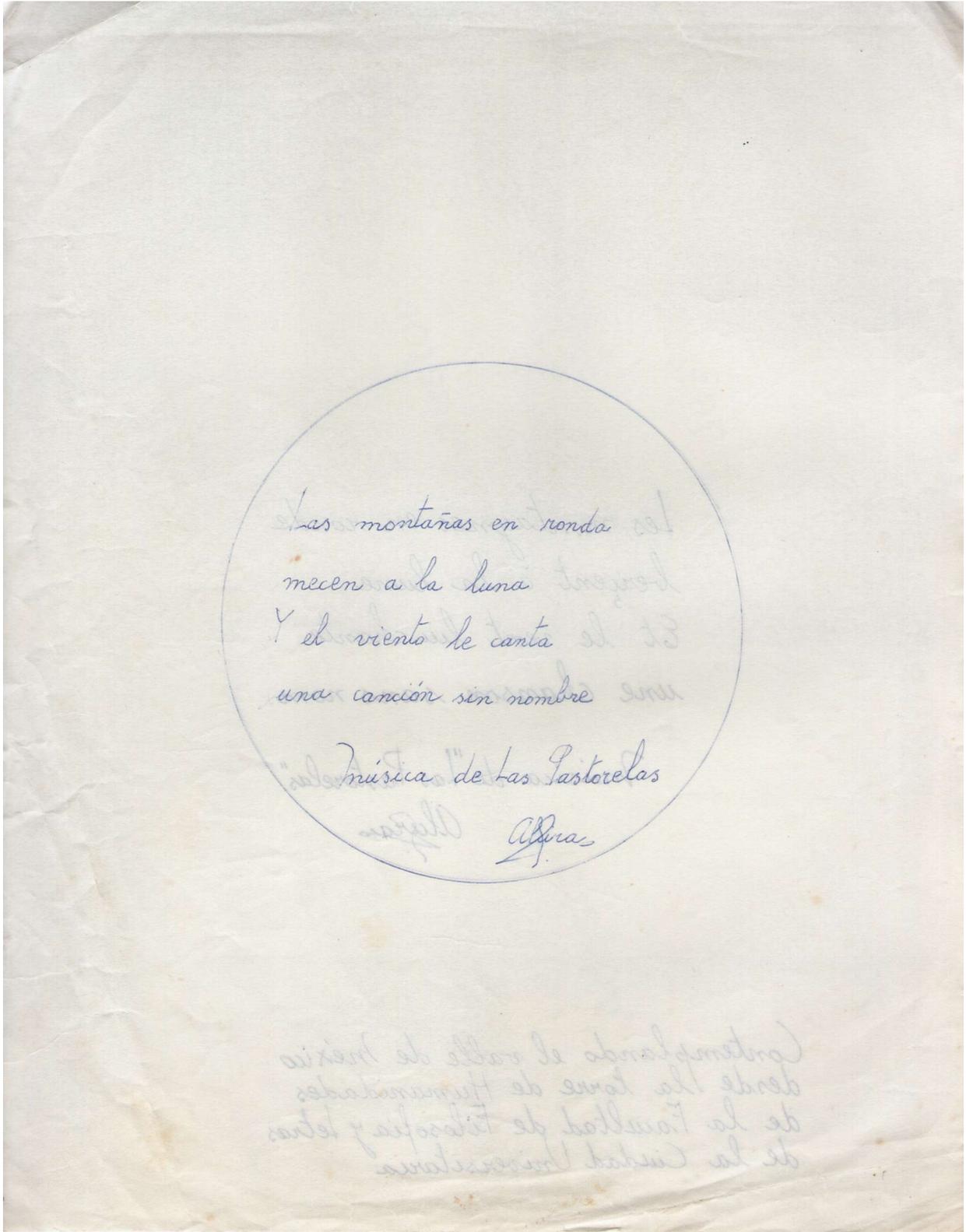
o que en láminas de bronce.

No hay verde fresno sin letra,  
ni blanco chopo sin mote;  
si un valle Angélica suena,  
otro Angélica responde.

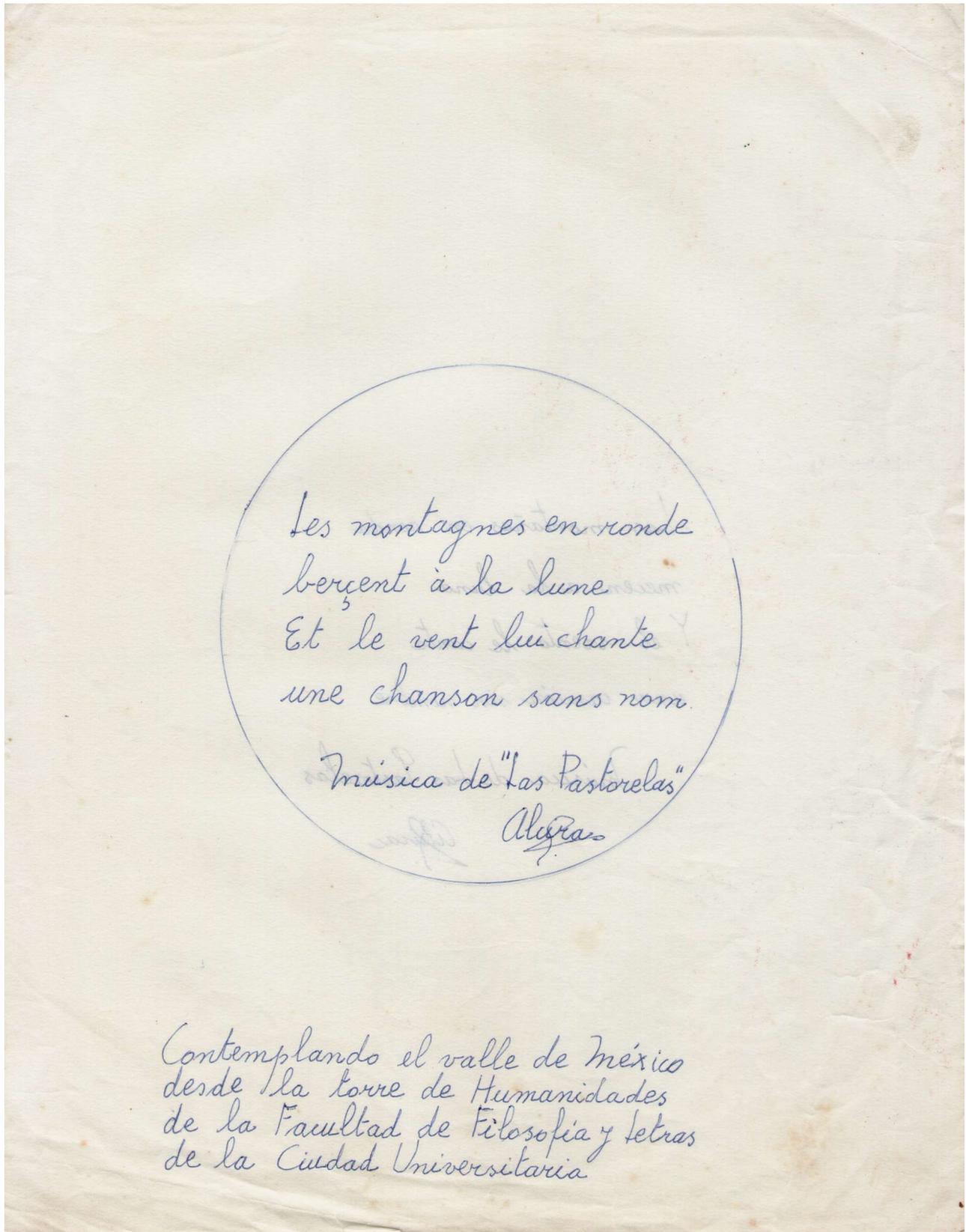
Cuevas do el silencio apenas  
deja que sombras las moren,  
profanan con sus abrazos  
a pesar de sus horrores.

Choza, pues, tálamo y lecho,  
contestes destos amores,  
el cielo os guarde, si puede,  
de las locuras del conde.

9. Las montañas en ronda



10. Les montagnes en ronde



Les montagnes en ronde  
bercent à la lune  
Et le vent lui chante  
une chanson sans nom.

Música de "Las Pastorelas"  
Algar

Contemplando el valle de México  
desde la Torre de Humanidades  
de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Ciudad Universitaria

Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

11. Bonjour cher Antoine, 1990

Canción con música  
de la película "Los  
paraguas de Cherburgo"  
8 y 9 de agosto de  
1990



Antonio Santos, dirigente del Consejo Estudiantil Universitario.

Bonjour cher Antoine 5  
Bonjour mon ami 4  
Parle-moi de loin 5  
Dis-moi jusqu'ici 4  
La nuit et le jour 5  
n'ont-ils plus de joie 5  
j'espère si loin 5  
tes mots et ta voix 5  
L'espoir et la foi 5  
marchent avec-moi 5  
L'attente m'accompagne 5  
toujours elle est à-moi 5  
Bonsoir cher Antoine 5  
Bonsoir mon ami 5  
Parle-moi de loin  
Dis-moi jusqu'ici  
Alfira 90

Bonjour cher Antoine  
Bonjour mon ami  
Parle-moi de loin  
Dis-moi jusqu'ici  
La nuit et le jour  
n'ont-ils plus de joie  
j'espère si loin  
tes mots et ta voix  
L'espoir et la foi  
marchent avec moi  
L'attente m'accompagne  
Toujours elle est à-moi  
Bonsoir cher Antoine  
Bonsoir mon ami  
Parle-moi de loin  
Dis-moi jusqu'ici  
Alfira 90

12. Buen día querido Antonio

Traducción del francés al español  
de la canción con música de la  
película "Los paraguas de Cherburgo"  
dedicada a Antonio Santos mi amigo

Buen día querido Antonio  
Buen día mi amigo  
Háblame desde lejos  
Dime hasta aquí

La noche y el día  
no tienen más alegría  
Yo espero desde tan lejos  
tus palabras y tu voz

La esperanza y la fe  
marchan conmigo  
La espera me acompaña  
Siempre ella está conmigo

Buenas noches querido <sup>Antonio</sup> ~~amigo~~  
Buenas noches mi amigo  
Háblame desde lejos  
Dime hasta aquí.

Alpara 90.

Cortesía de Agustín Fernández Gabard

13. Afiche de “Les parapluies de cherbourg” (1964)



Imagen extraída de <https://www.filmaffinity.com/es/film891194.html>

Tercer agrupamiento: La (niña) loba

1. La niña loba, 1958

Por la calle alegre  
va la niña sola

- Parece gacela  
- Pronto será loba

Por la calle alegre  
camina ella sola

- Sonriendo y sonriendo  
- Sólo llora a solas

Por la calle alegre  
juega con los niños

- Parece uno de ellos  
- La niña y los niños

Por la calle alegre  
ella va cantando

- Qué viva alegría!  
- En su canto hay llanto

En la calle alegre  
ha quedado sola

- A nadie sonríe  
- Hora llora llora

En la calle alegre,  
las puertas cerradas  
al paso silente,  
de la niña sola

- Como huye la gente!  
- Ahí viene la loba!

- Esta es la calle  
de la niña sola?  
Es la calle alegre  
donde caminaba?  
jugaba?  
cantaba?

- Os habéis perdido  
Esta es la calle  
de la niña loba  
donde rezan ellas  
por los niños tristes  
por los niños solos  
sin cantos sin rondas  
y murmuran ellos  
la loba! la loba!

En la calle sola  
la loba! la loba!

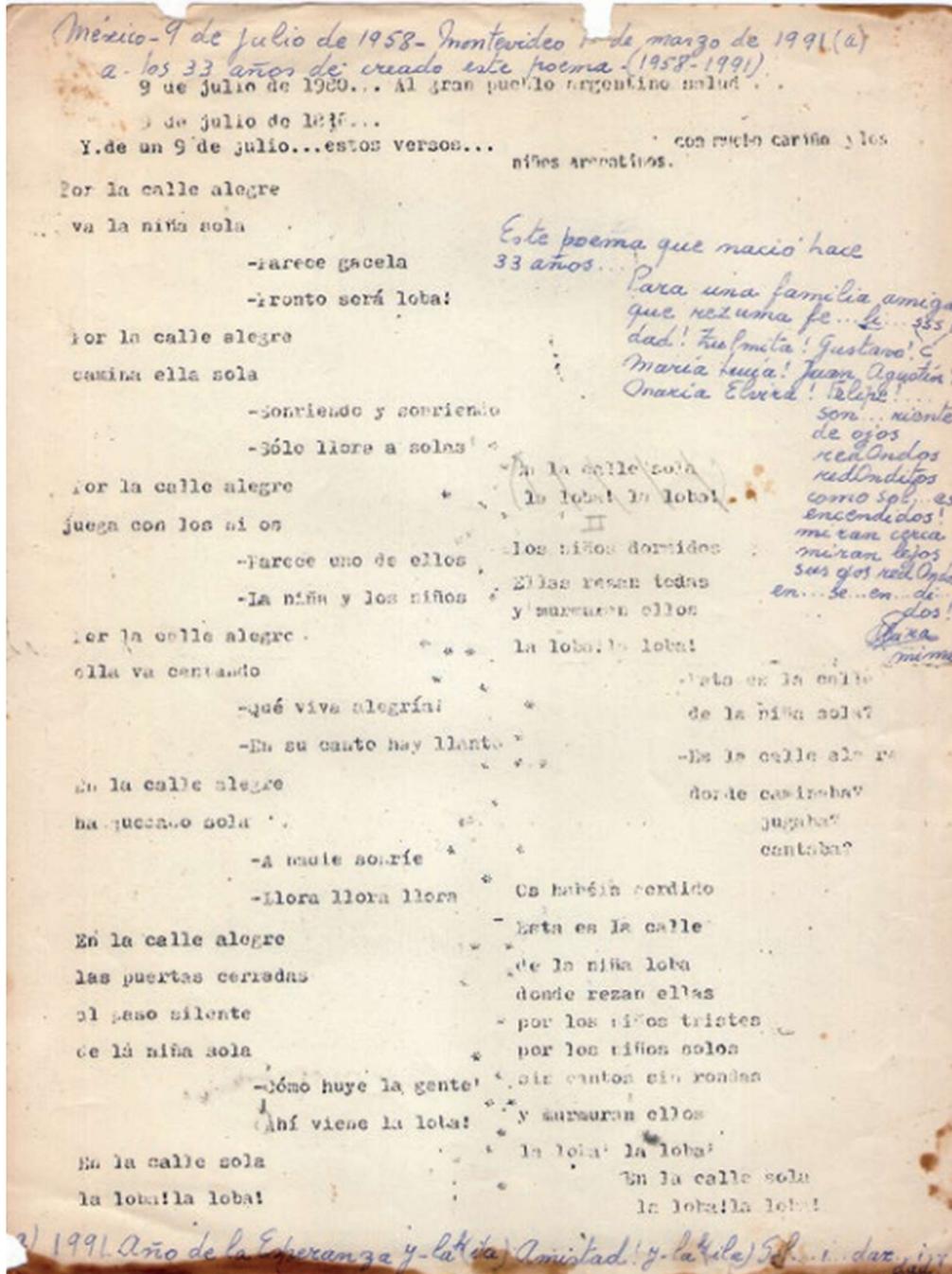
Alira Soust Scaffo

Este es uno de mis primeros poemas

Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

2. Otra versión de La niña loba



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

### 3. La loba, Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal*, 1916

Yo soy como la loba,  
Quebré con el rebaño  
Y me fui a la montaña  
Fatigada del llano

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,  
Que 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.

Mirad cómo se ríen y cómo me señalan  
Porque lo digo así: (Las ovejitas balan  
Porque ven que una loba ha entrado en el corral  
Y saben que las lobas vienen del matorral).

¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño!  
No temáis a la loba, ella no os hará daño.  
Pero tampoco riáis, que sus dientes son finos  
¡Y en el bosque aprendieron sus manejos felinos!

No os robará la loba al pastor, no os inquietéis;  
Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis  
Pero sin fundamento, que no sabe robar  
Esa loba; ¡sus dientes son armas de matar!

Ha entrado en el corral porque sí, porque gusta  
De ver cómo al llegar el rebaño se asusta,  
Y cómo disimula con risas su temor  
Bosquejando en el gesto un extraño escozor..

Id si acaso podéis frente a frente a la loba  
Y robadle el cachorro; no vayáis en la boba  
Conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...  
¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor!

Ovejitas, mostradme los dientes. ¡Qué pequeños!  
No podréis, pobrecitas, caminar sin los dueños  
Por la montaña abrupta, que si el tigre os acecha  
No sabréis defenderos, moriréis en la brecha.

Yo soy como la loba. Ando sola y me río  
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío  
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano  
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

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

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!  
Aquello que me llame más pronto a la pelea.  
A veces la ilusión de un capullo de amor  
Que yo sé malograr antes que se haga flor.

Yo soy como la loba,  
Quebré con el rebaño  
Y me fui a la montaña  
Fatigada del llano.

Cuarto agrupamiento: Alcira y la influencia española

1. Tu no has muerto, 1962

1<sup>a</sup> versión

Para Emilio Prados  
Tú no has muerto

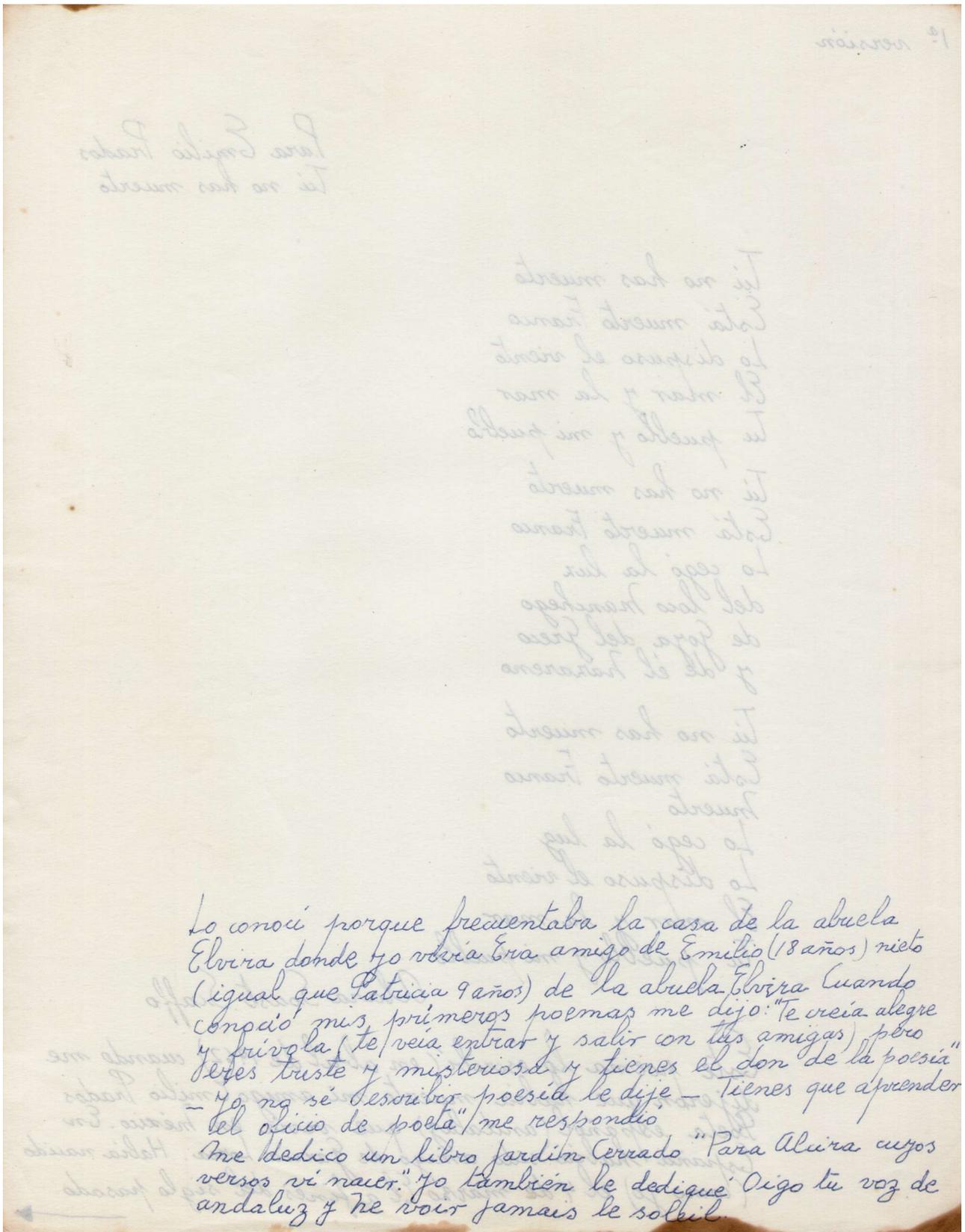
Tú no has muerto  
Está muerto Franco  
Lo dispuso el viento  
El mar y la mar  
Tu pueblo y mi pueblo

Tú no has muerto  
Está muerto Franco  
Lo cegó la luz  
del loco manchego  
de Goya, del Greco  
y de el harrareno

Tú no has muerto  
Está muerto Franco  
Muerto  
Lo cegó la luz  
Lo dispuso el viento  
El mar y la mar  
Tu pueblo y mi pueblo

Alcira Soust Staffo

Este poema lo escribí (en abril de 1962) cuando me dijeron que había muerto mi amigo Emilio Prados Poeta español (andaluz) que vivía en México. En España había sido amigo de García Lorca. Había nacido (como yo) el 4 de marzo. El a fines del siglo pasado.

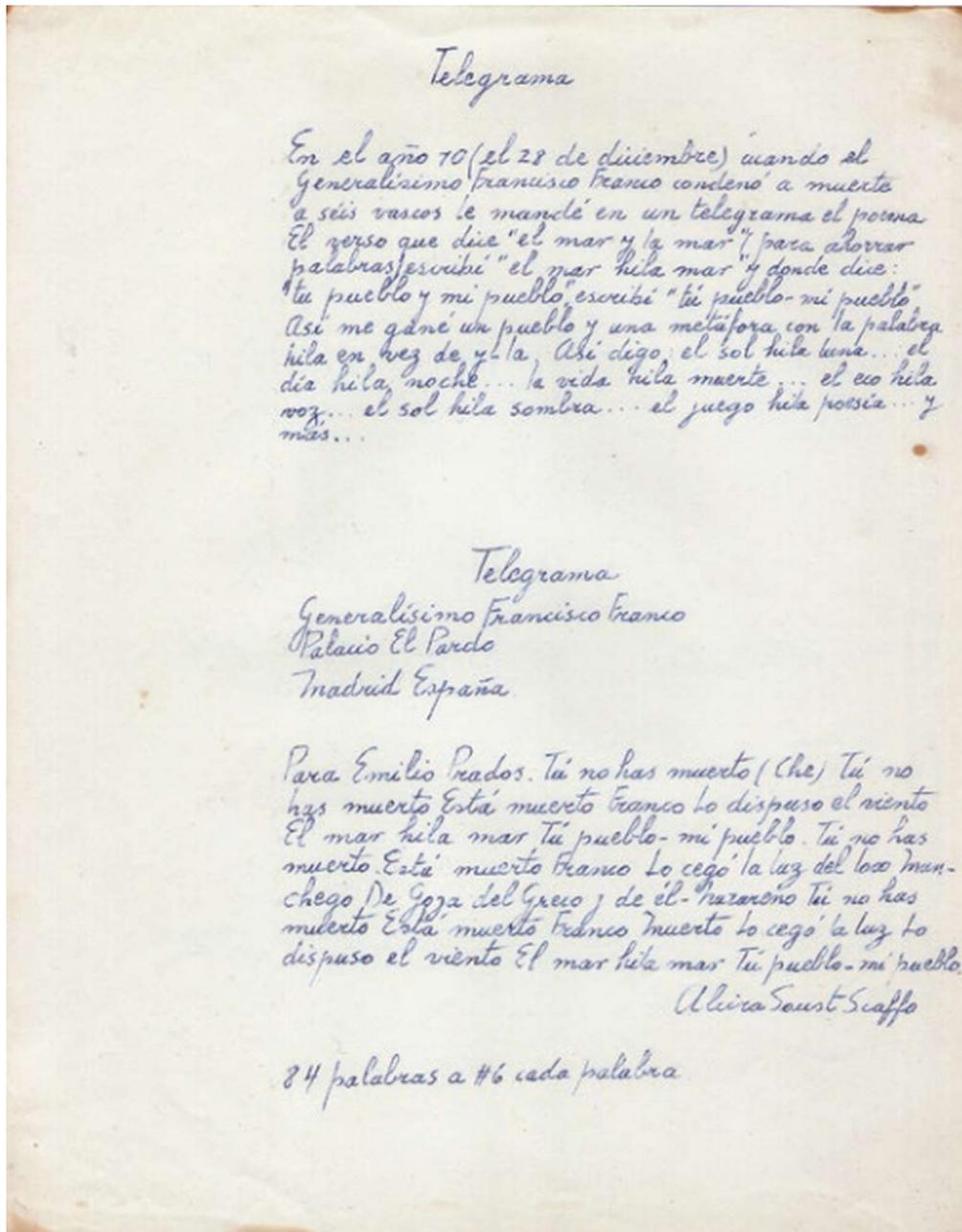


Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

Primera versión 1962 y segunda versión 1967. Publicado en revista *Excelsior* en 1970 y en *Revista de la Universidad de México* en 1971

2. Texto que acompaña el poema



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

### 3. Te siento, 1970

Oigo tu voz de andaluz  
que me llega con el viento  
Que se hace nube en silencio  
Que se hace nube en silencio  
Te siento  
  
Te siento en el aire  
Te sueño en el viento  
Si cierro los ojos  
“M’illumino d’inmenso”  
Te siento  
  
Tan cerca  
Tan lejos  
Cazador de nubes  
Hacedor de sueños  
Sin tiempo

### 4. Giuseppe Ungaretti, “M’illumino d’inmenso”

### 5. Te siento, 1970

Te siento  
en cantos  
en lluvia  
en ecos  
en rondas al viento!  
  
Mil guijarros blancos  
juguetes del viento  
rodando y saltando  
cantan en mi huerto

Mil guijarros blancos  
cantan en mi huerto  
Rosas encendidas  
lloran en silencio  
  
Mil guijarros blancos  
lloran en silencio  
De blancos guijarros  
a rondas al viento  
  
Llorar de guijarros  
cantares eternos!

6. Publicación "tres poemas para emilio" en *Excelsior*, 1970

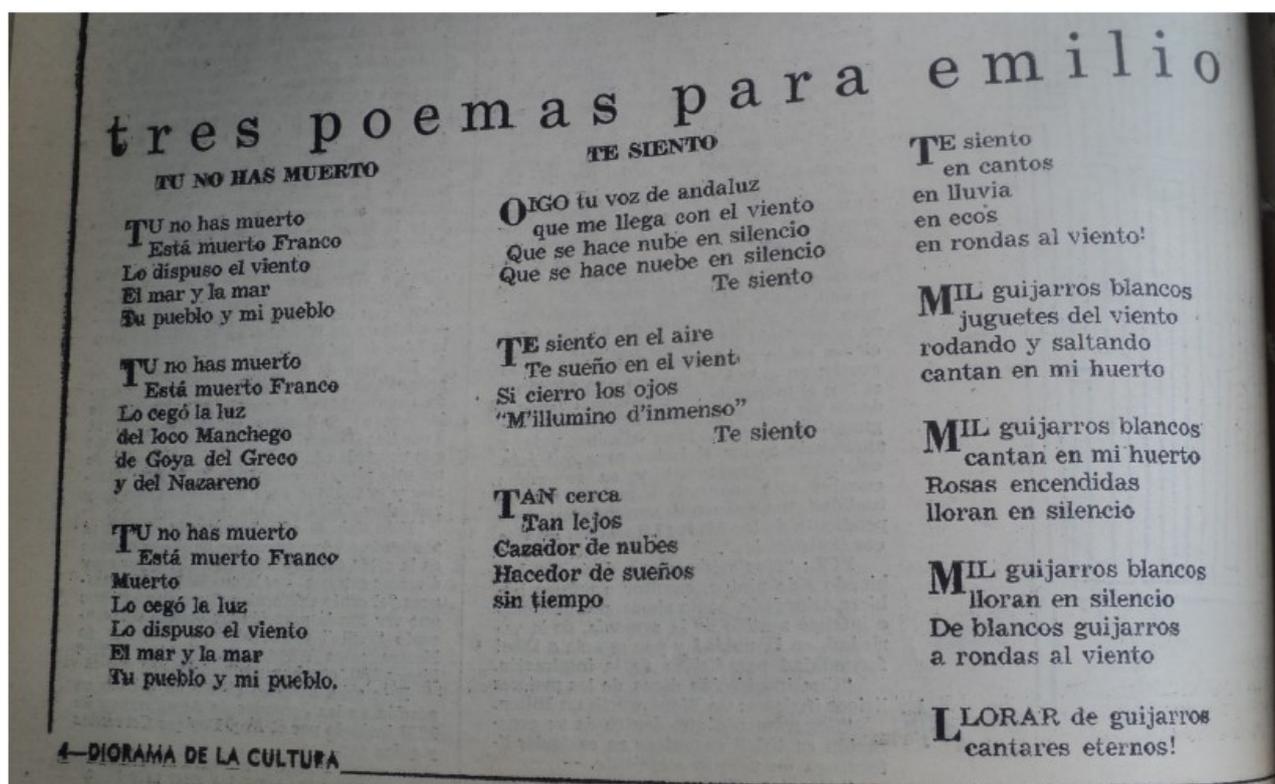


Imagen disponible en <https://alcirasoust.wordpress.com/>

7. Mil guijarros blancos, 1965. Publicado en en la revista Málaga

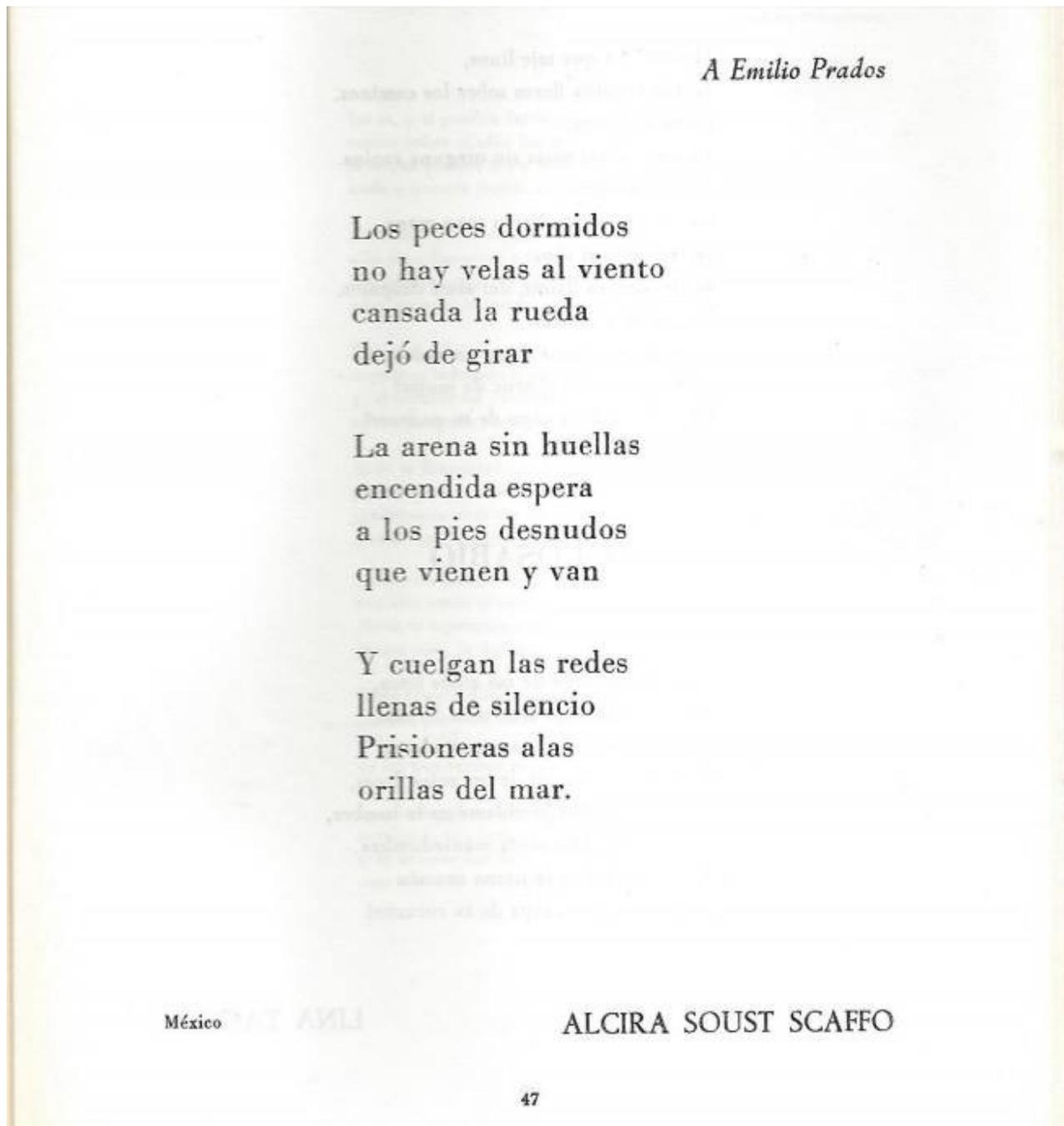
MIL guijarros blancos  
juguetes del viento  
saltando y rodando  
cantan en mi huerto

Mil guijarros blancos  
cantan en mi huerto  
Rosas encendidas  
lloran en silencio

Mil guijarros blancos  
lloran en silencio  
De blancos guijarros  
a rondas al viento

Llorar de guijarros  
Cantares eternos

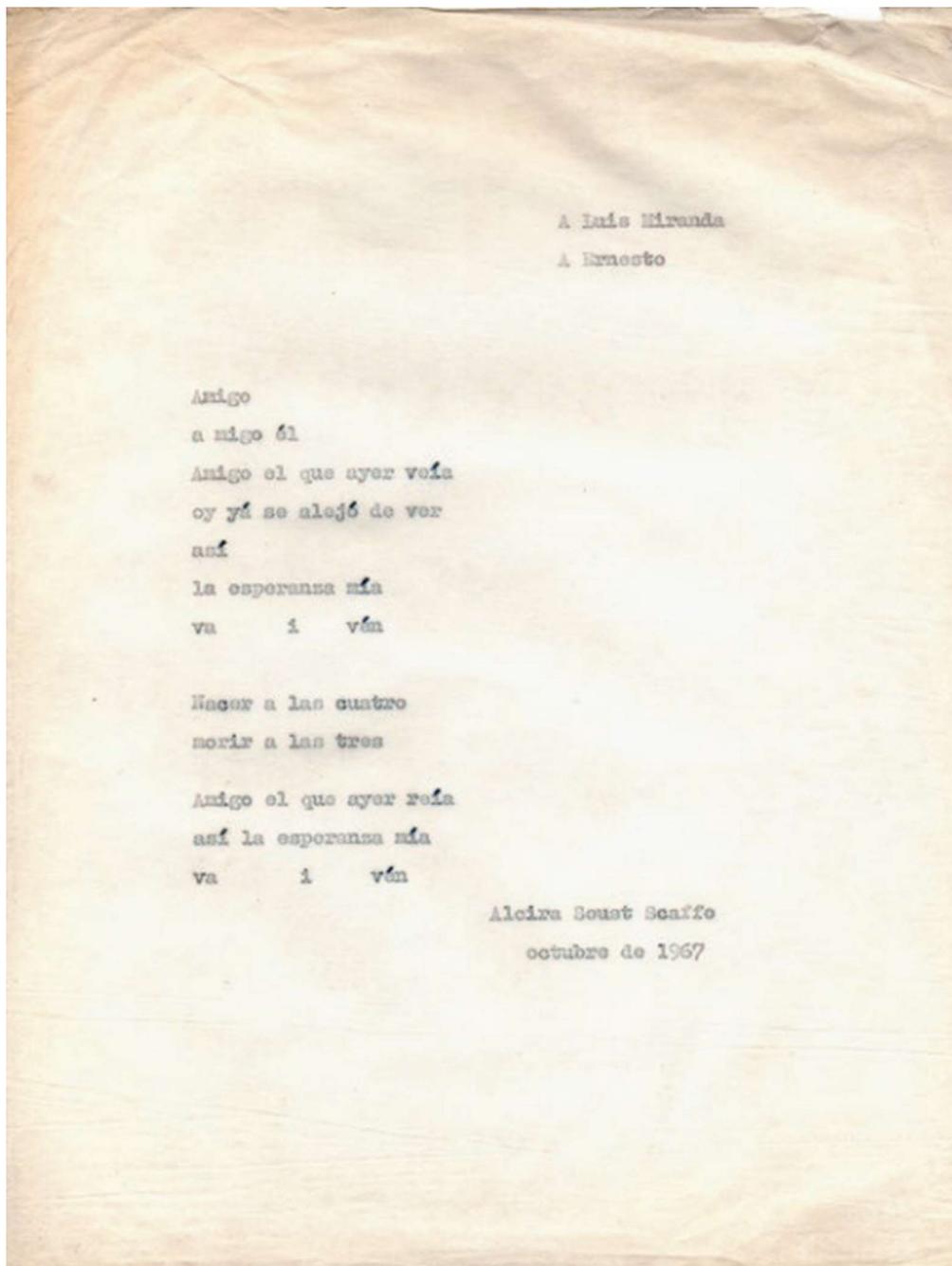
8.. Los peces dormidos, 1963



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Publicado en revista *Málaga*

9. Amigo, 1967 y1981



Cortesía de Agustín Fernández Gabard  
Se encuentra también en MUAC (2018, p. 194)

10. Federico García Lorca, *Bodas de Sangre* (1933)

Acto tercero

CUADRO SEGUNDO

Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva. Dos muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja roja.

Muchacha 1:

Madeja, madeja,  
¿qué quieres hacer?

Muchacha 2:

Jazmín de vestido,  
cristal de papel.  
Nacer a las cuatro,  
morir a las diez.  
Ser hilo de lana,  
cadena a tus pies  
y nudo que apriete  
amargo laurel.

11. Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* “I. La cogida y la muerte”, 1935

A las cinco de la tarde.  
Eran las cinco en punto de la tarde.  
Un niño trajo la blanca sábana  
a las cinco de la tarde.  
Una espuerta de cal ya prevenida  
a las cinco de la tarde.  
Lo demás era muerte y sólo muerte  
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones  
a las cinco de la tarde.  
Y el óxido sembró cristal y níquel  
a las cinco de la tarde.

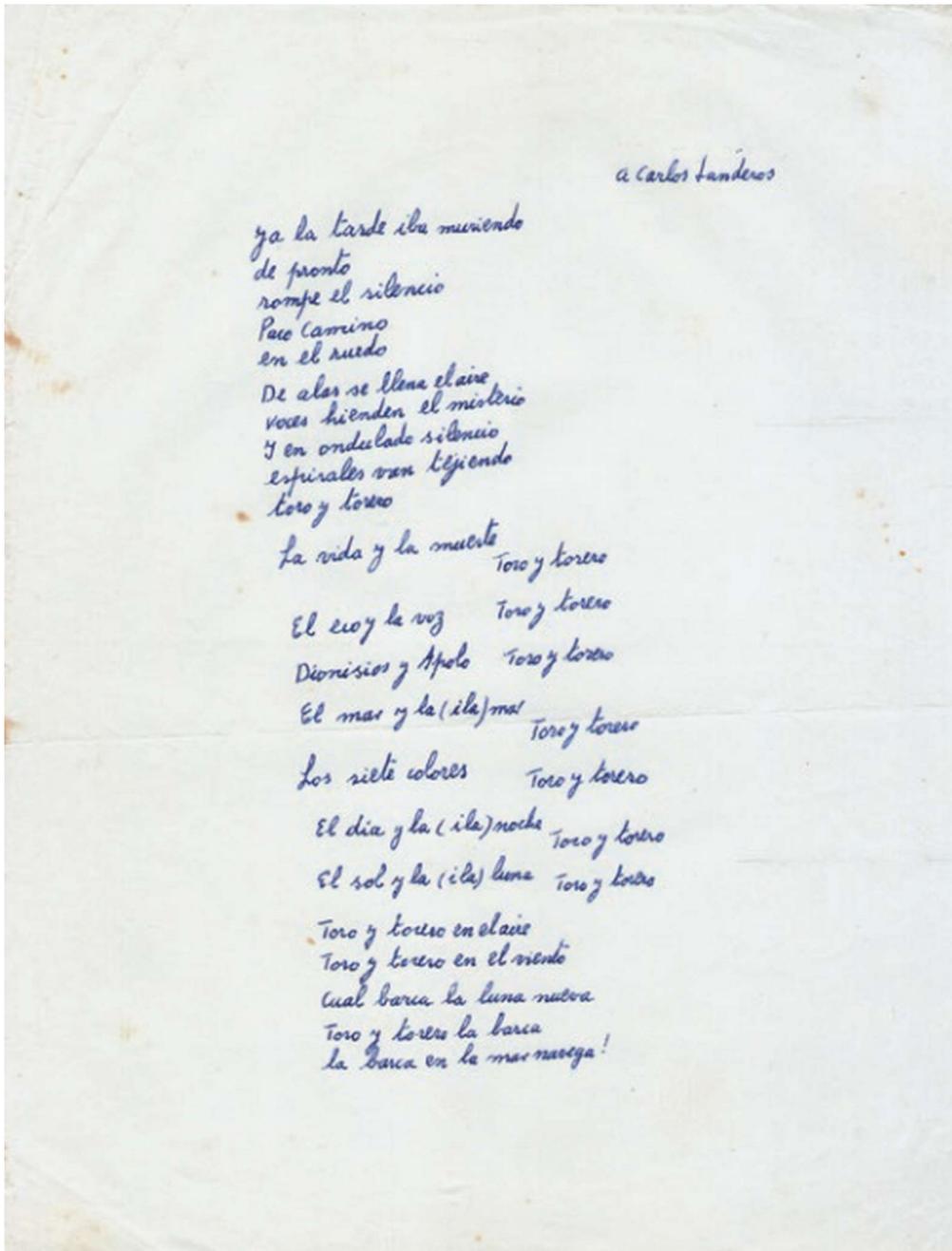
Ya luchan la paloma y el leopardo  
a las cinco de la tarde.  
Y un muslo con un asta desolada  
a las cinco de la tarde.  
Comenzaron los sones de bordón  
a las cinco de la tarde.  
Las campanas de arsénico y el humo  
a las cinco de la tarde.  
En las esquinas grupos de silencio  
a las cinco de la tarde.  
¡Y el toro solo corazón arriba!  
a las cinco de la tarde.  
Cuando el sudor de nieve fue llegando

a las cinco de la tarde  
cuando la plaza se cubrió de yodo  
a las cinco de la tarde,  
la muerte puso huevos en la herida  
a las cinco de la tarde.  
A las cinco de la tarde.  
A las cinco en Punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama  
a las cinco de la tarde.  
Huesos y flautas suenan en su oído  
a las cinco de la tarde.  
el toro ya mugía por su frente  
a las cinco de la tarde.

El cuarto se irisaba de agonía  
a las cinco de la tarde.  
A lo lejos ya viene la gangrena  
a las cinco de la tarde.  
Trompa de lirio por las verdes ingles  
a las cinco de la tarde.  
Las heridas quemaban como soles  
a las cinco de la tarde,  
y el gentío rompía las ventanas  
a las cinco de la tarde.  
A las cinco de la tarde.  
¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!  
¡Eran las cinco en todos los relojes!  
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

12. A Carlos Landeros,



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).

13. Paco Camino, torero español. Auge en 1958.

14. Extracto de una entrevista a Carlos Landeros (MUAC, 2018):

Yo siempre he sido muy aficionado a los toros y estaba de moda uno de los mejores toreros de todas la épocas, Paco Camino. Yo empezaba en el periodismo y escribía para *El Día*, era un periódico comunista; en ese tiempo todos los que estábamos en economía éramos comunistas sin saber lo que era realmente eso. El periódico no tenía sección de deportes y tuve que convencer a Enrique Ramírez y Ramírez: le dije que cómo era posible, que aunque fuera un periódico comunista, si no tenía sección de espectáculos y deportes, era un periódico cojo. Total, lo convencí. Hice la entrevista con Paco Camino y yo, para hacer una cosa bonita. Le propuse a Alcira que escribiera un poema, sin haber visto nunca una corrida de toros. Yo creo que si los hubiera visto en la realidad se hubiera horrorizado... Ella vio en la televisión a Paco Camino y le compuso un poema, creo que decía: “Toro y torero en el aire / Toro y torero en el ruedo / La vida y la muerte / El sol y la sombra / Paco Camino en la arena.” Algo así. La nota decía: “Paco Camino. Entrevista de Carlos Landeros, poema de Alcira Soust Scaffo”, y luego, intercalado, en lugar de preguntas, venía una estrofa de su poema, y fue a decirle al director que sobre su cadáver se publicaba así. (LANDEROS IN MUAC, 2018, p. 237)

## La Aventura

A Michelangelo Antonio

Que la tierra es una isla  
Y el hombre es un marinero  
que navega sin parar  
por los mares del misterio  
en el mar y por la mar  
Navegando el marinero  
Navegando sin parar  
Por los mares del misterio  
navega sin descansar

"Navega velero mío sin temor  
que ni enemigo bravo  
ni tormenta ni bonanza  
tu rumbo a torcer alcanza  
ni a doblegar tu valor

Que es mi barco mi tesoro  
Es mi dios la libertad  
Mi ley la fuerza del viento  
Mi única patria la mar"<sup>①</sup>

Alira Soust Scaffo

① De la canción de "El pirata" del poeta español José de Espronceda.

16. “La canción del pirata” de José de Espronceda, 1845

*Con diez cañones por banda,  
viento en popa, a toda vela,  
no corta el mar, sino vuela,  
un velero bergantín  
Bajel pirata que llaman,  
por su bravura, El Temido,  
en todo mar conocido,  
del uno al otro confín.  
La luna en el mar ríela,  
en la lona gime el viento,  
y alza en blando movimiento  
olas de plata y azul;  
y ve el capitán pirata,  
cantando alegre en la popa,  
Asia a un lado, al otro Europa,  
y allá a su frente Estambul:*

«Navega, velero mío,  
sin temor,  
que ni enemigo navío  
ni tormenta, ni bonanza  
tu rumbo a torcer alcanza,  
ni a sujetar tu valor.

Veinte presas  
hemos hecho  
a despecho  
del inglés,  
y han rendido  
sus pendones  
cien naciones  
a mis pies.»

Que es mi barco mi tesoro,  
que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar.

«Allá muevan feroz guerra,  
ciegos reyes  
por un palmo más de tierra;  
que yo aquí tengo por mío  
cuanto abarca el mar bravío,  
a quien nadie impuso leyes.

Y no hay playa,  
sea cualquiera,

ni bandera  
de esplendor,  
que no sienta  
mi derecho  
y dé pecho  
a mi valor.»

Que es mi barco mi tesoro,  
que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar.

A la voz de «¡barco viene!»  
es de ver  
como vira y se previene,  
a todo trapo a escapar;  
que yo soy el rey del mar,  
y mi furia es de temer.

En las presas  
yo divido  
lo cogido  
por igual;  
solo quiero  
por riqueza  
la belleza  
sin rival.

Que es mi barco mi tesoro,  
que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar.

¡Sentenciado estoy a muerte!  
Yo me río;  
no me abandone la suerte,  
y al mismo que me condena,  
colgaré de alguna entena,  
quizá en su propio navío.

Y si caigo,  
¿qué es la vida?  
Por perdida  
ya la di,  
cuando el yugo  
del esclavo,  
como un bravo,  
sacudí.

Que es mi barco mi tesoro,  
que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar.

Son mi música mejor  
aquilones,  
el estrépito y temblor  
de los cables sacudidos,  
del negro mar los bramidos  
y el rugir de mis cañones.

Y del trueno  
al son violento,

y del viento  
al rebramar,  
yo me duermo  
sosegado,  
arrullado  
por el mar.

Que es mi barco mi tesoro,  
que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar.

Por qué oh! mar si en tempestad bravia  
hiendes tus olas en la playa mia  
quieres ahora amor! a mar!  
rehuyendo a-la Alegria  
después de haber mis ojos navegado?

Alfara

En estos versos hay uno que es de Quevedo  
Yo escribi después de leer cinco horas los  
sonetas amorosos de Quevedo. Compartí  
la lectura con un amigo (Enrique) amigo  
de un novio poeta que tenía entonces  
Luis Antonio me escribía poemas y  
yo le contestaba con poemas. Me acuerdo  
de estos versos:

Por tu asombro de colores  
Y tu esperanza de arcosiris  
Te amo  
Porque estás aquí.

Quinto agrupamiento: Poesía y naturaleza

1. El mito de Quetzalcoátl, 1964

El mito de Quetzalcoátl (2)  
La lucha de los contrarios (dialéctica)

- \* El sol
- \* La luna
- \* El lucero
- \* La tierra

\* Quetzalcoátl: espiral que se hace luz!  
en la mirada

La dialéctica está en el mito

- \* La serpiente
- \* y el tigre
- \* Quetzalcoátl

La dialéctica está en el color

- \* El sol!
- \* La luna!
- \* El lucero!
- \* La tierra!

La dialéctica está en la forma

- \* El círculo
- \* que se hace espiral!
- \* y estalla!
- \* en luz!

Y es  
el nacer

- \* Y es
- \* el-nacer

Y es  
el morir

- \* Y es
- \* el-morir

Y es  
el nacer

- \* Y es
- \* el-nacer...

México, 20 de julio de 1964  
Museo Nacional de Antropología  
Aquí trabajé! trabajé con el maestro Rufino Tamayo, como  
ayudante. Fue su primera ayudante y ya tenía más de  
86 años! - "Prepáre color y échelo al sol! me dijo... así me  
gane un sol! Trabajar, trabajando! de 9 a 9 durante 9  
meses!  
20 de julio de 1964 - 20 de julio de 1969 (5 años después  
el hombre llegó a la luna! Llegaré a la luna!...)

Facultad de Filosofía y Letras  
29 de noviembre del 1976  
Poesía en Osmas  
amigos de "El Jardín Cerrado" (con el tiempo "Emiliano Zapata")

\* Alina Soest Scaffa

Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018).



3. Tamayo pinta, 1991

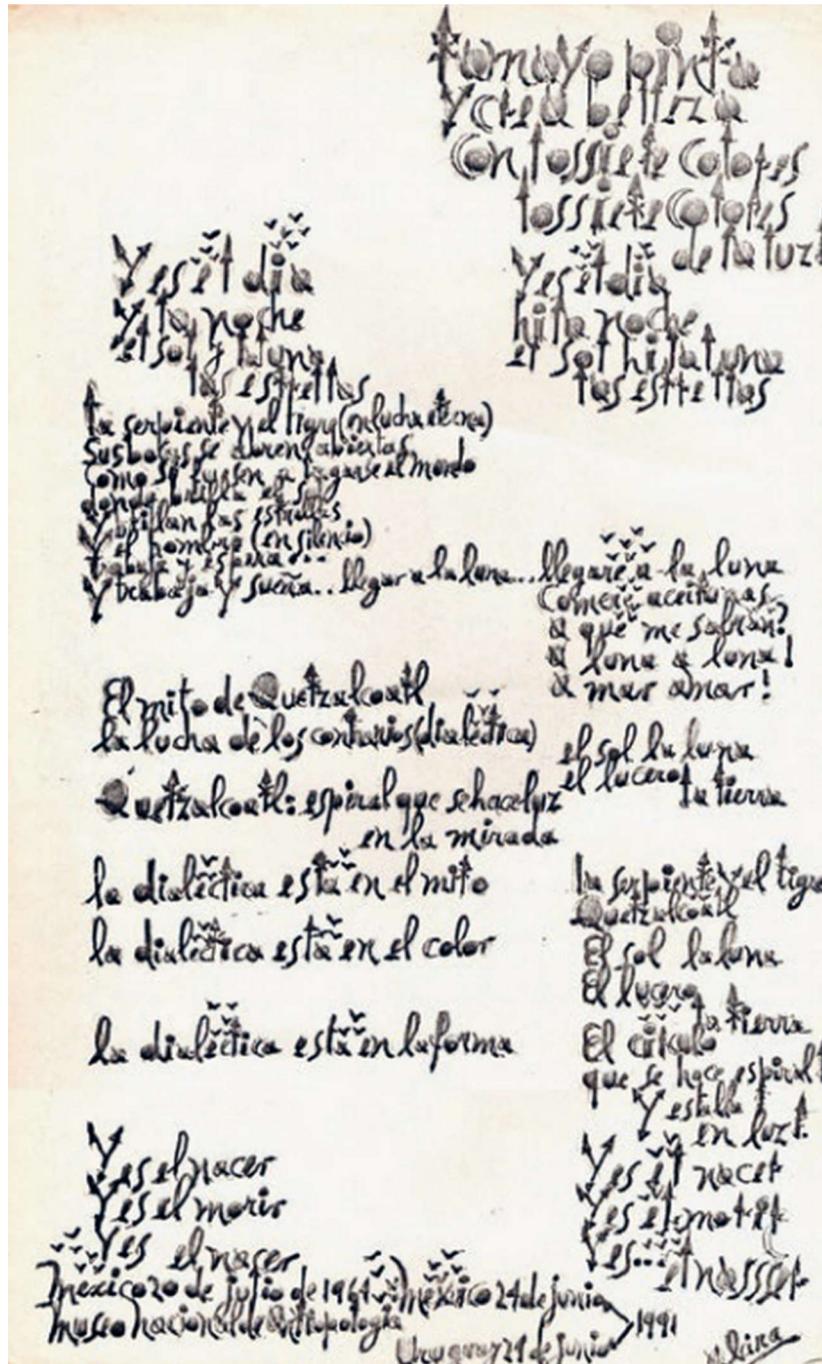


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 181)



4. Alcira y Tamayo

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 36)



5. Imagen de «Dualidad» de Rufino Tamayo, 1964

Imagen extraída de <https://alcirasoust.wordpress.com>

6. Imágenes de Quetzalcóatl o la serpiente emplumada



Imagen extraída de <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-templo-de-quetzalcoatl-teotihuacan-estado-de-mexico>



Imagen extraída de <https://www.univision.com/explora/no-era-la-serpiente-las-plumas-de-quetzalcoatl-son-el-secreto-para-ser-un-dios>

7. Luna llena

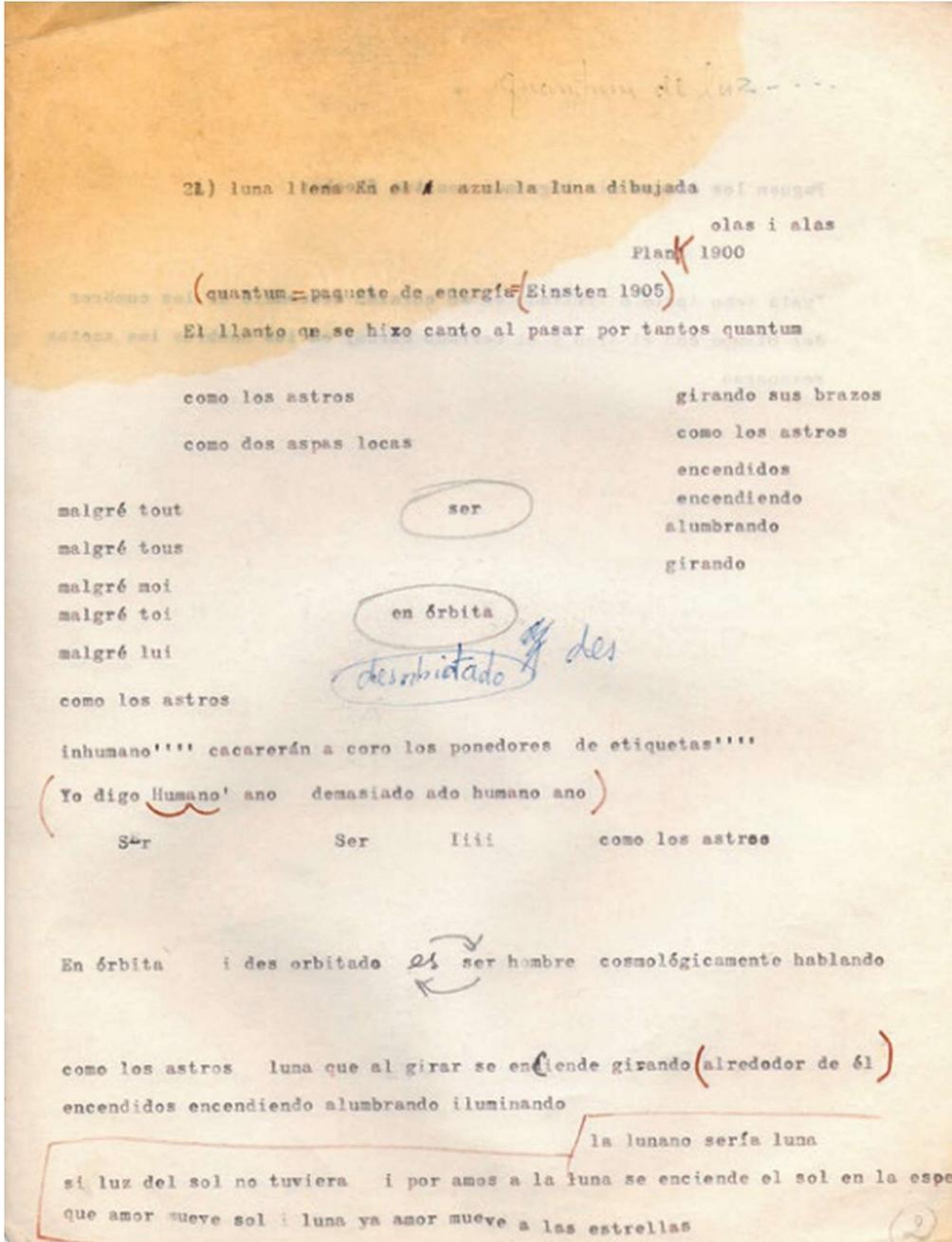


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 177)

8. Einstein

9. “Yo digo Humano’ano demasiado humano ano”: *Humano, demasiado humano* de Nietzsche, 1878

10. Y umo qué va a las estrellas

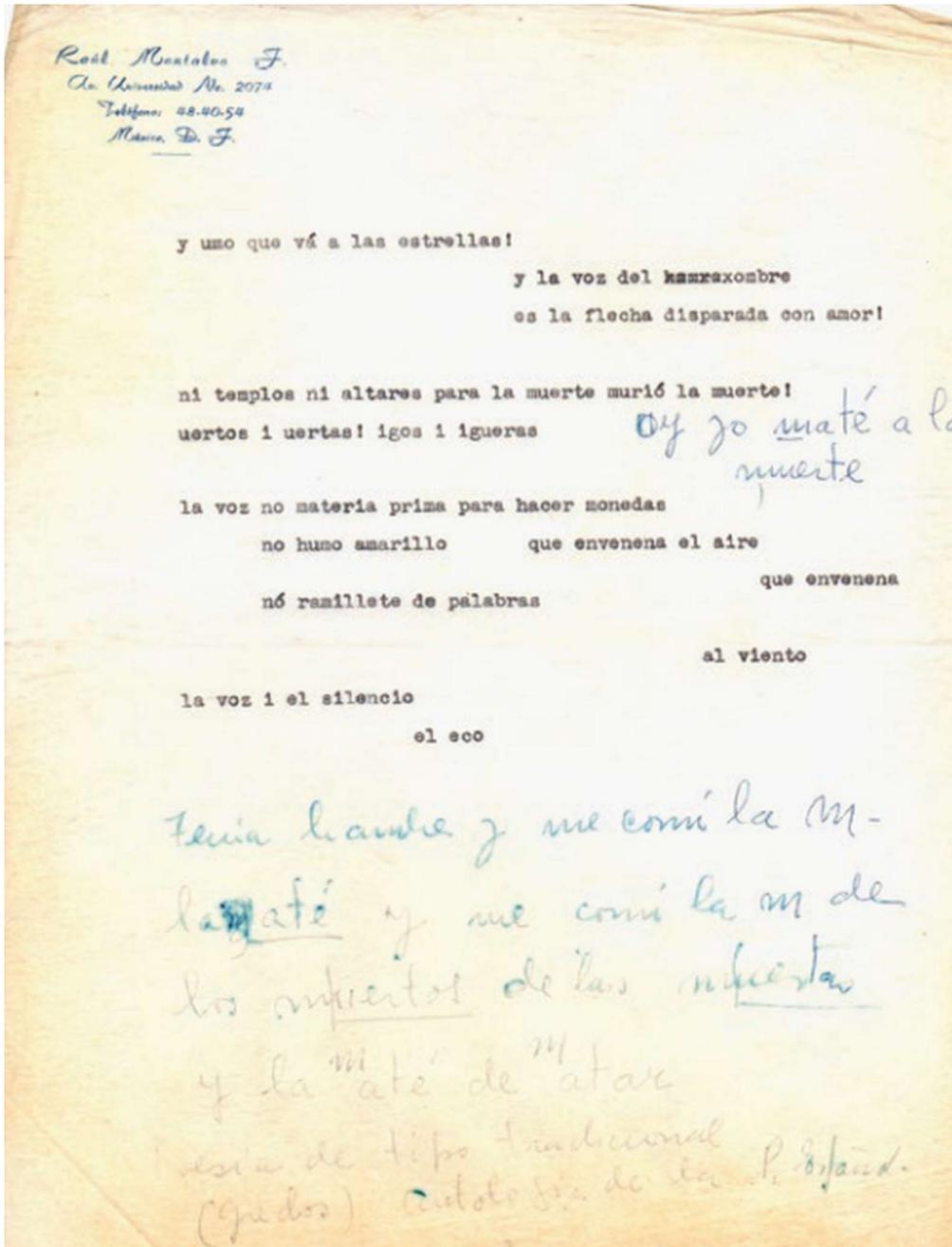


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 178)

11. Que la h desaparezca

Raúl Montalvo F.  
Cta. Unicidad No. 2074  
Teléfono 43.40-54  
México, D. F.

21-20-19-18-7  
Jueves 17-  
diez Raoul!

Que la h desaparezca!  
En vez de la H la flecha  
disparada con amor!  
Por cada H una flecha!  
disparada con amor!  
La hache no tiene voz (y no es silencio)  
(es lo superfluo)  
La flecha es lo necesario!  
La hache es lo superfluo.

LO PRIMERO

El Hombre, pues, no como centro estático del mundo-  
como se ha creído durante mucho tiempo- sino como  
eje y flecha de la Evolución, lo que es mucho más bello.  
Chardin

Y me como la h de hambre  
cuando tengo hambre  
cuando tuve hambre  
Ahora digo hambre digan hambre  
griten hambre grito hambre!  
me comí la H  
me bebí la H  
cuando tuve sed  
cuando tengan sed  
bebemos bebamos ya! aiaia! a! si tienen sed

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 176)

12. Chardin

13. La flecha de oro.

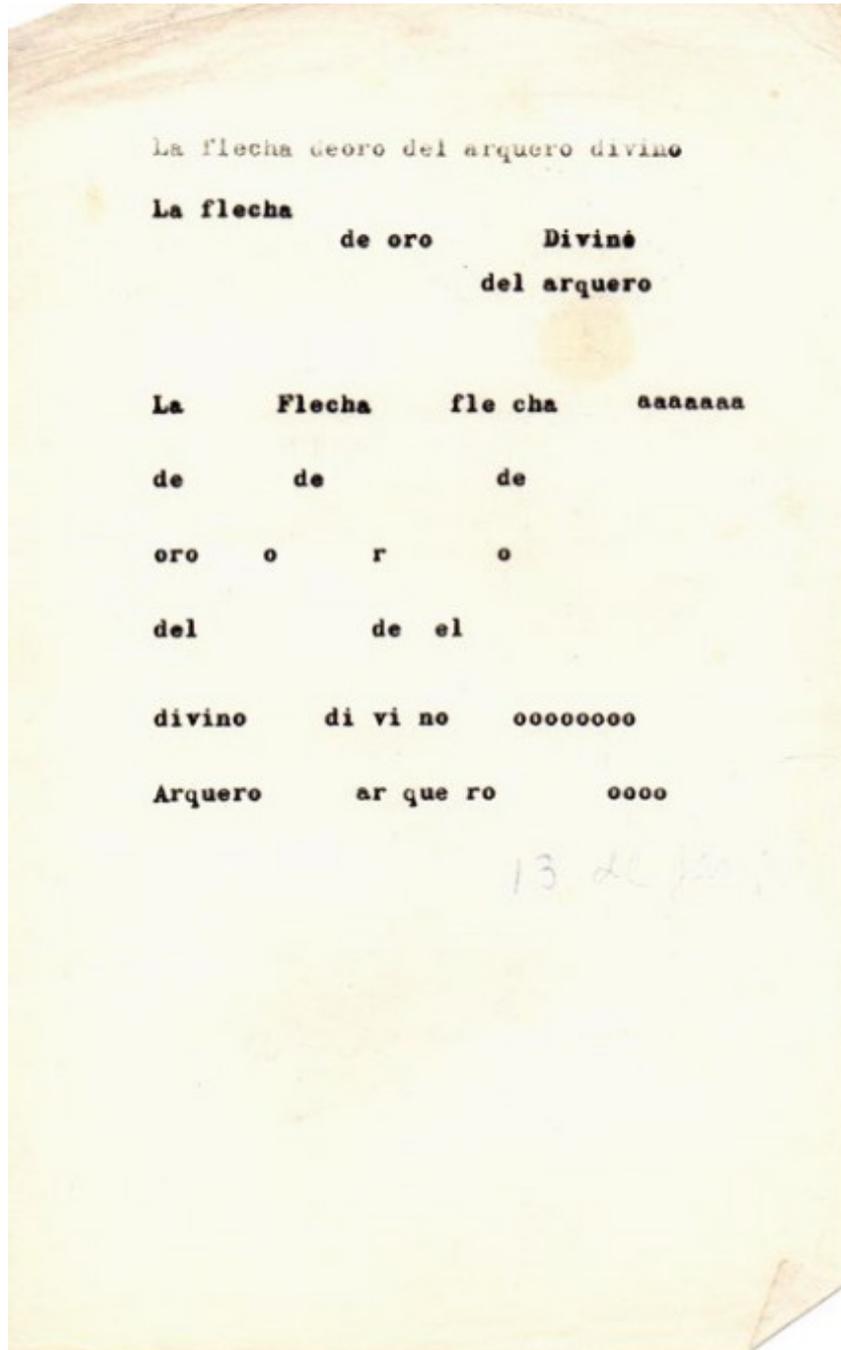
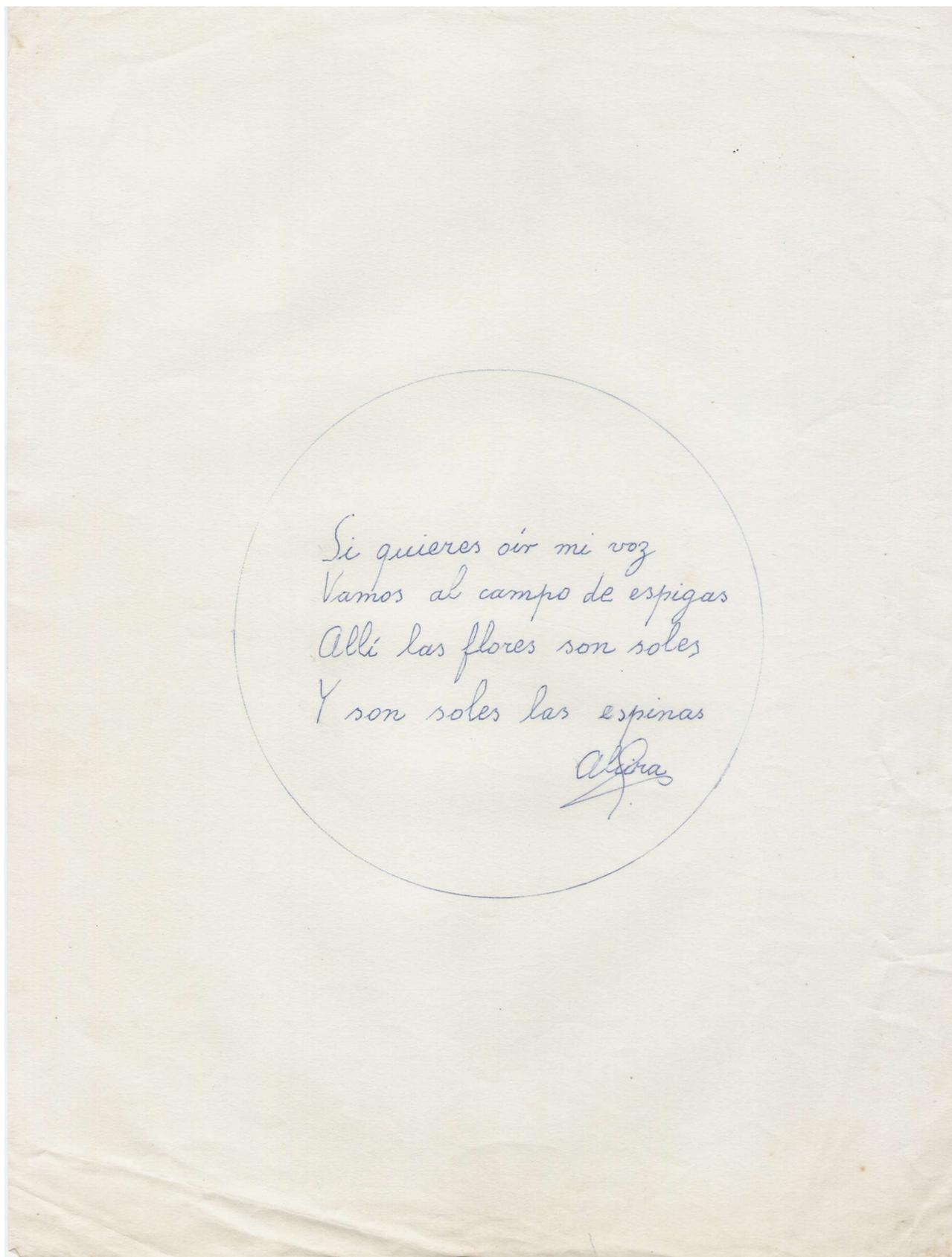


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 175)

14. Si quieres oír mi voz, 1974



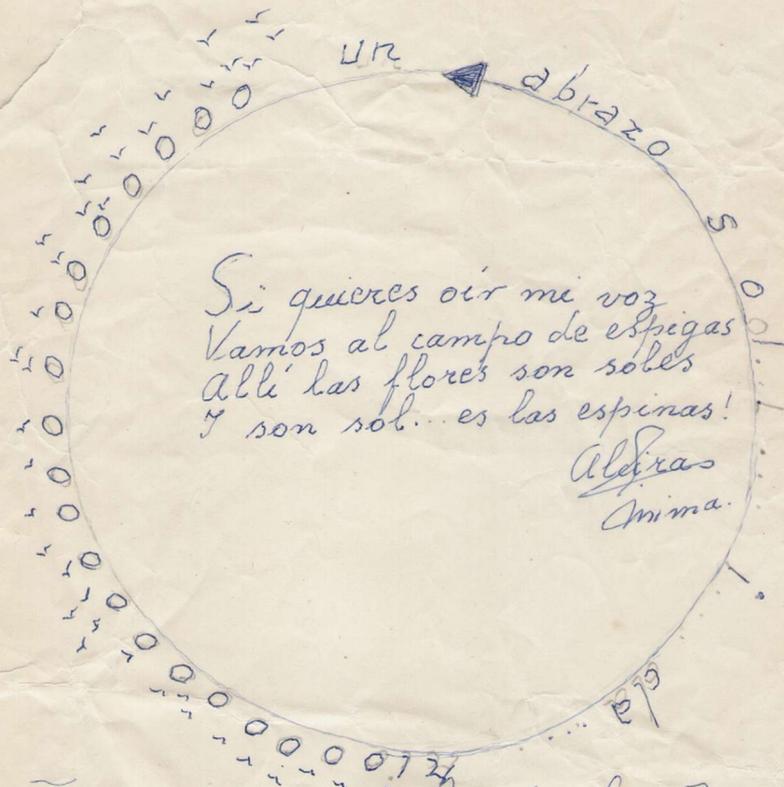
Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018)

Zulmita!

Fe... li... sss... dad... es... Ser

una mujer como tú!

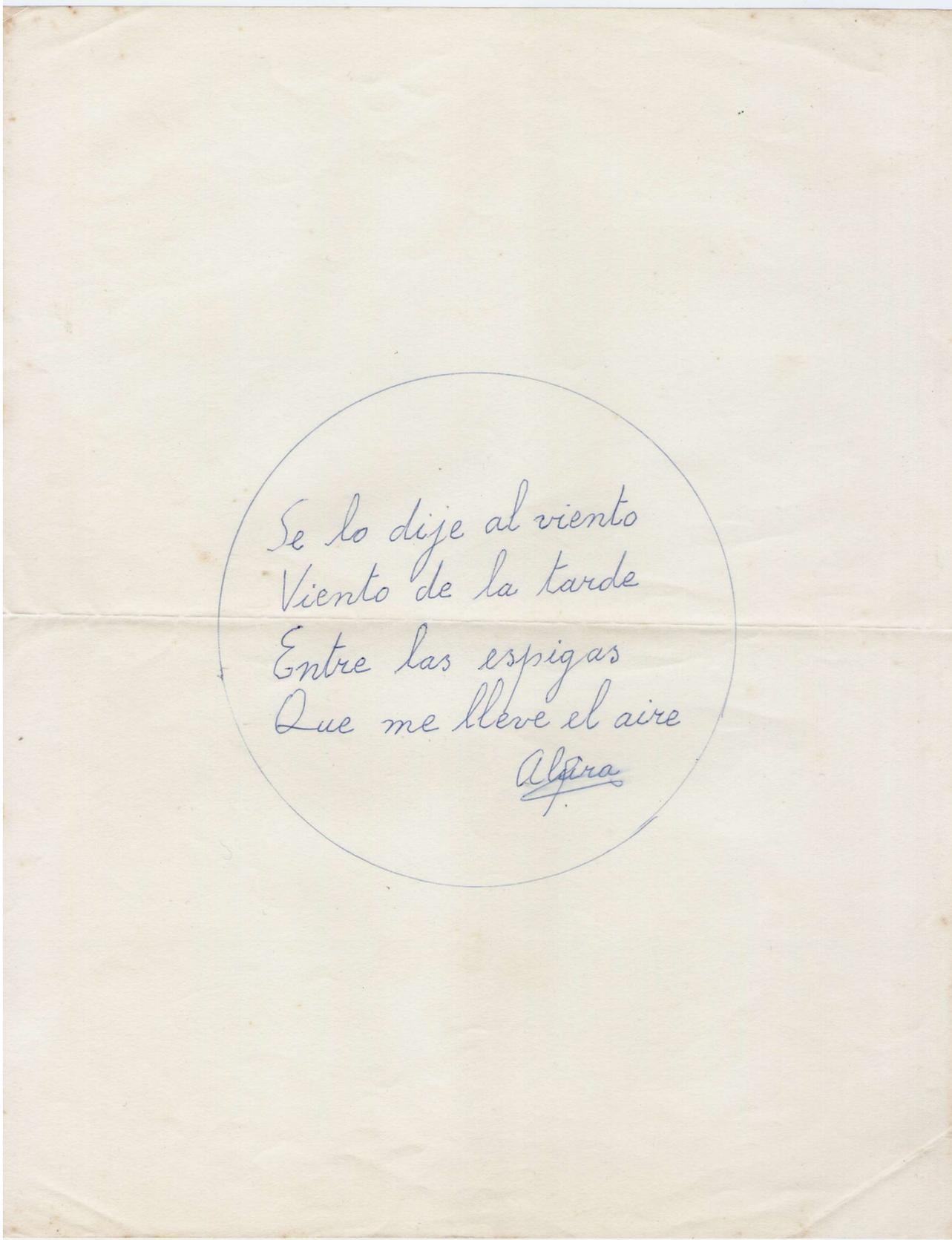


Día Internacional de la Mujer!

8 de marzo de 1991 - Año de la  
Esperanza y - la h (ila) Amistad y - la  
h (ila) Sol... i... dar... i... dad!

Aquí en el hogar de la Alegría! de la  
bella (ve-ya) familia Fernández-Gabart: Gustavo!  
Zulmita: María Lucía! Juan Agustín! María Elvira! Felipe!

16. Se lo dije al viento



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

17. Aseméjate al molino, 1953. Epígrafe de su tesis de posgrado del CREFAL

Aseméjate al molino que  
roza el suelo y el cielo  
y que mientras rueda y canta  
va moliendo, va moliendo

18. Pido la paz y la palabra

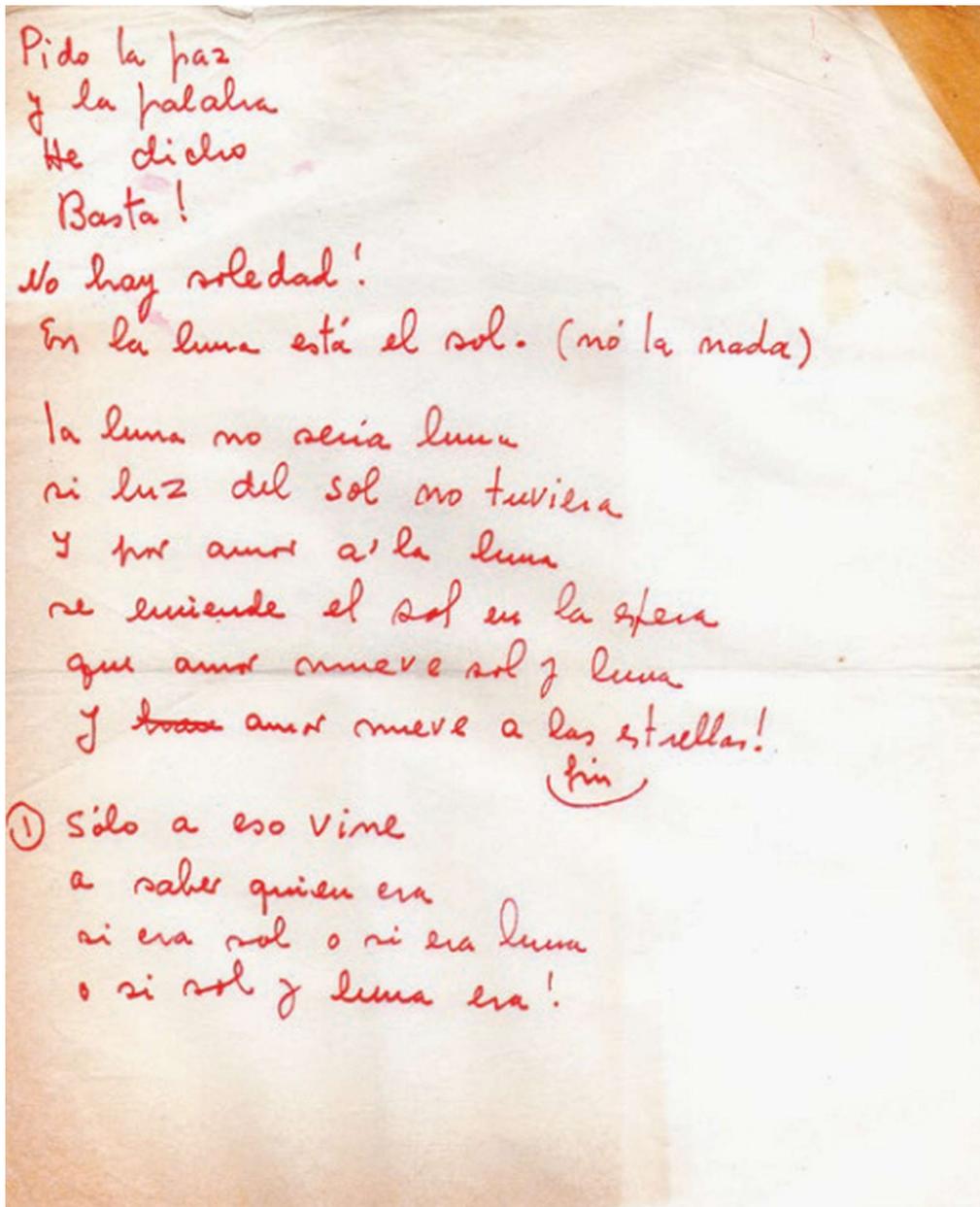
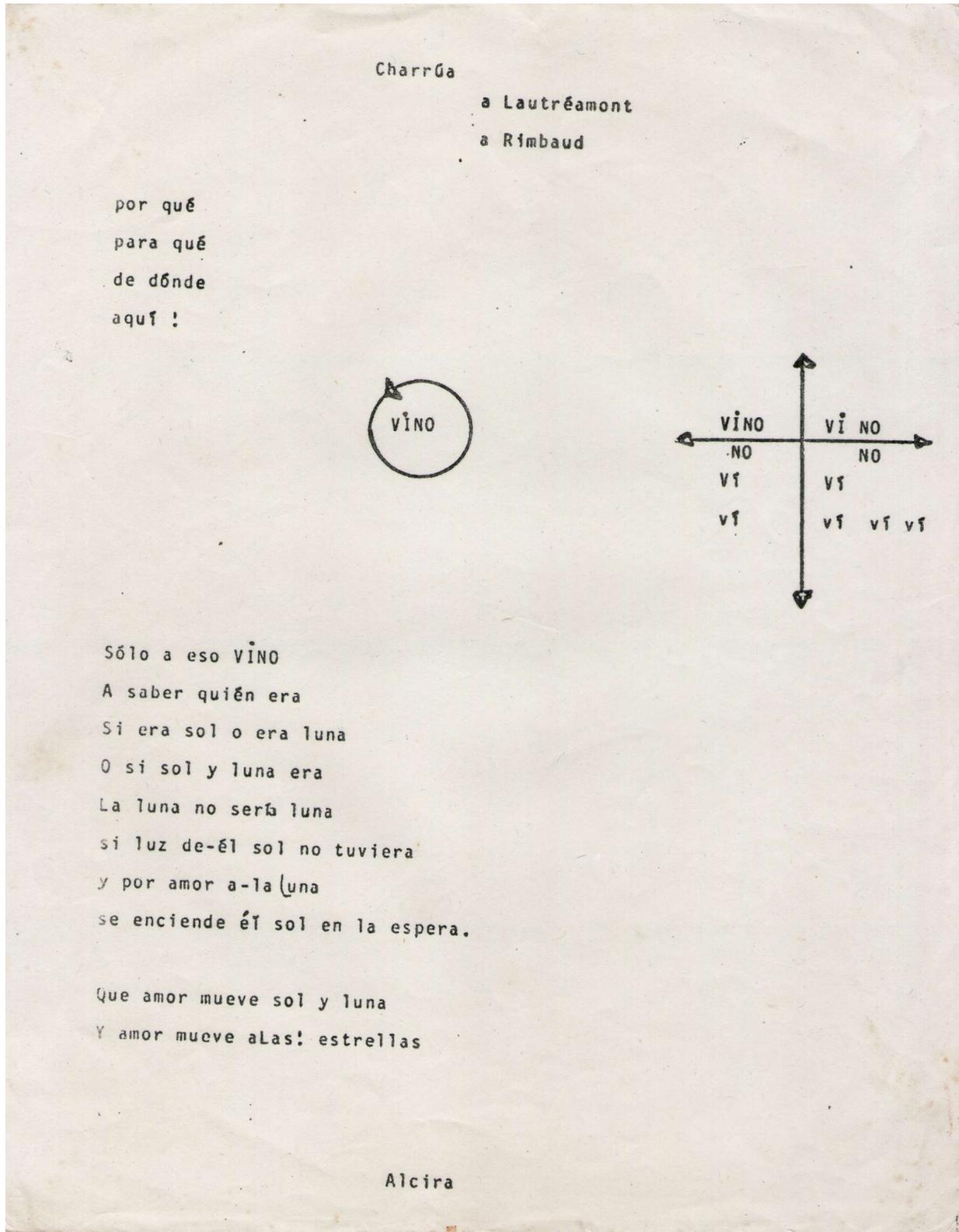


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 182)

19. Charrúa



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

20. Lautréamont y Rimbaud

21. Dante Alighieri: “por el Amor que mueve el Sol y las demás estrellas”

22. La limpidez no se mancha

la limpidez no se mancha  
lo que se mancha es, la no-limpidez  
Si se mancha  
(la limpidez) no es limpidez -  
la limpidez es - la luz! ¿quién mancha a  
la luz? la luz es  
hay eclipses como el de ~~Huitzilacatlán~~ <sup>es el día</sup> es la noche  
y la luz se eclipsa <sup>es el día</sup> ~~es el día~~ <sup>es el día</sup>  
¿cómo se mancha la vida? si la vida  
como se mata la vida? si la vida  
como se muere la vida? si la vida  
cómo se mata la vida? si la vida  
cómo se mata la fuerza? si la fuerza  
cómo se mancha la limpidez si la  
luz? es día y es noche y  
es el sol y es la luna y las estrellas  
y es la vida y es la fuerza  
y es la limpidez!  
y es el viento y es un niño y es un hombre y es  
el canto y es una lágrima y es mi madre -

~~la limpidez dice todo~~  
mundo dice  
x que es... limpidez  
la sangre no mancha  
se quita con el agua  
en el sol  
lo que se mancha  
no es limpidez

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 197)

23. Ir con Luis Rius, 1966

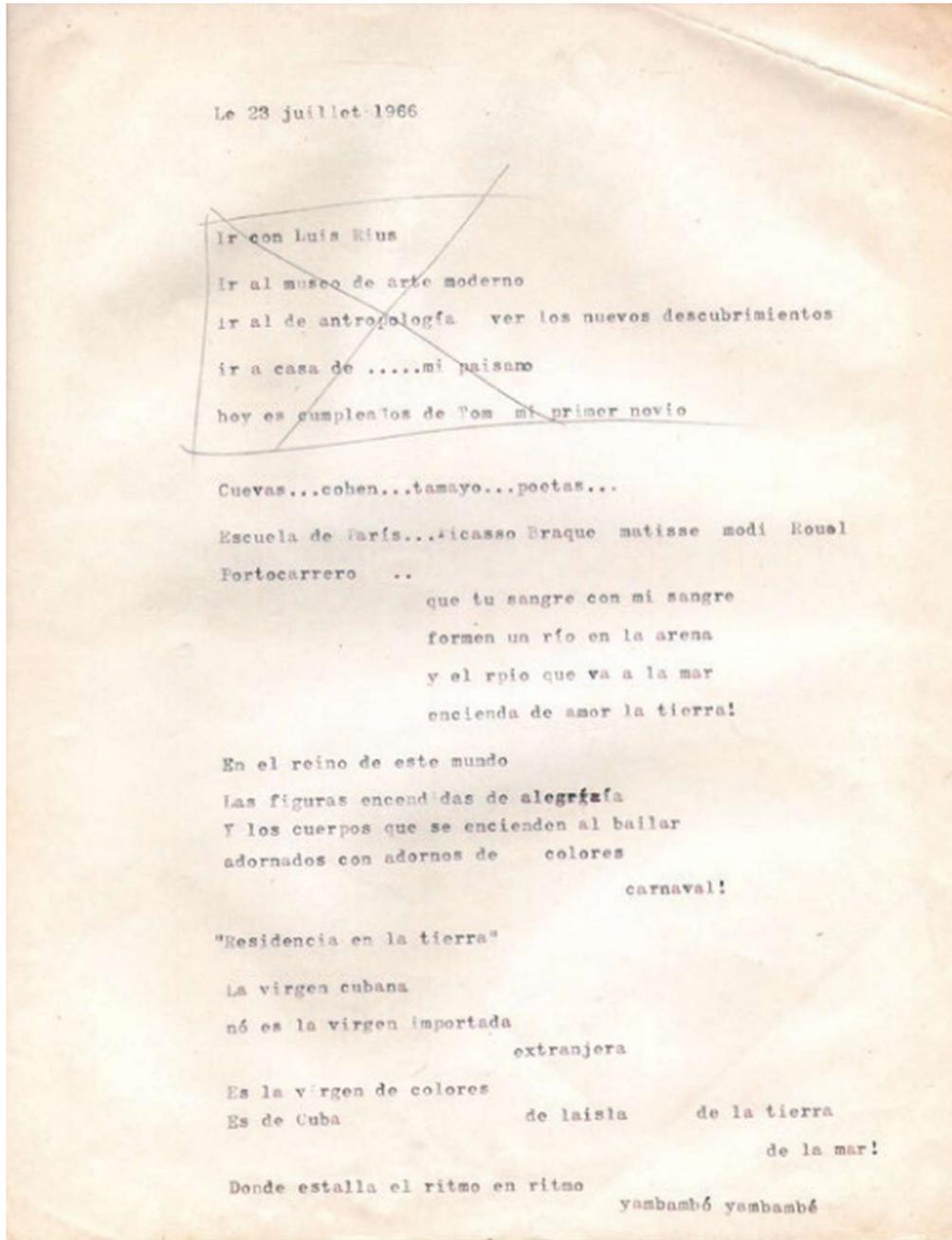


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 199)

24. Vanguardias artísticas del siglo XX: Cuevas, Cohen Tamayo, Picasso, Braque, Matisse, Modi, Roual, "En el reino de este mundo" Alejo Carpentier, "Residencia en la tierra" Pablo Neruda.

25. Que golpeé el martillo, 1968. Publicado en la revista *Calli*

POESIE POUR ACCOMPAGNER LA MARCHE D'UNE RECITATION  
EN L'HONNEUR DE LA MER (1)

Saint-John Perse

“ALLA NUOVA LUNA”

A mi pueblo

Que golpeé el martillo  
Que ruede la rueda  
Que el capullo se haga flor  
Que la hoz no se detenga

Que enmudezca la campana  
Que el macho busque a-la hembra  
Que como el agua en el río  
Corra la sangre en las venas

Que tu sangre con mi sangre  
Forman un río en la arena  
Y el río que va a-la mar  
Encienda de amor!la tierra

Que la cruz desaparezca  
Por cada cruz una estrella!  
soles! lunas y planetas!  
Así sea.

Las luminarias en ronda  
giran en torno a-la luna  
giran en torno de el sol  
giran en torno a-la tierra

y rueda la rueda...

Poema extraído de MUAC (2018, p. 48)

26. Hola Universidad, 1969

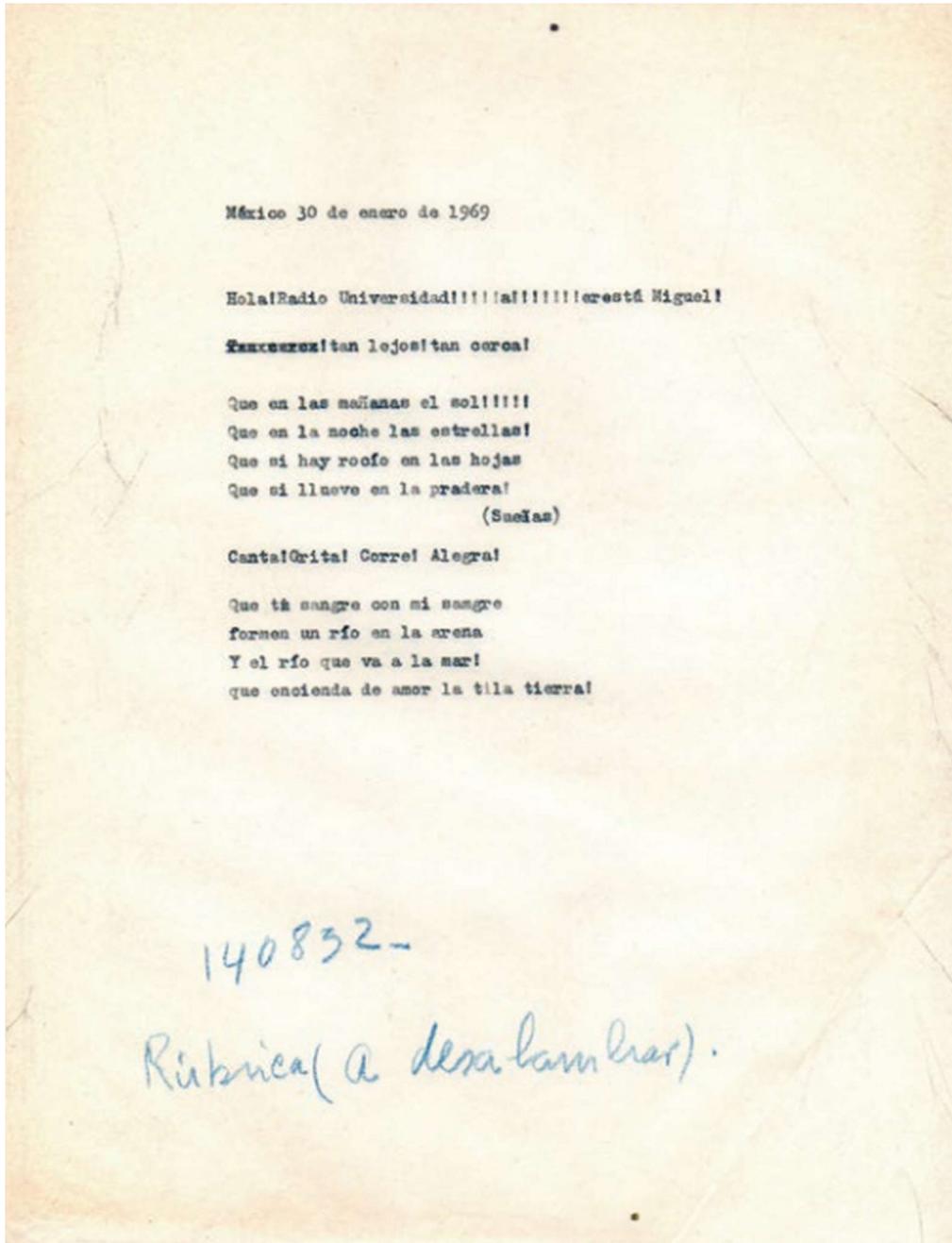


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 228)

27. “Rúbrica” (a desalambrar) Daniel Viglietti

28. Sin lugar, 1968

Le 12 décembre 1968

Sin lugar más o menos mio (donde borro)  
Sin lugar donde escribo ("como Dios manda")  
Sin lugar ni donde! ni qué comer!  
Sin lugar donde llorar (sola)  
Sin lugar donde ser yo! Aquí si al sol  
pero... ~~es~~ es por ratos!... Tout perdu.  
Je vois jamais ton silence!

Y porque todos así!  
(Re-)vuelto!...

Y... qué diferencia! de ayer a hoy!!!

(Voy a armar la ventana!  
Nueva Poesía uruguaya...)

Idea Vilariño -  
Ida Vitale -  
Milton Schinca -  
Amanda Berenguer -

(Zitarrosa)  
(Viglietti)

este sol! estos cantos! lejos de la pesadilla!  
sol. es!  
esta flor! estas flores. es!

Di silencio  
Tu silencio  
la aventura 8 1/2  
Ritmo eterno



Imagen extraída de MUAC (2018, p. 169)

29. Nueva poesía uruguaya: Idea Vilariño, Ida Vitale, Milton Schinca, Amanda Berenguer, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti

19 de abril de 1969.

←—————→

Ahora si que estoy perdida y ya!  
Todo lo eché por la ventana!  
Todo está perdido y ya!  
Todo lo que tuve y no tengo! y ya!

---

Este es el tiempo de morirte ya!  
Este es el momento de más! o  
menos!  
el desembarco!  
Y en él - desembarcas barcas  
Y en él - desembarcas! y barcos!  
abarcas! En él desembarcas!

---

Ahora ya te quedaste! sin nadie!  
y morirte ya!  
morirte dignamente! pero ya!  
¿cuí esperas?

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 159)

31. Que nunca los ojos ven

Que nunca los ojos ven  
lo que a ver amor alcanza -  
El sueño - la realidad  
(Encuentro)  
Voz y silencio  
en el eco  
en él - Eco  
de un cantar.

Si quieres oír mi voz  
Vamos al campo de espigas  
allí las flores son soles  
y son soles las espigas.

Luis y sus compañeros hicieron un barco para  
nave...gar  
en el viento  
156 ledes. (en él - Viento  
nave...gar  
nave...gam  
Amo.

Para que tú seas (Yo) M'illumino d'immense  
Para que tú seas ~~Yo~~ → M'illumino d'immense  
Para que tú seas ~~Yo~~ → Yo m'illumino d'immense

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 211)

32. Alegría chispa de los dioses, 1969

6 de enero de 1969.  
"Alegría chispa de los dioses  
Divina hija del Eliseo".  
Y hoy! muy temprano o ayer  
o qué importa! cuando! en  
qué momento! me enciendo!  
(a pesar del frío) Alegría! ¿  
cuando me preguntó mi amigo  
- ¿a usted? (a mi nada<sup>↑</sup>)  
alegría! a!  
Y me iluminé (me iluminó)  
alegría (me iluminaste)  
Y tan alegre andaba que llegué  
al baño y me bañé con agua  
fría! a!  
Y salí a la calle... navegaba  
navego!

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 195)

33. Friedrich Schiller, *Oda a la alegría*, 1786

Oh amigos, cesad esos ásperos cantos!  
Entonemos otros más agradables y  
llenos de alegría.  
¡Alegría, alegría!  
¡Alegría, hermosa chispa de los dioses  
hija del Elíseo!  
¡Ebrios de ardor penetramos,  
diosa celeste, en tu santuario!  
Tu hechizo vuelve a unir  
lo que el mundo había separado,  
todos los hombres se vuelven hermanos  
allí donde se posa tu ala suave.

Quien haya alcanzado la fortuna  
de poseer la amistad de un amigo, quien  
haya conquistado a una mujer deleitable  
una su júbilo al nuestro.  
Sí, quien pueda llamar suya aunque  
sólo sea a un alma sobre la faz de la Tierra.  
Y quien no pueda hacerlo,  
que se aleje llorando de esta hermandad.

Todos los seres beben la alegría  
en el seno de la naturaleza,  
todos, los buenos y los malos,  
siguen su camino de rosas.  
Nos dio ósculos y pámpanos  
y un fiel amigo hasta la muerte.

Al gusano se le concedió placer  
y al querubín estar ante Dios.

Gozosos, como los astros que recorren  
los grandiosos espacios celestes,  
transitad, hermanos,  
por vuestro camino, alegremente,  
como el héroe hacia la victoria.

¡Abrazaos, criaturas innumerables!  
¡Que ese beso alcance al mundo entero!  
¡Hermanos!, sobre la bóveda estrellada  
tiene que vivir un Padre amoroso.

¿No vislumbra, oh mundo, a tu Creador?  
Búscalos sobre la bóveda estrellada.  
Allí, sobre las estrellas, debe vivir.

¡Alegría, hermosa chispa de los dioses  
hija del Elíseo!  
¡Ebrios de ardor penetramos,  
diosa celeste, en tu santuario!  
Tu hechizo vuelve a unir  
lo que el mundo había separado,  
todos los hombres se vuelven hermanos  
allí donde se posa tu ala suave.

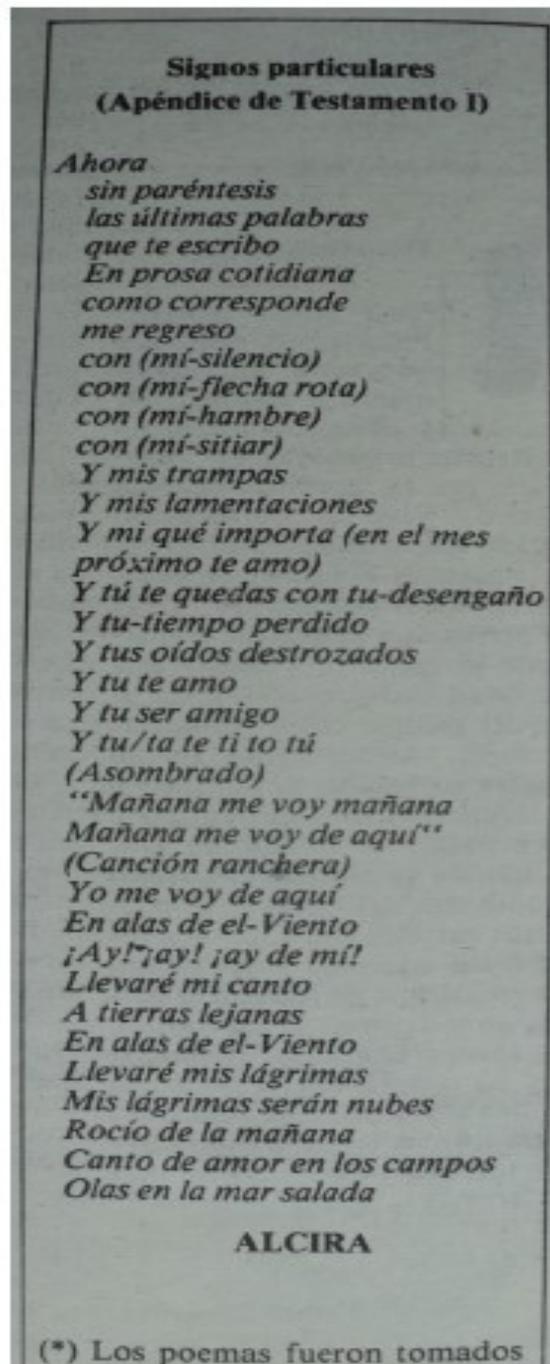
¡Alegría, hermosa chispa de los dioses,  
hija del Elíseo!  
¡Alegría, bella chispa divina!

### 34. Signos particulares (Apéndice de Testamento I)

Ahora  
sin paréntesis  
las últimas palabras  
que te escribo  
En prosa cotidiana  
como corresponde  
me regreso  
con (mí-silencio)  
con (mí-flecha rota)  
con (mí-hambre)  
con (mí-sitiar)  
Y mis trampas  
Y mis lamentaciones  
Y mi qué importa (en el mes  
próximo te amo)  
Y tú te quedas con tu-desengaño  
Y tu-tiempo perdido  
Y tus oídos destrozados

Y tu te amo  
Y tu ser amigo  
Y tu/ta te ti to tú  
(Asombrado)  
“Mañana me voy mañana  
Mañana me voy de aquí”.  
(Canción ranchera)  
Yo me voy de aquí  
En alas de el-Viento  
¡Ay! ¡ay! ¡ay de mí!  
Llevaré mi canto  
A tierras lejanas  
En alas de el-Viento  
Llevaré mis lágrimas  
Mis lágrimas serán nubes  
Rocío de la mañana  
Canto de amor en los campos  
Olas en la mar salada

35. Publicación de “Signos particulares (Apéndice de Testamento I)” en un artículo de Patricia Camacho



Publicado en el artículo “Alcira Soust Scaffo: un grillete en la memoria”, incluido en *Doble Jornada*, septiembre de 1988

36. Emilio Prados, "Jardín Cerrado", 1946

Para mirar mejor la noche,  
estoy parado a orillas de mi vida.

¡Ay, cuánta estrella cautiva!

Para mirar mejor la noche,  
estoy parado junto al agua dormida.

¡Ay, cuánta estrella cautiva!

Para mirar mejor la noche,  
estoy parado a espaldas de la brisa.

¡Ay, cuánta estrella cautiva!

Para mirar mejor la noche,  
estoy parado al pie de una sonrisa.

¡Ay, cuánta estrella cautiva!

¡Ay, cuánta estrella cautiva  
en el fondo de mi herida!

¡Ay, cuánta estrella cautiva  
coronando mi agonía!...)

Para mirar mejor la noche,  
estoy soñando junto al agua dormida.

¡Ay, cuánta estrella en la orilla!...

Para sentir mejor la noche  
voy a arrancarle al surtidor su espina.

¡Ay, cuánta estrella partida!

.....

(Mueve el silencio las ramas  
Un jazmín cae sobre el agua...

¡Ay, cuánta estrella en mi alma!)

Para mirar mejor la noche,  
voy a dormirme a orillas de la Nada.

Sexto agrupamiento: Poesía y amistades

1. Sol i dar i dad

Viernes 20 de abril:

Sol i i... dar... i dad  
de los estudiantes <sup>amigos</sup>  
de la universidad <sup>compañeros</sup>

Sol i dar i dad de maestros <sup>amigos</sup>  
<sup>compañeros</sup>

Sol i dar i dad de amigos <sup>Sabinus</sup>  
<sup>Pilas Píoja</sup>  
<sup>caros</sup>  
<sup>landros.</sup>

Sol i dar i dad del Director, <sup>maestro del</sup>  
<sup>cele</sup>

Sol i dar i dad de <sup>amigos</sup> <sup>compañeros</sup>  
del Señor Rector.

Sol i dar i dad d  
ninguna de la Delegación del Sindicato  
de F. y Letras  
ninguna del Sr. Eleazar Morales | con los que  
del Sr. Evaristo Pérez A. | hablé y los  
Héctor Cortés | problemas  
desde el año  
pasado

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 180)

2. Que día claudio, años 60

Primera versión del poema escrito en los jardines de Radio Universidad cuando trabajaba allí un jueves de semana santa o dicho modernamente de Semana de turismo.

A claudio Ruz

Que día! claudio (1)  
es como si se juntase  
la luz de todos los días  
para ser redonda  
para estar llena  
como una naranja entera

Como una naranja que me regaló Irma  
Como una naranja que me dio Humberto

Entonces  
te regalo hombre hoy jueves  
te doy el día en la luz

Y es como si te regalase una naranja  
o este río oír o este viento o una lagartija  
La cuidas claudio?

2ª versión del poema de las naranjas escrito cuando asumí el cargo de Director de la Facultad de Filosofía y Letras el maestro Arturo Arucela.

Que día compañeros!  
es como si se juntase  
la luz de todos los días  
para ser redonda  
para estar llena  
como una naranja entera

como una naranja que me regaló Irma  
como una naranja que me dio Humberto

Entonces te regalo hombre hoy miércoles  
te doy el día en la luz

Y es como si te regalase una naranja  
o este río oír  
o este viento  
o la rosa amarilla (amar... i... ja)  
que flor... e... se en nuestro jardín Emiliano Zapata  
aquí en la más bello (vega) Facultad de Filosofía y Letras  
aquí en la Sol... i... dar... i... dad  
de nuestra Un... i... ver... si... dad  
Vamos todos Sol... i... da río o  
Compañeros!

© claudio Obregón

3. Versión 3 de Qué día! Claudio!

A Claudio Ruiz  
(Totbrin)

Qué día! Claudio!  
Es  
como si se hubiese juntado  
la luz de todos los días  
para ser redonda  
para estar llena  
como una naranja entera.  
Como una naranja que me regaló Irma.  
Como una naranja que me dio Humberto.

Entonces,  
te regalo hombre  
hoy jueves  
te doy el día!  
en la luz!

Y es  
como si te regalase una naranja  
O este río  
O esta lluvia  
O este viento  
O una lagartija  
La cuidas Claudio?  
Gira

Este poema lo escribí por los años sesenta un jueves de semana santa en los jardines de Radio Universidad donde hacía programas de "Ventana al mundo" abierta a Uruguay. El programa duraba media hora y era de música folklórica y de poetas y escritores uruguayos. Lo hice durante tres años cada 15 días. Claudio Obregón es un amigo, de los mejores actores mexicanos. Es el Claudio del poema. Claudio Totbrin (hijo del sol) su padre fue un gran arqueólogo que descubrió los templos sagrados de los mayas. Como me encantó el poema se lo dediqué a su hijo Claudio Totbrin que acababa de nacer.

Cortesía de Agustín Fernández Gabard

Se encuentra también MUAC (2018)

#### 4 Testimonio de Cristian Basso (IN PAGANO, 2022)

De hecho, tras conocerla, el encuentro -por lo menos a José y a mí- dejó de interesarnos. Finalmente, fuimos a las escuelas a leer poesía, a hablar sobre poesía con los niños, pero a nuestro regreso volvimos a encontrarnos con ella, y desde ese momento nos acompañó toda nuestra estadía en Durazno. Cuando la abordamos, Alcira tuvo gestos de gran cariño con nosotros como el hecho de regalarnos naranjas.

#### 5. A Bric y Pepe Lameiras No quiero caminos hechos(que aparece en su lista de amigos pepe)

A Bric y Pepe Lameiras	que para ser animal hace falta la inocencia
No quiero caminos hechos tomo la pala y el pico y voy abriendo la tierra con más amor que destreza	Soy uno que cuando amor enciende como a una estrella con la mano va trazando lo que sólo aliento era
Y llegaré a las montañas pasando los bosques que el cansar aquieta	Entre compañeros vivos afilas hoces quisiera que la savia se hace vino cosecha y holganza espera
No soy pastor de rebaños ni perro que cuida ovejas	Extraído de: <a href="http://kehuelga.net/spip.php?article5739">http://kehuelga.net/spip.php?article5739</a>

6. Pepe Lameiras figura dentro de la lista de amigos llamados Pepe:

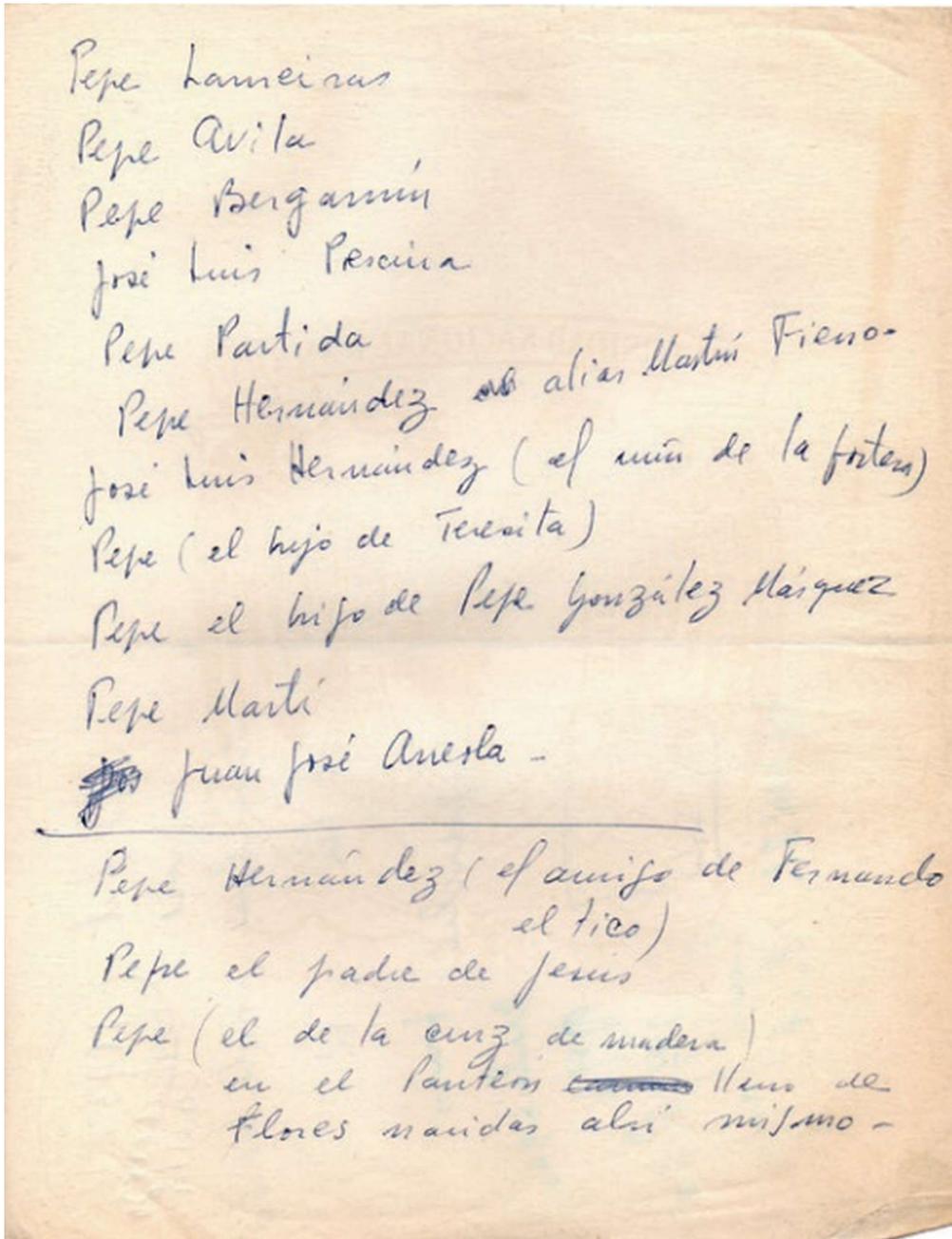
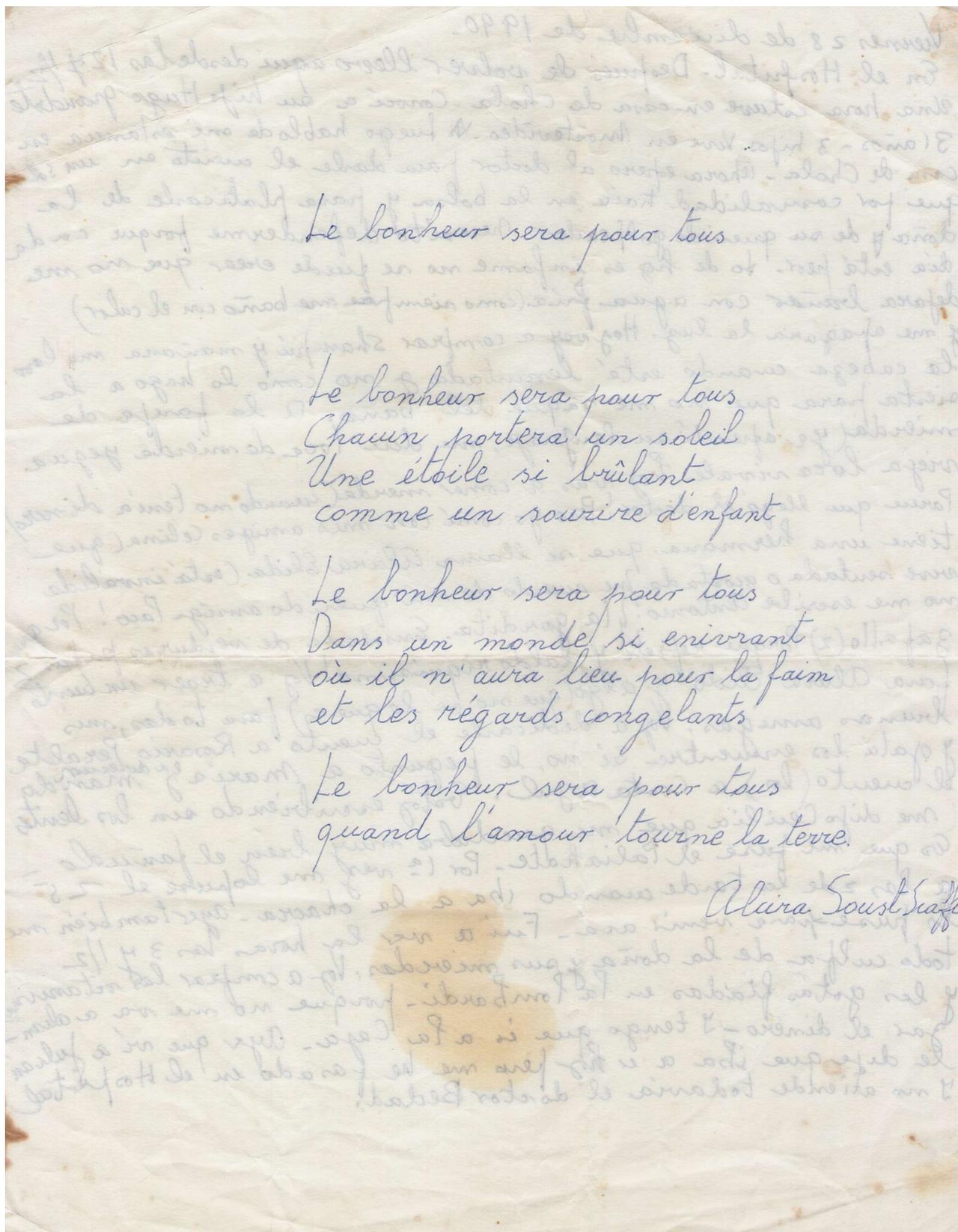


Imagen extraida de MUAC (2018, p. 212)

Séptimo agrupamiento: Poesía y francés

1. Le bonheur sera pour tous, 1967



Cortesía de Agustín Fernández Gabard

## 2. Testimonio de José Revueltas (1978)

José Revueltas, *México 68: juventud y revolución*, México, Ediciones Era, 1978.

*Sábado 28 de septiembre.* ...¡Alcira, Alcira, dios mío! Maravillosa, hermosa, qué bella y pura, qué noble, terrenal, amada, entrañable, nada de este mundo. No sé qué decirte Te amo. Te amaré toda la vida. Eres un ser insensato y transparente. Estarás en mi vida para siempre, en mis hijos, en todo lo que ame y toque. Nada hay más hermoso que no hayas muerto, que vivas, que seas. ¡Y te dejamos sola! ¡Cobardes, sucios desaprensivos, criminales! Quiero verte y besar tu frente y tus párpados, tus pies maravillosos, tu ser tan verdadero. ¡Qué bella, qué prodigiosa, qué nube, qué agua, qué aire, qué luz eres! [...]

*Lunes 30.* Las tropas salen de CU. Robos, destrozos y más abusos que no se pueden atribuir al ejército sino a la policía. En los baños del octavo piso de Humanidades (donde trabajamos todo el tiempo que estuvimos en CU y yo tenía un cubículo) fue encontrada Alcira después de doce días de estar escondida y a punto de morir de hambre. Es terrible y grandioso. Cuando el día 18 entró la tropa a CU, fue recibida por la voz de León Felipe que recitaba con toda la potencia de “radio humanidades”, como se bautizó al micrófono con el que se transmitían música sinfónica y mensajes revolucionarios, desde el octavo piso. Era Alcira que, de este modo, recibía a los invasores. Cada quien se salvó como pudo y muchos más cayeron presos. Todos pensábamos que Alcira habría sido presa y, ante el silencio de los periódicos, algunos supusimos que estaría en libertad, pero perdido el contacto. La noticia nos consternó. Bonifaz Nuño la descubrió en los baños y en seguida fue hospitalizada en vista de la espantosa debilidad en que estaba.

No recuerdo hace cuántos meses conocí a Alcira, en el café de Sonora. Estaba en una mesa y, mientras escribía sobre una pequeña hoja de papel, lloraba en silencio. Terminó de escribir, hizo con el papel un sobre diminuto y fue a mi mesa para entregármelo. Guardé desde entonces el poema, escrito en francés y con tinta verde. Lleva un epígrafe en italiano. Lo copio aquí:

“L’amor che move il  
sole e l’astre estelle  
Le Bonheur será pour tous  
Chacun portera un soleil  
Une étoile brulant  
Comme un sourire d’enfant

Le bonheur será por Tous  
Dans un monde si évrant

Où il n'y aura lieu pour la faim  
Et les regards congelants.

Le bonheur sera pour Tous  
Quand l'amour tourne la terre

Ahora, al transcribir el poema, veo la data del 23 de diciembre del año pasado. Así que pronto habrá cumplido un año la aparición de Alcira. Aquella vez, leído el poema, fui a sentarme junto a Alcira, ante su mesa. Temblaba, sufría, no cesaba de llorar. Su estado psicológico era casi alarmante. Me hizo sufrir también. Todo se le había aglomerado en el alma: la guerra de Vietnam, la persecución de los negros, el vacío y el dolor de la vida. Yo la amaba — la amo — fuera de todo sexo o deseo. La reencontré en la Facultad de Filosofía, desde el inicio del Movimiento. Yo mismo fui a saludarla y lo primero que hice fue mostrarle el poema suyo que yo conservaba entre los papeles y tarjetas de mi agenda. Era otra mujer, su espíritu se había hecho nuevo y combatiente. Escribiré mucho sobre ella, cuando haya tiempo de desarrollar estas notas (¡quién sabe cuándo!) De los poemas suyos que imprimía en el mimeógrafo del comité, por las madrugadas, cuando Kreutzer y Ricardo ya dormían y yo continuaba trabajando dentro de mi cubículo, allá en las alturas del octavo piso, a donde me llegaban todas las voces, los ruidos y los paisajes de CU.

3. Malgré tout, 1968

Malgré tout

Encuentro luz ( malgré tout )  
Año ( malgré tout )  
~~Regalo~~  
Regalo flores ( malgré tout )  
Me entristezco ( " " )  
te ilumino de momento ( malgré tout )  
Me en Saint-John Perseo - ( malgré tout )  
Me En Paz - eo (   
Como con León - Felipe -  
Ando sin dinero ( Malgré tout )  
Hago Carteles ( Malgré tout )  
~~Me voy a París~~   
Voy a París ( malgré tout )  
Hablo con Carlos y con Angel y con ~~me~~  
Veo! a Jesús ( malgré tout )  
Mis amigos! si me quieren ( malgré tout )  
En mi infierno ( malgré tout )  
En el café - ( malgré tout )

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 15)

4. Malgré tout adjuntando más versos años más tarde:

Y regalo días y estrellas! y silencios! y rosas  
de la Alameda y pequeñas margaritas

(de los prados de  
Reforma)

de nadie (como Yo)

\*\*\*\*\*

Malgré moi je t'embrasse desde un cierto silencio  
sin tiempo  
oyendo pasar el – viento! y siento  
m'empessooo...  
et je m'enferme (malgré tout).

## 5. C'est la victoire de la poésie, 1970

C'est la Victoire de la poésie  
malgré tout                    malgré tous  
malgré moi                    malgré toi  
malgré lui                    malgréle malgré  
c'est la victoire de la poésie  
malgré tout

L'étoile brûlera  
elle brûlera  
pour tous  
qui? quoi?  
L'étoile  
ici                    a la terre  
                          ronde  
et le bonheur sera pour tous  
et chacun portera un soleil  
une étoile si brûlante  
comme un sourire d'enfant  
et ....le bonheur sera pour tous  
quand l'amour tourne la terre (Alcira)

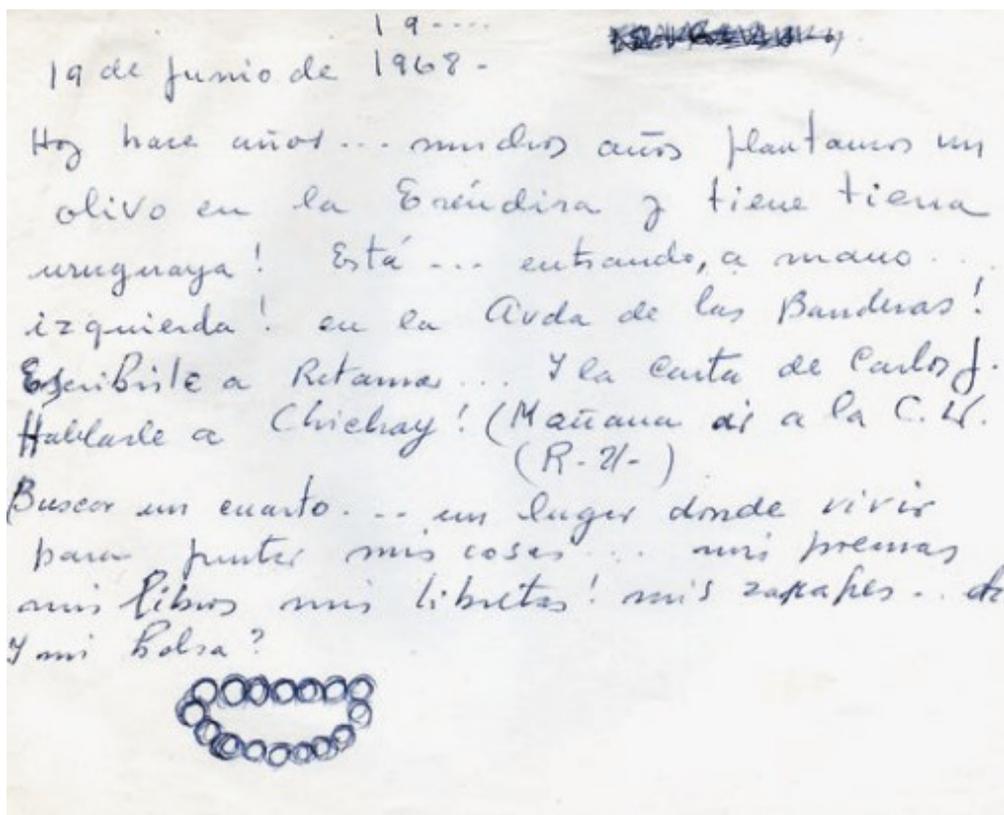
Et...c'est l'heure de dormir à 5 heures et 9 minutes  
je veux te dire te dire  
dans un langage enivrant que  
je suis pres de toi  
a ce moment ce matin  
rayon de soleil(toi)  
fleur éveillée(moi)

23 1-70.

Chez Charles.



## CAPÍTULO IV: Alcira y el papel cartográfico



Hoy hace años

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 281)

19 de junio de 1968  
Hoy hace años...muchos años plantamos un  
olivo en la [...] y tiene tierra  
uruguaya! Está...entrando, a mano  
izquierda! En la Avda de las Banderas!  
Escribirle a Retamar...Y la carta de Carlos J.  
Hablarle a Chichay! (mañana ir a la C.U)

(R.U)

Buscar un cuarto...un lugar donde vivir  
para juntar mis cosas...mis poemas  
mis libros mis libretas! Mis ropajes...etc.  
Y mi bolsa?

(SOUST SCAFFO IN MUAC, 2018, p. 281)

Papel cartográfico. Mapas. Buscar un camino, un lugar, un tiempo. Hoy y al mismo tiempo, hace años. Uruguay y también México. Amistades y al mismo tiempo soledad que no encuentra lugar para vivir. Lugar que encuentre y reúna poesías, libros, libretas y ropaje. ¿Cuál es el ropaje poético de Alcira? Una exploración constante, un misterio rondante. Un trazo, un delineado. La respuesta a la pregunta recién formulada implica buscar y rastrear huellas de un trazado temporal y espacial de una poética, la cartografía poética de Alcira Soust Scaffo.

“Quién estará cuidando tus doradas ovejas,  
quién en aquel jardín pastará tus rebaños,  
quizás una de tus hespérides  
quizás tu querida esposa.  
¡Oh Joven caudillo de los titanes!  
caído en la desgracia,  
vencido por el gran Zeus y el ejército olímpico,  
que exagerada siento tu condena,  
hubiera preferido el derrumbe del cielo  
a verte condenado eternamente a soportar.”  
“Atlas” CHELLE (2015, p. 33)

### **Algunas consideraciones analíticas del atlas “La poesía de Alcira, un atlas posible”**

Explicar el atlas es imponer una lectura hegemónica de quien lo creó. Los atlas no se explican, no se justifican; los atlas se muestran, se exhiben, se presentan. Consecuencia de lo que en algún momento fue un destello, una irrupción de pensamiento. Ni Warburg, ni Benjamin ni Didi-Huberman revelan el porqué de tal o cual montaje. Subyace como un misterio a develar por cada lector-espectador.

No obstante, es importante realizar algunas consideraciones analíticas del presente atlas que busca, entre otras cosas, investigar la poesía de Alcira. Para ello se hace imperioso la supresión de una lógica racional y con esta suspensión habilitar la lectura del atlas de la poesía de Alcira desde y a través del duende lorquiano (LORCA, 2003/1933):

Y Manuel Torre, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla de su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.” Y no hay verdad más grande.

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro de la planta de los pies.” Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. (LORCA, 2003/1933, s/p)

Acompaña a este atlas un duende, aquello misterioso de imposible explicación. Existe un estilo vivo, que se mantiene presente. A continuación, las consideraciones analíticas.

## Las dedicatorias de Alcira

Si bien se entiende que todo enunciado, toda palabra es ficción, en las dedicatorias esa voz ficticia que dedica el poema guarda relación de forma estricta con quien escribe. En este caso Alcira.

Muchos de los poemas de Alcira cuentan con una dedicatoria. Es posible suponer que Alcira escribió pensando en esos otros que la constituyen. Alcira es con y a partir de otros que la animan, la aconsejan, la ayudan, la interpelan. El colectivo la compone. Esto recuerda a la filósofa Zambrano cuando expone: “Solo al verme en otro, me veo en realidad, solo en el espejo de otra vida semejante a la mía adquiero certidumbre de mi realidad” (ZAMBRANO, 2020/1953, p. 38).

Variados son los poemas con dedicatoria. Estas dedicatorias oscilan entre artistas, amistades y familiares. Por ejemplo, “Tu no has muerto”, “Te siento”, “Te siento”, “Los peces dormidos” están dedicados a Emilio Prados, escritor español exiliado en México. “Charrúa” se lo dedica a los poetas Rimbaud y Lautréamont. “Oyendo la novena” a Luis (Ludwing) lo que se interpreta que se trata de Beethoven, Entre sus amistades le dedica a Carlos Landeros un poema sobre el torero Paco Camino, “Oyendo la novena” a “Luis...es” lo que se supone se refiere a varios de sus amigos llamados Luis como por ejemplo Luis Miranda que le dedica el poema “Amigo” juntamente con Ernesto. “No quiero caminos hechos” se lo dedica a Bric y Pepe Lameiras, “Que importa que a un niños se le haya” a Enrique Salazar Peralta y “La aventura” a Michelangelo Antonio. A sus familiares les dedica “Que el sol deje su horizonte” a su madre y a su padre y “Si quieres oír mi voz” a su sobrina Zulma (madre de Agustín Fernández Gabard).

Lo que cabe preguntarse es qué existe del otro lado de las múltiples dedicatorias. ¿Soledad? Esto es una de las temáticas que se observa en “La niña loba”, poema de 1958:

Por la calle alegre

va la niña sola

-Parece gacela

-Pronto será loba

Por la calle alegre

camina ella sola

-Sonriendo y sonriendo

- Sólo llora a solas

Por la calle alegre

juega con los niños

-Parece uno de ellos

-La niña y los niños

Por la calle alegre

ella va cantando

-Que viva alegría!

-En su canto hay llanto

En la calle alegre

ha quedado sola

-A nadie sonrío

-Llora, llora, llora

En la calle alegre

las puertas cerradas

al paso silente

de la niña sola

-Cómo huye la gente!

-Ahí viene la loba!

(SOUST SCAFFO, 1958, ver capítulo anterior)

En esa colectividad, rodeada de amistades, dedicándole poesías a muchas personas, “camina sola”, “sólo llora a solas”, “pronto será loba”. La representación del yo lírico en una loba ya había surgido, por lo menos con el famoso poema de “La loba” de Alfonsina Storni de 1916. En este poema la loba es desafiante y goza de su condición, riéndose del rebaño. Ambas tienen una prioridad, la de Storni el hijo, la de Alcira los niños. No obstante, ambas lobas, la de Storni y la de Alcira, son y están solas.

En 1967 Alcira conoce y se hace amiga de José Revueltas. La descripción que el poeta hace de Alcira es muy similar a esa niña loba:

No recuerdo hace cuántos meses conocí a Alcira, en el café Sonora. Estaba en una mesa y, mientras escribía sobre una pequeña hoja de papel, lloraba en silencio. Terminó de escribir, hizo con el papel un sobre diminuto y fue a mi mesa para entregármelo. Guardé desde entonces el poema, escrito en francés y con tinta verde. Lleva una epígrafe en italiano. Lo copio aquí: “L’amor che move il / sole e l’astre estelle / Le Bonheur será pour tous / Chacun portera un soleil / Une étoile brulant / Comme un sourire d’enfant / Le bonheur será por Tous / Dans un monde si énvant / Oú il n’y aura lieu pour la faim / Et les regards congelants. / Le bonheur será pour Tous / Quand l’amour tourne la terre<sup>20</sup>” Alcira Soust Scaffo, 23-XII-1967. Ahora al transcribir el poema, veo la data del 23 de diciembre del año pasado. Así que pronto habrá cumplido un año la aparición de Alcira. Aquella vez, leído el poema, fui a sentarme junto a Alcira, ante su mesa. Temblaba, sufría, no cesaba de llorar. Su estado psicológico era casi alarmante. Me hizo sufrir también. Todo se le había

---

20 “El amor que mueve al / sol y a las demás estrellas / La Felicidad será para todos / Todos llevarán un sol / Una estrella ardiente / Como la sonrisa de un niño / La Felicidad será para todos / En un mundo tan esclarecedor / Donde no habrá lugar para el hambre / Y las miradas heladas. / La Felicidad será para todos / Cuando el amor gire la tierra” (Traducción propia).

aglomerado en el alma: la guerra de Vietnam, la persecución de los negros, el vacío y el dolor de la vida. Yo la amaba — la amo— fuera de todo sexo o deseo. La reencontré en la Facultad de Filosofía, desde el inicio del Movimiento. Yo mismo fui a saludarla y lo primero que hice fue mostrarle el poema suyo que yo conservaba entre los papeles y tarjetas de mi agenda. Era otra mujer, su espíritu se había hecho nuevo y combatiente (REVUELTAS, 2014, p.77,78)

Revueltas observa a esa niña que ya es una loba, que ríe en la calle pero que llora a solas. Niña y loba, llanto y risa, colectivo y soledad habitan en Alcira. ¿Cómo es posible que Alcira, constituyéndose en lo colectivo, se reconozca también en la soledad, en ese transitar errante y solitario? Para esta pregunta los aportes de Esposito (2003) acerca de la comunidad son importantes. Si bien la comunidad une, la cuestión es pensar qué es lo que une. Partiendo de uno de los sentidos antiguos de *communis* entendido como el que comparte una carga, Esposito expresa que lo que une en la comunidad no es una propiedad, algo que le sea suyo, sino un deber, una deuda, una falta. Lo común en una comunidad no son características propias de ella que la hacen distinguirse del resto. Lo propio en una comunidad es la nada, el vacío. En palabras de Esposito:

no es lo propio, sino lo impropio -o, más drásticamente, lo otro- lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que invierte y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. (ESPOSITO, 2003, p.31)

¿Qué esconde la comunidad? La nada. Entonces la comunidad nos recuerda que “nuestro fondo común es, justamente, la nada de la cosa” (ESPOSITO, 2003, p.33). ¿Será que Alcira alcanzaba a sentir esta esencia escondida de la comunidad? Alcira interpela en su habitar nómada, en su constitución como colectividad porque recuerda justamente esto: la nada, el vacío que constituye a los sujetos, no en tanto sujetos individuales sino en tanto sujetos colectivos. Alcira devuelve esa imagen, actúa como espejo. Como expresa Esposito: “Sujetos de una entidad mayor, superior o inclusive mejor, que la simple identidad individual, pero que tiene origen en esta y, en definitiva, le es especular” (ESPOSITO, 2003, p.23).

La autora, con sus dedicatorias, se constituye como sujeto a partir de una otredad. Una otredad que son otros y es ella. Ahí su identidad, su reconocimiento. Alcira es porque va deviniendo colectivo. Pero en esa colectividad, “camina sola”, “sólo llora a solas”, “pronto será loba”. Habita la tragedia y la potencia.

## Las explicaciones de Alcira

De igual forma que las dedicatorias, las explicaciones son un afuera ficticio del poema que guarda estricta relación con el yo de Alcira, ese yo de la segunda tópica de Freud (2006/ 1923). Se trata de una construcción de doble vertiente: la realidad interna (las sensaciones y sentimientos) y la realidad externa (recibiendo percepciones de la realidad y dentro de éstas, aquellas que conciernen a los otros significativos, como la madre, padre o cuidador, ocupan un lugar importante y se inscriben como huellas). Por ello es que Freud expone que el yo es vasallo del ello y del superyó. El yo va surgiendo de la experiencia y es producto de ensayo y error. Va construyendo su historia y en ésta es fundamental el mecanismo de identificación. En este sentido Lacan (1984/1949) refiere al estadio del espejo en la formación de la función del yo; un yo que deviene paranoico, imaginario y narcisista:

el *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que, para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, máquina de las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad- y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. (LACAN, 1984/1949, p. 90)

Las explicaciones ofician como un preámbulo de los poemas. En muchas ocasiones da cuenta del cuándo, dónde por qué se escribió y que se encontraba realizando al momento de la escritura. A continuación, algunos ejemplos.

En algunos poemas explica que son de los primeros poemas que escribe. En “Los niños unidos” escribe que es uno de los primeros poemas que escribió, específicamente el segundo y que en ese momento se encontraba viviendo con la abuela Elvira y sus nietos Patricia de 9 años y Emilio de 18. En una de las versiones de este poema, agrega a esta explicación, que fue en esta casa donde comenzó a escribir poesía, una casa en el centro de la ciudad de México, en Reforma y Elba. Otra de las explicaciones que hace en torno a dejar explicitado que se trata de sus primeros poemas es “La niña loba” que tiene fecha de 1958.

Al respecto de los primeros poemas y sus primeros momentos como escritora, es importante resaltar una explicación que acompaña al poema “Tu no has muerto” dedicado a Emilio Prados y escrito, su primera versión en 1962. Se trata de un poema en donde reniega de la muerte de su amigo, condenando a Francisco Franco. Es éste quien ha muerto. Muerte dispuesta por elementos naturales, el mar, el viento, la luz y artistas, el loco manchego (¿Quijote?), Goya, Greco y el

Nazareno (movimiento pictórico primero alemán y luego catalán). Alcira expresa en la explicación:

Este poema lo escribí (en abril de 1962) cuando me dijeron que había muerto mi amigo Emilio Prados. Poeta español (andaluz) que vivía en México. En España había sido amigo de García Lorca. Había nacido (como yo) el 4 de marzo. El a fines de siglo pasado. Lo conocí porque frecuentaba la casa de la abuela Elvira donde yo vivía. Era amigo de Emilio (18 años) nieto (igual que Patricia 9 años) de la abuela Elvira. Cuando conoció mis primeros poemas me dijo “Te creía alegre y frívola (te veía entrar y salir con tus amigos) pero eres triste y misteriosa y tienes el don de la poesía” -yo no se si escribo poesía le dije- Tienes que aprender el oficio del poeta” me respondió.

Me dedico un libro Jardín Cerrado “Para Alcira cuyos versos vi nacer” yo también le dediqué Oigo tu voz andaluz y ne voir jamais le soleil (SOUST SCAFFO, ver ver capítulo anterior)

La creía “alegre y frívola” y resultó ser “triste y misteriosa”. Particular descripción del escritor que ya observa en Alcira algo que la distingue del resto. Prados, amigo de García Lorca, utilizó para referirse a Alcira, la palabra misterio. ¿Emilio Prados conocedor del texto de su amigo de 1933 “Juego y teoría del duende”? Se infiere, entonces que está refiriéndose implícitamente a Alcira como alguien con duende lorquiano. La influencia de Emilio en Alcira es muy grande. Tal como se observó con anterioridad no solo le dedica varios poemas, sino que además, es posible observar la influencia del libro *Jardín Cerrado* (puntualmente el poema “Jardín Cerrado”) de Emilio Prados en muchos de los poemas de Alcira en lo que respecta al manejo de los elementos naturales (ver capítulo anterior).

El poema “Tu no has muerto” cuenta con la primera versión en 1962 y una segunda versión 1967. Fue publicado en revista *Excelsior* en 1970 y en *Revista de la Universidad de México* en 1971. También fue “comprimido”, en tanto fue escrito omitiendo los versos y las estrofas, y enviado en formato de Telegrama al dictador español Francisco Franco al enterarse del condenamiento a fusilamiento de seis vascos, una maldición poética, en términos de Yacobazzo (YACOBAZZO in PAGANO, 2022, ver anexo 1). Alcira expone que para ahorrar palabras y así poder pagar el Telegrama y que éste fuera enviado, los versos “el mar y la mar”, cinco palabras y “tu pueblo y mi pueblo”, cinco palabras, los escribe de la siguiente forma “la mar hila mar”, cuatro palabras, “tu pueblo-mi pueblo”, cuatro palabras. Esto le lleva a expresar: “Así me gané un pueblo y una metáfora” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior). El pueblo de Emilio por falta del conector se extiende a ser el pueblo de Alcira y el pasaje de “y la” a “hila”, para ahorrar una palabra (cada palabra tenía un valor de \$6) transforma el significado. Ahora el mar hila la mar, lo zurce, lo une. ¿Será que el mar hila la mar en la disposición de la muerte de Franco? Emerge una metáfora que

transporta uno o varios sentidos. Esta forma de escribir, que Alcira descubre en estos años, a principios de 1970, se va a asentar y devendrá en una característica de su estilo literario (analizado más adelante).

En otros poemas explica cómo el poema que escribe tiene relación con la actividad que, en ese momento, está llevando a cabo. En “Al jugar los niños”, poema muy similar a “Los niños unidos”, ambos de temática infantil, explica que fueron creados para un trabajo cinematográfico en el marco de “Cine Verdad” con el productor Miguel Barbachano. Según Santos (2018), esta actividad la realizó en 1962. En una de las versiones de “Qué día! Claudio!” escribe:

Este poema lo escribí por los años sesenta un jueves de semana santa en los jardines de Radio Universidad donde hacía programas de “Ventana al Mundo” abierta a Uruguay. El programa duraba media hora y era de música folklórica y de poetas y escritores uruguayos. Los hice durante tres años cada 15 días. Claudio Obregón es un amigo, de los mejores actores mexicanos. Es el Claudio del poema. Claudio de Yotlxin (hijo del sol) su padre fue un gran arqueólogo que descubrió los zenotes sagrados de los mayas. Y como le encantó el poema se lo dediqué a su hijo Claudio Yotlzin que acababa de nacer (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior)

“El mito de Quetzalcóatl” es un poema que también cuenta con una explicación relacionada a la actividad que realizaba en ese momento. Se trata de un poema en el que Alcira deja inmortalizado a través de lo que explica, que fue ayudante del muralista Rufino Tamayo en la creación del mural *Dualidad*, que se encuentra en la entrada del Museo Nacional de Antropología, uno de los museos más importante para esta disciplina. Expresa: “México 20 de julio de 1964. Museo Nacional de Antropología. Aquí trabajé! Trabajé con el maestro Rufino Tamayo como ayudante. Fui su primera ayudante y ya tenía más de 80 años! “Prepare color y échele al sol me dijo...así me gané un sol! Trabajar! Trabajando! De 9 a 9 durante 9 meses!” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior). Existe una foto en el que Rufino Tamayo se encuentra con una joven frente al mural que luego será *Dualidad*<sup>21</sup>. Más allá de no tener la certeza fehaciente de que la joven es Alcira, con la explicación de este poema no hay duda que fue una de las ayudantes de Tamayo. Quetzalcóatl o la serpiente emplumada, es una figura fundamental para la cultura prehispánica y de la actual mesoamericana. Se trata de una deidad que reúne la dualidad opuesta e inherente de la condición humana: serpiente y tigre, día y noche. Esta “dualidad” compuesta de contrarios se observa en una de las versiones del poema de Alcira:

Tamayo pinta y crea belleza

---

21 Se recomienda el trabajo de Trabal (2014) en el que realiza una investigación alrededor de si es o no es Alcira la de la foto.

con los siete colores  
los siete colores de luz!

Y es el día y la noche  
El sol y la luna  
Las estrellas!

El mito de Quetzalcóatl

La serpiente y el tigre en lucha eterna

Sus bocas se abren como si fuesen a tragarse el mundo  
donde brilla el sol  
y brillan las estrellas  
y el hombre en silencio  
trabaja y espera  
y trabaja y sueña!

El mito de Quetzalcóatl

La lucha de los contrarios

dialéctica

el sol  
la luna  
el lucero  
la tierra

La estrella!

Quetzalcóatl: Espiral que se hace luz en la mirada del hombre  
que trabaja y sueña!

La dialéctica está en el mito

La serpiente y el tigre  
Quetzalcóatl

La dialéctica está en el color

El sol y la luna  
El lucero  
La tierra

La estrella!

La dialéctica está en la forma

El círculo que se hace espiral  
y estalla en luz!

Y es el nacer!

Y es el morir!

Y es el nacer!

(SOUST SCAFFO. Disponible en: <https://alcirasoust.wordpress.com/2020/06/18/el-mito-de-quetzalcoatl/> )

El poema ofició de recreador del mito. Inclusive la importancia a “la estrella” puede estar relacionada con un momento del mito en donde Quetzalcóatl deviene en una estrella. Dialéctica que se encuentra en el mito de la conjunción serpiente y tigre, en el color aplicado al sol, luna, lucero, tierra y estrellas y en la forma ya que el círculo se hace espiral y estalla en luz. Estos elementos naturales se tornan conocidos para los poemas de Alcira, más adelante se explicará con mayor precisión.

Otras explicaciones se relacionan a la música o escritores que la acompañan en esos momentos. En “Alegretto” escribe que fue creado mientras escuchaba la séptima sinfonía de Beethoven y agrega que fue escrito cuando vivía en la casa de Antonio Carmona, un amigo pintor, en Sonora y Chapultepec. Relata que siempre escuchaban música: “Beethoven, Vivaldi, Los barrocos. Amorosa y más! Mozart “La flaute enchanteé!” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior). En esta explicación nombra a “La flauta encantada” de Mozart, composición musical que la acompañará en muchas de sus poesías y que lo explicará a través de los títulos. Se tratan al menos de “Yo quiero amarte como se aman” y “Que el sol deja su horizonte” verso que corresponde al Romance de Angélica y Meodoro de Góngora de 1602. En este último poema, en una de sus versiones, agrega que fue escrito en la casa de la abuela Elvira, “en domingo” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior) y en otra que es de sus primeros poemas. En relación a los poetas españoles, en “Por qué oh! Mar...” explica que lo escribió luego de estar cinco horas leyendo los soneto de amor de Quevedo y que compartió la lectura con un amigo llamado Enrique que era amigo de un novio poeta que tenía, Luis Antonio, con quien se escribía poemas. A continuación, Alcira transcribe algunos de los versos que recuerda: “Por tu asombro de colores/ Y tu esperanza de arcoiris/ Te amo/ Porque estás aquí” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior). Continuando con el acompañamiento musical, en “Fecundando lunas”, Alcira explica que el poema fue creado oyendo la novena sinfonía de Beethoven, en “Las montañas en ronda” (que cuenta con su versión en francés) lo crea con música de Las Pastorelas. En este poema agrega que lo hace “contemplando el valle de México desde la torre de Humanidades desde la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior). También en el poema “Buen día querido Antonio”, en 1990, explica que lo escribe acompañada de la música de “Los paraguas de Cherburgo”, película estrenada en 1964 y dirigida por Jacques Demy que trata de de una historia de amor entre un mecánico pobre y una joven de clase media. Alcira presenta una gran variabilidad pues no solo escuchaba los clásicos (Beethoven, Mozart, Vivaldi) sino también composiciones más populares,

tradicionales como villancicos o películas del momento.

### **Lo español, lo francés y otras influencias**

Alcira, en muchos de sus poemas cita versos de otros escritores o filósofos, refiere a pintores o momentos artísticos. Esto también se observa en sus explicaciones. Tal como se expuso anteriormente, en algunas de sus explicaciones nombra a los músicos Mozart, Beethoven, Vivaldi, al pintor Tamayo, a los escritores Quevedo, Góngora, Prados.

Se observa una gran influencia española. En el poema “Amigo” hay dos versos que expresan: “Nacer a las cuatro/ morir a las tres” lo que recuerda a uno de los cuadros de *Bodas de Sangre* (1933) de García Lorca, en el cuadro segundo del acto tercero en el que el personaje de la Muchacha 2º expresa: “Nacer a las cuatro/morir a las diez”. En relación con la horas, es fácil que quien lee ese poema y la conexión con Lorca, recuerde “La cogida y la muerte”, fragmento del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) en el que a las cinco de la tarde la muerte se llevó al torero. Con respecto a la figura del torero, el poema que Alcira le dedica a Carlos Landeros versa sobre el torero del momento, Paco Camino. En el poema “La aventura” cita varios versos del poema “La canción de El pirata” (1845) de José de Espronceda. En el poema “Tu no has muerto” dedicado al poeta español Prados frente a la noticia de su fallecimiento, se menciona a Greco, Goya así como al “loco manchego” lo que cabe preguntarse si no está refiriendo al personaje Don Quijote de Cervantes. El yo lírico enaltece la vida de Emilio Prados en contraposición a la muerte Francisco Franco. A continuación el poema:

Para Emilio Prados

Tu no has muerto

Tu no has muerto  
Está muerto Franco  
Lo dispuso el viento  
El mar y la mar  
Tu pueblo y mi pueblo

Tu no has muerto  
Está muerto Franco  
Lo cegó la luz  
del loco Manchego  
de Goya, del Greco  
y de el Nazareno

Tu no has muerto  
Está muerto Franco  
muerto  
Lo cegó la luz  
Lo dispuso el viento  
El mar y la mar  
Tu pueblo y mi pueblo  
(SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior)

Una de las lecturas posibles frente a la influencia española en la poesía de Alcira se relaciona no solo a los lazos que Alcira había estrechado con poetas españoles exiliados en México (en 1957 por ejemplo ya era amiga de León Felipe) sino a la importancia de la cultura española en el Uruguay de la época en que Alcira nació, estudió magisterio y ejerció. Larre Borges (in PAGANO, 2022) en la comunicación personal que tuve (ver anexo 7), relata que León Felipe estuvo en Uruguay y recorrió el interior y que no es raro que haya llegado a Alcira: Asimismo, expone cómo el Uruguay vive los acontecimientos españoles:

Ana Inés aclara que no estudió la poesía y la creación de Alcira, pero rescata la incidencia que pudo tener en sus acciones y en su forma de entender el arte y la cultura la tradición existente en Uruguay de una poesía relacionada de un modo íntimo con la política y la ideología. Piensa que Alcira pudo vivir la influencia de la llamada “Generación de la guerra de España”, anterior a la “del 45” a la que por edad pertenecería ella. La integraron grupos de intelectuales de distinta ideología, aunque con incidencia grande del Partido Comunista, pero que tenían una actitud libertaria y bohemia. Vivieron la guerra con gran intensidad como también ocurrió en México. Recuerda la visita de León Felipe en Uruguay que Alcira pudo presenciar en el interior del país y la amistad que Alcira tuvo con él en México y con el protagonismo que tendrá en el episodio de la UNAM recreado por Bolaño en su novela.

Se refirió a “una actitud casi religiosa” respecto a la poesía, que tiene incluso sus propios “mártires”. Identifica a Federico García Lorca como mártir, poeta español asesinado por la dictadura de Francisco Franco. Se pregunta cómo fue vivido y reproducido, cómo incide en esas generaciones. (LARRE BORGES in PAGANO, 2022, ver anexo 7)

Es importante recordar que también Lorca estuvo en Uruguay desde el 30 de enero hasta mediados de febrero de 1934. Alcira, una poeta uruguaya que produjo su poesía en México podría ubicarse (en tanto cómo fue su formación) en la generación literaria uruguaya intermedia a la del 30, reconocida por Paco Espínola o Juan José Morosoli, costumbrista, que guardaba alianzas con el

partido comunista y a la del 45 integrada por Juan Carlos Onetti, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Ida Vitale, entre otros, más intelectuales y con un tinte más anarquista. Una generación intermedia con una gran influencia española, con aspectos comunistas como son los viajes para aprender de las experiencias, pero también anarquistas en lo libertario, lo bohemio, intelectual. Algunos de los poetas uruguayos de la generación del 45, se mencionan en los poemas de Alcira. En “Hola universidad”, de 1969 y “Sin lugar”, de 1969 tienen anotaciones de poetas uruguayos. En el primero la anotación expresa: “Rúbrica” (a desalambrear)”, lo que cabe preguntarse si se trata del músico uruguayo Daniel Viglietti. En el segundo, la anotación refiere a la creación de una “Nueva poesía uruguaya” compuesta de Idea Vilariño, Ida Vitale, Milton Schinca, Amanda Berenguer, Zitarrosa y Viglietti.

Otra influencia que se observa en las poesías de Alcira es la francesa. Escribió en francés varios poemas: “Le bonheur sera pour tous,” de 1967, “Malgré tout” de 1968 (esta expresión se encuentra también en el poema “Luna llena”), “C’est la victoire de la poesie” de 1970, “Les montagnes en ronde” y “Bonjour cher Antoine” de 1990. Además, en varios de sus poemas se encuentran aspectos de la cultura francesa. En “Que la h desaparezca” menciona explícitamente al pintor Chardin. El poema “Charrúa” se lo dedica a Lautréamont (poeta uruguayo de nacionalidad francesa) y Rimbaud. En “Ir con Luis Rius”, poema de 1966 menciona a varios vanguardistas franceses a través de los siguientes versos: “Escuela de Paris...Picasso Braque matisse modi Roual”. En “Que golpeé el martillo”, de 1968, expresa: “POESIE POUR ACCOMPAGNER LA MARCHE D’UNE RECITATION/ EN L’HONNEUR DE LA MER/ Saint-John Perse” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior).

Al respecto de por qué la influencia francesa en la poesía de Alcira es posible esbozar dos respuestas. La primera, su formación. Ella tenía un abuelo francés que le enseñó el idioma, pero además Trabal (in PAGANO, 2022), en la entrevista que le hice (ver anexo 8) informa que estudió en el liceo y de forma particular con la esposa del pintor uruguayo Miguel Ángel Pareja nacido en Montevideo en 1908 pero residente de Durazno, ciudad natal de Alcira, una vez que se casó. En 1937 viaja a París con su esposa a estudiar en la Academia Ranson y vuelve en 1938. La poeta recibe toda esta influencia. Trabal nos proporciona más información acerca de la familia de Alcira:

**EP:** ¿No tuvo sólo la influencia de su abuelo, sino también, que fue formada?

**IT:** Sí, fue formada en el liceo, uno no dimensiona que en Durazno, en el propio liceo, en el treinta y pico estuvieran haciendo clases de francés. Después está el tío, Carlos Scaffo que es filósofo, fue escritor, poeta. Es tío es de esos menores, que la distancia de edad no era tan grande. El tradujo en parte la *Divina Comedia*. Ese es el entorno de Alcira en Durazno. Después había otra tía, Graciela Scaffo, los Scaffo dicen que eran brillantes,

estaba muy visible en algunos la genialidad, la brillantez, que puede destacarse, entre lo artístico y lo académico, y también la locura. Hay un médico que incluso hizo un árbol genealógico que lo compartió con la familia, que yo hablé con él pero no conseguí el árbol. El tenía una hija que también andaba por la calle, no se si desnuda, o que, pero digo eran esas cosas de Durazno, que era conocida como alguien que no estaba integrada a lo que uno espera que un adulto eventualmente pueda hacerse cargo de la vida. Entonces estaba Carlos Scaffo como brillante, después esta tía Graciela que era pediatra, y que aparentemente Alcira la buscaba, iba a la casa de la tía a hablar con ella, la valoraba. Ella fue la que llevó el programa que llaman la “Gota de Leche” a Durazno, que tenía que ver con amamantar, que era un programa también muy de avanzada, incluso hizo un lugar para niños y después en la dictadura se lo quitaron. En la familia también están estas cosas de sensibilidad y preocupación social, y los que veían eso con malos ojos, ahí hay un conflicto.(TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8)

La formación de Alcira escapaba la escuela vareliana, el liceo, el magisterio, provenía también de su familia; una familia intelectual preocupada por el saber y por lo social.

Además de la influencia española y francesa, los poemas de Alcira infieren otras influencias culturales. En “Te siento” otro de los poemas dedicado a Prados se encuentra un poema del escritor italiano Giuseppe Ungaretti, compuesto por un sólo verso: “M’illumino d’inmenso”. Esta idea se repite en los poemas “Que nunca los ojos ven” y “Malgré tout”. En “luna llena” se menciona a explícitamente a Einstein e implícitamente a Nietzsche y su obra *Humano, demasiado humano* (1878) a través del siguiente verso: “Yo digo Humano’ano demasiado ado humano ano”: El poema “Alegría chispa de los dioses” es casi una transcripción de “Oda a la alegría” (1786) de Friedrich Schiller, poesía que ya había sido utilizada en el cierre de su tesis de posgrado.

Se hace fundamental pensar la poesía de Alcira, la intertextualidad que ejerce desde una triple espacialidad. En primer lugar, la crianza de su familia con figuras brillantes y destacadas. En segundo lugar, la formación del momento que ensalzaba la adquisición cultural, en el que las maestras eran un agente de cultura y una figura intelectual. Larre Borges: “Reconoce cómo esto repercutía en una cultura del magisterio de aquel entonces, entendido como pilar fundamental para el crecimiento cultural de Uruguay; cultura del magisterio que Alcira impregnó en tanto maestra que fue.” (LARRE BORGES in PAGANO, 2022, comunicación personal, ver anexo 7). La importancia de la escuela, en aquel Uruguay era fundamental. La escuela era señal de un país con proyecto moderno y allí se encontraba Alcira. Así lo expresa Bajter en la comunicación personal que tuve (ver anexo 9):” Pero no, obviamente, a cualquier escuela, sino a los proyectos de integración y a las formas pedagógicas de aquel momento, en un país que trabaja por "modernizar" los pequeños centros urbanos y rurales, fundamentales para desarrollar un agro activo” (BAJTER, comunicación

personal, 2022, ver anexo 9). Por ello mirar hacia Europa y respirarla era muy importante. Mirarla, respirarla, imitarla. Esto último lleva al tercer lugar, una cultura uruguaya, porosa a los acontecimientos europeos, principalmente los españoles.

### **Juego de palabras**

Lo lúdico escapa la academia y la teoría irrumpiendo en la poesía de Alcira. Esto proviene de su ejercicio como maestra, de su trabajo con las infancias. El juego fue central en su trabajo. Trabajo como maestra y trabajo poético. Así lo expone Bajter: “No hay cómo entender a Alcira sin sus años de formación en Durazno y sus prácticas escolares. También por eso es tan importante lo que movió Marlene. La relación con las palabras (desde los juegos silábicos hasta las formas estructurales, que usan con frecuencia la anáfora, y por supuesto la manualidad, la cartelería, la visualidad) sin duda está ligada al cotidiano escolar” (BAJTER, comunicación personal, 2022, ver anexo 9). En el capítulo II del presente trabajo se expuso que el juego trasciende las fronteras educativas deviniendo en una estrategia literaria; el juego como oficina-taller de su escritura.

Algunos de los juegos poéticos que propuso y creó Alcira fueron los siguientes:

- Separación en sílabas de determinadas palabras creando así nuevas. Esto puede observarse en los poemas:

- “Sol i dar i dad”. Todos los versos comienzan con la siguiente expresión “Sol i da ir dad”
- “Oyendo la novena de Beethoven”: “Luis....es” y “sol...es”
- “Amigo”: “a migo el”

- Unir palabras para que advengan nuevas. Algunos ejemplos pueden percibirse en los siguientes poemas:

- “Los niños unidos”: “comeré aceitunas/ a qué me sabrán?/a luna! a luna!/ a mar amar!”
- “Charrúa”: “Que el amor mueve sol y lunas/ Y amor mueve aLas! Estrellas”
- “Que golpeé el martillo”: cada vez que escribió “a la” lo hizo agregando un guión: “a-la”
- “Sin lugar”: “Este sol/ sol-es/ Esta flor/ Estas flor-es”
- “A Carlos Landeros”: “El mar y la (ila) mar (...)El día y la (ila) noche/ El sol y la (ila)

luna”

- Cambiar, quitar o agregar letras para que advengan nuevas palabras. Esto puede observarse en los siguientes ejemplos:

- En el poema “Tu no has muerto”: “Está muerto Franco/ Muerto/ Lo cegó la luz/ Lo dispuso

el viento/ el mar hila mar”

- En el poema “El mito de Quetzalcóatl: “Y es/ el-nacer/ Y es/ el-morir/ Y es/ el-naSer”

- Amigo: “oy ya se alejó de ver”

- En “Y umo que va a las estrellas”: “ni templos ni altares para la muerte murió la muerte/ uertos i muertas! Igos i igueras”. Este poema cuenta con una anotación a mano que expresa: “oy yo maté a la muerte”

• Juego de palabras. El clásico juego de palabras infantil llamado muchas veces de “trabalenguas”. Esto puede percibirse, por ejemplo en dos poemas:

- En “Ahora si que estoy perdida”

“Este es el momento de  
el desembarco!

Y en el-desembarcar .....barcas

Y en el -desembarcas!.....y barcos!

Abarcas! En el desembarcas”!

- En “Pido la paz y la palabra:

“solo a eso vine

a saber quien era

si era sol o si era luna

o si sol y luna era!”

- En “Que la h desaparezca” no necesariamente se observa un “trabalenguas pero si un juego con la h, su función como letra y el contenido del poema:

“Y me como la h de hambre

cuando tengo hambre

cuando tuve hambre

Ahora digo ambre digan ambre

grito hambre!

Gritan ambre”

Similar acción poética ocurre en “Y umo que va a las estrellas”: “ni templos ni altares para la muerte murió la muerte/ uertos i muertas! Igos i igueras”

• Poemas cortos cual rimas infantiles.

- “Si quieres oír mi voz/ vamos al campo de espigas. / Allí las flores son soles/ Y son soles las espigas”

- “Se lo dije al viento/ Viento de la tarde/ Entre las espigas/ que me lleve el aire”

- “Aseméjate al molino que/ roza el suelo y el cielo/ y que mientras rueda y canta/ va

moliendo, va moliendo”

El poema “Que día Claudio”, escrito por primera vez en los años 60 y reescrito en 1986 es significativo pues sintetiza varios de estos juegos. A continuación el poema”

Que día compañeros!  
Es como si se juntase  
la luz de todos los días  
para ser redonda  
para estar llena  
como una naranja entera

como una naranja que me regaló Irma  
como una naranja que me dio Humberto

Entonces te regalo hombre hoy miércoles  
te doy el día en la luz

Y es/como si te regalase una naranja  
o este riooir  
o este viento  
o la rosa amarilla (amar i ya)  
que flor e se en nuestro Jardín Emiliano Zapata  
aquí en la más bella (veya) Facultad de Filosofía y Letras  
aquí en la Sol i dar i dad  
de nuestra un i ver si dad  
Vamos todos sol i da riooo (s)  
compañeros!”  
(SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior)

La poeta juega y crea. Algunos juegos rompen la lógica gramatical, ya sea por la sintaxis o la ortografía. Pueden entenderse como errores gramaticales o por el contrario descifrar el juego y entenderlo como enunciador de una verdad. Más allá de identificar los juegos en el accionar poético de Alcira es posible referirse a la creación de un juego poético que erotiza la lectura ya que en primer lugar desacomoda a quien lee porque no es posible leer los poemas de forma tradicional. En segundo lugar frente al desacomodo adviene la incertidumbre de cómo leer y en esa pregunta la atracción que despierta el descubrir la forma de leerlos. Más aún en tanto no existe una única forma para leer la poesía de Alcira. Cada poema, cada juego poético tiene más de una posible lectura. Erótica lúdica de un accionar poético insurgente.

## Repetición

El recurso de la repetición es muy frecuente en la poesía de Alcira. Esto puede implicar varias versiones de un mismo poema, estrofas, versos o palabras que se repiten entre varios poemas así como el recurso de la anáfora (repetición de un término o palabra al comienzo de dos o más versos). Para una mejor claridad, se hace necesario ejemplificar.

- Versiones de un mismo poema
  - “Los niños unidos”: al menos tres versiones.
  - “La gota y el caracol”: al menos tres versiones.
  - “La niña loba”: al menos dos versiones.
  - “Si vienes a oír mi voz”: al menos dos versiones
  - “Oyendo la novena de Beethoven” al menos dos versiones.
  - “Escuchando la flauta encantada (mágica): al menos dos versiones.
  - “Que el sol deja su horizonte”: al menos dos versiones.
  - “Tu no has muerto”: al menos dos versiones.
  - “El mito de Quetzalcóatl”: al menos tres versiones.
  - “Que día Claudio”: al menos tres versiones.

- Estrofas, versos o palabras que se repiten en varios poemas

- En cuanto a las estrofas, se reconocen dos que se encuentran en más de un poema. La primera: “solo a eso vine/ a saber quién era/ si era sol o si era luna/ o si sol y luna era”. Esta estrofa figura al menos los poemas “Pido la paz y la palabra” y en “Charrúa”. La segunda: “que tu sangre con mi sangre/ formen un río en la arena/ y el río que va a la mar/ encienda de amor la libertad” figura en los siguientes poemas: “Ir con Luis Rius”, en “Que golpeé el martillo”, con la diferencia que en último verso expresa “encienda de amor la tierra” y en “Hola Universidad”

- Los versos que se repiten, por ejemplo, son: “M’illumino de inmenso” en los poemas “Te siento”, “Que nunca los ojos ven” y “Malgré tout” y “malgré tout” en los poemas “Luna llena” y “C’est la victoire de la poésie”

- Las palabras que se repiten en muchísimos de sus poemas (basta con hacer una selección aleatoria de ellos e identificarlas) son aquellas que tienen que ver con la naturaleza, fundamentalmente la luna, el sol, las estrellas, el mar y la mar, la noche, el día y el viento. Estas palabras no aparecen en una minoría de los poemas (11 de 51) del atlas. A saber: “Que importa que a un niño no se le haya”, “La niña loba”, “Amigo”, “Que la h desaparezca” “La flecha de oro”, “Asemejate al molino”, “Ahora sí que estoy perdida”, “Alegría chispas de dioses”, “Sol i dar i dad” y “Malgré tout”.

• Anáfora. Muchos de los poemas de Alcira cuentan con el recurso de la anáfora. Esto es, la reiteración de determinada palabra o expresión al inicio de, al menos, dos versos. En lírica, la anáfora promueve el ritmo. A continuación, algunos poemas que presentan anáfora:

- “Los niños unidos” en el verso “Guirnalada de luz”
- “Alegretto” con la palabra “Ronda”
- “Oyendo la novena de Beethoven” en el verso “Y cantan”
- “Escuchando la flauta encantada” en el verso “Yo quiero amarte”
- “Que el sol deja su horizonte” en “Canto” y “Llanto”
- “Buen día querido Antonio” en “Buen día” y “Buenas noches”
- “La niña loba” en “Por la calle alegre”
- “Tu no has muerto” en los versos “Tu no has muerto/Está muerto Franco”
- “Te siento” en “Te siento”
- “Te siento” en el verso “Mil guijarros blancos”
- “A Carlos Landeros” en la expresión “Toro y torero”
- “La aventura” en “Navegando”
- “El mito de Quetzalcoátl” en “La dialéctica está...”
- “Luna llena” en “malgré”
- “Que golpee el martillo” las palabras “Que” y “giran”
- “Hola universidad” con la palabra “Que”
- “Sin lugar” con la expresión “Sin lugar”
- “Ahora si que estoy perdida” en la expresiones “Todo” y “Este es”
- “Que nunca los ojos ven” en el verso “Para que tu seas (yo)”
- “Sol i dar i dad” con la palabra “Sol i dar i dad”
- “Que día Claudio”, las palabras “para”, “como una”, “o este”, “aquí”
- “Le bonheur sera para tous”, el verso “Le bonheur sera para tous”

De acuerdo con lo recién expuesto, se hace fundamental pensar el lugar o la función de la repetición en la poesía de Alcira debido al uso que la autora le da. Al respecto expone Trabal:

...ella repite mucho. No son tan distintas las versiones, es decir como que, lo que me pregunté, al repetimos, ella de repente tiene otros pero esos son los que le importan. Al repetimos, sigue diciendo, “yo tengo esto para decir”. Es decir que no se preocupa por la originalidad, o por producir más, no parece ser algo lo que le dé pudor, decir “bueno tengo 4 textos y siempre se ven los mismos”. Bueno también se puede leer como “esto es algo

La lectura que hace Trabal es compartible. Alcira tenía algo que decir e insistía en eso. No le interesaba ser original ni hacer de su decir un compilado (esto puede ser una posible explicación de por qué nunca compiló su poesía e intentó publicar como un escritor de sesgo tradicional). El interés de la autora radicaba, entre otros aspectos, en sostener e insistir un saber particular. Saber particular que repetía una y otra vez con sus distintas versiones, sus estrofas o versos repetidos en más de un poema, sus anáforas y sobre todo en los elementos de la naturaleza presentes en la mayoría de sus poemas. A saber: luna, sol, estrellas, día, noche, viento, mar. Si uno detiene la lectura, son elementos de la naturaleza que escapan al dominio de lo humano, son incontrolables. Suceden más allá y más acá del ser humano. ¿Su saber particular estará relacionado a aquello que domina al ser humano y que éste, por tanto, no puede controlar pero que en esa incapacidad se siente embelesado, absolutamente “tomado”, “enganchado” a su belleza? De igual forma que Alcira, “tomada” y “enganchada” de ese saber particular que la llevó a la insistencia y a sostenerlo en el uso de la repetición. Saber que pulsa como deseo.

Lo anterior expuesto se puede relacionar con las “palabras impuestas” que Lacan escucha decir a un entrevistado, el Señor Primeau (LACAN, 2014/1956). A continuación, un fragmento de la entrevista:

Dr. Lacan – Hábleme de su nombre. Porque Gérard L. no es...

Sr. L – Sí, descompuse, encontré, antes de conocer a Raymond Roussel... cuando tenía veinte años, estaba en matemáticas avanzadas... entonces me interesaban los hechos físicos, y se ha hablado mucho de estratos y substratos intelectuales. En paralelo con el lenguaje... el lenguaje podría presentar estratos y substratos. Por ejemplo, mi nombre: descompuse mi nombre en *Geai* (un pájaro), *Rare* (la rareza)...

Dr. Lacan – *Geai Rare*...

Sr. L – Luc –As. Lo descompuse de forma lúdica. Dividí mi nombre de forma creativa. No había visto los trabajos de Raymond Roussel, que son un poco... Lo que le tengo que decir es que...

Dr. Lacan – ¿qué es, entonces? Lo que le pasa... ¿a lo que usted llama la palabra – como usted mismo dice – es la palabra impuesta?

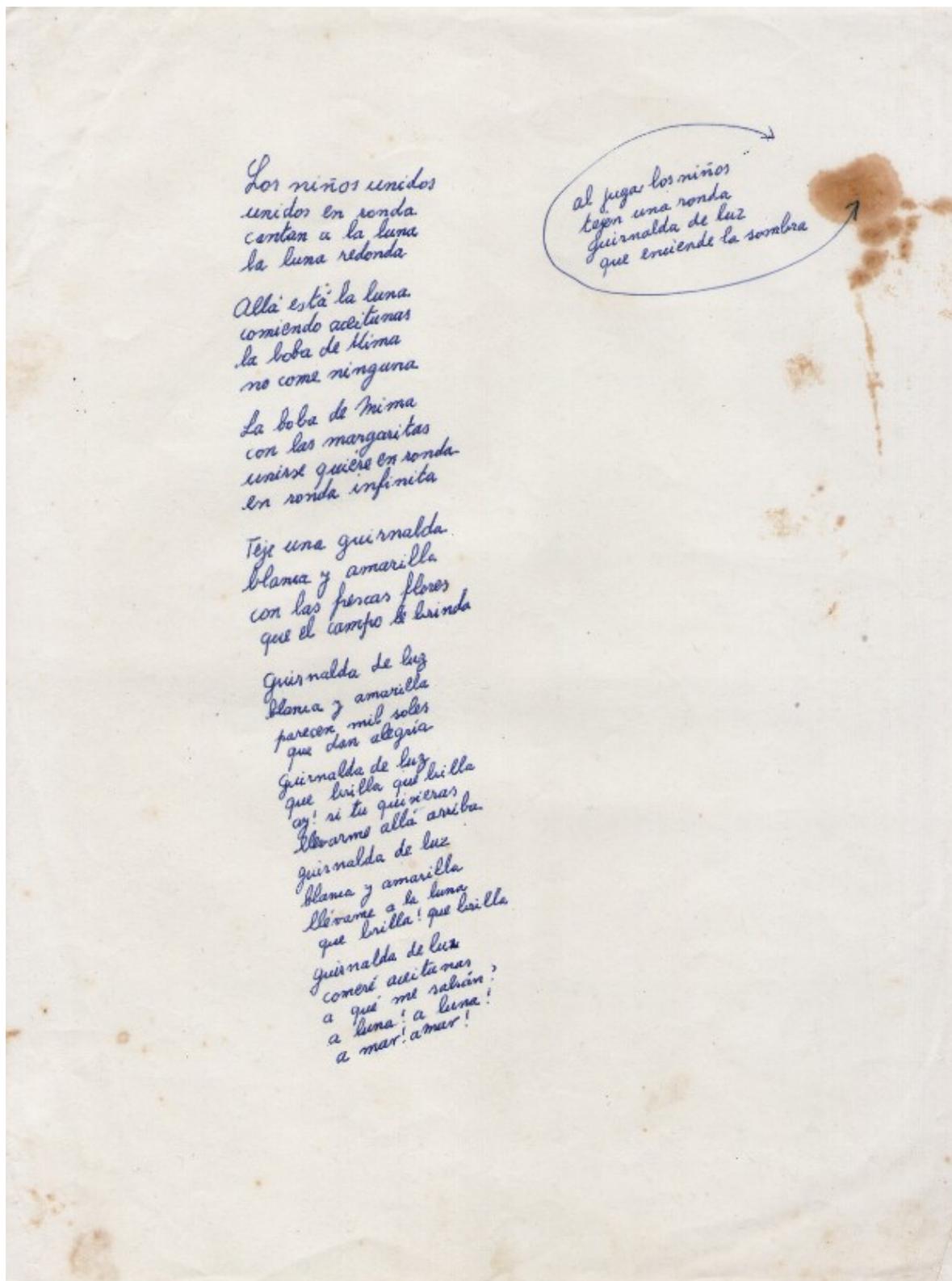
Sr. L – El discurso impuesto, es algo emergente que se impone a mi intelecto y que no tiene ningún significado en el sentido habitual. Son frases que emergen, de las que no se ha reflexionado, que no han sido pensadas anteriormente, pero que son del orden de lo emergente, que expresan lo inconsciente.

Dr. Lacan – Siga...

Sr. L – Emergen como si a lo mejor fuera manipulado... no soy manipulado,

pero no llego a explicármelo a mí mismo; no llego a explicárselo: me cuesta comprender el problema, me cuesta identificar lo emergente. No sé cómo llega, se impone en mi cerebro, lo emergente. Llega de golpe: “usted ha matado al pájaro azul”...”es un sistema anárquico”... frases que no tienen ningún significado racional en el lenguaje habitual y que se imponen en mi cerebro, que se imponen en mi intelecto. También hay una especie de bascular. Con el médico que se llama Sr. M, tengo una frase impuesta que dice: “El Sr. M es amable” y acto seguido bascula otra frase que es mía, una reflexión, una división entre una frase impuesta y una mía, una frase reflexiva, y digo: “pero yo, yo soy tonto”. Digo “El Sr. M es amable” (frase impuesta)... “pero yo soy tonto”, frase reflexiva. (LACAN 2014/1976, p. 82, 83)

¿Lo que repite Alcira una y otra vez en su poesía, son sus palabras impuestas? ¿Qué buscan las palabras impuestas? El entrevistado informa que irrumpen en su pensamiento, no las planifica ni las elaboran, emergen abruptamente, perdiendo el dominio de sí. Sin embargo, luego expone: “No me he equivocado; todo discurso es ley, todo discurso es significante, pero aparentemente, al primer contacto, no tiene un sentido puramente racional” (Sr L IN LACAN, 2014/1976, p. 85). En la poesía de Alcira, ¿cuál es la ley de su discurso poético?, ¿la primacía de la incontrolable belleza natural?, ¿el ritmo? Esto puede observarse en el poema “Los niños unidos”, versionado al menos tres veces. A continuación, el poema:



Los niños unidos  
unidos en ronda  
cantan a la luna  
la luna redonda

Allí está la luna  
comiendo aceitunas  
la boba de Mima  
no come ninguna

La boba de Mima  
con las margaritas  
unirse quiere en ronda  
en ronda infinita

Teje una guirnalda  
blanca y amarilla  
con las frescas flores  
que el campo te brinda

Guirnalda de luz  
blanca y amarilla  
parecen mil soles  
que dan alegría

Guirnalda de luz  
que brilla que brilla  
¡ay! si tu quisieras  
llevarme allá arriba

Guirnalda de luz  
blanca y amarilla  
llevame a la luna  
que brilla que brilla

Guirnalda de luz  
comeré aceitunas  
a que me sañan  
a luna! a luna!  
a mar! a mar!

al jugar los niños  
tejen una ronda  
guirnalda de luz  
que enciende la sombra

“Los niños unidos” (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior)

En este poema, además de las múltiples versiones (muy similar entre ellas) se observa ritmo y naturaleza. Se trata de un poema con una temática infantil; presente en muchísimas de sus poesías.

Ese saber que insiste y Alcira sostiene en sus poesías y repite en variadas ocasiones, ¿es el intento de buscar cierto marco que le de seguridad para habitar su existencia? Tal como el *Fort da*, ese juego del nieto de Freud (2006/1920) mencionado en el capítulo dos, una acción que funciona como sostén de su mundo; mundo que quizás bordee, en algunos momentos, la locura (analizado en el capítulo cinco del presente trabajo). Esto recuerda al Ritornelo de Deleuze y Guattari:

Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de Ariadna. O bien el canto de Orfeo. (DELEUZE Y GUATTARI, 2002, p. 318)

Las repeticiones en la poesía de Alcira pueden entenderse como la canción de ese niño en la oscuridad. Canción que puede vincularse a algo de la historia de quien la cante. Tal como expone Freud en “Recordar, repetir reelaborar” (2006/1914c), el paciente no recuerda los eventos traumáticos de su vida, su historia; los actúa, y en esa actuación, la repetición. Se produce entonces, una marca literaria. Esta marca literaria genera un estilo, una estética de la repetición. En ésta estética, paradójicamente, el advenimiento de la variedad. En las distintas versiones de los poemas de Alcira, emerge algo nuevo. En eso que se repite, una y otra vez, surge, en términos de Alcira, “una estrella”.

### **Poesía visual**

Del atlas se desprende que la poesía de Alcira es una poesía visual. Desde sus inicios, a fines de 1950 hasta la década de 1990. Desde sus manuscritos, ubicando las estrofas y versos en determinados espacios de la hoja, luego en su proyecto *Poesía en Armas Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata Secretaría en Defensa de la Luz*, hasta, explícitamente sus carteles y sus poemas finales en donde inaugura un nuevo alfabeto (se analizará en el capítulo seis de la presente tesis). Alfabeto que Trabal expone que Alcira lo había creado en el marco de su trabajo con comunidades indígenas en el marco de su pasantía del CREFAL entre los años 1952-1953:

**IT:** Si, incluso yo entrevisté bien al principio a alguien del Galpón, que era un muchacho joven, que la había frecuentado, yo no sé si la había conocido en México, pero si cuando volvió. Entonces él contaba que ella andaba con sus carteles, y le explicaba cómo

funcionaba su alfabeto. Y que ella lo había creado cuando estaba en Michoacán, en Pátzcuaro para alfabetizar a los indígenas. Pero después cobró una cosa plástica que le dio más fuerza. (TRABAL IN PAGANO, 2022, ver anexo 8)

La poesía visual, se consagra el contexto de las vanguardias artísticas del siglo XX. Fue este contexto y el advenimiento del Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Surrealismo y Dadaísmo (sobretudo estos dos últimos) que potenció la existencia y la entrada al canon artístico de la poesía visual. Pignotti, define a la poesía visual como “aquella poesía hecha con palabras y con imágenes” (PIGNOTTI, 1983, p.4). Se trata de una poesía que instala una nueva relación entre palabra e imagen. La imagen pasa a estar creada a través de determinada agrupación de palabras. Se instala entonces, un nuevo código de lenguaje. Un lenguaje que se convierte en síntesis de palabra e imagen. La poesía visual es una imagen compuesta por palabras que dice algo que es único, propio de cada creación. La poesía visual despierta una imagen que arde:

En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado (...) Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta (...). Arde por la *destrucción*, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy. Arde por el *resplandor*, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse (...). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse en el camino (...), capaz como es de bifurcar siempre, de irse bruscamente a otra parte (...). Arde por su audacia, cuando hace que todo retroceso, que toda retirada sean imposibles (...). Arde por el *dolor* del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente, la imagen arde por la *memoria*, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo*.

Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”. (DIDI-HUBERMAN, 2008a, s/p)

Arde en tanto devenir una imagen al margen de lo artísticamente establecido. De imagen cliché a imagen gesto (DIDI-HUBERMAN, 2008b); un gesto de sublevación: “Respondí que las imágenes mismas, como *actos* y no sólo en tanto *representaciones*<sup>22</sup>, correspondían a un gesto de sublevación” (DIDI-HUBERMAN IN FELDMAN, 2019, p. 184). La poesía visual, si bien el contexto de las vanguardias promovió el ingreso al canon artística, siempre estuvo al margen. Esa

---

22 Las cursivas son de la cita

marginalidad<sup>23</sup> le da su forma. En la forma el intento de transmitir una otredad que empuja un gesto leído como una sublevación.

En Uruguay, los antecedentes de la poesía visual son Francisco Acuña de Figueroa, del siglo XIX y Amanda Berenguer, integrante de la Generación del 45, con su poesía cinética, una variante de la poesía visual, que publicó en el libro llamado *Composición de lugar* en 1976. Luego, todos los poetas visuales son nacidos entre 1930 y 1950: Ernesto Crsitiani, Julio Campal, Clemente Padin, Jorge Caraballo Tani y Argañaraz (ARGAÑARAZ, 1986). En México, el antecedente es José Juan Tablada nacido en 1871 y fallecido en Estados Unidos en 1945. Luego, ya en el siglo XX advino el movimiento estridentista (1922-1926) que sintetizó todas las vanguardia, denunciándolas al mismo tiempo<sup>24</sup>. Luego, ya en la segunda mitad del siglo XX, Octavio Paz, Matías Goeritz, Felipe Ehrenberg, José Luis Cuevas, Ulises Carrión, Marco Antonio Montes de Oca, Enrique González Rojo, Jesús Arellano, Roberto López Moreno, Ricardo Yáñez, Perla Schwartz, Lourdes Sánchez Duarte, Carmen Boullosa, Norma Lorena Wanless y Elizabeth Cazessús, Guillermo Villegas, Consuelo Deschamps; Laura Elenes, Pablo Espinosa “Gargaleón” (ESPINOSA VERA, 2004).

No es posible ubicar a Alcira ni en la poesía visual uruguaya ni en la mexicana porque la poesía de Alcira no responde a un solo espacio ni tampoco es únicamente visual (el carácter visual es una de sus tantas características). La poesía de Alcira trasciende las fronteras y lo identificatorio a determinado grupo o movimiento. No obstante, es posible relacionar la poesía de Alcira, a modo de atlas, con otros artistas latinoamericanos en su carácter visual e itinerante, en lo que respecta a la movilidad locativa no solo entre Uruguay y México sino dentro de ambos países en su deambular, su vida errante, su “ir y venir”. Los artistas “mapeados” son<sup>25</sup>:

– Ana Cristina César. Poeta y traductora brasilera. Nacida en Rio de Janeiro en 1952 y fallecida en la misma ciudad en 1983. La causa de su muerte es autoeliminación. Se trató de una de las poetas más importante de la llamada generación del mimeógrafo de la década del 1970. El mimeógrafo fue una pieza fundamental en su poesía. A sus seis años (1958), sin saber escribir ya creaba poesía, como el siguiente poema:

---

23 Existe toda una tradición académica de relacionar lo artísticamente marginal con el *art brut* y posteriormente con lo *outsider*. No es materia de estudio y de investigación de esta tesis pues no se considera a Alcira como una *outsider*. Para un mayor conocimiento de estas categorías se recomienda la lectura de GARCÍA, Graciela. *Procesos creativos en artistas outsiders*. 2010. Tese (Doctorado en Educación), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

24 Si bien el movimiento estridentista es previo a las creaciones visuales de Alcira, una posible futura línea de investigación es la influencia del Estridentismo en Alcira Soust Scaffo.

25 Vale aclarar que lo que sigue a continuación es apenas un trazado, un esbozo, pudiendo convertirse en otra posible futura línea de investigación.

UMA POESIA DE CRIANÇA

NA NOITE ESCURA,  
CAINDO O ORVALHO SÔBRE  
A GRANDE MONTANHA  
QUE SE AVISTAVA  
NO ALTO DA ESTRANHA PEDRA...

E TÔDA A NOITE ESTAVA  
ESCURA E SILENCIOSA  
E CAINDO A NOITE  
SE DEBRUÇOU  
PARA OLHAR O DIA.

CAINDO O BELO DIA,  
UM MENINO SE LEVANTOU  
DE SUA CAMA,  
E FOI OLHAR O BELO DIA  
LÁ FORA.

O ORVALHO ACABAVA DE CAIR,  
O SOL APARECEU  
E TUDO BONITO!  
AS ÀRVORES VERDINHAS,  
COM LINDAS FRUTAS EM  
GRANDE FAZENDA.

CHAMOU SUA AVÓ, SEU AVÔ,  
E,  
AQUÊLE DIA,  
FOI MUITO FELIZ.

DITADO POR ANA CRISTINA CESAR - 6 ANOS

INTERMEDIÁRIO

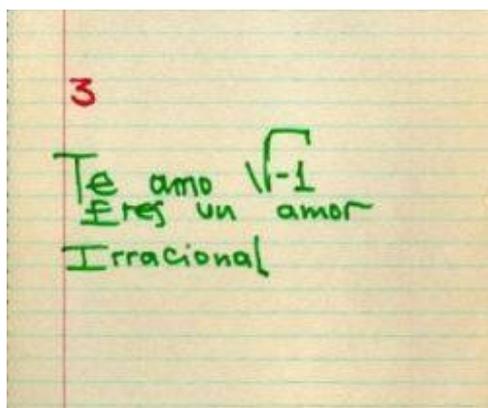
Agosto de 1958

“Uma poesia de criança”

Imagem extraída de: <https://blogdoims.com.br/as-palavras-da-menina-ana-c-por-elizama-almeida/>

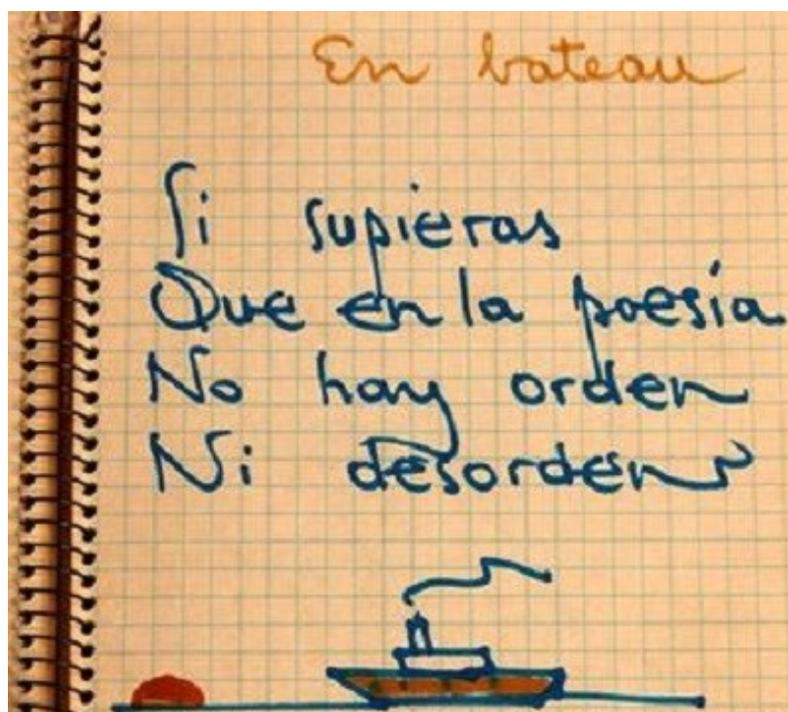
- Luchito Hernández. Luis Hernández, más conocido como Luchito, fue un poeta

peruano de la Generación del 60, nacido en Lima en 1941 y fallecido en Buenos Aires en 1977 (su muerte no queda clara: pudo haber sido autoeliminación o asesinato por parte de la fuerza policial). Estudió medicina y a la par del ejercicio de su profesión, escribía. Amante de la música clásica y conocedor del francés. Se lo reconoce por incluir fórmulas matemáticas en sus poesías. En 1977 comenzó a redactar a mano sus poesías y regalarlas a amigos y personas de su alrededor. A continuación, algunos de sus manuscritos entregados a “al viento”:



3

Imagen extraída de: <https://estherpiscore.tumblr.com/post/158638469913/cuadernos-de-luis-hern%C3%A1ndez-camarero>

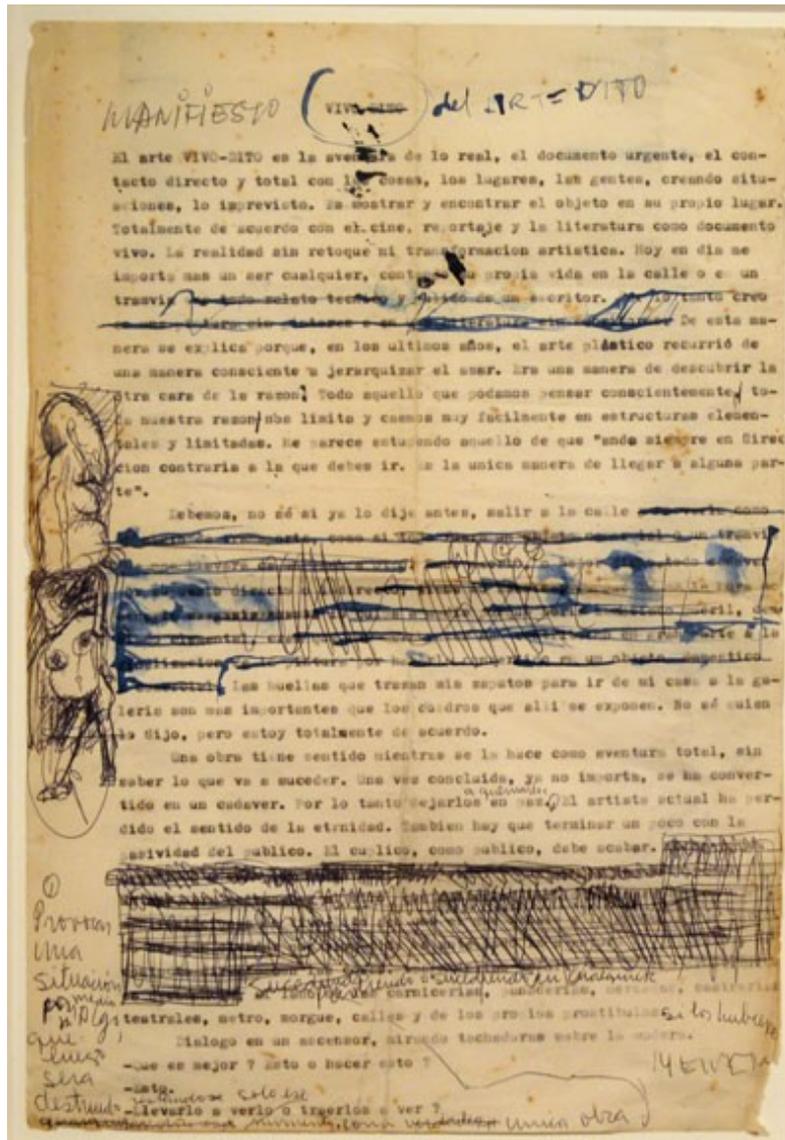


“En bateau”

Imagen extraída de: <https://sonambula.com.ar/luchito-hernandez-bendita-sea-tu-soledad/>

- Alberto Grecco. Artista visual, nacido en Argentina en 1931 y fallecido en España en 1965. La causa de la muerte fue por consumo de sustancias. Su obra comienza siendo poética, con la publicación de *Fiesta* en 1950. Luego se va a estudiar a Francia y combina su poesía con lo estrictamente visual por lo que nunca dejó de combinar en sus obras la palabra y la imagen. En 1962 en una hoja mecanografiada escribe el Manifiesto Dito del Arte Vivo. El primer párrafo expresa lo siguiente:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conservaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. ARTE VIVO, movimiento DITO. Alberto Grecco 24 de julio de 1962- hora 11,30 (GRECO IN <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/manifiestodito/index.htm> )



“Manifiesto Dito del Arte Vivo”. Imagen extraída de:

<http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/manifiestodito/index.htm>

- José Luis Martínez. Poeta chileno nacido en 1942 y fallecido en 1993. En sus dos obras creadas, *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), busca descomponer la idea que se tiene del objeto libro. En ambas no existe lo esperable. No hay novela y no hay poesía. En la primera obra hay poemas, reflexiones, dibujos, referencias irónicas a distintos teóricos. En la segunda hay fichas de lectura y certificados de defunciones de los grandes poetas chilenos, como por ejemplo Pablo Neruda:

SERVICIO DE REGISTRO CIVIL  
E IDENTIFICACION  
CHILE

D5

### CERTIFICADO DE DEFUNCION

RECOLETA

CERTIFICO: QUE EN LA CIRCUNSCRIPCION DE SANTIAGO  
 DEL DEPARTAMENTO DE SANTIAGO CON FECHA 24  
 DE Septiembre 1973 Y N° 622 SE HALLA INSCRITA

LA DEFUNCION DE

NOMBRES Y APELLIDOS DEL FALLECIDO  
Pablo Neruda

NOMBRES Y APELLIDOS DEL PADRE  
José del Carmen Reyes

NOMBRES Y APELLIDOS DE LA MADRE  
Rosa Basoalto

SEXO <u>Masculino</u>	N° CEDULA IDENTIDAD <u>2892429</u>	GABINETE <u>Santiago</u>
SOLTERO-CASADO CON-VIVIR DE		
CONYUGE FALLECIDO CIRCUNSCRIPCION <u>El Cusco</u>		
N° DE INSCRIPCION <u>14</u>	AÑO <u>1966</u>	

FECHA DEL FALLECIMIENTO	DIA <u>23</u>	MES <u>Septiembre</u>	AÑO <u>1973</u>	HORA <u>10:30 P.M.</u>
LUGAR <u>Santiago, Clinica Santa Maria</u>				
OBSERVACIONES <u>Causa: Bacteria cancerosa cancer pros- tatico, metastasis cancerosa. Edad: 69 años.</u>				

FECHA DEL CERTIFICADO	LOCALIDAD <u>SANTIAGO</u>	DIA <u>5</u>	MES <u>Octubre</u>	AÑO <u>1978</u>
-----------------------	------------------------------	-----------------	-----------------------	--------------------

(Imp. Registro Civil e Identificación)

STRO CIVIL  
DE  
COLETA  
SANTIAGO  
CHILE

IMPUESTOS DE EJECUTOR

RECOLETA

  
 REPUBLICA DE CHILE

  
 REPUBLICA DE CHILE

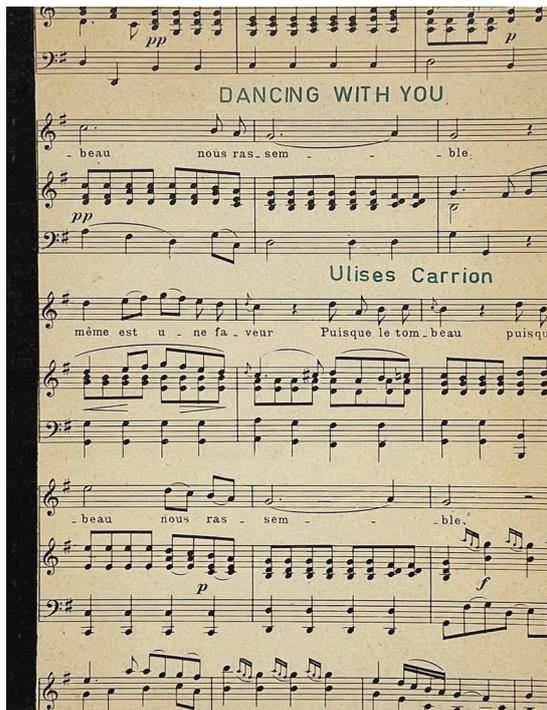
  
 REPUBLICA DE CHILE

FIRMA Y SELLO DEL FUNCIONARIO AUTORIZADO  
Marta Toledo Duarte  
 Subjefe Registro Civil Recoleta

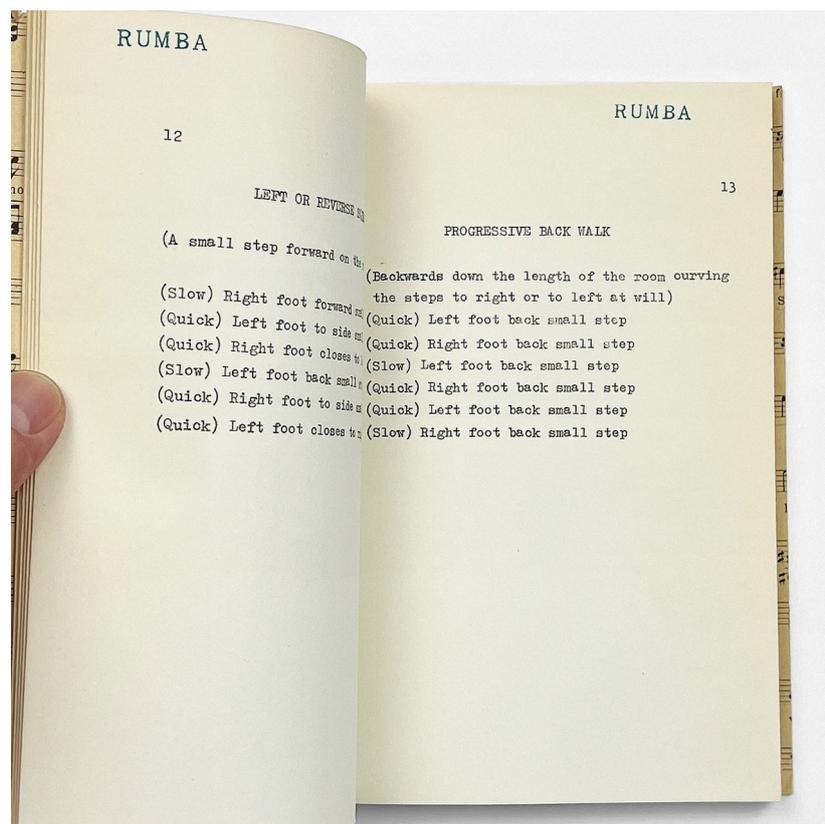
Certificado de defunción de Pablo Neruda. Imagen extraída de:

<https://cultura.fundacionneruda.org/2022/05/20/tres-huellas-de-neruda-en-juan-luis-martinez/>

- Ulises Carrión. Poeta experimental. Nacido en México en 1941 y fallecido en Ámsterdam en 1989. Su obra promueve el ejercicio de la poesía como acto, como gesto político.



Dancing with you

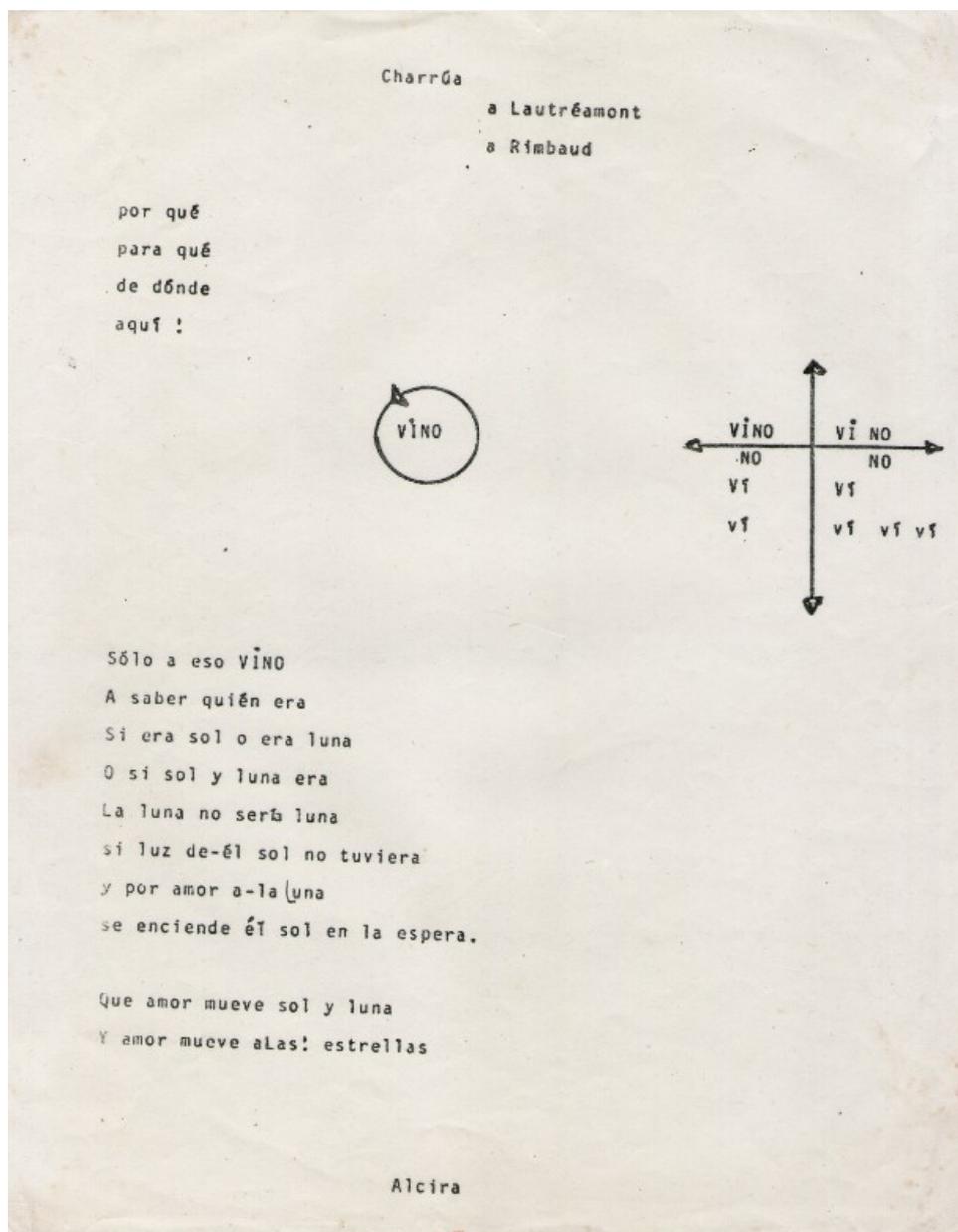


Rumba

Imágenes extraídas de MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (2017, p. 89)

Entre los poemas visuales de Alcira se encuentran: “El mito de Quetzalcóatl”, “La niña

loba”, “Oyendo la novena de Beethoven”, “La flecha de oro”, “Escuchando la flauta encantada (mágica)”, “Que la h desaparezca”, “Tamayo pinta”, “Luna llena”, “Y umo qué va a las estrellas”, “Amigo” y “Charrúa” que se adjunta a continuación:



Charrúa (SOUST SCAFFO, ver capítulo anterior)

Además de ser un poema visual, este poema cuenta con una dedicatoria, con la temática del sol, la lunas y las estrellas, con el juego de palabras en “aLas”, el trabalenguas en las dos estrofas presentes, la separación de la palabra “vino”. También con el juego de la intertextualidad (recurso de Alcira en su posterior proyecto *Poesía en Armas* que luego se analizará) haciendo alusión en los últimos versos al final de *La Divina Comedia Comedia* de Dante Alighieri: “...el Amor que mueve el Sol y las demás estrellas” (s/f, p. 239). La imagen son flechas; flecha circular, horizontal y

vertical. Imagen que se mantiene en Alcira a lo largo de todos sus escritos no solo a través de la palabra sino también a través de la imagen como lo es, por ejemplo, en la versión del poema “Escuchando la flauta encantada (mágica)” de 1991 (ver capítulo anterior). Una flecha vertical, que atraviesa toda la hoja. El poema está escrito desde el alfabeto visual creado por Alcira. Este alfabeto, si no se conoce, se transforma en algo completamente ilegible, de difícil comprensión.

Cuando se le preguntó a Bajter sobre la poesía de Alcira este respondió:

Recuerdo su poesía visual, armada con un gran oído, y sus gestos literarios: inventar, traducir, pensar "indígena" a veces, como una poeta de juego verbal otras, siempre en busca de la plasticidad del lenguaje y su expresión mística. Por supuesto que veo a Alcira como una poeta de vanguardia(...). Una poeta de neo-vanguardia, muy "infra", pero con una diferencia: se formó en un Uruguay particular, en comunidades de mujeres alrededor de la educación, en escenarios intelectuales domesticados por el afrancesamiento y el platonismo, a la vez con una agenda social de avanzada.

Llega a México tocada no solo por redes de izquierda, al uso burgués (...), sino por fuerzas más bien anárquicas, algo que no dejará de abrirse a lo largo de su vida. Así como emerge ese instinto libertario plasmado en la experiencia del día a día (otra vez, cómo no pensar en un salón de clases) emerge la vanguardia, o la "poesía moderna", para decirlo de forma simplificada, ayudada en el caso de Alcira por su buena relación con el francés. (BAJTER IN PAGANO, 2022, comunicación personal, ver anexo 9)

Luego de lo recién desarrollado y la relación de la producción poética, a modo de atlas, con otros artistas (relación que crea un mapa único y singular) es posible afirmar que Alcira es una poeta vanguardista.

### **La poesía de Alcira, una afectación del lenguaje**

Se observó en este capítulo como la poesía de Alcira está afectada no solo por la palabra sino también por la imagen. Conjunción que como imagen-gesto (DIDI-HUBERMAN, 2008b) es también una acción; acción que será visible y central en su proyecto Poesía en Armas. *Compañeros del Jardín Emiliano Zapata. Secretaria en defensa de la luz* (analizado en el capítulo seis de esta tesis). Alcira fue una mujer afectada por el lenguaje. Lenguaje que se vuelve legible dentro, por momentos, de cierta ilegibilidad. El lenguaje la ocupa, la afecta. Afectación en tanto impregnación y en tanto afecto como efecto de emoción. El lenguaje en la poesía de la autora, en términos de Didi-Huberman (2016) emociona. Emoción entendida como “un movimiento fuera de sí a la vez en mí” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35). Fuera y dentro, atravesando fronteras. Alcira, maestra del

lenguaje poético.



## CAPÍTULO V: Alcira y el papel higiénico (en el platillo volador)

El lunes me encontraron - Bonifaz - ①  
el que me dice Charúa! Charúa te  
fueron los soldados! Y... Llegaron Pepe  
Taylor y Oscar Omeñéndiz y otro chico que  
no conocía! al bajar vi a Miguel A.  
no fumando el elevador! Bajamos  
bajando por las escaleras! A casa de Pepe  
Cruz Rojas! Casa del otro chico... me  
arosté... seguí comiendo! Llegó Miguel  
con Víctor y el Ramo y el otro y fue el Ramo  
está grave... y se fueron y luego la otra se  
Pepe y llegó Federico y se fue con Pepe  
y así... y al fin nos quedamos charuando  
con Federico hasta las 2 me dejó al otro  
día! Y me dolían las piernas y nada más  
Y al otro día me desperté con hambre y  
desagui mis café con leche y me acordé  
de jamón con pan tostado y jugo de mandarina  
y me volví a acostar y se levantó Federico  
y se fue y me levanté otra vez y  
me arosté y desagui otra vez y

salí al Sol y esté flog amarrillo, blanco  
y... Llegó Federico con los periódicos  
etc y se pechó que Hawana x teléfono  
Luis y a Pepe y a Zulcika y a Elvira  
y a más y al rato llegó y me volvió  
la puma de Zulcika y... Llegó Lalo  
(estaba raro) y noté que o... gallo fue  
me cuenta algo tiene en la garganta...  
Y se fue y llegó esta chica puma de 2  
Mafdo y con Manuel y rojo y blanco y  
al rato tires fue nite porque aquí...  
etc... y... no quiero... mañana!  
no: no! y ya! y se fue Federico y Lalo  
y no tuve más remedio fue obedecer - no  
y podía elegir... y había tomado tequila  
y desde ese día se suspendió la puma de  
Z y hoy me cogió el teléfono etc...  
Y yo fue le he hecho? que le hice a  
Z... fue hoy se portó más fue prosera! ni  
ni la ve visto ni se puerca he visto a  
nadie conocido de ella... es fin... Yo  
tepo la claridad del momento y basta!

Relato de Alcira a la salida del baño

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 202, 203)

¿Qué encuentros existen entre la poesía y la locura? Lacan y Foucault fueron autores (entre otros) que analizaron este encuentro. Encuentro mediado por el lenguaje de la lengua. Jean Allocuh, psicoanalista francés y alumno directo de Jacques Lacan, expresa en *El amor Lacan*, “La operación poética violenta a la lengua encarada como fruto de una cristalización debida al uso” (2012, p 431). ¿Acaso no sucede esto también en la locura? Poesía y locura violentan el uso habitual de la lengua, el que se espera y se debe. Proponen nuevos usos, únicos, mínimos. Usos que, teniendo como referentes en su lengua a sí mismos, bordean lo innombrable, lo inefable, lo indefinible, lo indescriptible; bordean el límite mismo de la lengua. Caminan sobre el borde del abismo y asumen el riesgo.

“Mundo loco- dijo una vez más la mujer,  
como remedando, como si lo tradujese”  
Onetti (2009/1950, p. 7)

## México, 1968

1968, año reconocido en el mundo occidental como de inmensas movilizaciones, de sucesos que implicaron cambios a nivel internacional. Año de apariencia estable, de unión fraterna con los juegos olímpicos, por ejemplo, pero que escondían una autenticidad de mantener el *statu-quo* conservador de “orden y progreso” a través de la represalia, la violencia y el autoritarismo. Se hace imperioso mencionar, algunos de estos hechos mundiales: la guerra de Vietnam que le implicó la derrota a Estados Unidos (EEUU) admitida el 31 de enero de 1968, el asesinato de quien luchó por la igualdad de blancos y negros, Martin Luther King, el 4 de abril. También, en EEUU, inició el movimiento hippie, una contracultura que apostaba a las diversas libertades: sexuales, de consumo, de ideas (en México fueron los llamados hippietecas, una combinación entre la cultura hippie y la azteca). En Europa, el mayo francés, movilizaciones impulsadas por el movimiento estudiantil de Francia que buscaban la igualdad y la justicia frente a un ministerio de economía que imponía medidas de recorte. Estas movilizaciones prendieron chispa en movimientos estudiantiles de otros países: Alemania, Italia, Japón, Uruguay,<sup>26</sup> entre otros. La energía estudiantil también la vivió México.

Gustavo Díaz Ordaz, integrante del Partido Revolucionario Institucional (PRI) fue el presidente de México entre el 1 de diciembre de 1964 y el 30 de noviembre de 1970. Si bien en su gobierno, el producto bruto interno (PBI) se mantuvo en un crecimiento entre el 6 y 8% y la inflación se sostuvo en niveles bajos, de 2,7% (esto se conoció como “el milagro mexicano”); la desigualdad de ingreso en las clases sociales y los niveles de desempleo se conservaron. A esto último, se incorporan las medidas fuertemente represoras del movimiento estudiantil del 68 y movimientos de izquierda que implicó violaciones a los derechos humanos: detenciones arbitrarias, secuestros, torturas, asesinatos, desapariciones. Estas acciones fueron en base a la teoría conspiratoria de que el movimiento estudiantil estaba aliado a la U.R.S.S y al comunismo internacional. En lugar de orden, hay control; en lugar de progreso económico hay una falsa estabilidad.

Para pensar en Alcira Soust Scaffo, se hace necesario mencionar al llamado “Movimiento del 68”, el primero movimiento estudiantil y luego movimiento masivo, mexicano de ese año.

---

26 El 12 de agosto frente a una movilización estudiantil universitaria que reclamaban el recorte presupuestal, la policía disparó, por la espalda, y fue herido el estudiante Líber Arce quien muere dos días después. Es por ello que todos los 14 de agosto se conmemora su muerte y la lucha estudiantil.

Comenzó su ebullición el 22 de julio, luego de una fuerte represión militar a raíz de un conflicto de dos grupos de estudiantes, Vocacionales 2 y 5 del Instituto del Politécnico Nacional (IPN) y la preparatoria Isaac Ochoterena incorporada a la UNAM, que estaban jugando al fútbol americano en la Plaza de la Ciudadela. Conflicto que fue apoyado por dos pandillas de los alrededores: los Ciudadelos y las Arañas. En este suceso, los estudiantes fueron brutalmente reprimidos, violentados y agredidos. Esto derivó a dos marchas estudiantiles el 26 de julio de 1968, una del IPN y otra conformada por distintos grupos de izquierda próximos a la UNAM que conmemoraba los 15 años del asalto del Cuartel Moncada en Cuba. Ese día, hubo también represión. En ambos destinos de las marchas los esperaban los cuerpos militares para reprimir. Al llegar a esos puntos, los grupos se disuadían, volvían para atrás, se encontraban con las personas de la otra marcha también desorientados. El gobierno estaba enterado de esta situación y suponía que iba a sucintar un conflicto entre los marchantes, pero lejos de eso las marchas se unieron y se dirigieron rumbo al Zócalo manifestándose en contra de la represión recién vivida. Esto implicó que las fuerzas militares entraran a los territorios de la UNAM y del IPN al 30 de julio y se mantuvieran presentes, lo que significó la violación a la autonomía universitaria. Varias son las manifestaciones que, conjuntamente UNAM e IPN, estudiantes y docentes, llevaron a cabo. La distancia con el gobierno y el presidente era cada vez más grande.

El 1 de agosto el rector de la UNAM, Barros Sierra dirige una manifestación pacífica de 50.000 personas en contra de las medidas represoras del gobierno. El 2 de agosto se constituye el Consejo Nacional de Huelga y el 13 de agosto fue la primera movilización estudiantil masiva. El movimiento estudiantil se transformaba en uno más amplio, recibiendo el apoyo y convocatoria de muchísimas organizaciones y movimientos sociales y políticos latinoamericanos. El movimiento del 68 ya no era únicamente estudiantil. El 27 de agosto una bandera rojinegra, se alzó en el asta de una de las banderas del Zócalo, en medio de otra movilización masiva. Esto tuvo una respuesta: el ingreso de tanques militares en la madrugada del 28 de agosto a desalojarlos. La fuerza militar comenzó a hacerse cada vez más presente en la ciudad. El 1 de setiembre, en el IV informe de Gobierno, Díaz Ordaz expresó que se había sido tolerante pero que todo tenía un límite. Uno de los intereses del presidente era detener la movilización para cuando comenzaran los juegos olímpicos (y lo consiguió). Ese límite devendrá en la posterior invasión militar de la Ciudad Universitaria (CU) y la cruel masacre de Tlatelolco.

Previo a la invasión de la CU se hizo la marcha del silencio o marcha silenciosa, a favor de la paz, el 13 de setiembre. Una marcha multitudinaria de 250.000 personas. 5 días más tarde, el 18 de setiembre, la fuerza militar invade la UNAM. Detuvieron a 1500 docentes, estudiantes y funcionarios. La invasión duró hasta el 30 de setiembre.

El 2 de octubre a las 5 de la tarde, el Consejo Nacional de Huelga convocó al movimiento a la Plaza de las Tres Culturas<sup>27</sup>. Concentración masiva, repleta. Repentinamente un helicóptero, tres bengalas y una balacera. La masacre finalizó el 3 de octubre a la 1 am; una lluvia torrencial corría la sangre derramada por la Plaza de las Tres Culturas. El número de muertos es hasta hoy confidencial.

Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971) registra testimonios orales de esa tragedia. Algunos de ellos son los siguientes:

Yo no entendía por qué la gente regresaba hacia donde estaban disparando los tipos de guante blanco. Meche y yo —parapetadas detrás del pilar— veíamos cómo la masa de gente venía gritando, ululando hacia nosotros, les disparaban y se iban corriendo, y de pronto regresaban, se caían, se iban, venían de nuevo y volvían a caer. Era imposible eso, ¿por qué? Era una masa de gente que corría para acá y caía y se iba para allá y volvía a correr hacia nosotros y volvía a caer. Pensé que la lógica más elemental era que se fueran hacia donde no había balazos; sin embargo regresaban. Ahora sé que les estaban disparando también de aquel lado.

• Margarita Nolasco, antropóloga

[...]

Había mucha sangre pisoteada, mucha sangre untada a la pared

• Francisco Correa, físico, profesor del IPN

[...]

Un niño de cinco o seis años que corría llorando, rodó por el suelo. Otros niños que corrían junto a él huyeron despavoridos pero un chiquito como de seis años se regresó a sacudirlo: "Juanito, Juanito, levántate." Lo empezó a jalonear como si con eso fuera a reanimarlo: "Juanito ¿qué te pasó?" Seguramente no sabía lo que es la muerte, y no lo iba a saber nunca, porque sus preguntas ya no se oyeron, sólo un quejido, y los dos pequeños cuerpos quedaron tirados sobre el asfalto, el uno encima del otro. Yo lo vi todo. Quería arrastrar al pequeño hasta la zanja donde me encontraba. Le grité varias veces pero como las balas silbaban por todas partes no me atreví a ir por él. Me limité a gritarle: "¡Niño, niño, ven acá, niño!", pero estaba demasiado ocupado en revivir a su amigo. ¡Hasta que le dio la bala! Sé que soy un cobarde, pero sé también que el instinto de conservación es terriblemente egoísta.

• Jesús Tovar García, estudiante de Ciencias Políticas de la UNAM

[...]

Tocamos en todas las puertas del edificio 2 de Abril y nadie abrió. Una señora que vivía en Tlatelolco y había ido con su niña por el pan se puso histérica y empezó a gritar. Quisimos ayudarla y pasamos un papelito por debajo de la puerta de un departamento que

---

27 La Plaza de las Tres Culturas está ubicada en un punto superior de la ciudad por lo que hay que subir varias escaleras para llegar a la misma. Esto hace a que quede fácilmente "encajonada", es decir, sea difícil salir allí con rapidez. Además en todo un lado de la plaza se encuentra un gran complejo repleto de apartamentos de familias de clase trabajadora que también sufrió la balacera del 2 de octubre de 1968.

decía: "Dejen entrar a una señora con su niña." Contestaron con otro papelito: "No podemos, tenemos miedo." Así, textual. Perdí el papel, bueno, ni pensé en guardarlo. Creo que contestaron para que dejáramos de golpear las puertas porque Lina y yo estábamos golpeando muy muy fuerte, No sé de dónde nos salieron tantas fuerzas; yo creo que del terror.

• María Ángeles Ramírez, estudiante de la Escuela de Antropología dependiente de la SEP (PONIATOWSKA, 1971, p.175, 179, 198, 199, 201)

Elena Poniatowska conoció a Alcira Soust Scaffo en 1974, en el entierro de la poeta Rosario Castellanos. En una nota del diario *La Jornada* (2013), a propósito del libro *Otras voces y otros ecos del 68* de Salvador Martínez della Roca, escribe:

En agosto de 1974, en el entierro de nuestra Rosario Castellanos, bajo una lluvia que aumentaba nuestra tristeza, una mujer peinada con cola de caballo repartió hojas de papel tamaño carta con poemas de Rosario que ella había mimeografiado. Mojadas, las hojas blancas se convirtieron en sudarios. Cuando me tendió una de sus hojas, entre lágrimas, le pedí su nombre: Alcira Soust Scaffo convertida hoy en una leyenda “insensata y transparente” como la llamó José Revueltas. Cuando el Ejército tomó la Universidad el 18 de septiembre de 1968, Alcira, aterrada porque era uruguaya se escondió en el baño de “Mujeres” y permaneció allí 12 días bebiendo agua. Hoy la recordamos entre otras justas razones porque Roberto Bolaño la consagró en su novela *El amuleto*. Pero antes del 68, José Revueltas contó que ella le había dado un poema escrito en francés que traduzco a las volandas y lleva un epígrafe en italiano: “*L’amor che move il sole e l’astre stelle* (El amor que mueve al sol y a las estrellas) Alcira anunciaba que la felicidad sería para todos, cada uno cargaría un sol, una estrella tan ardiente como la sonrisa de un niño. La felicidad brillaría en un mundo tan embriagante que en él no cabrían ni el hambre ni las miradas que congelan”.

Las miradas que congelan, las del rechazo fueron frecuentes en la vida de Alcira que alarmó a Revueltas con su estado psicológico porque todo se le había aglomerado en el alma: la guerra de Vietnam, la persecución de los negros, el vacío y el dolor de la vida. Revueltas la reencontró en la Facultad de Filosofía, desde el inicio del Movimiento. Yo mismo fui a saludarla y lo primero que hizo fue mostrarle el poema suyo que conservaba en su agenda. “Era otra mujer, su espíritu se había hecho nuevo y combatiente”. Revueltas también recordaba el mimeógrafo del comité de huelga que giraba toda la noche y arrullaba a los compañeros que se turnaban para dormir mientras él, dentro de su cubículo, veía amanecer allá en las alturas de ese octavo piso, a donde le “llegaban todas las voces, los ruidos y los paisajes de CU” ( PONIATOSWKA, 2013, <https://www.jornada.com.mx/2013/11/30/opinion/a04a1cul> )

A Elena y a Alcira las unió la poeta Rosario Castellanos. El poema “Memorial de Tlatelolco”, escrito por Castellanos, da comienzo al apartado de los testimonios de esa oscura y cruel noche que Poniatowska registró en su libro:

La oscuridad engendra la violencia  
y la violencia pide oscuridad  
para cuajar el crimen.  
Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche  
para que nadie viera la mano que empuñaba  
el arma, sino sólo su efecto de relámpago.

¿Y a esa luz, breve y lívida, quién? ¿Quién es el que mata?  
¿Quiénes los que agonizan, los que mueren?  
¿Los que huyen sin zapatos?  
¿Los que van a caer al pozo de una cárcel?  
¿Los que se pudren en el hospital?  
¿Los que se quedan mudos, para siempre, de espanto?

¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.  
La plaza amaneció barrida; los periódicos  
dieron como noticia principal  
el estado del tiempo.  
Y en la televisión, en el radio, en el cine  
no hubo ningún cambio de programa,  
ningún anuncio intercalado ni un  
minuto de silencio en el banquete.  
(Pues prosiguió el banquete.)

No busques lo que no hay: huellas, cadáveres que  
todo se le ha dado como ofrenda a una diosa, a la  
Devoradora de Excrementos.

No hurgues en los archivos pues nada consta en actas.

Más he aquí que toco una Haga: es mi memoria.  
Duele, luego es verdad. Sangre con sangre y si la  
llamo mía traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos.  
Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca

sobre tantas conciencias mancilladas,  
sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta,  
sobre el rostro amparado tras la máscara.  
Recuerdo, recordemos hasta que la justicia se  
siente entre nosotros.

(CASTELLANOS IN PONIATOWSKA, 1971, p. 163, 164)

Alcira asistió al entierro de Rosario Castellanos. Esto parece indicar que Alcira conocía la poesía de esta poeta que escribe una herida abierta y que Elena Poniatowska, otra escritora, la presentifica y la ubica como antesala de todo el dolor desgarrador de aquellos testimonios orales de la masacre de Tlatelolco. Poniatowska identificó a Alcira como una mujer del movimiento del 68. Así como también lo hizo Revueltas. Más arriba se mencionó a la guerra de Vietnam y el asesinato de Martin Luther King, como parte de los hechos que se vivieron en 1968. Hechos que, Revueltas retoma (y también Poniatowska) como afectaciones en la vida de Alcira que se envuelven de tal forma que confluyen en un “estado psicológico casi alarmante” y en una escritora: “De los poemas suyos que imprimía en el mimeógrafo del comité<sup>28</sup>, por las madrugadas, cuando Kreutzer y Ricardo ya dormían y yo continuaba trabajando dentro de mi cubículo, allá en las alturas del octavo piso, a donde me llegaban todas las voces, los ruidos y los paisajes de CU” (REVUELTAS, 1978, p. 36)

El contexto de 1924 uruguayo (mencionado en el Capítulo I) irrumpe en Alcira en tanto identidad intelectual, con formación magisterial y con inquietud social. El contexto de 1968 irrumpe en Alcira en tanto exaltación de la acción. Acción literaria (con sus hojas mimeografiadas que se constituirán años más tarde en el *Proyecto Poesía en Armas Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata Secretaría en Defensa de la Luz*), acción política (con su militancia literaria y su acercamiento a los movimientos estudiantiles y de funcionarios no docente de la UNAM) y acción (¿)loca(?) puesta en la escena poética (que a continuación se desarrollará).

### **18 de setiembre de 1968**

El 18 de setiembre de 1968 la fuerza militar mexicana invadió y ocupó la Ciudad Universitaria. Alcira se encontraba en la Torre de Humanidades, al costado de la Facultad de Filosofía y Letras. Por las ventanas divisó tanques militares, detenciones y golpizas. En esos momentos, antes de esconderse en el baño, colocó en altavoz el poema “¡Qué lástima!” del español León Felipe de quien era amiga desde 1957. El poema versa de la siguiente manera:

---

28 Se entiende aquí por comité, el Comité de Lucha de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (MUAC, 2018) en el marco del Comité Nacional de Huelga de 1968.

¡Qué lástima  
que yo no pueda cantar a la usanza  
de este tiempo lo mismo que los poetas que hoy cantan!  
¡Qué lástima  
que yo no pueda entonar con una voz engolada  
esas brillantes romanzas  
a las glorias de la patria!  
¡Qué lástima  
que yo no tenga una patria!  
Sé que la historia es la misma, la misma siempre, que pasa  
desde una tierra a otra tierra, desde una raza  
a otra raza,  
como pasan  
esas tormentas de estío desde esta a aquella comarca.

¡Qué lástima  
que yo no tenga comarca,  
patria chica, tierra provinciana!  
Debí nacer en la entraña  
de la estepa castellana  
y fui a nacer en un pueblo del que no recuerdo nada;  
pasé los días azules de mi infancia en Salamanca,  
y mi juventud, una juventud sombría, en la Montaña.  
Después... ya no he vuelto a echar el ancla,  
y ninguna de estas tierras me levanta  
ni me exalta  
para poder cantar siempre en la misma tonada  
al mismo río que pasa  
rodando las mismas aguas,  
al mismo cielo, al mismo campo y en la misma casa.

¡Qué lástima  
que yo no tenga una casa!  
Una casa solariega y blasonada,  
una casa  
en que guardara,  
a más de otras cosas raras,  
un sillón viejo de cuero, una mesa apolillada  
y el retrato de un mi abuelo que ganara  
una batalla.

¡Qué lástima  
que yo no tenga un abuelo que ganara  
una batalla,  
retratado con una mano cruzada  
en el pecho, y la otra en el puño de la espada!  
Y, ¡qué lástima  
que yo no tenga siquiera una espada!  
Porque..., ¿Qué voy a cantar si no tengo ni una patria,  
ni una tierra provinciana,  
ni una casa  
solariega y blasonada,  
ni el retrato de un mi abuelo que ganara  
una batalla,  
ni un sillón viejo de cuero, ni una mesa, ni una espada?  
¡Qué voy a cantar si soy un paria  
que apenas tiene una capa!

Sin embargo...  
en esta tierra de España  
y en un pueblo de la Alcarria  
hay una casa  
en la que estoy de posada  
y donde tengo, prestadas,  
una mesa de pino y una silla de paja.  
Un libro tengo también. Y todo mi ajuar se halla  
en una sala  
muy amplia  
y muy blanca  
que está en la parte más baja  
y más fresca de la casa.  
Tiene una luz muy clara  
esta sala  
tan amplia  
y tan blanca...  
Una luz muy clara  
que entra por una ventana  
que da a una calle muy ancha.  
Y a la luz de esta ventana  
vengo todas las mañanas.  
Aquí me siento sobre mi silla de paja

y venzo las horas largas  
leyendo en mi libro y viendo cómo pasa  
la gente a través de la ventana.  
Cosas de poca importancia  
parecen un libro y el cristal de una ventana  
en un pueblo de la Alcarria,  
y, sin embargo, le basta  
para sentir todo el ritmo de la vida a mi alma.  
Que todo el ritmo del mundo por estos cristales pasa  
cuando pasan  
ese pastor que va detrás de las cabras  
con una enorme cayada,  
esa mujer agobiada  
con una carga  
de leña en la espalda,  
esos mendigos que vienen arrastrando sus miserias, de Pastrana,  
y esa niña que va a la escuela de tan mala gana.

¡Oh, esa niña! Hace un alto en mi ventana  
siempre y se queda a los cristales pegada  
como si fuera una estampa.  
¡Qué gracia  
tiene su cara  
en el cristal aplastada  
con la barbilla sumida y la naricilla chata!  
Yo me río mucho mirándola  
y la digo que es una niña muy guapa...  
Ella entonces me llama  
¡tonto!, y se marcha.  
¡Pobre niña! Ya no pasa  
por esta calle tan ancha  
caminando hacia la escuela de muy mala gana,  
ni se para  
en mi ventana,  
ni se queda a los cristales pegada  
como si fuera una estampa.  
Que un día se puso mala,  
muy mala,  
y otro día doblaron por ella a muerto las campanas.  
Y en una tarde muy clara,

por esta calle tan ancha,  
al través de la ventana,  
vi cómo se la llevaban  
en una caja  
muy blanca...  
En una caja  
muy blanca  
que tenía un cristalito en la tapa.  
Por aquel cristal se la veía la cara  
lo mismo que cuando estaba  
pegadita al cristal de mi ventana...  
Al cristal de esta ventana  
que ahora me recuerda siempre el cristalito de aquella caja  
tan blanca.  
Todo el ritmo de la vida pasa  
por el cristal de mi ventana...  
¡Y la muerte también pasa!

¡Qué lástima  
que no pudiendo cantar otras hazañas,  
porque no tengo una patria,  
ni una tierra provinciana,  
ni una casa  
solariega y blasonada,  
ni el retrato de un mi abuelo que ganara  
una batalla,  
ni un sillón de viejo cuero, ni una mesa, ni una espada,  
y soy un paria  
que apenas tiene una capa...  
venga, forzado, a cantar cosas de poca importancia! (FELIPE, 2010/1920-1930, p. 72-82)

¿Es posible reconocer a Alcira en este poema? El yo lírico del poema tiene cierta relación con la autora. Otra exiliada, que no está en su tierra, en su patria, que no tiene casa, que deambula, errante y nómada. Está acompañada, como el yo lírico con esa niña, pero es compañía que desaparece y aflora una vez más, la soledad. ¿Por qué este poema en el altavoz y no otro? Alcira convive en el poema de León que se relaciona a una de sus primeras creaciones poéticas que se le adjudica el nombre “La niña loba”, escrita diez años antes del suceso, en 1958 (mencionado y analizado en el capítulo anterior).

Con el poema “¡Qué lástima!” de León Felipe (y “La niña loba”), Alcira recibió a los

soldados. León Felipe en México era un exiliado de la dictadura de Francisco Franco. Alcira, una uruguaya en México que encontró, cuidó y protegió a estos poetas, entre ellos a Felipe. Vaya peculiaridad: León Felipe había fallecido esa misma mañana del 18 de setiembre de 1968. ¿Lo sabría Alcira? Nunca se podrá responder esa pregunta. Es posible suponer que no lo sabría dado que en aquel entonces las noticias no circulaban tan rápido como ahora. Así expone Fernández Gabard: “[...] León Felipe fallece el 18 de setiembre, el mismo día que el ejército toma la Universidad. Imposible saber si Alcira se enteró del fallecimiento de León Felipe en el día, no se, difícil creer que en esa época fuera tan rápido, por más que él vivía en México y era seguramente alguien súper conocido, no creo que corriera tan rápido la noticia, es como una coincidencia enorme que eso pasara.(FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022,ver anexo 5).

Son doce (12) días los que Alcira pasa encerrada en el baño de la Torre de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el octavo piso. Este hecho se leyó bajo dos formas que se oponen entre sí: el haberse escondido o el haber resistido. Alcira no tenía sus papeles legales<sup>29</sup>, de uruguaya residente en México. Si la encontraban, la deportaban. Al mismo tiempo, Alcira se había unido a la lucha del movimiento del 68 mexicano. Trabal expone: “Cuando la encuentran, hay varios testimonios donde dicen: “Yo no tenía nada que ver”, que no quiere decir que tuviera o no tuviera, pero si ella tenía la suficiente lucidez para saber que si no le interesaba que la deportaran, tenía que declararse más neutral en relación a todo eso” (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8). Asimismo sostiene Fernández Gabard:

Depende desde dónde lo mires si fue algo de “me escondí” o de “resistí”. Me suena más a que es un “me escondí” porque ella tenía mucho miedo, estaba prácticamente indocumentada, no tenía ningunos papeles de extranjera para estar viviendo allá. El hecho de que se escondiera cada vez que sentía ruidos, no fue que se atrincheró, “acá estoy y de acá no me saca nadie”; se escondió. Después claro, fue la uruguaya que resistió, pero en los

---

29 Es importante explicitar que ésta no fue la primera vez que Alcira perdió sus papeles legales. Santos expone al respecto:

Ella dejó el magisterio rural, después de un incendio. Si quieres luego te doy los datos. Si no me equivoco era la escuela cuarenta y nueve o cuarenta y siete de San José, que está pegado hacia la costa, entre Montevideo y Colonia. Ella estaba haciendo dulce de leche o algo, y prendió la escuela que era de paja. Ya sabes, donde dan clases, ahí mismo, ellos vivían. Entonces ahí perdió sus papeles, de hecho ella llega al CREFAL con una documentación recién emitida, por algún familiar de apellido Rodó. Bueno, en fin, el punto es que ella llega aquí, y esos pocos papeles que tiene los deja en el CREFAL y nunca regresó por ellos. Los encontramos Agustín y yo en el CREFAL, su documentación con fotos y todo; que por cierto en la segunda vez que fui se les perdió la foto. Y luego, ella en algún momento del cincuenta y siete, dirige una carta al CREFAL diciendo que perdió su pasaporte y que le quiere pedir el número de pasaporte, y le da el número un funcionario del CREFAL. Entonces, luego sigue perdiendo por la vida los papeles. Hay un grupo que promueve mandarla a Uruguay, otros que nos resistimos. El pasaporte lo perdió en Uruguay, pero sus papeles oficiales los perdió antes de salir de Uruguay. (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3).

Es posible augurar que Alcira escondiéndose en el baño, manifestando en su accionar, en su cuerpo, su deseo de no querer ser descubierta; resistió al posible hecho de ser deportada (suceso individual) y en esa resistencia, la potencia proyectiva colectiva de soportar una invasión militar en el marco de la coyuntura de 1968. Ahí el mito que hoy mantiene la comunidad universitaria mexicana, de Alcira como hito de la resistencia del movimiento del 68. Alcira deja de ser Alcira y es transformada, en México, en una leyenda. Leyenda de resistencia, de valentía.

En esa situación Alcira pasó 12 días. Se mantuvo a base de agua y papel higiénico, pero también sobrecitos de café (algo que no es de público conocimiento). Cuenta Fernández Gabard: “...hay otro viejo amigo de Alcira [...] decía que Alcira, dentro de esta vida errante que siempre tenía, de dormir en cafeterías, además de papel higiénico seguro tuvo sobrecitos de café, y porquerías de las que te llevás gratis de las cafeterías para sobrevivir esos días, ¿no? Si es el acto de rebeldía o de autopreservación también” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5). Agua, papel higiénico, café y posiblemente azúcar. Además, parece que Alcira contaba las medidas de agua que tomaba por día: “Igual también lo que comentaba Salomé<sup>30</sup> es que Alcira fue como muy metódica en cuanto a tomar agua para no deshidratarse, como que tenía marcado, tantos buches de mañana, tantos al mediodía, tantos de noche, para estar siempre hidratada, no beber agua 12 días es complicado” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5).

La estadía no estuvo exenta de delirios: “También contaba Salomé Bolaño que Alcira le contó que en un momento deliró totalmente en el baño, porque se imaginó a su tío entrando al baño con una fuente de papas y boniatos cocidos, y Alcira contando cómo había entrado y dice que ella olía las papas al horno, les veía el “humito”” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5). Esta es la primera vez que se menciona la actividad de delirar. Interesante es preguntarse qué función cumplió el delirio en este momento. Parece que el delirio, en esta instancia, ofició de lazo social sobreviviente: deliró con comida y con vínculos, las grandes ausencias en esos días<sup>31</sup>. La palabras exactas de Salomé son las siguientes:

También pienso que tendría que disciplinarse con el agua como forma de saber cómo pasaba el día, sería su único alimento. Entonces el sistema fue tres manos [hueco de la mano] de agua de desayuno, cuatro manos de agua a la comida, dos la tarde, cuatro en la noche. La cuestión es que le funcionaba, pero una noche vio a su abuelo entrar, le dijo:

---

30 Cuando Fernández Gabard refiere a Salomé se trata de Salomé Bolaño, hermana del escritor Roberto Bolaño, muy amiga de Alcira.

31 Este tipo de delirio sucede muchas veces en las personas que fueron presas políticas. Tal es el caso de Carlos Liscano, Henry Engler y José Mujica en la dictadura cívico militar uruguaya (1973-1985)

“¿Cómo has venido?”, y el abuelo le contestó: “A traerte comida, pues” y le puso una fuente de papas cocidas delante, y ella lloraba de alegría. Me dijo que sentía el olor de las papas, pero también se dio cuenta que estaba alucinando, me dijo que se puso a tomar más agua. Entonces se acordaba del campo de allá en Uruguay, de unas flores, y que eso le daba ánimos (BOLAÑO in MUAC, 2018, p. 46)

El 30 de setiembre, cuando la fuerza militar se retiró de la Ciudad Universitaria, Rubén Bonifaz Nuñez<sup>32</sup>, Miguel León Portilla<sup>33</sup> y Alfredo López Austin<sup>34</sup>, fueron los que encontraron a Alcira tendida en el suelo del baño de hombres. Deliraba a media voz y se tambaleaba. Volvió León Felipe a escena pues su decir estaba relacionado con el escritor. El miedo a que fueran militares los que la habían descubierto le hizo expresar: “...cuando el ejército se retira y entran los amigos, justo varios amigos de Alcira, a ver cómo habían quedado las instalaciones, son los que la encuentran en el baño, ella los confunde con policías. Ella estaba delirando, tambaleándose. Les dice que ella no tenía nada que ver con el movimiento estudiantil, que ella había ido ahí por un homenaje a León Felipe” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5). Alcira registró la salida del baño con varias *hypomnémata*. En una de ellas expresa:

El lunes me encontraron- Bonifaz y el que me dice charrúa! Charrúa se fueron los soldados! Y...llegaron Pepe Tylor y Oscar Menéndez y otro chico que no conocía! Al bajar vi a Miguel H. ¡No funcionaba el elevador! ¡Bajamos bajando por las escaleras! A casa de Pepe ¡Cruz Roja! Casa del otro chico...me acosté... ¡seguí durmiendo! Llegó Miguel con Viceroy y el Romo y el otro. Y que el Dragón está grave... y se fueron y luego la esposa de Pepe y llegó Federico y se fue con Pepe y así... y al fin nos quedamos charlando con Federico hasta las 2 ¡me dijo al otro día! Y me dolían las piernas y nada más. Y al otro día me desperté con hambre y desayuné un café con leche y sándwich de jamón con pan tostado y jugo de manzana y me volví a acostar y se levantó Federico y se fue y me levanté

---

32 Poeta y ensayista mexicano.

33 Reconocido historiador y filósofo, embajador de México ante la UNESCO. Su interés por la cultura indígena puntualmente por la cultura náhuatl lo hizo sobresalir. Una de sus obras más conocidas es la *Visión de los vencidos*. Alcira ha dedicado algunas de sus hojas de *Poesía en Armas* a algunos de los poemas creados por Portilla, como por ejemplo “He llegado aquí, soy Yoyontzin” en el marco del 500 aniversario de Nezahualcoyotl (1472-1972) y que luego afirma:

“Claro que el poeta no muere\*He aquí su \*Poesía y Pensamiento\*  
\*Gracias\* Maestro Poeta Miguel León Portilla\* Dar a ver la poesía es  
un acto de bondad\*

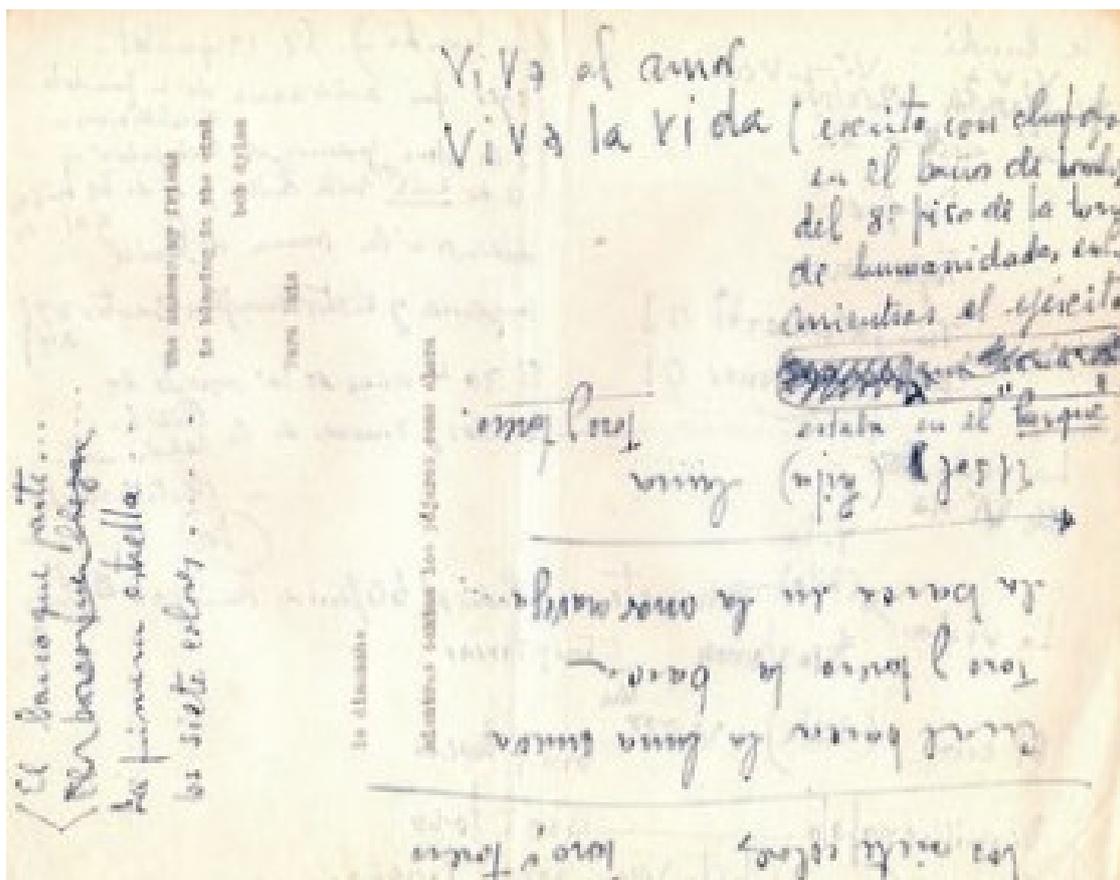
SOSUS SCAFFO in MUAC (2018, P.143)

34 Alfredo López Austin también fue un historiador mexicano también interesado en el México precolombino, experto en la cosmovisión mesoamericana y en los pueblos indígenas de México

Cabe preguntarse, entonces, cuánto de este interés fue impregnado en Alcira que ya había tenido la vivencia de su pasantía en Pátzcuaro en el marco del posgrado del CREFAL y luego se vinculaba con personas que guardaban interés en estos temas. Una Alcira con influencia europea (puntualmente española y francesa) pero con un interés indígena puesto en escena en varios de sus escritos (“El mito de Quetzalcóatl” es un ejemplo) en su vestimenta (Alcira siempre llamó la atención por vestir blusas tejidas a mano, característico de cierto arte indígena), entre otros.

otra vez y me asoleé y desayuné otra vez y salí al sol y corté flores amarillas, blancas y... llegó Federico con los periódicos etc. y le pedí que llamara x teléfono a (¿Lourdes?) y a Rigel y a Zuleika y a Cliserio y más y al rato llegó y que venía la prima de Zuleika y... llegó Nacho (estaba raro) y noté que ...gallo que no canta, algo tiene en la garganta... Y se fue y llegó esta chica prima de Z y Magda y con claveles rojos y blancos y al rato tienes que irte porque aquí ... etc.... Y... yo... no quiero ... ¡mañana! ¡no! ¡no! y ¡ya! Y se fue Fede y Nacho. Y no tuve más remedio que obedecer —no podía elegir— ... y había tomado tequila y desde ese día se enojó la prima de Z. Y hoy 9 me colgó el teléfono etc... Y yo ¿qué le he hecho? Que le hice a Z... que hoy se portó más que grosera si ni la he visto, ni siquiera he visto a nadie conocido de ella... en fin... Yo tengo la claridad del inocente ¡Y basta! (MUAC, 2018, p. 202, 203)

Otra de las *hypomnēmata* que se encontraron en el baño fueron expresiones que resaltaban el amor y la vida. También se encuentran expresiones de poemas anteriores de Alcira. A saber: “Toro y torero” (un poema dedicado a su amigo Carlos Landeros), “El sol (hila) mar”, “la barca en el mar navega”. Son escrituras que no tienen un orden, se encuentran por todo el papel. Reminiscencia poética que sostuvo aquellos días de incertidumbre. No solo entonces comió papel higiénico, comió también papel poesía.

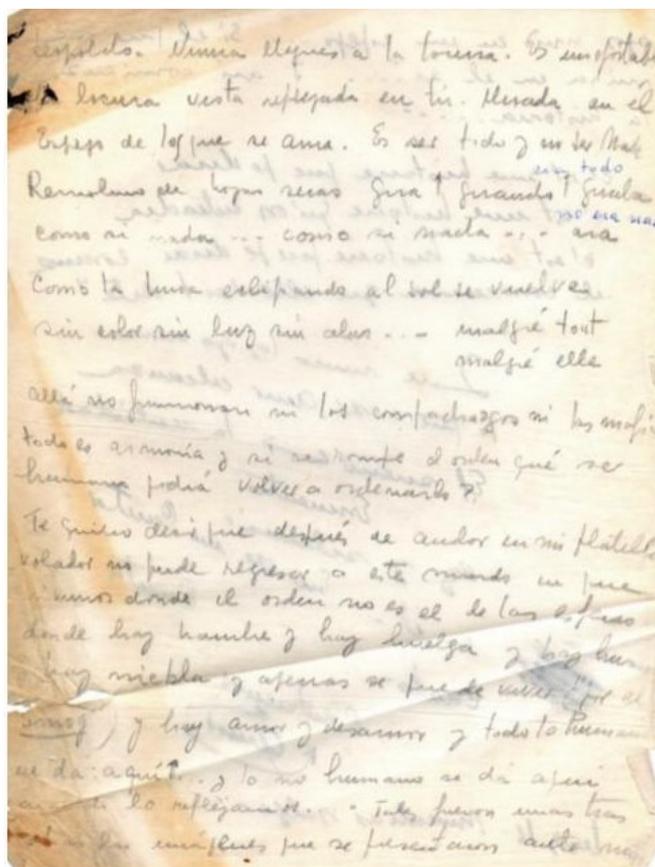


Viva el amor

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 47)

Este es un hecho en la vida de Alcira que la conecta, (al menos explícitamente al reflejarlo en alguna de sus *hypomnémata*) con la locura. Un año más tarde, en 1969, describió dicha vivencia como un viaje en un platillo volador. Esto lo escribió en varias oportunidades, tanto en español como en francés. En una carta dirigida a un amigo llamado Leopoldo le expresa:

Leopoldo: Nunca llegues a la locura. Es insoportable [...] Te quiero decir que después de andar en mi platillo volador no pude regresar a este mundo en que vivimos donde el orden no es el de las esferas donde hay hambre y hay huelga y hay luz y hay niebla y apenas se puede vivir “(por el smog) y hay amor y desamor y todo lo humano se da: aquí y lo no humano se da aquí cuando lo reflejamos...” Tales fueron unas tras otras las márgenes que se presentaron ante mi (MUAC, 2018, p.208)



Carta a Leopoldo

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 208)

### **“Fuera locura pero hoy lo haría” (FALCO, s/f, s/p)**

¿Cuál es la relación de Alcira con la locura?, ¿es posible precizarla? ¿Es el encierro del baño un factor desencadenante o ya existía en ella algo relacionado con la locura (o que se distinguía del resto) previo a este hecho?, ¿locura y/o psicosis?, ¿limitación o potencia?

Fernández Gabard preguntó a los amigos que la conocieron antes y después del episodio del baño, que cambios tuvo Alcira. La respuesta fue la siguiente: “dijeron: “no hubo grandes cambios”, más allá de lo físico, que tuvo que estar internada unos días, recuperándose, pero creo que lo máximo que decían era que estaba como más intensa, y claro pasó a ser un “mito viviente”, y era más centro de atención en parte por ella y en parte por el resto de la gente. Pero no hubo un gran cambio en Alcira, un antes y un después” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5). Para la familia, el factor desencadenante de cierta locura de Alcira no fue el encierro en el baño sino la pérdida del embarazo (desarrollado en el Capítulo II). El término “cierta” intenta reflejar la ambigüedad lingüística que tiene la familia a la hora de hablar del tema. La hermana Sulma refiere: “Yo pienso que perdió “la inteligencia” (in YACOBAZZO, 2008) o “ahí quedó mal<sup>35</sup>” (MUAC, 2018), la sobrina Zulma menciona que Alcira se agravó y debilitó (in YACOBAZZO, 2008). Agustín, su sobrino nieto, en la entrevista realizada expone una sola vez el término “enloquecer”, en relación a la pérdida del embarazo: “Para mí es el cambio más grande en su vida, más que el del encierro en el baño. Toda la gente dice “en el encierro en el baño enloqueció por haber estado encerrada 12 días en un baño”, eso me dijeron a mí de chico también: “la tía Mima está mal, porque en México estuvo mucho tiempo encerrada en un baño””(FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5). En las ocasiones que se refiere a la temática de la locura, utiliza la expresión “estar en esa situación”.

Por su lado, Trabal identifica que existieron en Alcira varias “formas de estar” que la diferenciaban del común de las personas, que la hacían distinguir, más allá del hecho vivido en el 1968. Esto, comienza en Uruguay, antes se irse a vivir a México:

[...]hay una anécdota que me contó Zulma la madre de Agustín, que esto no es nada nuevo, que ella joven, ya recibida de maestra, no se qué edad tendría, quizá tendría 20 años, trabajaba en un lugar lejos de la casa familiar. Ella vivía en la escuela, a unos kilómetros, no se cuántos. Algo que implica que ella está allá y la familia está en otro lado. Ella sola, o con una directora. Ella vuelve a la casa en verano, o algún fin de semana en particular y las tres hermanas van a un baile, y ella es la menor. El padre les dice ustedes vuelvan a las 10 de la noche, y ella le contesta: “Padre, si yo puedo vivir sola en otro lado, yo puedo volver a la hora que quiero”. No lo dice cualquiera, y menos en esa época, y en el

---

35 “Ahí” refiere a la pérdida de embarazo.

campo. Es una capacidad de discriminar y de afirmarse, a tener en cuenta. [...] Hubo una importancia que quedó en el recuerdo. (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8)

Otra Alcira en el CREFAL, cuando recién llega a México, entre 1952 y 1953 que también resalta. Vale en este aspecto, memorizar la evaluación y defensa de la tesis de posgrado (Capítulo II) en la que, por un lado Julio Castro, le critica su incapacidad de trabajar en colectivo y por otro lado, Alcira critica duramente a los señores jueces, desmereciendo su juicio y tildándolos de tecnócratas; suceso casi imposible de que suceda (que un estudiante critique de forma cruel a quien lo está evaluando). Esto se relaciona con las palabras que el maestro Miguel Soler Roca tuvo cuando Trabal lo entrevistó: “El siempre fue muy prolijo, pero siempre se quiso despegar de Alcira: "Alcira era rara", "Alcira tenía problemas", "Alcira decía cosas que uno no sabía bien a qué atenerse". Por ejemplo, que tenía un novio, un compañero pero nadie lo veía nunca. Es decir, nunca fue una persona que era como los otros. También habló mucho de su nivel de ansiedad, como algo de lo cual él se quería separar” (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8).

Luego, a fines de 1950 y en la década de 1960 sucede una Alcira como el yo lírico de “La niña loba” (1957, 1958), como la describe Revueltas en 1967, cuando la conoce. Una Alcira con dos expresiones: la que tiene muchísimas amistades pero que se encuentra sola, sin lugar donde vivir, nómada y errante. Solitaria, de ella y de otros. Esto lo expresa muy bien Trabal:

Pero en la época de la cual sabemos menos, fines de los 50, principio de los 60 [...] la describen como una mujer que iba a las fiestas, pero no tenía pareja, o no se integraba. Tenía una diferencia, no sé si es dificultad. La sobrina de Tamayo, la describe como sola, como con dificultad de integrarse, y que tiene que ver con la personalidad. Así que hay muchos lugares donde es una mujer diferente. También a mi me llamó la atención, yo no sé si es como uno se va encontrando o que, pero me da la impresión de que todos sus lugares eran compartimentados, que ella estaba haciendo esto acá y estaba integrada a su manera, más o menos, según la mirada de los otros, pero podía estar haciendo otra cosa, con otra gente, en otro lado y no sabían mutuamente. (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8)

Esto último también lo sostiene Santos: “Ella era de misterios, muchos misterios, tenía dividida sus amistades, no quería que unos supieran de los otros” (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Además de los misterios, se recuerdan los enojos de Alcira, una emoción explosiva que la acompañó siempre. Santos expresa:

**AS:** [...] Ella y yo establecimos una relación donde yo podía tener cierta ascendencia sobre ella en situaciones tensas, porque no era fácil cuando se enojaba.

Entonces cuando la encontraba así pues yo la abrazaba, le preguntaba que le pasaba. Pero alguna gente le tenía miedo

**EP:** O sea era una persona totalmente impredecible, ¿no sabías cómo la ibas a encontrar?

**AS:** No totalmente, pero más bien era capaz de indignarse y explotar. Era explosiva cuando se molestaba. Si era predecible, no quiere decir que no te pelearas con ella, ella se peleaba con todos. Pero sabes, esto es muy importante, porque ha venido mucha gente con esta idea de que, pues no se podía convivir con ella: no es cierto. La gente es muy impertinente, por ejemplo, si le querías escarbar en su vida y le insistías, se enojaba. Y había gente que lo tomaba a “relajo”. Y luego había gente que no sabía cómo decirle “no te puedo recibir”. Fíjate tú, muchos de sus amigos veníamos de provincia, entonces no teníamos problemas con los papás, porque vivíamos con amigos. Solo con esos amigos tuvo una relación menos conflictiva, porque imagínate que la llevas y están tus papás. Como el papá de Roberto Bolaño que se peleó con la mamá<sup>36</sup>. ” (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3).

Montané (ver anexo 10) y Landeros (in MUAC, 2018), amigos de Alcira, también sostienen que a Alcira no le gustaba hablar de su pasado ni de su vida personal: “Era como una mariposa flotante: luminosa y bonita, pero cuando uno trataba de profundizar, se salía así también volando, así como mariposa” (LANDEROS in MUAC, 2018, p. 243)

La poeta se enojaba muchísimo cuando aquellos amigos la distinguían como una musa o la convertían en un personaje de ficción. Santos (in PAGANO, 2022, ver anexo 3) expresa que eso les implicaba la pérdida de la relación con Alcira puesto que se enfadaba mucho. Es el caso de Luis Guillermo Piazza, escritor argentino residente en México. En 1980 publica la novela *Temporada de excusas* donde existe un personaje llamado Alzirinha Mendes da Costa. “Alzi”, como la llama el narrador, tiene muchas coincidencias con Alcira: es una mujer que vive en distintos hoteles, que llama a cualquier hora, que tiene el hábito de la ira, que se pregunta si está loca, con acento extranjero, entre otros aspectos. Cuando Alcira se entera de esta publicación rompe su relación con Piazza. No es casualidad que *Los detectives salvajes* de Bolaño haya sido publicada un año después de la muerte de Alcira. Cabe preguntarse ¿por qué la consideraban musa? Ser musa implica estar por encima, en un lugar superior. Aún más, es ubicarse en otro nivel, otro registro, algo inalcanzable. Esta posición termina excluyéndola. ¿Se relacionará con una cuestión de género? Tanto Santos como Trabal refieren a esta cuestión. Santos así lo expresa:

---

36 A este respecto informa Fernández Gabard: “Inclusive Salomé cuenta que en un episodio que la madre se separa, se van de la casa dejando al padre, la madre de Salomé, o sea la madre de Roberto, Salomé y Alcira” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5).

Entonces hay una cosa en donde, esos poetas, machines, misóginos, no la respetaban en el fondo. Esa visión, esa actitud patriarcal, los limitaba mucho. Y claro, a lo mejor sentían hasta competencia de ella. En alguna parte Estefanía ella dice: “Falsos revolucionarios, de ustedes no se acordarán, no emitirán ni un fotón de luz ni del tamaño de un gusano de luz” (luciérnaga), algo así dice. O sea les está diciendo, a sus amigos poetas de los 60’s, de ustedes nadie se acordará, y de mí si, no lo dice así pero se los está diciendo. (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3)

Por su lado Trabal:

Me da la impresión de que Bolaño encontró en ella algo de lo que él escribe bastante románticamente como un artista y especialmente el poeta absoluto. Está mucho más reconocido el vínculo porque está más manifiesto de lo que Bolaño pudo ver, vivenciar de algo de esta aspiración al artista, el poeta total, en su amigo Mario Papasquiario. Me parece que en Alcira hay algo muy fuerte. Bolaño tiene una expresión que está en *Los Detectives Salvajes* o en otros lados y es “los machitos latinoamericanos”, no creo que se coloque totalmente por fuera. Y quizás haya algo de este machismo donde era posible reconocer en Mario Santiago Papasquiario esto que él admira y a lo cual aspira y no específicamente en Alcira (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8)

Ambos reconocen que la colocación de Alcira, por parte de sus amigos, en una musa, implica excluirla y así no poder “competir” con ella. En última instancia, no perder con una mujer. Pero Alcira no se calla. Reconoce ese obrar y en función de eso, responde a su forma. Enojándose, enfureciéndose.

Trabal recogió en sus entrevistas un fuerte enojo de Alcira con Annunziata Rossi, amiga que le había permitido vivir en su hogar. Eran los años (década de 1960) en los que Alcira se relacionaba con una gran cantidad de artistas (pintores, músicos, actores, titiriteros, muralistas, cineastas) y también intelectuales:

Pero ella fue la que me relató esto de muchas agresiones, una que me acuerdo que un día se enojó y le hizo caca, yo no me acuerdo si en la puerta de la casa. No es ni siquiera una bofetada, es algo que tiene más que ver con lo corporal, con lo psicológico, en una mujer que tendría treinta años, con una amiga. Creo que esto es en torno a la muerte de una hija de Annunziata, un accidente, es decir, donde Annunziata estaba en una situación muy penosa, donde más o menos conscientemente uno tiene un cierto cuidado del otro (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8)

Otra de las características que Alcira parece haber tenido en estos tiempos era la poca

colaboración en la casa que la hospedaba. Sucedió con Lucero Andrade: “Le pregunté en una de esas de tratar de ver cómo era que vivían, la relación entre ellos, si en esta cosa de que la alojaban a Alcira, si ella colaboraba de alguna manera, pero no solo ni económicamente, ni en limpiar, ni en cocinar” (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8) y con Mireya Cueto<sup>37</sup>, “tiene conflictos justamente porque ella es la que trabaja y Alcira es la cigarra que no hace nada, y reivindica que tiene derecho. También muy tempranamente, en los 60. Alcira tampoco era una bebé, tenía 40 años, que en los 60, tener 40 años era una señora. Sin embargo, estaba en un ambiente bohemio donde los códigos eran otros. Mireya tiene además esa posición tan fuerte” (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8). Esto se relaciona a lo que Montané refiere en el encuentro que tuve (PAGANO, comunicación personal, 2022, ver anexo 10) acerca de cómo, Alcira, cuando se sentía acogida, invadía u ocupaba todo el espacio. Para ejemplificar recordó una anécdota que le comentó Salomé Bolaño en la que, viviendo Alcira en la casa de su madre, Victoria Ávalos, hizo tallarines y para que estos se sequen los distribuyó por toda la casa (suceso acontecido en la década de 1970).

Alcira, distinguida, a contrapelo de una forma de ser y esperable de la sociedad, experimentó en la década de 1980, cinco internaciones. La primera en marzo de 1983, involuntaria en el Hospital Psiquiátrico Fray Bernardino, las otras cuatro, voluntarias, en la Clínica San Rafael (también hospital psiquiátrico): en febrero y setiembre de 1985, diciembre de 1987 y mayo de 1988.

La primera internación fue involuntaria. A Alcira la secuestran y la depositan en el Hospital Psiquiátrico Fray Bernardino. Causas políticas median esta decisión. Santos recuerda muy bien este momento:

**AS:** Si. Llegó un nuevo director en la facultad, y la quería echar. Todo coincide. Recuerda que era un ambiente conservador en el mundo, también en la Universidad, y muy particularmente en la facultad. Entonces, esa actitud conservadora de las autoridades hizo que Alcira terminara en el psiquiátrico. Pero previo al psiquiátrico la fueron orillando, desesperando, y el punto central fue que le escondieron su caja, que yo no sabía que existía hasta que Alcira la reclamó. [...]

Y entonces desaparece la caja, y pasa enojada, gritando y haciendo protestas al director en su oficina durante semanas, hasta que se la llevan al psiquiátrico.

**EP:** ¿El psiquiátrico tuvo que ver con esa pérdida de esa caja y ese reclamo de Alcira?

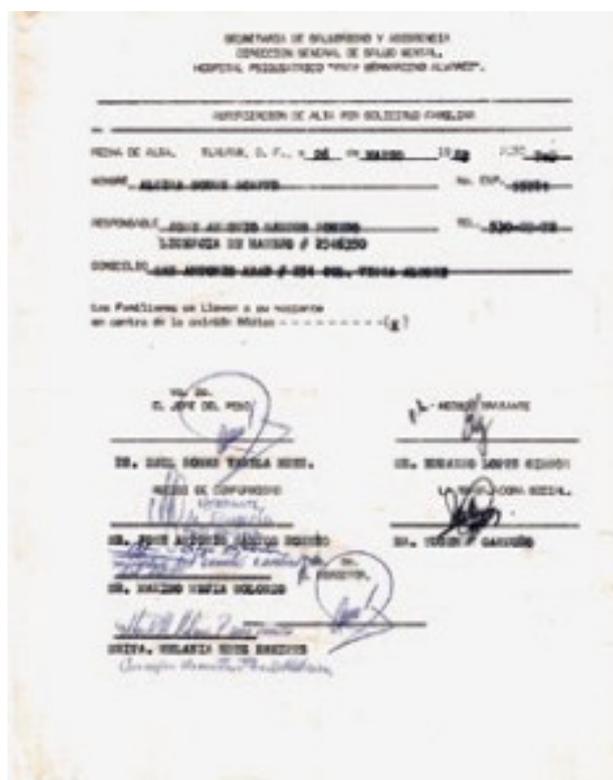
**AS:** Es la culminación. En ese momento, el grupo al que yo pertenecía (muchos de sus amigos de Alcira eran trotskistas, incluido Roberto Bolaño) tenía que ver mucho con la reivindicación de las libertades personales, con la antipsiquiatría. Si tu te fijas, no se en Uruguay, pero aquí las demandas y conceptos de libertad sexual, liberación homosexual, feminismo, está muy ligado a la historia de esta corriente política. Cuando todos los demás

---

37 Al respecto se recomienda la lectura de: “La cigarra, el chapulín y la hormiga” (TRABAL, 2021). Disponible en: <https://alcirasoust.wordpress.com/2021/10/15/la-cigarra-el-chapulín-y-la-hormiga/>

en la izquierda, veían estas reivindicaciones como algo pequeñoburgués, como algo frívolo, incluso de enfermos mentales, tipo Cuba, nosotros las levantábamos como banderas políticas, porque pensábamos que todo lo personal era político. En fin, no me desvió. El punto es que éramos minoría en la Facultad. Después de ochenta y tres fuimos creciendo y la pudimos proteger más. (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3)

La desaparición de la caja sucedió en 1982. Desde 1970, con la asunción de Ricardo Guerra como director de la Facultad de Filosofía y Letras, Alcira recibía un sueldo. Hacía tareas de traducción y de secretaría. Este contrato se extendió hasta 1979 cuando asume Abelardo Villegas. En 1982 establecieron un contrato verbal, mismo año en que la caja desapareció. Al año siguiente le suspendieron el pago acordado y poco tiempo después la internaron a la fuerza. Esto implicó una gran movilización estudiantil y de funcionarios de la facultad para saber el paradero de Alcira (comunicados en la facultad y publicaciones en diarios) y una vez descubierto se dirigieron hasta el hospital y se manifestaron para poder retirar a Alcira de allí. La concentración incluyó altavoces con arengas, la lectura de la “Carta a los directores de los asilos locos” de Antonin Artaud y el cántico colectivo de aquellas canciones predilectas de Alcira en aquel entonces: *La Marcellesa*, *La Internacional* y *Bandeira Rossa*. Es el propio Antonio Santos quien, como familiar de Alcira firmó su alta médica.



Autorización de alta por solicitud familiar  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 79)

Para Antonio Santos la primera internación psiquiátrica de Alcira tuvo una causa política. Alcira molestaba en la Facultad de Filosofía y Letras y con la internación se buscó expulsarla de la comunidad universitaria. Alcira formaba parte de las minorías anteriormente mencionadas por Santos y eso generaba rechazo en los espacios conservadores hegemónicos ya sea de derecha como de izquierda. Quebrar a Alcira era una señal para estas minorías. Por ello, es posible interpretar, que Santos exponga que las otras internaciones médicas eran a causa de su deterioro físico (y no psíquico) en lo que respecta a problemas de alimentación y falta de sueño. En la entrevista realizada a Santos se le pregunta de forma explícita qué considera acerca del diagnóstico psiquiátrico que en 1988 se le adjudicó: “Perdió todo menos la razón. A ver, loca no estaba. Malos momentos tenía, muchos” (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Se entiende que Santos iguala locura a diagnóstico psiquiátrico.

Si bien en 1986 su situación económica mejoró ya que, con la asunción de Arturo Azuela como director de la Facultad de Filosofía y Letras, se le dio un trabajo, un ingreso y un cuarto propio en un hotel (El Greco) para vivir, tuvo dos internaciones más. Una en 1987 y la otra en 1988. En esta última se le es adjudicado el diagnóstico de psicosis delirante crónica de características paranoides. La historia clínica expresa:

Se trata de una paciente femenina que ha estado internada en esta institución en cuatro ocasiones, la primera en febrero de 1985, la segunda, en setiembre del mismo año; la tercera en febrero de 1987 y la cuarta en diciembre de 1987.

Básicamente el motivo de internamiento en las cuatro ocasiones ha sido aislacionismo, ansiedad, apatía, pérdida de interés por su cuidado personal, ideación delirante de daño, suspicacia y abandono de los tratamientos que se le han instituido. Se ha llegado al diagnóstico de psicosis delirante crónica de características paranoides; cuando recibe tratamiento mejora y se controla la sintomatología, sin embargo su situación social y laboral en este país es precaria pues está bajo el cuidado de sus amigos, quienes evidentemente no pueden proporcionar el ambiente de estabilidad que la paciente requiere para su manejo a largo plazo. (MUAC, 2018. p. 85).

Pensar las psicosis desde un punto de vista psicoanalítico implica ir más allá de lo nosográfico, de lo categórico, del carácter psiquiátrico de lo psicopatológico. Freud, estudia las psicosis<sup>38</sup> a partir del caso de las escrituras de Schreber (2006/1910-1911). En “Neurosis y Psicosis” (2006/1923-1924) expone: “La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y el ello, en tanto

---

38 Acompañando a Lacan no se hablará en singular sino en plural ya que no existe una psicosis sino que hay tantas psicosis como sujetos psicóticos existan.

que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo externo” (FREUD, 2006/1923-1924, p. 155). Entiende que las psicosis se relacionan con un conflicto entre el yo y la realidad. Define al delirio como un parche colocado en esa desgarradura del vínculo yo-mundo exterior y considera que el origen de la psicosis subyace en la frustración que provoca no haber cumplido algún deseo infantil. Luego, en “La pérdida de realidad en la neurosis y psicosis” (FREUD, 2006/1924b) sostiene que el yo, en un primer momento, se repliega de la realidad y en un segundo momento intenta compensar esta pérdida con la creación de una realidad nueva (a través de los delirios o las alucinaciones). La diferencia entre neurosis y psicosis estriba en lo siguiente: “en la neurosis se evita, al modo de una huida, de un fragmento de la realidad, mientras que en la psicosis, a la huida inicial sigue una fase activa de reconstrucción; en la neurosis, la obediencia inicial es seguida por un posterior [...] intento de huida. O de otro modo todavía: la neurosis no desmiente la realidad, se limita a no querer saber nada de ella; la psicosis la desmiente y procura sustituirla” (FREUD, 2006/1924b, p. 195). Freud hace hincapié en la realidad. Ahora bien, ¿qué entiende Freud por realidad? Se trata de una ambigüedad conceptual que nunca precisó.

Para Lacan<sup>39</sup>, las psicosis, más allá de la realidad, se relacionan con el lenguaje. El debate entorno al lenguaje estuvo presente a lo largo de todo el siglo XX. Fue el siglo que se embarcó en la problemática del lenguaje lo que provocó un cambio epistemológico en el área de las ciencias sociales. Nietzsche fue el antecedente a este debate quien se anima a cuestionar sobre el sentido de la verdad y del lenguaje que provoca la existencia de pensadores como Heidegger, Derrida, Foucault, entre otros. Para Nietzsche (1999) el lenguaje está vinculado a una intencionalidad, a un deseo de dominación que promueve determinada verdad. Por tanto el lenguaje se torna en una metáfora y la diferencia entre lenguaje figurado y lenguaje literal se transforma en una ficción, es decir, una construcción teórica que pasa por encima de aporías y de paradojas de producción dicotómica.

Lacan en su teoría le da entrada al lenguaje como no lo había hecho Freud. El lenguaje es para Lacan el cimiento del sujeto del inconsciente. Se trata de un sujeto distanciado de la persona física: “Llegamos así a esta aparente paradoja de una entidad a la vez vacía y singular. Ese sujeto no es más que el pliegue significante modelado en la actualidad de un cuerpo de carne y de lengua al que lleva, por el hecho de la pura potencia que es la suya en tanto sujeto, hacia el cumplimiento de sus potencialidades. No “es” nada más que esa potencialidad.” (LE GAUFÉY, 2012, p. 133). Cierta cadena de significantes crea al sujeto del inconsciente. Es un sujeto ligado a la concepción del lenguaje, de la palabra, de las letras; sujeto ligado a los significantes: “Su nuevo sujeto (...) está en

---

39 Importante es resaltar que Lacan tenía formación de psiquiatra pero su tesis para obtener el título así como toda su obra se distancian del registro psiquiátrico.

adelante localizado entre la materialidad de los significantes sin sentido y la espiritualidad de las significaciones que pueblan la dimensión del sentido. Esta ubicación entre sentido y no-sentido hace de este sujeto la llave maestra del proceso semiótico por el cual se vinculan significaciones y referentes.” (LE GAUFEY, 2009, p. 7). Por ello se inscribe en el lenguaje, en lo simbólico.

El lenguaje transcurre de una manera diferente en las psicosis. Para Lacan las psicosis tiene que ver con la forclusión de un significante, el Nombre-del-Padre: “La Verwerfung será pues considerada por nosotros como preclusión del significante<sup>40</sup>. En el punto donde, ya veremos cómo, es llamado el Nombre-del-Padre, puede pues responder en el Otro un puro y simple agujero, al cual por la carencia del efecto metafórico provocará un agujero correspondiente en el lugar de la significación fálica” (LACAN, 1985/1957-1958, p. 540). El significante del Nombre-del-Padre, significante por demás importante ya que es el que “redobla en el lugar del Otro el significante mismo del ternario simbólico, en cuanto que constituye la ley del significante” (LACAN, 1985/1957-1958, p. 559), no tiene entrada en la cadena significativa, no ha ocupado nunca el lugar del Otro, dejando así a un puro y simple agujero. *Gouffre* es la expresión que utiliza Lacan para referirse al fenómeno psicótico, algo más que un agujero, un abismo. Eidelsztein expone al respecto: “Un abismo es un agujero que horroriza y espanta por su insondable profundidad, un abismo es un agujero que se traga o engulle todo lo que se anima a su interior; caer en un abismo significa padecer de una situación deplorable en un lugar de perdición en el cual se es devorado por las sombras de un vacío indecible” (EIDELSZTEIN, 2008, p. 266).

En las psicosis el nudo borromeo no tiene lugar y la realidad todo lo envuelve. Eidelsztein expresa:

al no operar la metáfora paterna como un nudo, dejan de estar anudados los tres registros (...) ya que la existencia puramente simbólica, no está afirmada. Tal falla de y en lo simbólico, hace que se pierdan los límites entre los registros y, consecuentemente, “lo forcluido de lo simbólico aparece en lo real” de las alucinaciones o en lo imaginario de la significación del delirio. Las manifestaciones de la forclusión del Nombre-del-Padre se manifiestan en los tres registros desanudados: en lo simbólico aparecerán los registros, en lo imaginario las significaciones delirantes y la disolución imaginaria y en lo real las alucinaciones. (EIDELSZTEIN, 2008, p. 260, 261)

El lenguaje, entonces, es utilizado de una forma distinta. Todos los sujetos somos hablado por el lenguaje pero es el psicótico al que se le percibe más aún, a través, entre otros, de los neologismos, de las holofrases y de las alucinaciones verbales. En cuanto a los neologismos Lacan

---

40 Es decir forclusión.

expone: “A nivel del significante (...), el delirio se distingue precisamente por esa forma especial de discordancia con el lenguaje común que se llama neologismo” (LACAN, 2015/1953-1955, p. 52). En el Seminario *Las Psicosis* (2015/1953-1955) plantea dos formas de neologismos: la intuición delirante y la fórmula. La primera será una palabra llena de sentido a diferencia de la segunda forma de neologismo que trata de una palabra vacía, ambas formas “detienen la significación, son una especie de plomada en la red del discurso del sujeto” (LACAN, 2015/1953-1955, p. 53). La holofrase tradicionalmente se relacionó con aquellas palabras largas que expresan una frase entera. Lacan utiliza el término aludiendo a la ausencia de intervalo entre el primer par de significantes,  $S_1$ - $S_2$ , lo que conlleva la imposibilidad de descomposición en significantes primordiales. Al no poder descomponer el primer par de significantes, al encontrarse holofraseados, éstos adquieren tal carácter de certeza que logran imponerse. Las alucinaciones desde la perspectiva lacaniana implican una ruptura respecto a otras perspectivas que trabajan con las alucinaciones, por ejemplo la psiquiatría clásica. Para Lacan, la alucinación es un hecho de lenguaje en el cual el objeto percibido, *perceptum*, adquiere mayor relevancia y así autonomía logrando dominar al sujeto que lo percibe, *percipiens* (LACAN, 1985/1957-1958).

Pensar a Alcira como una psicótica, como una persona con psicosis delirante crónica de características paranoides, lejos de potenciarla, la encierra y la delimita porque implicaría, como todo estudio aplicado, imponer una lectura en alguien que, como ya se ha estado desarrollando, escapa con su accionar a todo lo ya existente y lo establecido. Además, no se cuenta con la información familiar suficiente como para pensarla y analizarla desde esa epistemología. El diagnóstico psiquiátrico es un registro lingüístico que coagula la potencia de Alcira y sus papeles, aspecto principal de esta tesis.

Ahora bien, tampoco se trata de no reconocer o negar estos elementos en la historia de Alcira. Como expresa Capurro (2017) al estudiar Leopoldo María Panero, “nuestro intento será el de circunscribir algunos giros importantes de su vida y leer cómo los hechos biográficos –su experiencia– son transformados por él en escritura, (...) También éstas han de ser situadas en su diversidad y en los contextos sociales y políticos de una España cambiante” (CAPURRO, 2017, p.12). Para ello se hace necesario distanciarse del término psicosis y recurrir a determinada perspectiva psicoanalítica con que se piensa la locura porque se identifica en Alcira algo loco. Entonces, ¿qué es la locura?, ¿cómo se piensa la locura en Alcira?, ¿qué es eso loco que presenta la poeta?

En primer lugar, la pregunta, ¿qué es la locura?, es engañosa. No existe la locura en términos generales y abstracto. Existe una locura. La locura es una experiencia mínima en tanto es única, de cada sujeto que la encarna y la hace cuerpo. Porque la locura también es una afectación corporal.

En segundo lugar, importante es distanciarse de la posición que romantiza la locura. Se trata de una experiencia que envuelve una gran complejidad. No solo para quien la manifiesta sino también para quien la acompaña. Se trata de una experiencia por momentos contradictoria. Tal como lo expresa Trabal en Alcira: “me parece que en Alcira hay algo de lo loco que es peligroso, que tiene sus riesgos, que tiene sus efectos y sus costos, pero que también es lo que la hace destacarse, lo valioso” (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8). Los enojos, los desplantes de Alcira y el final de su estadía en México ejemplifican lo recién expuesto. Landeros tiene varias expresiones que apuntan a esto. Algunas de ellas son: “Ese don tenía Alcira, porque la queríamos, pero al final hay amores que matan, que te hacen sentir mal, porque generan impotencia de querer ayudar y no poder, porque no se dejaba” (LANDEROS in MUAC, 2018, p. 239).

En tercer lugar, los términos psicosis y locura se han asimilado como aquel que perdió la razón. Psicosis y locura devinieron sinónimos. Sin embargo se tratan de conceptos diferentes necesarios a precisar. Así lo expresa Foucault:

Estamos en ese punto, ese pliegue en el tiempo, donde un cierto control técnico de la enfermedad oculta en lugar de designar el movimiento que cierra la experiencia de la locura en sí mismo. Pero es precisamente ese pliegue lo que nos permite desplegar lo que se ha enroscado durante siglos: enfermedad mental y locura: dos configuraciones diferentes, que se unieron y se confundieron a partir del siglo XVII, y que ahora se están separando ante nuestros ojos. o más bien dentro de nuestro idioma. (FOUCAULT, 2012/1964a, p. 332)

A lo largo de la obra de Lacan se encuentran varias acepciones en torno a la locura. Una de ellas, al comienzo de su práctica, en el *Seminario Las Psicosis* (2015/1953-1955), refiere a la locura como una cuestión constitutiva de todo ser humano:

Este término no data de ayer, ni siquiera del nacimiento de la psiquiatría. Sin entregarme aquí a un despliegue demasiado fácil de erudición, solamente les recordaré que la referencia a la locura forma parte desde siempre del lenguaje de la sabiduría, o del que se pretende tal. Al respecto, el famoso *Elogio de la locura* conserva todo su valor, por identificarla al comportamiento humano normal, si bien esta última expresión no se usaba en esa época. Lo que entonces se decía en el lenguaje de los filósofos, de filósofo a filósofo, terminó con el tiempo por ser tomado en serio, al pie de la letra: vuelco que se produce con Pascal, quien formula, con todo el acento de lo grave y lo meditado, que hay sin duda una locura necesaria y que sería una locura de otro estilo no tener la locura de todos" (LACAN, 2015/1953-1955, p. 29, 30)

La locura es entonces un fenómeno inherente del ser humano. A esta acepción volverá sobre el final de su obra al expresar: “Todo el mundo es loco, es decir, delira”. (LACAN 2011/1978, p. 7). Otras acepciones tendrán que ver con la ausencia de la mediación de lo simbólico en el Ideal del Yo (esto es cierta alienación en términos lacanianos) y con un desanudamiento del nudo borromeo. Lo central de la transmisión de Lacan es que la locura deviene en un fenómeno y no una estructura. Asimismo relaciona a la locura con la libertad en tanto sin relación al Otro. Esto no es nada sencillo debido a que el enlace al Otro es uno de los anudamientos constitutivos del sujeto. Por eso Lacan sostiene, de forma humorística, “No se vuelve loco el que quiere” (LACAN 1984/1946, p. 166).

Pensar a la locura como libertad con respecto a la relación al Otro retrotrae la noción de la locura como sublevación de Melenotte (2016). El autor toma las conceptualizaciones que realiza Foucault sobre sublevación y luego las piensa en relación a la locura en su aspecto político y social. La locura como sublevación (no sin algún costo a pagar) a cierta sociedad que la busca psiquiatrizar, categorizar, encerrar, medicar y segregar:

Con esta insurrección de la locura, nos hallamos ante una sublevación contra un poder político establecido. Es una sublevación violenta. Requiere fuerza pura. En la locura, la fuerza se subleva. Se desencadena, es decir, se libera de las cadenas que mantienen a la persona sin libertad. Desde ese punto de vista, el loco es un hombre que se deshace de sus trabas dejando que se desencadene en él una fuerza no dominada, quizás incluso no dominable. Esto es decir cómo, sublevándose, se vuelve libre (MELENOTTE, 2016, s/p)

De esta forma la locura guarda relación con la insurrección en tanto “indominable, sin razón, ilimitada, pura explosión de fuerza que se levanta y rompe el horizonte del pensamiento calmo” (MELENOTTE, 2016, s/p). La locura incomoda, abre un abismo al *status-quo*, a las formas de pensar, sentir y actuar que imperan, que son hegemónicas en tanto un grupo dominante lo impone como una única verdad. ¿No hay acaso una sublevación en la forma de pensar, sentir y actuar de Alcira? Una mujer que cuestiona a su padre (en la anécdota que Zulma, la sobrina de Alcira, le cuenta a Trabal), que no calla en ambientes intelectuales y dice lo que piensa (como sucedió en la defensa de su tesis), que si no “encaja”, busca otro lugar sin preocuparse de no haber podido:

**IT:** [...]ahí tu ves su gran capacidad de independencia que es también muy admirable, justamente, porque cuando uno dice no encajar, parece una capacidad que debería tener. Pero para Soler Roca de alguna manera, yo lo pongo en boca de él, “ella era alguien que no encajaba, y en eso era inadecuada, y loca” y él no quiere asimilarse. Por otro lado es un valor, eso de poder decir: “Yo vine acá, trabajo en esto, cambié mi alfabeto, me

dediqué, ahora ustedes me piden una cosa que me resulta inaceptable”.

**EP:** Asimilarse a qué, ¿no? Encajar a qué.

**IT:** Claro, totalmente no. Buscó y encontró muchos otros ambientes valiosos, eso es lo que a mi me atrae de ella, esa capacidad de decir esto sí, esto no, y bueno y sigo encontrando. (TRABAL in PAGANO, 2022, ver anexo 8)

No es posible referirse a la locura sin hacer mención a la *Historia de la locura en la época clásica* de Foucault (2012/1964b). El concepto de locura para Foucault existe solo en sociedad por lo que se trata de un concepto social y político. Por esto, se relaciona con otro concepto que desarrolla ampliamente, el poder. La locura varía según la época. Es así que estudia la conceptualización de la locura en varios momentos de la historia. En la Edad Media (entre el siglo V y el XV), la locura estaba relacionada a quienes se alejaban de la religión católica. Los herejes y endemoniados eran los locos del momento. En el Renacimiento (siglos XV y XVI), Foucault analiza la noción de locura a través de la pintura “La Nave de los Locos” de Bosco creada entre 1490 y 1500. El loco es quien se ríe de los demás. Es por tanto alguien que guarda una verdad que la colectividad desconoce. En la Época Clásica (siglos XVII, XVIII) se crea el Hospital General de París en tanto dispositivo de control y normalizador. El objetivo era la instalación de una sociedad disciplinada. Todo aquel ajeno a dicha disciplina no solo era loco sino que también era peligroso y por ello, había que encerrarlo. De ahí que el loco era también el indigente, la prostituta, el homosexual, el pobre, el viejo, el que padece alguna enfermedad de contagio. En esta época nace la segregación y la exclusión social. Luego, en el siglo XIX, surge la medicalización y la psiquiatría que categoriza al loco como un enfermo mental, un “anormal”. El loco ya no tiene el saber de lo que le pasa, es otro (el médico psiquiatra), con autoridad, integrado a la sociedad y reconocido por ésta que le adjudicará un diagnóstico (o una “etiqueta”).

En “Locura, ausencia de obra” (FOUCAULT, 2012/1964a), Foucault expresa que el ser humano se ha reconocido desde y a través de la locura. Entre el horror y el reconocimiento, se identifica al loco y se lo aísla. En ese aislamiento su propia identidad: “aquel está loco, yo no”. Nuestro mundo gira alrededor de la locura y la apreciación de la misma oscila entre el espanto y la admiración. Ahora bien, a partir del siglo XIX el saber psiquiátrico ha cooptado a la locura y la ha codificado en términos de enfermedades mentales. Ya no es el loco, es el enfermo mental. Ya no existe “el loco el barrio” sino el “esquizofrénico”, “el bipolar”. El lenguaje psiquiátrico (hijo del positivismo) se ha popularizado, ha ingresado en nuestra cultura. Se escucha fácilmente: “soy depresiva”, “tengo un T.O.C”. Ahí la pregunta que se hace Foucault: “¿Por qué, desde el siglo XIX, pero también desde la época clásica, había declarado claramente que la locura era la verdad desnuda del hombre, solo para colocarla en un espacio pálido y neutralizado, donde se canceló casi por

completo?” (FOUCAULT, 2012/1964a, p. 328). La locura se ha transformado: de verdad desnuda del ser humano a un trastorno. ¿Qué queda entonces de la verdad que la locura refleja?, ¿Dónde quedó? Al cambiar la forma de percibirla, ¿es posible escucharla? Si, con la literatura.

Foucault relaciona a la locura con el lenguaje y con la literatura. La locura, desde el siglo XIX, en el parentesco con la enfermedad mental, deviene en una experiencia del lenguaje excluido en tanto no necesita de una decodificación. El lenguaje excluido es el que pronuncia palabras sin significado, desacralizadas, o el que guarda significados prohibidos. Se trata de “someter a una palabra, aparentemente conforme al código reconocido, a otro código cuya clave da esta palabra mismo, de suerte que esta se encuentra desdoblada en el interior de sí misma: dice lo que dice, pero añade un excedente mudo que anuncia silenciosamente lo que dice, y el código según el cual lo dice” (FOUCAULT, 2012/1964a, p. 333). Foucault establece que Freud fue aquel que le dio sentido a ese lenguaje de la locura tenido como excluido. Esto conlleva que el lenguaje de la locura deja de ser prohibido, con una significación oculta y aparece como una reserva de sentido. Reserva que “retiene y suspende el sentido, que rellena un vacío en que no se propone más que tal sentido venga a alojarse allí” (FOUCAULT, 2012/1964a, p. 334). Vacío que se rellena de un sentido que está por advenir pero que mientras tanto se encuentra suspendido. Sentido de un vacío. Por ello sostiene: “La locura abre una reserva lacustre que designa y hace ver ese vacío en que se implican lenguaje y palabra, en que se forman el uno a partir del otro, que no dicen nada más que su relación aún muda. Desde Freud, la locura se ha convertido en un no lenguaje, porque ha llegado a ser un lenguaje doble [...] es decir, una matriz del lenguaje que en el sentido estricto, no dice nada. Pliegue del hablado que es una ausencia de obra” (FOUCAULT, 2012/1964a, p. 336). Foucault critica a Freud como quien calla al legos irrazonable, lo deseca.

Ahora bien, quizás, esa “ausencia de obra”, pueda ser leído desde el psicoanálisis desde otra posición. No como un vacío a rellenar, sino como evidencia misma de lo real lacaniano, de un no saber que se sabe y que no cesa de hacerse presente, de escribirse. También, la ausencia de obra puede ser leído desde Blanchot (2008). Este autor plantea que en la escritura y en la lectura puede existir la ausencia de obra en tanto incompletud, una ausencia de saber. Son los artistas, como Artaud, Hölderlin, Sade, Nerval, y aquí se incorpora: Alcira, quienes reflejan esta evidencia en su literatura. Como expresa Panero<sup>41</sup>, llevan la locura al verso:

Blake, Nerval o Poe serán mis fuentes, como emblemas que son al máximo de la  
*inquietante extrañeza*, de la locura llevada al verso: porque el arte en definitiva, como diría

---

41 Leopoldo María Panero fue un poeta español (1948-2014). La mayor parte de su vida la pasó en distintos manicomios españoles. Ferviente lector de poetas como Artaud y Rimbaud, psicoanalistas como Lacan y Freud y filósofos como Deleuze y Guattari.

Deleuze, no consiste sino en dar a la locura un *tercer sentido*: en rozar la locura, ubicarse en sus bordes, jugar con ella como se juega y se hace arte del toro, *la literatura considerada como una tauromaquia*: un oficio peligroso, deliciosamente peligroso. (PANERO, 1983, s/p)

Son testigos de la ausencia que acompaña la escritura literaria. De “tenerlo en la punta de la lengua”. Ellos son quienes, con su literatura, con su locura llevada a la literatura, bordean esa ausencia. Y aún más: son sus escrituras que llevan inscripto su propio desciframiento (de igual forma entre analizante y analista en el que es el propio analizante que lleva inscripto el desciframiento de su inconsciente). Entonces, en su vivencia de llevar su experiencia de locura a la literatura, un trabajo de albañilería, artesanal: una obra. Alcira sostuvo su existencia en la albañilería poética. Dio forma a su locura y salió de ella creando poesía. Esa es su obra.

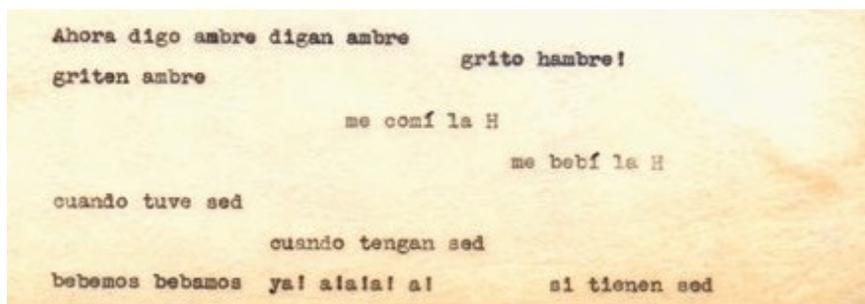
La escritora, con su poesía crea formas literarias únicas, disimiles y disidentes. Un ejemplo es el uso de la repetición (ver capítulo anterior) ya sean en el mismo poema con las anáforas, en la reiteración de imágenes presentes en distintos poemas así como en las distintas versiones. Paradójicamente podría sostenerse que no hay nada nuevo en las repeticiones pero por el contrario, lo nuevo de la repetición es esa insistencia. En la insistencia que se escribe se encuentra una verdad de Alcira. Así lo expone Foucault:

El papel de la escritura es constituir, con todo lo que la lectura ha constituido, un «cuerpo» (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in cor-pus*). Y dicho cuerpo ha de comprenderse no como un cuerpo de doctrina, sino —de acuerdo con la metáfora tan frecuentemente evocada de la digestión— como el propio cuerpo de quien, al transcribir sus lecturas, se las apropia y hace suya su verdad: la escritura transforma la cosa vista u oída «en fuerzas y en sangre» (*in vires, in sanguinem*). Viene a ser en el propio escritor un principio de acción racional (FOUCAULT, 1983: s/p)

Esa verdad de Alcira no se refleja únicamente en la repetición sino en la transformación que hace de ciertas palabras que devienen en otras (ver capítulo anterior). Muchas veces pueden codificarse como una falta de ortografía pero es en esta acción que emerge una verdad (y además otro significado). Algunas de ellas son la fusión de palabras, “y la” por “hila”, “a la” por “ala”, a modo de ejemplo y otra es la separación de palabras: “amarilla” por “amar y ya” o “bella” por “ve ya”, “hay” por “ay”, “amar “ por “a mar”, entre otras.

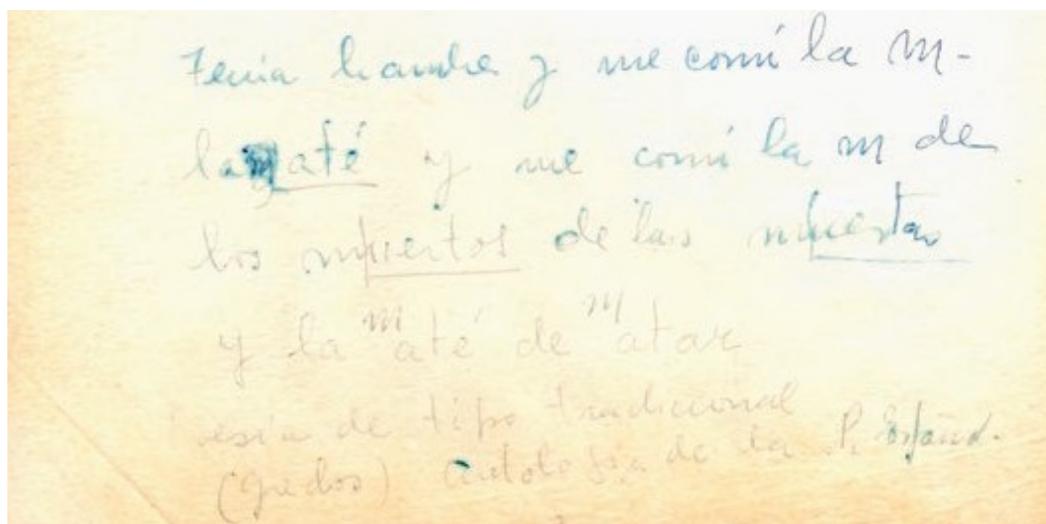
Otro ejemplo es el juego que Alcira tiene no solo de palabras sino, y en este aspecto lo novedoso, de letras (ver capítulo anterior). Es el caso de la letra “h”. En primer lugar, el poema “Que la h desaparezca”. En este poema, el yo lírico pide que la “h” desaparezca: “Por cada h una

flecha/ disparada con amor”. Expresa que la h no tiene voz y aclara: “(y no es silencio)/ (es lo superfluo”. Sobre el final del poema, el yo lírico se como la “h” de hambre y eso le implica:



Fragmento de “Que la h desaparezca”  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 176)

Este juego lo hace con el poema “Y umo que vá a las estrellas!”. (ver capítulo anterior). Importante precisar que ambos están escritos en hojas que tienen el mismo encabezado, el nombre de Raúl Montalvo y una dirección mexicana. En casa de Raúl vivió Alcira. En este poema no solo falta la “h” de humo sino también en el siguiente verso: “uertos l huertas! Igos l igueras”. Además, sobre el final del poema, en letra cursiva expresa: “Tenía hambre y me comí la m” y en los próximos versos escribe sin la “m”:



Fragmento de “Y umo que vá a las estrellas!”  
Extraído de MUAC (2018, p. 178)

El comerse y beberse la “h” de hambre se repite en una de sus *hypomnématas* del 13 de setiembre de 1966. En esta, fusión de español y francés., Alcira se encontraba enojada: “este mierda es más que mierda es un marica de las ciudades de carne tumefacta y pensamiento inmundo! De esos que en el verso nombraba Lorca! Se llevó el catre y ahora lo trajo el muy mierda!”. Sobresale

cómo, en su enojo, se apoya en unos versos de la “Oda a Walt Whitman” de Federico García Lorca.  
Luego escribe:

Me como la h de hambre

Me como Me bebo la h de hombre

Me bebo me como la h de higo higuera

hermano

Me bebo las H de las H H H H cuando

~~no~~ es en H<sub>2</sub>O                      hambre

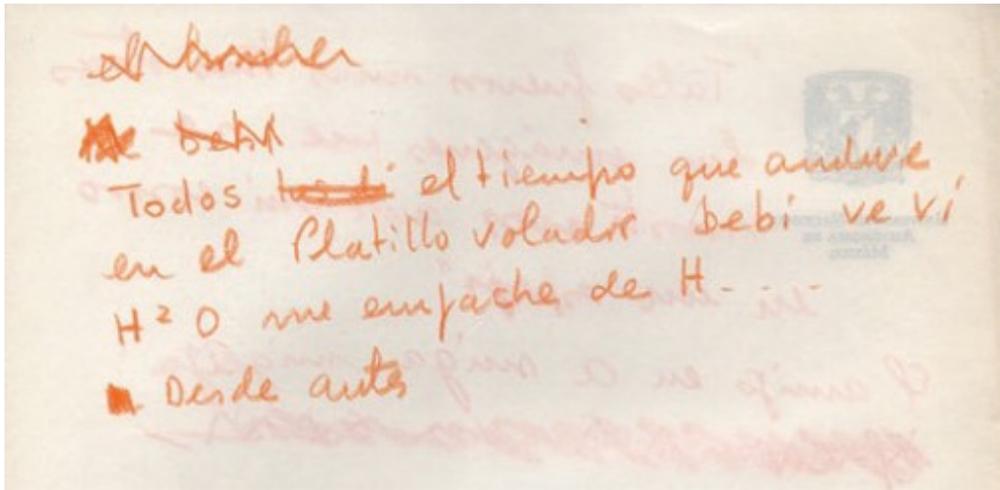
Comí bebí la h de hambre      cuantas

cuantos hombres

sin hembras              hembras sin hombre

Soy hembra sin hombre





Me empache de H...

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 206)

Alcira escribe que todo el día que estuvo en el platillo volador tomó agua y que se empachó de ella, inclusive desde antes. Al agua la llama con la h por la composición de la misma. Aclara que el empache fue desde antes. Todos los anteriores escritos son anteriores a 1968. La “h” en Alcira ya estaba presente. Letra que, como ella definió, no tiene voz pero no es silenciosa sino lo superfluo. Lo superfluo parece cobrar una gran importancia. Alcira permite ubicar lo superfluo como una centralidad necesario a atender y leer. También en esta *hypomnémata* juega con la palabra bebí por “ve vi”. Ella ve, yo vi: no fue vista por militares pero sí por sus amigos que la encontraron. Por ello, también puede relacionarse con la vida y el vivir, tal como en una anotación que hace sobre su estancia en el baño (que se adjunta luego) expresando sobre quienes la encontraron: “gracias a ellos que viiiivieron “que vii /Veen...para “lo que están hechos”.../...para entenderSé...para comprenderSé/ ...para amarSé!”

Tres años más tarde vuelve a escribir sobre el agua y el hidrógeno:

Et maintenant que veux je faire  
 de tout ce temps ? que sera ma vie  
 avec ses gens . . . . .

Misión de Anáhuac  
 Entrada 11. Opts  
 16

del ser al Verbo  
 ni del Verbo al ser!

Este mundo no existe (71)  
 hay que crearlo como el  
 fe'nix  
 Este mundo existe en este  
 pero como el agua  
 existe en el O o en  
 el Hidrógeno

Digamos que el  
 mundo es una figura  
 hay que leerla  
 por leerla entre  
 líneas

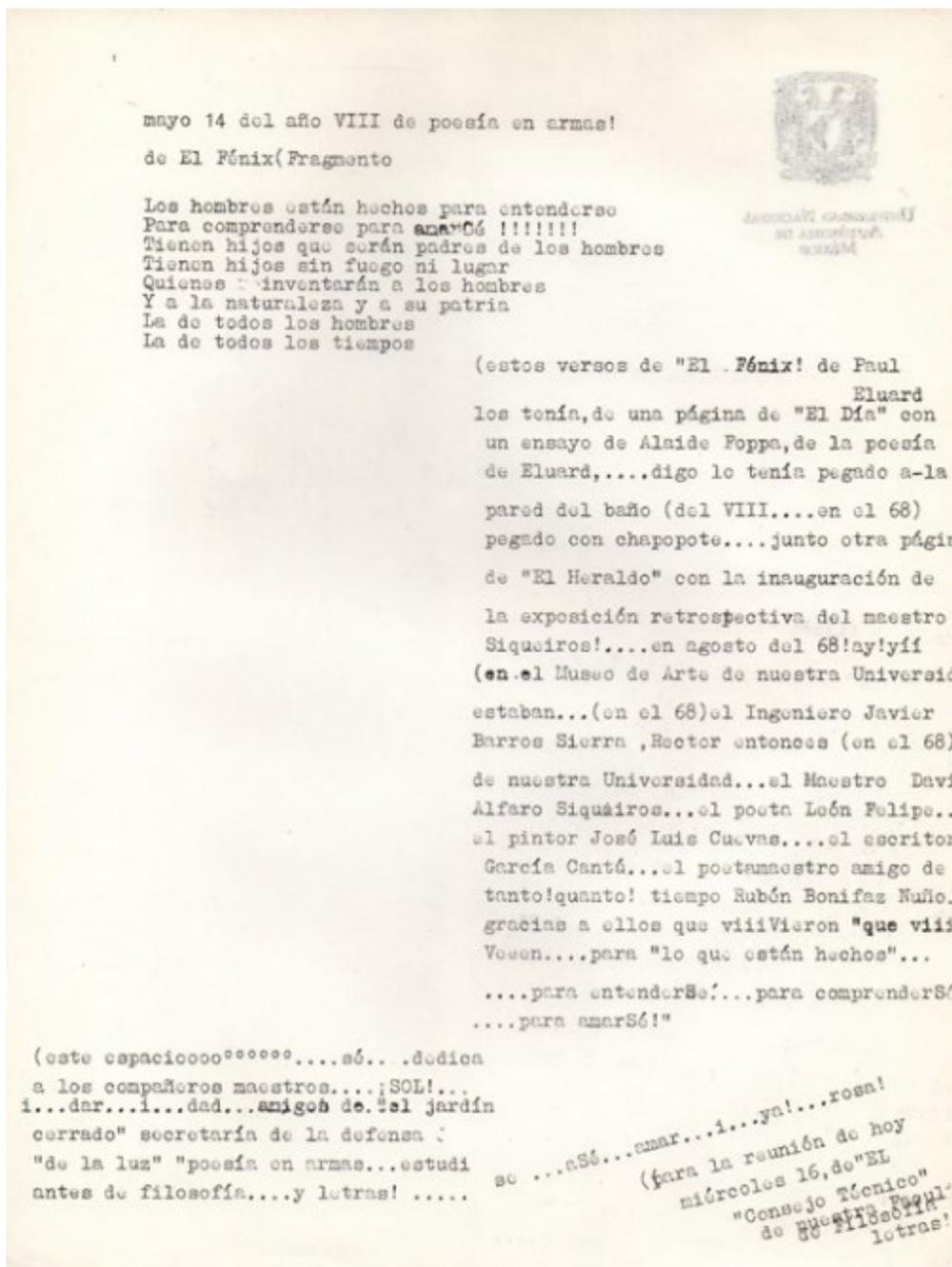
Líneas de fuga para una canción

Líneas de fuga

Imagen extraída del MUAC (2018, p. 162)

En esta anotación Alcira escribe en español y en francés y ocupa toda la hoja. Refiere a “líneas de fuga” que recuerda el libro de Guattari llamado *Línea de fuga: por otro mundo de posibles* que se publicó ocho años más tarde, en 1978. Además expresa: “del ser al verbo/no del verbo al ser! / Este mundo no existe/ hay que crearlo como el fénix/ Este mundo existe en éste /pero como el agua / existe en el O o en el Hidrógeno/ Digamos que el/ mundo es una figura/ hay que

leerla [...]". Vuelve el agua, vuelve el hidrógeno como analogía de la inexistencia de este mundo. Refiere que el mundo es una figura que hay que leer, ¿cómo la lee Alcira? Cuando Alcira menciona al fénix es el del poema "El ave fénix" de Paul Éluard, poeta surrealista francés que admiró y tradujo en más de una oportunidad. Alcira en varias ocasiones nombra este poema o la figura del fénix. Como por ejemplo en la siguiente nota en la que explicita que tenía el poema en una de las paredes del baño, en su encierro de 1968:



“de El Fénix (Fragmento)”

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 205)

En esta hoja mimeografiada, del *Proyecto Poesía en Armas Compañeros del Jardín Emiliano Zapata. Secretaría en Defensa de la Luz*, se observa el juego de palabras anteriormente mencionado. En primer lugar “entenderSé, comprenderSé y amarsSé”, luego “se...aSé...amar...i...ya!...rosa!” y por último, “¡SOL!...i...dar...i...dad...”. A continuación el poema “El ave fénix” de Éluard:

Soy el último en tu camino  
la última primavera y última nieve  
la última lucha para no morir.  
Y henos aquí más abajo y más arriba que nunca.

De todo hay en nuestra hoguera  
Piñas de pino y sarmientos  
Y flores más fuertes que el agua  
Hay barro y rocío  
La llama bajo nuestro pie la llama nos corona  
A nuestros pies insectos pájaros hombres  
Van a escaparse

Los que vuelan van a posarse.  
El cielo está claro la tierra en sombra  
Pero el humo sube al cielo  
El cielo ha perdido su fuego.

La llama quedó en la tierra.

La llama es el nimbo del corazón  
Y todas las ramas de la sangre  
Canta nuestro mismo aire

Disipa la niebla de nuestro invierno

Hórrida y nocturna se encendió la pena  
Floreció la ceniza en gozo y hermosura  
Volvemos la espalda al ocaso

Todo es color de aurora.

(ÉLUARD, 2005/1952: p. 13,14)

Los versos que se encuentran en la *hypomnémata* son la última estrofa de otro poema de

Éluard: “Creí que me rompería lo inmenso lo profundo...”. Este poema versa de la siguiente forma:

Creí que me rompería lo inmenso lo profundo.  
Con mi pena desnuda, sin contacto, sin eco,  
me tendí en mi prisión de puertas vírgenes  
como un muerto sensato que había sabido morir.  
Un muerto coronado sólo de su nada ...  
Me tendí sobre las olas absurdas del verano  
absorbido por amor a la ceniza.  
La soledad me pareció más viva que la sangre.

Quería desunir la vida,  
quería compartir la muerte con la muerte,  
entregar mi corazón vacío a la vida  
borrarlo todo, que no hubiera ni vidrio ni vaho...  
Nada delante, nada detrás, nada entero.  
Había eliminado el hielo de las manos juntas,  
había eliminado la osamenta invernal  
del voto de vivir que se anula.  
Tú viniste y se reanimó el fuego,  
cedió la sombra el frío,  
aquí abajo se llenó de estrellas  
y se cubrió la tierra.  
De tu carne clara me sentí ligero...  
Viniste, la soledad fue vencida,  
tuve una guía sobre la tierra y supe  
dirigirme, me sabía sin medida,  
adelantaba ganaba tierra y espacio  
Iba sin fin hacia la luz ...  
La vida tenía un cuerpo, la esperanza tendía sus velas  
promisoria de miradas confiadas para el alba.  
De la noche surgía una cascada de sueños.  
Los rayos de tus brazos entreabrían la niebla.  
El primer rocío humedecía tu boca  
deslumbrando reposo reemplazaba el cansancio.  
Yo amaba el amor como en mis primeros días.  
Los campos están labrados las fábricas resplandecen  
y el trigo hace su nido en una enorme marea,  
las mieses, la vendimia, tienen muchos testigos,

nada es singular ni simple,  
el mar está en los ojos del cielo o de la noche,  
el bosque da a los árboles seguridad  
y los muros de las casas tienen una piel común,  
los caminos siempre se encuentran.  
Los hombres están hechos para entenderse  
para comprenderse, para amarse,  
tienen hijos que serán padres de los hombres,  
tienen hijos sin fuego ni lugar  
que inventarán de nuevo a los hombres,  
y la naturaleza y su patria  
la de todos los hombres  
la de todos los tiempos.  
(ÉLUARD, s/f, s/p)

¿Confusión?, ¿Conjunción? Misterios<sup>42</sup> que envuelven la acción loca puesta en la escena poética de Alcira. Su albañilería poética guarda una verdad impregnada de misterio.

### **Misterios (locos) que provocan inmortalidad**

Alcira (y además el suceso del encierro del baño) es el que inspira la creación de Auxilio Lacouture de la novela *Los detectives salvajes* (2011a) y la *nouvelle Amuleto* (2011b) de Roberto Bolaño<sup>43</sup> quien la conoce años más tarde y viven juntos varios meses conjuntamente con la hermana y la madre del escritor chileno. En ambas obras, el personaje Auxilio Lacouture cuenta:

Yo estaba en la facultad cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! Pero yo estaba en la facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente. Cosa más increíble. Yo estaba en el baño, en los baños de una de las plantas de la facultad (...) ¿Qué hice entonces? Lo que cualquier persona, me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, al fondo del

---

42 Landeros define a Alcira como un misterio. Se pregunta, sin nunca poder llegar a una respuesta: ¿quién fue realmente Alcira Soust Scaffo? (in MUAC, 2018)

43 Los amigos más cercanos de Alcira afirman que Bolaño la retrató muy bien en el personaje de Auxilio. Así lo sostiene Basso: “Por eso me impactó tanto cuando leí “Amuleto”, y de verdad, fue leer su testimonio, su propia experiencia escrita por Bolaño, corroborar aquello que nos había relatado años antes y de la propia voz de Alcira” (BASSO in PAGANO, 2022, ver anexo 4)

pasillo, y vi furgonetas en donde estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos, (...) Y entonces yo me dije: quédate aquí, Auxilio. No permitas, nena, que te lleven presa. (...) Y entonces volví al baño y mirá que curioso, no sólo volví al baño sino que volví al water (BOLAÑO, 2011a, p. 192-193)

En *Amuleto* (2011b) son varias las referencias a la locura que oscilan entre la negación de estar loca, la duda y la aceptación. A continuación algunas expresiones:

...y aunque no quería leer me puse a leer, lentamente al principio, palabra por palabra y verso por verso, aunque poco después la lectura fue acelerándose hasta que finalmente se hizo enloquecedora, los versos pasaban tan rápidos que apenas me era posible discernir algo de ellos, las palabras se pegaban unas con otras, no se, una lectura en caída libre (BOLAÑO, 2011b, p. 31)

Pero hubiera podido, también, volverme loca. Si no me volví loca fue porque conservé el sentido del humor (BOLAÑO, 2011b, p. 41, 42)

Por las noches una voz, la del ángel de la guarda de los sueños, me decía: che, Auxilio, has descubierto adónde fueron a parar os jóvenes de nuestro continente. Cállate, le contestaba. Cállate. No sé nada. De qué jóvenes me hablas. Yo no sé nada de nada. Y entonces la voz murmuraba algo, decía mmm, una cosa así, como si no estuviera muy convencida de mi respuesta y yo decía: todavía estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras... (BOLAÑO, 2011b, p. 132, 133)

...debo estar alucinando otra vez... (BOLAÑO, 2011b, p. 141)

¿Me estoy volviendo loca?, pensé. (BOLAÑO, 2011b, p. 150)

Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta. (BOLAÑO, 2011b, p. 153)<sup>44</sup>

---

44 Escapa a esta investigación el análisis en profundidad de Auxilio Lacouture de y en *Los detectives salvajes* (2011a) y *Amuleto* (2011b) de Roberto Bolaño.

Si Alcira no hubiese sido primero Auxilio; hoy quizás no sería nadie, sería legalmente una NN, un *Nomen nescio*. Alcira amiga de Roberto y más de Salomé les cuenta de su estadía en el platillo volador. Les cuenta su lucidez. Algo de Alcira cautivó a Bolaño<sup>45</sup> y a otras tantas personas. Marlene Yacobazzo es un ejemplo. Una adulta que mantiene presente el recuerdo de su maestra de segundo año. Una niña viva en una adulta que vio nacer a Alcira como maestra, que la busca cuando se perdió y nadie supo de ella y la encuentra muerta. Muerte que implica un nacimiento, el saber qué fue de ella. Marlene testigo de ese doble nacimiento. Otro ejemplo son todas aquellas personas que guardaron durante décadas los poemas, hojas mecanografiadas y carteles de Alcira. Así se recoge en en la entrevista con Trabal:

**IT:** [...] es admirable que estas “hojitas de nada” por ejemplo hayan sobrevivido, eso también habla de algo que otros consideraron importante. Que alguien haya conservado hojas de mimeógrafo 40 años. Me parece que es muy importante, no sólo valioso, sino que no se podría construir algo sin varias personas buscando desde lo que les convoca de alguna manera, y desde el medio del cual están para, justamente con distintos retratos, poder pulir y dedicar de repente.

[...]

**EP:** Me acordé de a Marlene Yacobazzo, que bueno eso es impresionante, como una maestra...

**IT:** Bueno eso es elocuente. Una niña de 6-7 años tenga un recuerdo tan importante que cuando encuentra un indicio de alguien que se perdió para siempre de su mundo, pueda existir, la busca, y hasta, no se si tu lo tenés así pero para mi fue como una frase clave, que no podía parar, y dice: “Pude parar cuando encontré el acta de defunción”.

[...]

Antonio Santos tampoco la puede largar, hay varios..Es decir que algo que Alcira mostró estando, haciendo en su práctica que fue muy distinta en distintos contextos, pero para otros, como lo que yo siento de Bolaño, hay algo de ese estar, de ese hacer, que marcó a personas sí. Digo, no en vano escribió el capítulo de los detectives Bolaño y después hizo el libro.(TRABAL in PAGANO, 2018, ver anexo 8)

Santos refiere a cómo Alcira contribuyó a la cultura universal: “Entonces tú lees a Bolaño, y yo digo: “fue su maestra” y fue mi maestra en muchos sentidos, y la de muchas otras personas en generaciones. O sea, hoy estoy más seguro que nunca. Entonces ahí hay una cosa de una contribución a la vida cultural universal” (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3).

¿Qué es ese algo que cautivó y aún cautiva? Su acción política, literaria y loca. Su

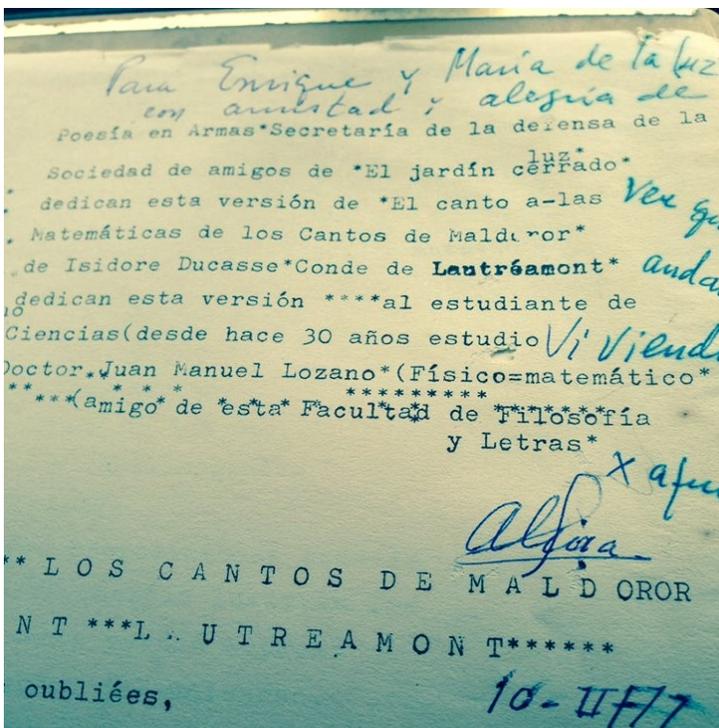
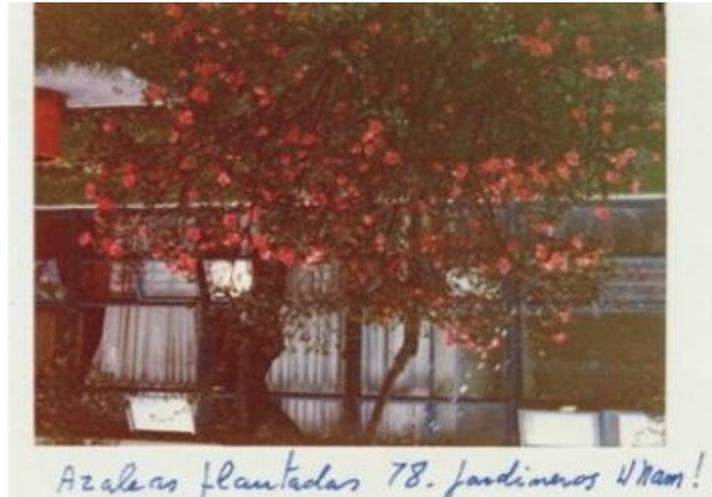
---

45 Bolaño no fue el único. Se recomienda ver el anexo 11 para apreciar la diversidad de artistas que la escenificaron en sus obras

experiencia de locura llevada a la literatura. Su obra como una albañilería poética. Su verdad impregnada de misterio. De la locura a la literatura. De la realidad loca a una ficción. De una ficción a otra ficción. Alcira necesitó ser personaje literario para ser encontrada y redescubierta. Siendo poesía necesitó ser literatura para volver a nacer como el ave fénix e inmortalizarse.



## CAPÍTULO VI: Alcira, el papel abono, el papel mecanografiado y el papel cartel



Azaleas, Maldoror y Alcira

Imágenes extraídas de MUAC (2018, p. 66) y la página de Facebook Alcira Soust Scaffo respectivamente

Los papeles se transforman. Papel que se hace abono. La naturaleza se vuelve fáctica. Los soles y las lunas, los días y las noches habitan en el Jardín Cerrado Emiliano Zapata. El papel poético se vuelve volante, invitación, agitación. Traducción, transcripción, conmemoración. Papel que se hace cartel. Creación de un nuevo alfabeto, de una nueva caligrafía. Papeles que se hacen otra materialidad, que recorren espacios, caminos, personas, marchas. Y ante todo juego; juego poético.

“Rara es la religión que no conoce un jardín donde algo fundamental sucede y rara la cultura que no imagina el jardín como lugar de reposo, en esta vida y en la otra, consagrado por la armonía: de sus elementos entre sí y de todos ellos con la criatura humana, donde paz y belleza se conjugan en la imagen de una deseable eternidad”  
(VITALE, 2019, p.290)

“La máquina de escribir convertirá la mano del literato en algo extraño al portaplumas sólo cuando la precisión de las formas tipográficas intervenga directamente en la concepción de sus libros (...) La palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina” (BENJAMIN, 1998, p. 40)

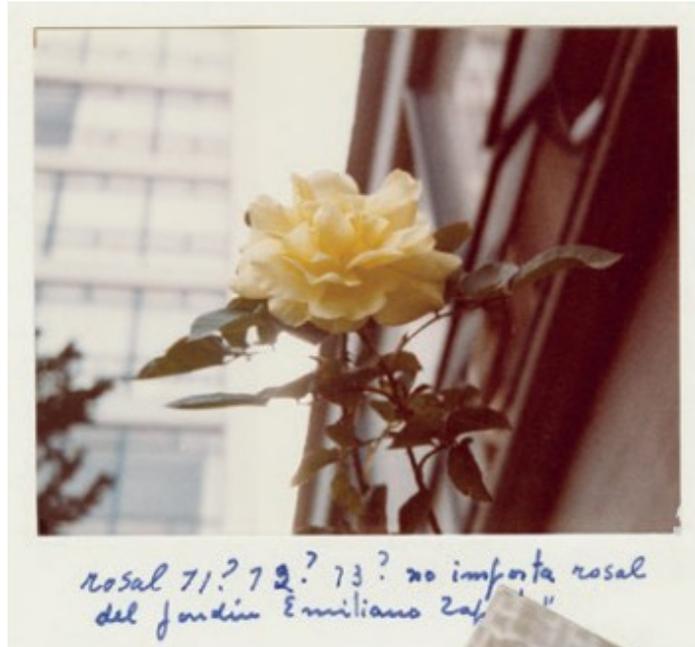
### **El papel abono**

En 1971 Alcira ocupó el jardín central de la Facultad de Filosofía y Letras y le adjudicó el nombre “Jardín Cerrado”. Se supone fue en honor a Emilio Prados. Años antes, en 1946, Emilio Prados publicó un libro llamado *Jardín Cerrado* y cuando conoció a Alcira le regaló y dedicó este libro. En este jardín Alcira plantó variedad de flores y árboles. Cada plantación tenía el nombre de algún escritor o figura relevante de la cultura o política latinoamericana. Años más tarde, en 1979, el nombre del Jardín fue “Jardín Cerrado Emiliano Zapata”. Fernández Gabard relata que Alcira se había autoproclamado la cuidadora del jardín. Esto implicaba la expulsión de aquellas personas que no lo cuidaban o abonar las plantaciones con sus papeles poéticos, mecanografiados. Papeles escritos por ella con poesías de su autoría o de poetas de su preferencia como Nicolás Guillén, León Felipe, Federico García Lorca, Walt Whitman, César Vallejo, Vicente Huidobro, José Enrique Rodó, Roberto Fernández Retamar, Efraín Huerta, Saint-John Perse, José Carlos Becerra, Alejandro Aura, Octavio Paz, Blas de Otero, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Arthur Rimbaud, Paul Éluard, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Amanda Berenguer, Idea Vilariño, entre otros. Este hecho, no estaba exento de conflictos con los auxiliares de limpieza. Así expone:

**AFG:** No, en realidad lo que hacía era abonar.

**EP:** ¿En el momento de la plantación en sí misma?

**AFG:** Sí, el momento de plantar o si iba a recambiar tierra en alguna maceta o en algún lugar. Después lo que era riego, era la manguera, y dicen que hasta corría a “manguerazos” a la gente que se acostaba arriba de alguna planta, o en el pasto. Sí, también tenía el lado “botona”: “Mi jardín, yo cuido este jardín, ustedes que están acá haciendo cualquier cagada fuera de acá, te riego a vos también”. Otra discusión, era con algunos jardineros porque claro Alcira se había autoproclamado la “jardinera”, la dueña del Jardín Cerrado Emiliano Zapata y le ponía a los rosales pedacitos de poemas para abonar la tierra, y uno de sus amigos dice que los jardineros la miraban y decían: “Pinche vieja loca”, pero también después decían “bueno los rosales de ella también crecían mejor”, como “creer o reventar” pero crecían mucho mejor. (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5)



Rosa amarilla (amar y ya) del Jardín Emiliano Zapata  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 52)

Alcira le quita importancia a la cronología lineal del saber cuándo se plantó el rosal. Cuando florecía, la poeta regalaba las rosas. El próximo testimonio relata este hecho y otro en torno a la plantación de un Jacarandá en el año 1986:

Alcira era una poetiza que deambulaba por los pasillos de la Facultad de Filosofía y a veces por la explanada de la de Psicología. Regalaba su poesía a quien quisiera tomarla, en forma de fotocopias o de palabras. Para mucha gente era una mujer desquiciada. Quienes la conocimos la aprendimos a amar como era, cuando te regalaba rosas del jardín Emiliano Zapata, como llamaba al jardín contiguo a la oficina del Director de la Facultad de Filosofía, con sus historias y su poesía dibujada. También supimos de boca en boca su historia cuando el ejército tomó CU en 1968 y se escondió por 12 días en un baño de Radio UNAM, comiendo papel de baño. Por eso el 2 de octubre de hace 30 años plantamos junto con ella una Jacarandá en uno de los jardines de la Facultad de Psicología. Ella puso como abono hojas de papel que llevaban sus poemas y nos dijo: "cuando florezca dará flores de poesía que compartiré con quienes lo vean" (GARCÍA HIDALGO, 2016, s/p)<sup>46</sup>

---

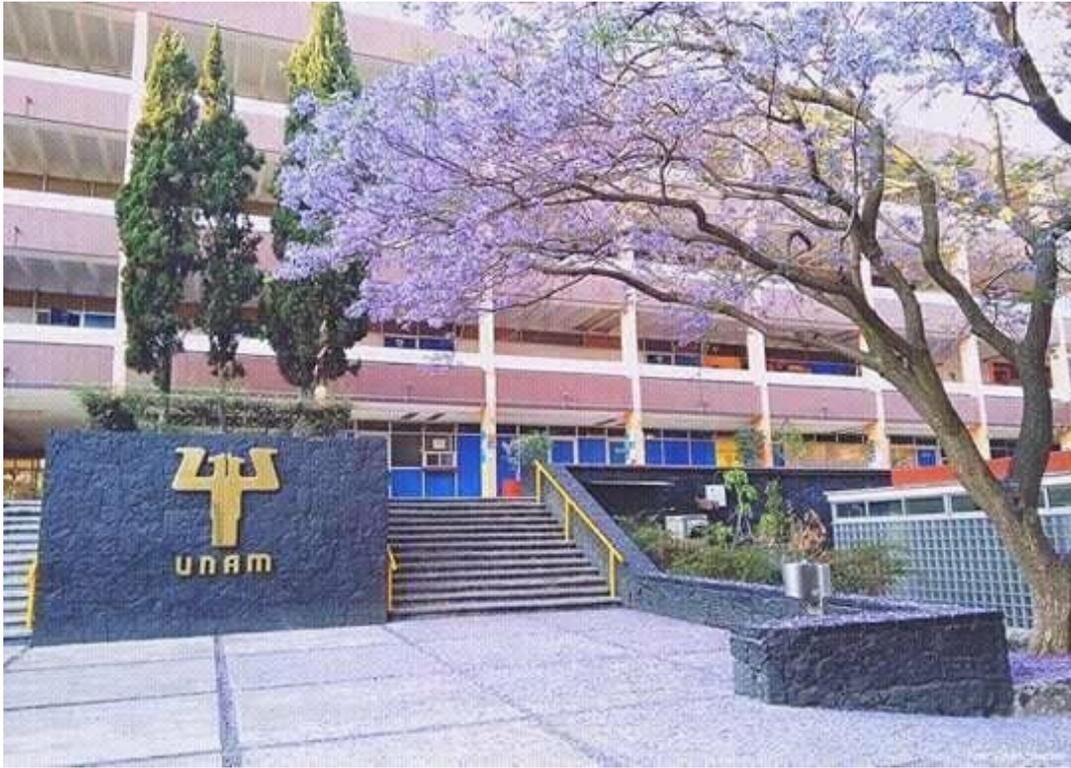
46 Testimonio extraído de la página de Facebook: Alcira Soust Scaffo. Dicha página intenta recopilar información de la vida y obra de Alcira Soust Scaffo.



La plantación del Jacarandá

Imagen extraída de la página de Facebook: Alcira Soust Scaffo

En esta fotografía puede apreciarse a Alcira, Jorge Omar García Hidalgo y su familia el 2 de octubre de 1986 frente a la Facultad de Psicología en la plantación del Jacarandá. A continuación el árbol en 2017:



El Jacarandá en 2017

Imagen extraída de la página de Facebook: Alcira Soust Scaffo

En esta fotografía, el Jacarandá actual dando “flores de poesía”. Otro testimonio expresa acerca de lo que fue ese momento:

Cuando terminábamos las sesiones del CEU<sup>47</sup>, ya tarde y a veces de madrugada, en forma invariable ella nos esperaba para salir juntos de la torre de la rectoría. Con motivo de un año más de conmemoración de la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco, Alcira tuvo la hermosa idea de regalarnos una pequeña jacarandá para que la plantáramos en alguno de los jardines de la Facultad de Psicología, con el tierno mensaje que se trataría de un símbolo de hermandad de nuestras dos escuelas (Psicología y Filosofía), ya que la primera era parte de uno de los colegios de la segunda y en los años 70 adquirió la forma de facultad propia.

Acarreamos en bolsas de plástico tierra del jardín de la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, al pie del busto de Dante Alighieri, caminamos entre charcos de agua los 300 o 400 metros que la separan de la Facultad de Psicología, y después de hacer varios agujeros que topaban con tuberías, por fin encontramos donde plantarla, la abonamos con poemas suyos escritos en papel revolución y en hojas bond, ‘para que se nutriera bien y creciera hermosa’. Y ahí quedó, afuera de la biblioteca de la Facultad de Psicología (ALVARADO in MATEOS-VEGA, 2017, s/p)

---

47 Consejo Estudiantil Universitario

El papel abono se relaciona con el episodio que Elena Poniatowska relata cuando conoció a Alcira en el entierro de Rosario Castellanos (desarrollado en el capítulo anterior): una mujer tirando sobre el féretro papeles con los poemas de la escritora recién fallecida<sup>48</sup>. Los papeles son abono para las recientes plantaciones y son flores de despedida. Alcira transforma al poema en alimento, en vida. No le importa lo que pueden llegar a pensar o decir de ella: “Para mucha gente era una mujer desquiciada” (GARCÍA HIDALGO, 2016, s/p). Alcira “se planta” en lo que quiere. En su accionar, en su habitar, en su práctica. Planta flores, árboles. Planta homenajes, memoria. Planta pasado en el presente y futuro en el presente. Planta palabras en materia viva, como expresa Medina, “El jardín cerrado era un espacio en el que las abstracciones e imágenes revolucionarias crecían y respiraban, regadas amorosamente por Alcira, sus amigos y los jardineros de la UNAM, asegurando que las fabulaciones heroicas de un periodo no fueran mero viento de palabras” (MEDINA in MUAC, 2018, p.104).

Su jardín adviene letra cuando lo transforma en poesía. En muchos de sus papeles mecanografiados, Alcira relata sobre el jardín, sus plantaciones, homenajes y cuidadores. A continuación adjunto algunos de los papeles mecanografiados recopilados en MUAC (2018) en los que refiere a su jardín:

---

48 Este hecho lo repite en Montevideo a su regreso y se describirá en el próximo capítulo.

miércoles 22 de setiembre  
le mercredi(meramar)  
ere=er=er!  
di=di!  
mercredi=miércoles!

diífanaa....jueVes? los girasoles\*\*\*  
florecen! aquí en el camino de ésta a la  
Facultad de Psicología (como poesía en  
armas\* ni se compran ni se venden\* se  
dan los girasoles\*\*\*es\*\*\*(amar\*y\*yos\*\*  
y ya! ay es 30\* de setiembre hoy es jue  
Ves? y no el día de los girasoles\*\*\*  
llueVe?\*hace 8(ocho) años no llueVía\*\*\*  
cuando salí bajé caminando apoyada en  
el brazo izquierdo de Salvador....y en el  
brazo derecho de Pepe Taylor\*\*\*Ese día  
que en México se festeja el aniversario  
del nacimiento de Morelos(de don José..  
haría Morelos 3\*PÁV6A(CCXI)\*\*\*  
.... (la luna está creciendo\*\*\*  
Ahora hay dos pimpollos de rosas del  
rosal de Julieta(no la de Romeo\*sí la de  
Romeo\*\*\*aunque se y\*ame\*\*\*?  
\*\*\*Cae sobre el Yoyen\*\*\*  
Una pesada lluvia.  
Las crestas blancas de las olas  
Se juntan con el cielo  
Barcos de pesca,  
Más allá de la isla de Chin Lang...  
Y nada más que el mar inmenso...  
¿Quién conoce el camino?

Las cosas,  
Viejas de millones de años han pasado  
El emperador Wu de la dinastía Wei  
Dominó con su látigo  
Fuerzas innumerables  
Y qué dejó?  
Sólo un poema sobre el mar

Sigue el viento de otoño, sigue triste...  
Pero las cosas han cambiado

poesía en armas\* MAO TSE TUNG \*  
Sociedad de amigos de \*El jardín cerrado\* Changarro  
Facultad de Filosofía y Letras\*\*\*30 de setiembre de 1976\*\*\*  
CERRADO\*\*\*  
Changarro asaltado por  
la luz\*\*\*\*

poesía en armas informa\*\*\*\*de\*El jardín  
cerrado\* Este mes de setiembre le dedicame  
a pobrar el jardín\*\*\*el 15 \*mientras brill  
el sol y él sol\*(desde las 12 a-las seis \*  
cavamos la tierra pisoteada(per última vez.  
con un pedazo de lata(llena de herrumbre)  
que sirvió de azada o de pala de dientes o  
de arado tan dura estaba por tan pisoteada  
Transplantamos plantas de malvones que ten  
años de estar contra el muro de la torre  
\*\*\*\*  
El jueves 23 de setiembre flore  
ció una rosa amar\*iiii\*ya\* en uno de los  
rosales del \*Jardín cerrado\*Para Neruda  
\*\*\*\*las plantas tienen memoria?Para Artiga  
\*\*\*\*José Artigas \*el más lúcido de los cau  
\*\*\*\*dillos que encabezaron el combate de las  
\*\*\*\*masas criollas contra los mercaderes  
\*\*\*\*y los terratenientes atados al mercad  
\*\*\*\*mundial\*\*\*\*(de \*Las venas abiertas de  
\*\*\*\*América Latina de E.Galeano\*\*\*  
\*\*\*\*Esta hoja estaba (al principio) destinad  
\*\*\*\*a-la poesía de Mao Tse Tung\*\*\*\*tam-  
bién esta es una forma de homenaje\*\*\*  
\*\*\*\*y hay\*ay\*espacio siempre\* para la poesía  
\*\*\*\*es decir(y no es un decir)para el amor\*  
para el amor\*para la vidáaanaa\*\*\*\*\*  
\*\*\*\*Y León Felipe (El sábado 18 además de  
clavel rojo(regalado por el señor que vende  
flores en el mercado de Medellín\*\*\*\*leimos  
poesía \*\*\*y na niña de unos tres años (en  
\*\*\*\*La casa del lago\*\*\*\*le dijo a su hermanita  
\*\*\*\*vamos a ver a León Felipe\*\*\*\*y fueron  
\*\*\*\*quitamos el pasto alrededor del olivo  
\*\*\*\*yo la llevo,yo llevo hoy la carroza  
\*\*\*\*yo la llevo\*\*\*\*  
\*\*\*\*el día jueves 23  
\*\*\*\*ACTA DE LA HABANA\*  
\*\*\*\*Por lo que aquí se anota se  
\*\*\*\*forma \*LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE EL JARDÍN

Acta de La Habana

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 121)

Este papel mecanografiado, fechado en 1976 y escrito en el café La Habana, parece ser el acta de creación de la sociedad de amigos del jardín: “El día jueves 23 / se levanta el ACTA DE LA HABANA/ Por lo que aquí se anota se/ forma LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE El Jardín CERRADO”. En este papel, además de referirse a Mao Tse Tung con un poema de su autoría y de León Felipe, habla de varias de sus plantas: los girasoles que “(como poesía en armas ni se compran

ni se venden se dan los giraaSol\*\*\*es\*\*\*(amar\*y\*yos\*\*y ya!”, los pimpollos de rosa, malvones, una rosa “amar\*iiii\*ya. Su prioridad es darle espacio a la poesía que para ella es amor y es vida: “\*\*\*y hay\*ay\*espacio siempre\* para la poesía/\*\*\*\*es decir (y no es un decir) para el amor\*/ para el amor\*para la viDaaaaa\*\*\*\*\*”

Otro papel de 1977:

que bien\*(4fffN....)  
 desde ayer martes....agüitas....  
 ....dispongo de una máquina mecánica para escribir(EScriVfifR....  
 para..... IR  
 GraSiaaaa...a los que hicieron posible esta ventura.....porqué es una aventura no  
 disponer de lo necesario ...quién utilizaré la otra máquina?y la otra\* y las otras?  
 Antes la últimaVasa Josefina de ay\*ys\*quedó oscuro donde trabaja...ojalá los cambien  
 a-la Torre de Humanidades o a otro lugar donde el día sea día y la noche noche\*  
 (antes de seguir escribiendo.....apenas porque también los lentes volaron¿dónde andarán  
 mis lentes de 3650 en enero y ahora voy a tener unos de mil gentileza de nuestra  
 vecccYaaaaa\*ay\*Facultad de Filosofía ....y Letras!!!Y dónde andará mi Rimbaud?y  
 la poesía contemporánea de lengua francesa desde el 1945?y lo demás y todo lo demás?  
 quizás pronto o no tan pronto....veremos nuevas traducciones del francés al español\*  
 Québien...(viEN...el jardín cerrado....una futura rosa en el rosal de Fray Alberto  
 de Ezcurdia(este año fue el primero desde que la plantamos el 4 de julio de 1972  
 ....que no floreció en esos días?Clerodias plantas están vivas y también protestan  
 con rará noicon sensibilidad)...como Poesía en arnas\*nada es gratuito....ni el amor  
 se paga un precio y no con monedas de dos caras....están muy devaluadas....  
 salí al filo de las 12 y vuelvo después de cientos de minutos...120 y más....pinté  
 un sol....red....ondo y amar....yo....cual monedita de cobre...a diario me estáis  
 mirando y a diario me miras pobre....primero ayudé a pintar la base....para  
 Yalayles casi noche de este jueves? ll ...ayer estuve\*....veo gracias a -la lámpara  
 que me prestó Luis ...él de por tu asbro 49,4949....es(aigue después de Información  
 .....  
 INFORMACIÓN\*El domingo 21 de agosto comienza la semana de SOL\*...y dar\*y...DAD\*  
 con el pueblo de URBUNAY\*..en la \*SALA \*MEXAHUALCOXOTL\*(Trovada cubana\*Biterrrosa  
 \*Camarata\*de \*Panta\*del\*Este\*y:\*\*\*js\*dirémos la hera...los invitamos a ir \*Gracias!  
 ...el ...de \*por tu asmbro de colores y teu es eranza de  
 arceiris.....\* casi terminamos el \*mural delM.D.F.Y.\*M.E.F.I.L\*...\*D.C.R\*...de  
 el sol y-la(NILA)luna ...de el día-y-la(hila noche)y el aman...E...S R... ..de la  
 ORGANIZACION ESTUDIANZIL DE LAS,S\*\*\*\*  
 \*a-la tarde bajé al jardín cerrado a plantar zar  
 zazorhinas y me encontré que el colorín de Picauso...de Guernica tenía muchas hojas  
 casi hechas tiritas...y agujeros?...miré y ay!gusanosigusanosigusanos y más gusanos  
 debajo de las hojas aún enteras y...empecé a azotarlos...para acabarlos con su propio  
 juego...se llaman azotadores....y los usé en un fresco...también tienen hijos...  
 (es natural)...y los dejé en el lugar donde estaba la planta de la Alegría....  
 y me di cuenta que eran los de esa familia de azotares los que se comieron la alegría  
 de folcres magenta y cuatro pétalos(planta común...que crece como \*yuyo\* y en México se  
 se YYama Delón...y hay de color rojo y de color blanco(¿caso el blanco no es los  
 siete colores\* los siete color...es de la luz\*¿ú tarde\*ta bién estuve en en la present.  
 en la presentación de la tesis de Pera  
 \*\*\*\*en la próxima hoja contaré cómo transformé al sol en luna!....  
 Y...que vivíamo...los azigos....y los compañINE\*

Los azotadores y más

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 126)

En este papel comienza agradeciendo a quienes le posibilitaron una máquina para escribir. Luego augura venir una rosa. Alcira, en su escritura alienta y estimula a la vegetación al crecimiento y las justifica: “Qué bien... (vi) EN... el jardín cerrado... una futura rosa en el rosal de Fray Alberto/ de Ezcurdia (este año fue el primero desde que la plantamos el 4 de julio de 1972/... que no floreció en esos días? Claro! las plantas están vivas y también protestan/ con razón no! con sensibilidad... como Poesía en armas\* nada es gratuito... ni el amor/ se paga un precio y no con monedas de dos caras... están muy devaluadas...”. Luego relata la situación vivida con los azotadores que son gusanos que comen hojas y han visitado al Jardín Cerrado haciendo destrozos en la planta llamada Guernica de Picasso.

Otro de los papeles que refiere al Jardín es el siguiente:

9 de julio de 1980... 8 años de vida... rosas amarillas... yaga!!!  
 !!! del rosal de Fray Alberto  
 de Ezcurdia... Maestro que ayer veíamos... hoy ya se alejó de ver...  
 así... la esperanza mía... va... i... vén... nacer a las cuatro... morir a las  
 tres... Amigo! él que ayer veíamos... "El durmiente del valle" (1)  
 Ahora se le impidió florecer (flor) e! ser... será una avanzada de la jar-  
 dinería? puesta en práctica en nuestra Un... i... ver... si... dad?... lo es  
 la primera vez (cinco o seis veces... es) florecen... están flor... e... siendo y  
 adiós alegría!... Y los derechos vegetales? Están tan devaluados como los  
 humanos? Mátina (lastima sin acento) de energía mal empleada! la de los  
 "jardineros" que llegan al Jardín cerrado Emiliano Zapata... Así lo som-  
 bramos a los 100 años de nacer... el de la tierra es para quién la trabaja  
 Bien nombrado! A toda ley! Bien ganado!... tiempo ha... un grupo de estudiant-  
 es del CUBA... (siendo Director del mismo el Doctor Oscar Zorrilla) iba  
 i... va a bailar... en el Jardín... Los amigos del Jardín... entonces Edgar  
 ahora del PRT... nos organizamos "para defenderlo... para defender el ser"  
 el querer ser? el crecer... flor... e... ser... Jardín cerrado (2)  
 Trámites... Permisos... Oficios... Anuncios... Permiso para bailar...  
 -Alcira el jardín es de su propiedad? (nuestro Director... entonces R. Guerra  
 -Según Zapata sí porque la tierra es de quién la trabaja!  
 Y no! bailaron!  
 Les conseguimos el Auditorio de el Che (Justo Sierra) Y no bailaron! muy  
 grande!... Por qué se llevaron los geranios (malvones) rojos... siempre flor"  
 Y llegaron los azotadores! Se devoraron (como orugas... siendo gusanos!)  
 el Guernica de Picasso (26 de abril del 73!) Ahora da alegría verlo! crece  
 como masa con levadura... para el pan (bolillo) todavía se puede comer!...

Protegiendo al jardín

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 134)

Este papel, de 1980, versa una situación en la que un grupo de estudiantes quiso bailar en la zona donde se ubicaba el Jardín Cerrado y Alcira se negó logrando que vayan a bailar a otro lugar:

“Tiempo ha...un grupo de estudiant/ tes del CEIE... (siendo Director el mismo Doctor Oscar Zorrilla) iba/ i...vaaavaaiilar...en el Jardín!...Los amigos del Jardín...entonces Edgar/ ahora del PRT...nos organizamos “para defenderlo...para defender el soy/ el querer ser? El creeeSer ...flor...e...Ser...Jardín Cerrado(2)/ Trámites...Permisos...Oficios...Anuncios...Permiso para bailar/ -Alcira el jardín es de su propiedad? (Nuestro Director...entonces Dr. Guerra/ -Según Zapara sí porque la tierra es de quien la trabaja!/ Y no! Bailaron!/ Les conseguimos el Auditorio del Che (Justo Sierra) y no bailaron!”. También vuelve a contar los problemas que ha tenido con los azotadores que le comen a Guernica de Picasso. ¿Pueden oficiar estos gusanos llamados azotadores como símbolo de aquello humano que rodea a Alcira (algunos círculos de la UNAM) que busca reprimirla, quitarla de la facultad, devolverla a Uruguay, cortarle sus hojas?

Abre la hoja con unos versos de una poesía de ella que refería a una de Federico García Lorca y cierra con Paul Éluard y Arthur Rimbaud.

La próxima hoja busca plasmar el homenaje que se le hizo al Maestro Hugo Margain Charles:



existo”. Esto recuerda al Capítulo II con todo lo que que trabajó en la pasantía y recopiló en forma de escritura en la tesis de posgrado así como las fuertes críticas que deslizó a su tribunal.

En un párrafo aparte escribe: “información: el jardín cerrado emiliano zapata “ ¿quién lo inauguró? Quiénes?/ escribimos su nombre con pan y flores (claveles rojos y blancos)/jardín emiliano zapata”. Esta información parece ser importante para Alcira porque insiste en ella en varias hojas mecanografiadas. La actividad debió ser una gran aventura artística.

Como es posible de observar en los papeles que se adjuntaron, Alcira mantiene su forma única en la escritura y la acentúa. En uno de sus papeles refiere a que se trata de un juego:

Abril 9 (le jeuDií...) Siglo dedicado a Pablo Picasso:25 de octubre  
de 1881-1981...Pablo Picasso Nació en Milaña (España)  
Poesía en armas  
Secretaría de la defensa de la luz! "Amigos de "El jardín cerrado"Emiliano  
Zapata!  
...informan: el colorín plantado el día 26 de abril de 1973...  
aniversario de Guernica("...El día 26 de abril de 1937 como todos los  
domingos era día de mercado en Guernica"...el colorín fror...e...se...  
el 77 (cuatro flor...es.....y después lo asaltaron los azotadores...  
Ahora fror e se en abril...una flor...ni una hoja en el árbol  
plantado el 26 de abril ...vive en el jardín desde hace años...  
años..."El 26 de abril de 1937, como todos los domingos era día de  
mercado en Guernica"...de Mourir a Madrid)  
(Homenaje a Quevedo  
Por qué oh! mar si en tempestad bravo  
hientes tus olas en la playa mía  
quieres ahora amor! amar!  
rehuyendo a-la alegría!  
"después de haber mis ojos navegado"  
Después de ver y oír ...leyendo un análg Enrique...los "Sonetos  
amorosos de Quevedo...después de haber mis ojos navegado...  
rosal de Rosario Castellanos e...mar...i...yo...de fror...e!  
Qué...  
(el mar...i...yo! de las rosas que flor...e  
seEn...el rosal de Fray Alberto de Ezcúrdia(4 de julio de 1972...  
el rosal de Cuba...(26 de abril de 1973...flor...e...se...por  
primera vez el 30 de abril de 1974(día de Vietnam!  
Desde entonces siempre ha florecido...ahora mismo en abril!  
Toda esta vida...se vive en el jardín cerrado "Emiliano  
Zapata "el que oído planto y defiende(de los azotadores)desde el  
71.....la tierra me paga en flores!pero no solo de flores vive  
...también de pan...  
(estas son pala'abras vivas... no juego de pala'abras...y sí es  
juego...vol=vuelo...i=y...llos=yos!(en poesía en armas!  
sigue en la cara 2viernes 10 de abril...y es el naSer...y es  
morir...y es él-naSer...Emiliano Zapata....

El juego poético de las palabras vivas  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 131)

En este papel de 1979, además de insistir una vez más con los azotadores del Guernica, expresa que lo que hace con las palabras es un juego; un juego poético de las palabras viVas. En el final de la hoja escribe: “(estas son pal’abras viVas...no juego de pala’abras...y sí es/ juegooo...vol=vuelo...i=y...llos=yos! (en poesía en armas!/ sigue en lacara 2! viernes 10 de abril...y es el naSer...y es el.../morir...y es él-naSer...Emiliano Zapata”. Alcira mantiene vivo el espíritu de lo estudiado en su posgrado puesto en escena en su poética. Como se expresó en el capítulo IV el juego de Alcira erotiza no sólo su poética sino su lectura ya que desacomoda a quien se dispone a leer obligándolo a descubrir una (o más) formas de leer: “erótica lúdica de un accionar poético insurgente”.

### **El papel mecanografiado**

1972 es el año en que Alcira inició el proyecto *Poesía en Armas*, hojas mecanografiadas de poemas suyos o traducciones, poemas y comentarios que repartía a quien ingresara a la Ciudad Universitaria, puntualmente la Facultad de Filosofía y Letras. Años más tarde, en 1977, Alcira agregó a los papeles mecanografiados pertenecientes a *Poesía en Armas* las dos siguientes expresiones “Compañeros del Jardín Cerrado. Secretaría de la Defensa de la luz” y más tarde le puso el siguiente nombre al Jardín Cerrado: “Emiliano Zapata”. El nombre final del proyecto fue *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la luz*. Imposible es poder recopilar la totalidad de papeles que escribió pues los mismos fueron repartidos y así compartidos con cuanta persona que frecuentó dichos espacios y alrededores (lo que vuelve inviable un análisis completo, cabal y total de estas hojas mecanografiadas). El proyecto consistía no solo en dar a conocer su propia poesía sino en difundir la poesía de otros artistas. Entre ellos poetas latinoamericanos, franceses y españoles mayoritariamente.

Alcira, con este proyecto se encarga, no sólo de “emitir luz” sino de juntar y reflejar la luz de los demás. Así lo sostiene Santos: “Ella crea, genera luz, emite luz con sus poemas, y refleja lo de los músicos, los poetas, los pintores, o sea es una cosa muy profunda” (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Y no sólo, también la luz natural, del sol, de su jardín, de los pájaros. No olvidemos que el proyecto lleva de nombre “Secretaría de la Defensa de la Luz”. Así lo expresa la poeta en uno de sus *hypomnémata* de 1977:

Estoy...oy...yo oo. (en el jardín cenado)  
juntatandoooo luz  
juntando luz  
en este día  
Homado  
YRYAMADO  
Viernes  
Viernes  
Así  
juntando luz  
luz de el sol  
luz de este aire fue quien se  
Vierto  
luz de el agua que chorro y  
corre!  
luz de el canto de unos pájaros  
que cantan así estando yo aquí)  
ya soy de su familia!!  
● El fait longtemp... que junto luz  
~~con un viento~~  
no fue eso soy luminosa  
~~crabada~~ esa luz es fa' dar!  
así Fidel. el de la isla  
(la isla abrazada)  
(la isla abrazada)  
que ama<sup>a</sup> Amuralla)

me nombró Secretaria de la Secretaría  
de la Defensa... de la luz!  
buena ~~me~~ me nombró así como se  
acostumbra... Pero yo siento  
que así Fidel hubiera (o hubiera)  
que soy la (que) fantabici!

Juntando luz

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 128, 129)

*Poesía en armas* surgió en medio de una coyuntura política compleja, bajo el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, integrante del Partido Revolucionario Institucional. Nació en julio y en octubre estalló la huelga de los trabajadores de la UNAM por el reconocimiento de su sindicato. Alcira conoce a la trabajadora Ruth Peza y acompaña la huelga. Este acompañar político Alcira lo realizó no solo en este momento, en la década de 1970 (1972- 1973 sucedió una huelga de trabajadores de la UNAM y en 1977 una de la comunidad académica y administrativa) sino luego, en la década de 1980 (acompañando manifestaciones de solidaridad con las revoluciones centroamericanas y del Caribe y el conflicto estudiantil, incorporándose al Consejo Estudiantil Universitario). Estos espacios colectivos también oficiaron de sostén en Alcira pues la mantenía con objetivos claros de actividades militantes ya sean: difusión y propaganda, asistencia a asambleas, marchas, concentraciones. Varias son las imágenes de Alcira en alguna de estas actividades:



Asamblea de la Fundación del Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (SUNTU), 1979.

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 69)



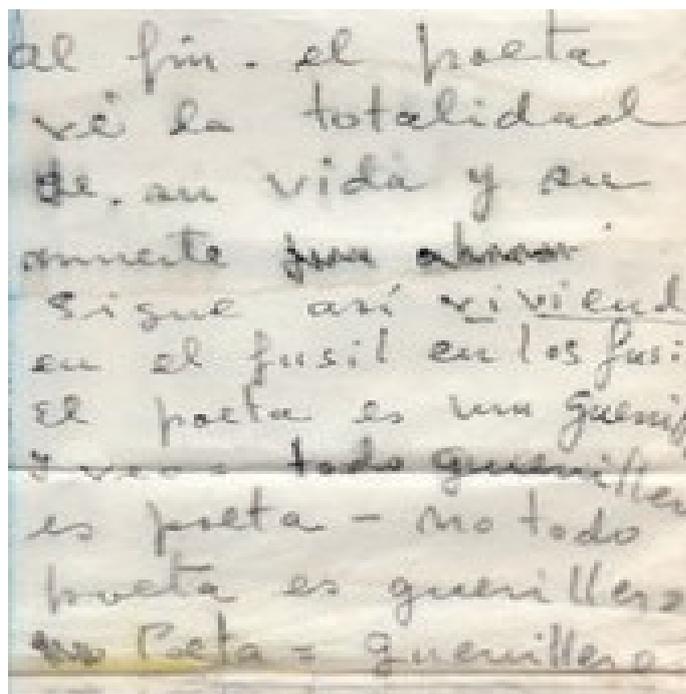
Alcira en una marcha  
Cortesía de Inés Trabal



Diálogo Consejo Estudiantil Universitario con la Rectoría de la UNAM, 1986  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 82)

Es posible pensar a *Poesía en armas* como una actividad de agitación y propaganda (agitprop). Agitprop puede ser definida como: “un conjunto de métodos y formas que pueden ser utilizados como táctica de agitación, denuncia y fomento a la indignación de las clases populares y politización de masas en procesos de transformación social” (VIA CAMPESINA, 2007, p.10) (Traducción propia). Ese conjunto de métodos y formas son en general artísticos como el teatro, la literatura, cine o música. Su origen se remonta a la Rusia prerrevolucionaria. El objetivo era por un

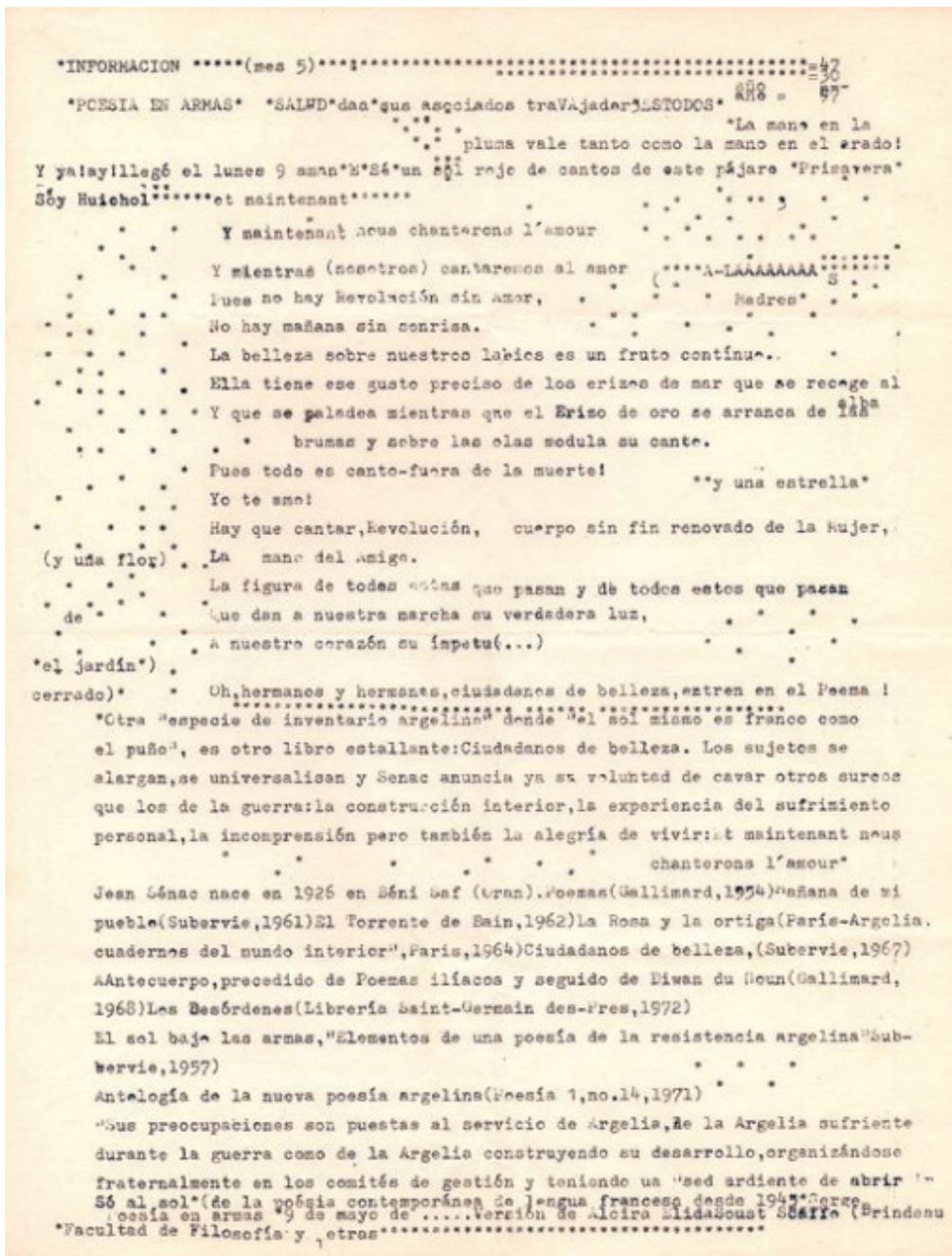
lado alfabetizar a las clases populares y por otro, organizar a los trabajadores urbanos, los soldados y los campesinos. El proyecto que Alcira creó, cumplió con todas las características de una actividad de agitación y propaganda, quizás sin habérselo propuesto. A través de *Poesía en armas* se busca agitar, animar, despertar y contagiar al activismo (y no a determinado partido u organización política), a las luchas que van surgiendo y desarrollando y así a sublevarse. Luchas políticas, sociales pero también las culturales. Contagiar a las luchas culturales que van abriendo nuevas formas de concebir lo artístico, lo literario, en donde lo nuevo, la alteridad, emerge de cada sublevación. Intenta concientizar y así politizar. No solo la realidad sino también la literatura. Como expresa Medina: “Poesía en armas aparecía así como la continuación del derrame de agitación política de esa clase de impresión barata e implícitamente desechable, para propiciar una sublevación de emociones, referentes y lenguaje. Adicionalmente, el mimeógrafo facilitaba a Alcira la proximidad de un género epistolar dirigido a una multitud relativa” (MEDINA in MUAC, 2018, p.102). Es un proyecto que difunde, se propaga, invita, empuja e irradia. Ya el nombre, *Poesía en armas*, es una invitación al combate poético convirtiendo al poeta en un guerrillero como expresa Alcira en una *hypomnémata* de una hoja mecanografiada de 1976.



El poeta es un guerrillero.

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 120)

Por todo esto, apropiándose de uno de los versos de Jean Sénec nos invita a entrar al Poema: “Oh hermanos y hermanas, ciudadanos de la belleza, entren en el Poema” (SOUST SCAFFO, 2018,



Hoja de Poesía en Armas de 1977

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 123)

Al aceptar esa invitación y entrar en el Poema, se interpela el *status quo* que domina. En la época de Alcira y en la actualidad. Interpela la ideología y la cultura que el Capitalismo impone. La existencia de *Poesía en armas* promueve el desmantelamiento de algunos Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) culturales (Althusser [2003] incluye las Literatura, Artes y deportes). Althusser expresa que: "Si los AIE 'funcionan' masivamente con la ideología como forma predominante, lo

que unifica su diversidad es ese mismo funcionamiento, en la medida en que la ideología con la que funcionan, en realidad está siempre unificada, a pesar de su diversidad y sus contradicciones, *bajo la ideología dominante*, que es la de ‘la clase dominante’” (ALTHUSSER, 2003, p.27). De esta forma *Poesía en armas* interpela la ideología dominante, los AIE culturales deviniendo, por tanto, en un proyecto contra-hegemónico, una práctica cultural que devela lo impuesto y revela la posibilidad de alternativas.

*Poesía en armas*, como se expuso más arriba, no sólo podía ser un poema o versos de Alcira sino además la transcripción de un poema, o la traducción al español de algún poema en francés. Pero no se trataba de una simple transcripción o traducción. Se trataba de una intervención. Alcira participaba en esa copia. Trastocaba palabras, mayúsculas y minúsculas, signos de puntuación. Incorporaba textos, pareceres, expresiones. Alcira transformaba los poemas, los “habitaba”. Así lo sostiene Medina: “Su actuar, escribir, imprimir y diseminar poemas —no sin intervenirlos, declamarlos, iluminarlos, oscurecerlos y habitarlos— era una forma de crear y recrear el espacio de una existencia” (MEDINA in MUAC, 2018, p.95). A continuación algunos ejemplos:

JusVee? 14 de agosto  
 (le jeudi)  
 Poesía en Armas ...  
 ...informa:

anthony phels...poeta haitiano exilado en Canadá...  
 ...desde 1964...

de su libro..."MON PAYS QUE VOICI..."  
 MON= mi  
 pays=paisa  
 que=que  
 Voici=he aquí...

y para no morir

Mi poema ha guardado el color de tus ojos  
 ni negros ni azules  
 Tengo la piel de mis alegrías y las manos de mi pena  
 Mi poema se escribe en el tono de tu voz  
 ni grave ni aguda  
 y para no morir vuelvo a-la semilla

Hace falta tan poco para una falsa nota  
 Hace falta tan poco para fecundar las flores  
 Mi poema ha guardado el color de tu carne  
 Ni blanca ni negra

Tengo los cabellos del recuerdo la mirada de la ausencia  
 Mi poema está hecho para tu talla perfecta  
 ni grande ni pequeña  
 Y para no morir vuelvo a-la semilla

este vvvvecy,yooo poema en francés (mejor dicho en lengua haitiana "creole"  
 lo virtió al español Alcira Scaffo ...edita a mimeógrafo...  
 y difunde...

Canadá  
 Anthoni Phel poeta haitiano exilado en ... desde 1964y ay!ya!vivió  
 trabajando...viviendo...¡Gracias  
 Canadá por amparar y darle un espacio-tiempo y  
 más...a los que se le impide respirar su aire...transitar su territorio..

Primera ley de economía:HaSer amigos  
 HaSer Amor...es  
 Ser Un...i...Ver...si...ta....riooooooooooooooooo  
 En la próxima hoja ...la segunda ley de economía!

Facultad de Filosofía y Letras...Amigos de El jardín cerrado Emiliano  
 Zapata"Secretaría de la Defensa de la luz!

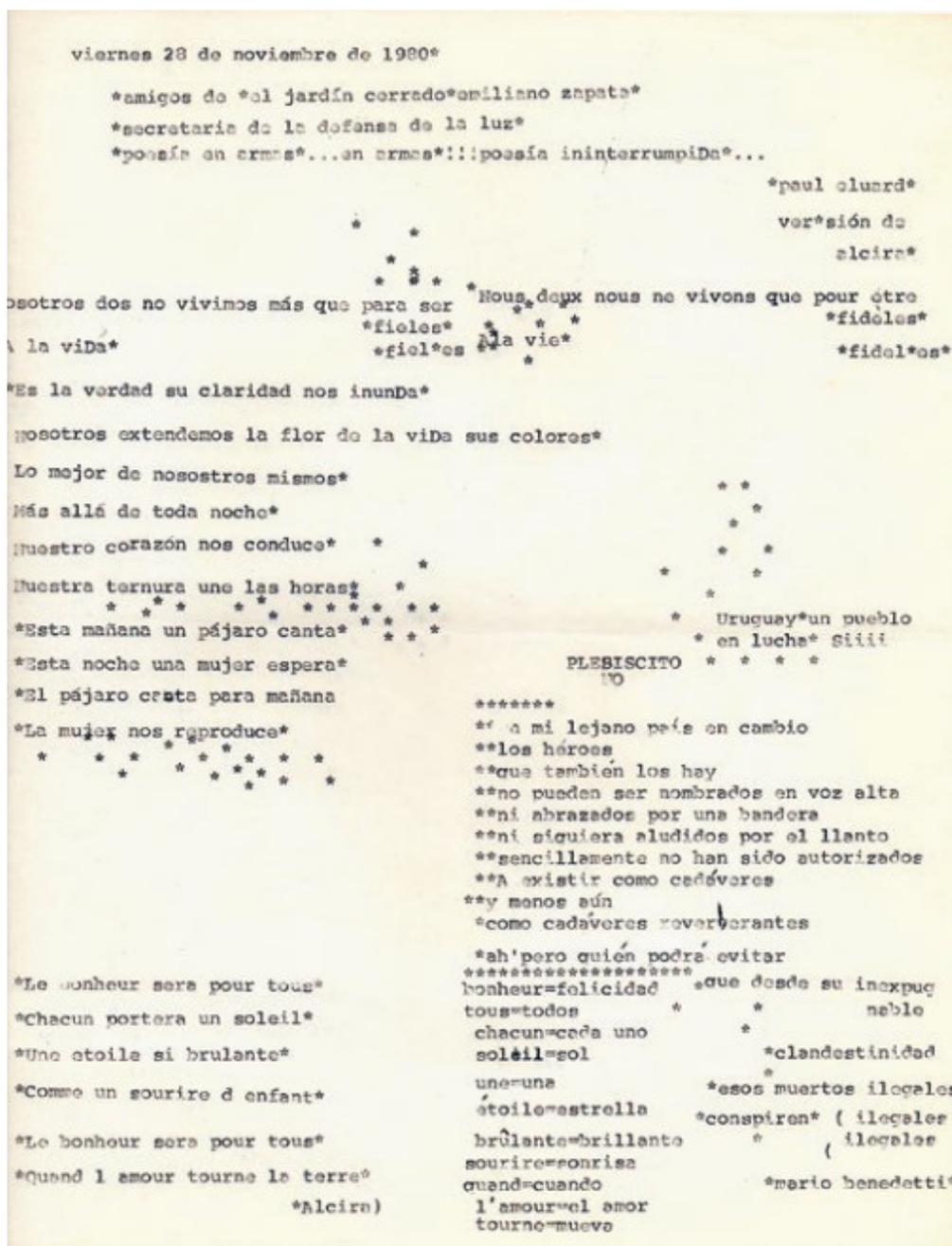
Anthony Phelps y Alcira

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 119)

En esta hoja mecanografiada de 1975, Alcira refleja la luz del haitiano Anthony Phelps exiliado en Canadá y reflejándola se confunde con ella ya que es quien traduce el poema francés al español "y para no morir". Traduce, edita y difunde. Pero hay más: Alcira también vive en otro lugar que su país natal, ¿una exiliada?. Las palabras que le dedica a Canadá pueden ser, por desplazamiento, dedicadas a México: "¡Gracias Canadá por amparar y darle un espacio-tiempo y

más...a los que se le impide respirar su aire...transitar su territorio...”. Inmediatamente Alcira esboza la primera ley de economía: “HaSer amigos, HaSer amores, Ser Un...i...Ver...si...ta...riooooooooooooo” y envuelve al lector de intriga pues sostiene que en la próxima hoja aparecerá la segunda ley de economía (que en una hoja fechada de 1982 expone que la segunda ley de economía es estar a favor de la primera ley de economía).

A continuación otro ejemplo con uno de los poetas más queridos de Alcira, Paul Éluard:



Paul Éluard y Alcira

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 135)

Se trata de una hoja de 1980 porque en la misma Alcira milita por el NO al plebiscito que estaba sucediendo en Uruguay. Este país se encontraba en plena dictadura cívico-militar y el plebiscito buscaba la reforma constitucional. De igual forma que Alcira, el pueblo uruguayo, más allá del miedo, se pronunció y dijo NO. Alcira se pronuncia poéticamente a través de Mario Benedetti con las últimas dos estrofas de “Los Héroes”. A continuación la totalidad del poema:

RESIDO EN UNA región donde los héroes  
suelen morir de lumbre y osadía  
pero de todos modos esplenden fulgen  
siguen reverberando  
existen en los ojos de los niños  
y desde las grandes vallas comparecen  
transforman  
aprueban  
acompañan

en mi lejano país en cambio  
los héroes  
que también los hay  
no pueden ser nombrados en voz alta  
ni abrazados por una bandera  
ni siquiera aludidos por el llanto  
sencillamente no han sido autorizados  
a existir como cadáveres  
y menos aún  
como cadáveres reverberantes

ah pero ¿quién podrá evitar  
que desde su inexpugnable clandestinidad  
esos muertos ilegales  
conspiren?

(BENEDETTI, 1978-1979, S/P)

Alcira estaba en conocimiento de lo que sucedía en su país y desde su lugar y con su forma, militaba por el fin de la dictadura. Además adjunta el poema “Le bonheur sera pour tous” y agrega el significado de las palabras en francés para que pueda leerse y entenderse.

La fusión con el poeta Paul Éluard tiene que ver con la traducción del poema *Nous deux*

*nous en vivons que pour être fidèles fideles*. Alcira expone que se trata de su versión. Otro aspecto, por demás significativo es que pareciera que Alcira nomina a la poesía en armas, poesía ininterrumpida, nombre que lleva una de las obras de este escritor. Paul Éluard fue un poeta francés vanguardista que vivió entre 1895 y 1952 y supo cultivar el Surrealismo y el Dadaísmo siendo aliado al Partido Comunista francés. Ferviente defensor de la imaginación como herramienta para la transformación social. Así lo expresa en una conferencia brindada en el Instituto Francés de Praga: "El desarrollo de la imaginación está ligado a la transformación social; se ordenan recíprocamente. La imaginación cambia el mundo. No hay mayor número de poetas sin imaginación que exploradores, inventores o incluso hombres de Estado sin imaginación. Esta reina del mundo es madre del progreso" (ÉLUARD, 1981, p. 84). Poesía ininterrumpida es una de sus obras que remite a una técnica surrealista llamada la escritura automática. En el manifiesto del surrealismo se expresa sobre esta técnica:

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. (BRETON IN MICHELIS, 1991/1924, p. 292, 293)

Como es de notorio conocimiento el Surrealismo presenta una gran influencia del psicoanálisis freudiano, particularmente, el descubrimiento del inconsciente. La escritura automática, buscaba entonces, la emergencia del inconsciente en la escritura. Por ello, una táctica posible, era escribir sin releer ni corregir, ininterrumpidamente. Poesía ininterrumpida de Paul Éluard se vincula entonces con esta forma de escritura. ¿Lo hace también *Poesía en armas* al enunciarse como poesía ininterrumpida, una poesía que busca "la aparición de lo otro"?

En la siguiente hoja de *Poesía en armas* de 1982, Alcira vuelve a fusionarse con Éluard a partir de la traducción de Poesía ininterrumpida:

Primera hoja de \*poesía en armas\*\*\*\*\* (26 estrellas) enero 82  
Los \*amigos de \*el jardín cerrado \*emiliano zapata\*\*\*y-la(Hilo)...f-la \*secretaría  
de la \*defensa de la luz\*saludan a los compañeros maestros trabajadores estudiantar

\*No hace falta de todo para hacer un mundo hace falta  
la felicidad y nada más

Para ser feliz hace falta simplemente ver claro  
Y luchar sin flaqueza

No esperemos un solo instante levantemos la cabeza  
Tomemos por saalto la tierra

Nosotros, lo sabemos es nuestro  
Somos invencibles

Una larga cadena de amantes  
Salida de la prisión a la que uno se acostumbra

En la primavera se fortifican  
El verano fue para ellos un vestido un alimento

En el invierno creyeron en el cristal de las cumbres azules

La luz beña sus ojos  
Con el alcohol de su juventud permanente

Oh mi amante Dominique mi compañera  
Como la llama que se prende al muro sin paja  
Nos ha faltado la paciencia  
Y hemos sido recompensados

Tú quieres la vida al infinito yo el nacimiento  
Tú quieres el río yo el manantial  
Ninguna bruma nos ha velado  
Y simplemente en la claridad yo te he encontrado

Mira las ruinas del Castillo que se olvida  
No tenía arquitectura definida  
No tenía techo  
No tenía armadura  
Agonías y derrotas allí resplandecían  
El nacimiento era allí oscuro

(Poesía ininterrumpida de Paul Eluard\*  
(\*El Castillo de los pobres\*) Alcira Soust Scoffo  
hoja \*\*\*(3) facultad de Filosofía y Letras\* ( del francés\*)

Poesía ininterrumpida de Paul Éluard  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 139)

Otro de los habitares que Alcira tuvo fue con Arthur Rimbaud, poeta francés (1854-1891) simbolista, transgresor, vanguardista e influenciador del Surrealismo. A continuación una de las hojas de *Poesía en Armas* de 1973 que irrumpe Rimbaud:

RIMBAUD                      LE DORMEUR DU VAL                      EL DORMIENTE DEL VALLE  
a Fray Alberto de Ezcurdia

Es un agujero de verdor donde canta un río  
Enganchado locamente a las hierbas de los harapos  
De plata; donde el sol, de la montaña altiva,  
Luce: es un pequeño valle-espuma de rayos.  
\*\*\*\*

Un soldado joven, boca abierta, cabeza desnuda,  
Y la nuca bañándose en el fresco berro azul,  
Duerme; está tendido en la hierba, al descubierto,  
Pálido en su lecho verde donde la luz llueve.  
\*\*\*\*

Los pies en los gladiolos, duerme. Sonriendo como  
Sonreiría un niño enfermo, en siesta:  
Naturaleza, meciéndolo cálidamente: tiene frío.  
\*\*\*\*

Los perfumes no hacen temblar su nariz;  
Duerme al sol, la mano sobre su pecho  
Tranquilo. Tiene dos agujeros rojos en el lado derecho.  
\*\*\*\*

Octubre 1870.

Facultad de Filosofía y Letras  
11 de julio del año 11 de Poesía en Armas-73  
.....  
.....

3 de julio de 1970  
3 de julio de 1973  
\*\*\*\*

Qué día! como que no hay salida! y sin como no hay(ay!) salida!  
pero ya llegó la lluvia! y aquí está leti(dice su hermanito)david dice  
y los compañeros trabajad(cres)5 trajeron los rosales(10) rosales  
para plantar para Fray Alberto Gracias Héctor! Vale la pena haber nacido  
sólo por éir pasar el viento dice Pessos éi vale la pena por....  
tú-voz por tú -silencio por este viento que me trae el eco(tan lejos :  
tan cerca) de los que andan haciendo un mundo donde se viva como seres  
entéres fecundando lunas soles alumbrando lunas lunas alumbrando noches  
fecundando silencios

Padre nuestro que estás en el silencio  
Tú no has muerto  
De tanto ser tú-eres nosOtros eres esta lluvia  
y eres este viento ese temblor que zumba en él-  
asombro y estalla en canto!un canto un eco un  
silencio eres

(fray alberto)

5) eduardo(el flaco) eduardo(el carnal) adrián(adrián) antonio(el de  
lentes) pancho(el nopal)

francisco los vió...  
(el paeorro)

(miércoles 11-73).

Arthur Rimbaud y Alcira.

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 114)

Se trata de la traducción por parte de Alcira del poema “El durmiente del Valle”, escrito en 1870. Este poema se lo dedica a Fray Alberto de Ezcurdia a quien le tiene mucha estima.

Alcira tenía, entre sus proyectos del año 1973, la realización de un libro de Rimbaud que propone a los Maestros Ramón Xirau y Hugo Padilla. La selección de la obra de Rimbaud y el contenido del libro era el siguiente:

Proyecto para un libro de RIMBAUD

Prólogo y cronología-Alcira Soust Scaffo  
Selección de poesías-Ultimos versos-Album Zutique  
Selección de textos de Una estación en infierno  
Prólogo de Paul Verlaine a la primera edición de "Iluminaciones"  
Selección de "Iluminaciones"  
Selección del libro "El tiempo de los asesinos de Henri Miller  
Las madres de Rimbaud y Verlaine-Lezama Lima (del libro "Introducción  
a los vasos órficos")  
Poesía rebelde-Surrealismo (Albert Camus-del Hombre Rebelde")  
Surrealismo-(del libro "Iluminaciones de Walter Benjamin")  
Los grandes descubrimientos-De la rebeldía a la videncia (Henri Lesait  
Este material ya está seleccionado y a su disposición Maestros  
Ramón Xirau y Hugo Padilla.  
Falta ver "El mito de Rimbaud. Etienne  
Rimbaud por él-mismo-Ediciones Seuil.  
A. Shotel-Rimbaud y la rebeldía moderna  
H. Mondor-Rimbaud o el genio impaciente  
Etienne y Gauchere, Rimbaud.  
Alcira Soust Scaffo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Mayo de 1973.

Entregado al Cuartito Padilla el viernes 8 de junio a las  
7 de la noche.

Falta agregar:

La calle Rimbaud (del libro Algunos tratados en la  
Habana. Lezama Lima)

Selección de Cartas: La carta dirigida a Izambard  
13 de mayo de 1871)

Carta del Viduete - 15 de mayo 1871.

Proyecto de libro de Rimbaud

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 192)

En este borrador de libro se observa a una Alcira intelectual que para la selección del contenido de la obra de Rimbaud se basa en la lectura de otros autores tales como Paul Verlaine, Henri Miller, José Lezama Lima, Albert Camus, Walter Benjamin. Realizó una investigación del estado del arte de ese momento de Rimbaud, anotando aquellos libros que aún le faltaba por revisar. Escrito con su mano agrega la fecha de entrega a los maestros Xirau y Padilla y otros contenidos del posible futuro libro. Entre ellos las cartas del 13 de mayo de 1871 dirigida a Izambard, un

exprofesor de Rimbaud y la segunda fechada dos días después, destinada al poeta Paul Demeny. Estas cartas son reconocidas porque en ellas Rimbaud escribe la expresión: “Yo es otro”. A continuación los fragmentos en los que figura dicha expresión:

De la carta del 13 de mayo de 1871:

Seré un trabajador: tal es la idea que me frena, cuando las cóleras locas me empujan hacia la batalla de París —¡donde, no obstante, tantos trabajadores siguen muriendo mientras yo le escribo a usted! Trabajar ahora, eso nunca jamás; estoy en huelga. Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía. Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan. — Perdón por el juego de palabras.

YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo! (RIMBAUD, 1871a, s/p)

De la carta del 15 de mayo de 1871:

No es broma ni paradoja. La razón me inspira más convencimientos sobre el tema que rabieta se agarra el Jeune-France. Por lo demás, los nuevos son muy libres de abominar de los antepasados: estamos en casa y no nos falta el tiempo. Nunca se ha entendido bien el romanticismo. ¿Quién iba a entenderlo? ¡Los críticos! ¿A los románticos, que tan bien demuestran que la canción es muy pocas veces la obra, es decir: el pensamiento contado y comprendido por quien lo canta? Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya. Algo me resulta evidente: estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o aparece de un salto en escena.

Si los viejos imbéciles hubieran descubierto del yo algo más que su significado falso, ahora no tendríamos que andar barriendo tantos millones de esqueletos que, desde tiempo infinito, han venido acumulando los productos de sus tuertas inteligencias, ¡proclamándose autores de ellos! (RIMBAUD, 1871b, s/p)

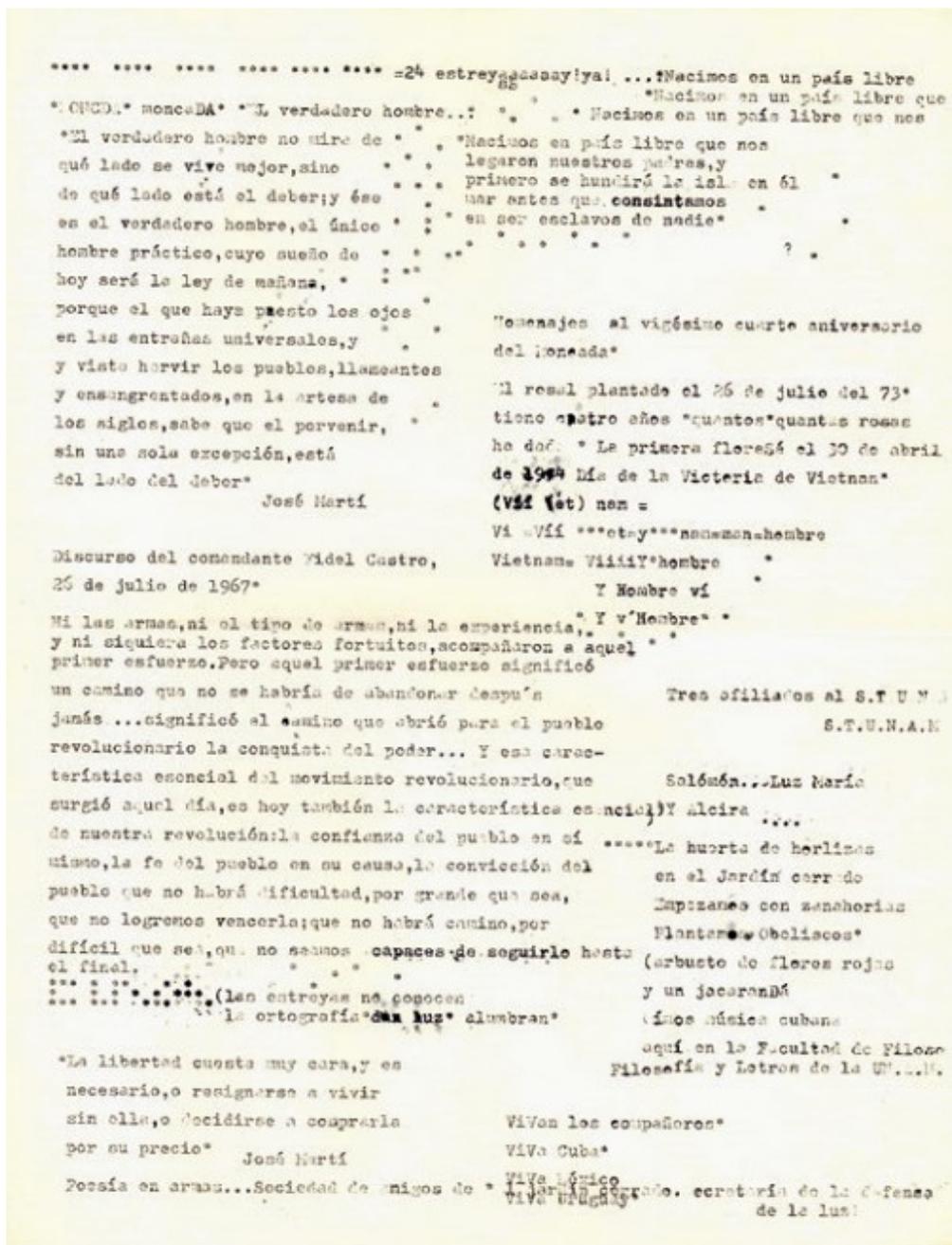
Esta expresión de Rimbaud busca criticar el individualismo exacerbado del Romanticismo. Lejos de que la obra sea la expresión máxima de ese yo que es el autor que escribe, el Yo es otro. Una expresión que además resuena por cierto aspecto antigramatical. Esto puede relacionarse a la

tesis *La muerte del autor* (1968) de Barthes. El teórico denomina a la escritura a partir de la muerte del Autor. La escritura se constituye a partir de que ese individuo que escribe, esa identidad, esa persona es un “lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad” (BARTHES, 1968, p.1). Se despoja la categoría de autor moderno, “darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (BARTHES, 1968, p.4). Por eso la metáfora de muerte ya que, al morir el autor, la escritura comienza, surge el texto, “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (BARTHES, 1968, p.3). En esta expresión es posible de observarse al “otro”, a esas otredades que habitan al yo del autor. El texto es sin autor, es con un lenguaje que no tiene significaciones a priori, sino que las mismas se entonan en la propia enunciación. El lector que enuncia es aquel que va adjudicando significados a la palabra escrita. Muere el autor y nace el lector que se convierte en “el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura” (BARTHES, 1968, p.5).

En el ámbito psicoanalítico, la expresión de Rimbaud se hizo conocida, entre otros, por Lacan. Así expone: "Lo expresa muy bien la fulgurante fórmula de Rimbaud - los poetas, que no saben lo que dicen, sin embargo siempre dicen, como es sabido, las cosas antes que los demás - : je est un autre (yo es otro)" (1995/1954-55, p.17). Así como el poeta, el sujeto del inconsciente se encuentra constituido por una otredad. La otredad irrumpe en escena y se hace escuchar. El yo no es transparente, no se sabe a sí mismo pues lo compone la otredad y esa otredad es constitutiva del yo al mismo tiempo que desconocida. El “yo es otro”, el yo es un misterio.

Misterio es que el yo sea otro y más misterio aún es intentar descubrir por qué Alcira seleccionó, de tantas cartas escritas de Rimbaud, estas dos. ¿Será que Alcira también buscaba resaltar esta expresión de Rimbaud que entra en sintonía con una de sus definiciones de poesía (“La poesía es una voz tratando de contestar a otra voz”)?

Otro aspecto de *Poesía en armas* fue el involucramiento de Alcira en hechos sociales y políticos del momentos. La tarea del proyecto era entonces divulgarlos para que así exista una mayor toma de conocimiento. Algunos ejemplos:



Martí, Fidel, Moncada y afiliados.  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 125)

Esta hoja, de 1977 es un homenaje al asalto al Cuartel Moncada de Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953 en el marco de la Revolución Cubana. Para ello refiere y refleja la luz del poeta José Martí y del político Fidel Castro. Se suma al homenaje al vigésimo cuarto aniversario del Moncada, recordar el fin de la guerra de Vietnam (aunque parece que Alcira equivocó el año y en vez de escribir 1975, escribió 1974). Expone: "Homenaje al vigésimo cuarto aniversario del Moncada/ El rosal plantado el 26 de julio del 73\*/ tiene cuatro años \*cuantos\* quantas rosas/ de



Esta vez, la hoja se la dedica al Frente Sandinista de Liberación Nacional en el marco de la Revolución de Nicaragua, copiando un fragmento de una de sus proclamas. Para apoyar la revolución Alcira invita y anima a participar de la marcha en solidaridad con el pueblo de Nicaragua. Indica el día, la hora y el recorrido. La poeta juega con la palabra marchar: marcha, marchá, marchemos. ¿Buscará con la acentuación de dicha palabra en distintos espacios de la hoja la reminiscencia del que camina que una marcha?

Entre la fusión con otros autores y entre la difusión de hechos y eventos políticos y sociales del momento, Alcira también publicaba sus propios poemas. Muchos de ellos fueron los ya colocados en el Capítulo III de la presente tesis (a veces iguales y otras con alguna modificación que en general siempre fueron mínimas) pero existen algunos que son propios de este período. Es importante aclarar que, debido a la condición en sí misma del proyecto *Poesía en armas*, no es posible contar con la totalidad de hojas mecanografiadas lo que deviene a concluir que algún poema creado por Alcira pueda aún estar perdido o en manos de quien transitó la Facultad de Filosofía y Letras por esos años. El misterio de la incompletud nos acompaña siempre. A continuación adjuntamos los poemas que se consideran escritos por Alcira recopilados en el libro del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM (MUAC), la cortesía de Agustín Fernández Gabard y las páginas de Facebook y Wordpress llamadas Alcira Soust Scaffo dirigido por Alfonso Pérez.

1. "Grita! Aúlla hijo del hombre!", 1974

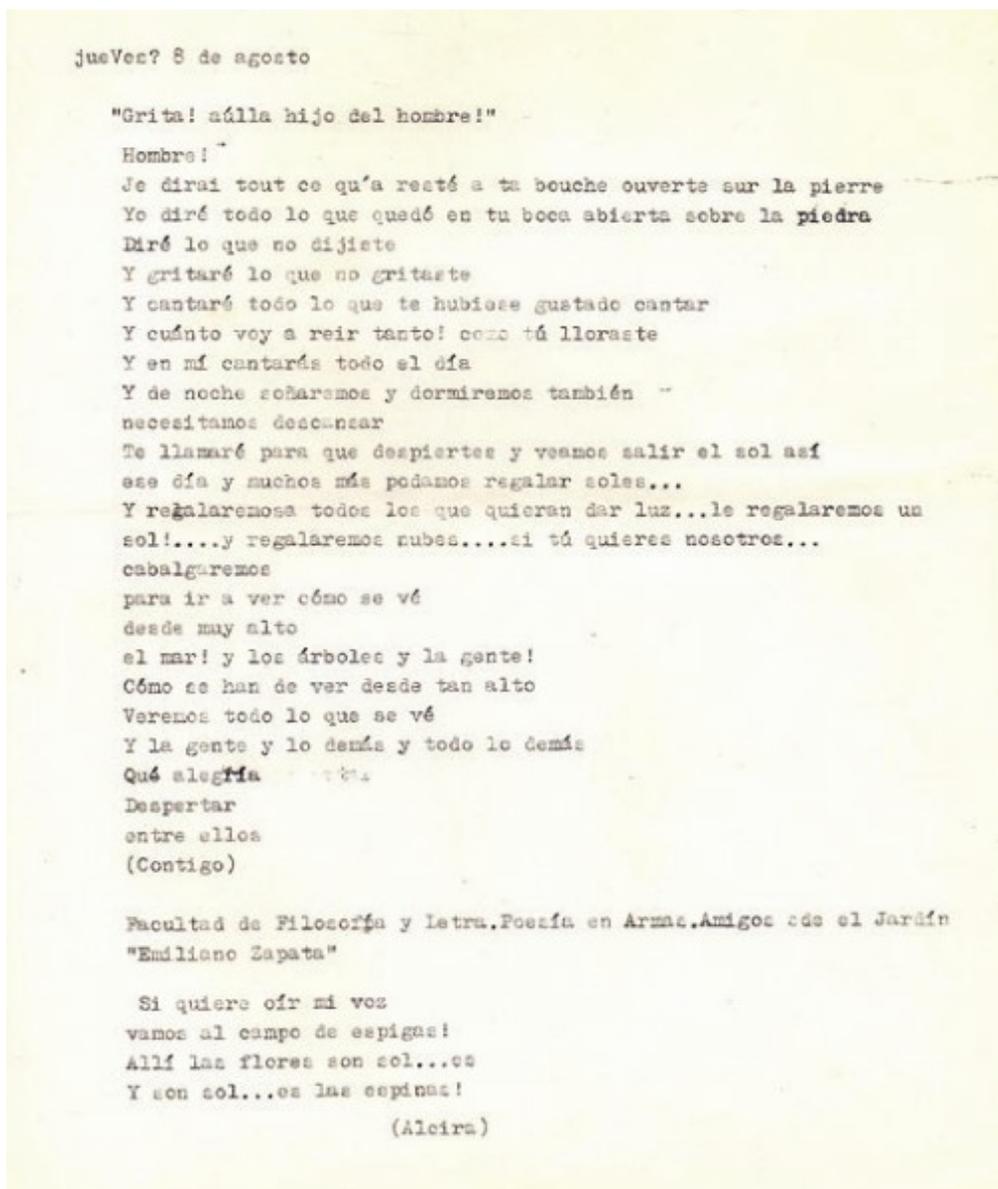


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 117)

Este poema comienza con una cita del Antiguo Testamento, puntualmente del libro de Ezequiel. Si bien no es posible aseverar que se trata de un poema de Alcira, se reconocen elementos que la poeta refiere en varios de sus textos. A saber, todo lo que se encuentra relacionado con la naturaleza: sol, nubes, mar, árboles. También se desliza un juego de oposiciones presentes en varias poesías de Alcira: diré-no dijiste, gritaré-no gritaste, cantaré-no cantaste, reír-llorar, día-noche, dormir-despertar. El poema puede oficiar de promesa o anhelo, de todo lo que hará el yo lírico, al comienzo parece hacerlo en soledad pero luego lo haría con el tú lírico: se traslada del yo al nosotros.

La hoja finaliza con un poema ya conocido de Alcira, referenciado en el Capítulo III.





de ella y así va creando versos que están acompañados por un “¡¡¡lan lan lan lan lannn!!!!” lo que pudiera estar traduciendo al idioma escrito, la música de la séptima de Beethoven, el allegretto, que en ese momento Alcira escucha. El poema cuenta con dos anáforas: “que” y “amigo”, pues de todo eso negativo que dicen del yo lírico, “qué hace...qué dice... qué es..”, éste se pregunta qué es un amigo y expresa “un amigo es un amigo/ amigooo(s) y nadie más el resto es selvaa”. ¿Qué significa que el resto sea selva?, ¿Se relacionará con qué el resto es salvaje? ¿Tendrá la selva, para Alcira, una connotación negativa? A pesar de que le digan todo lo que enumeró, el yo lírico (alciriano) rescata a sus amigos y hace una lista de quiénes son (aunque anota luego con lápiz la expresión “ya no” en quiénes dejaron de serlo). Llama la atención que la mayoría de los amigos que enumera son hombres.

#### 4. Le soleil, 1983

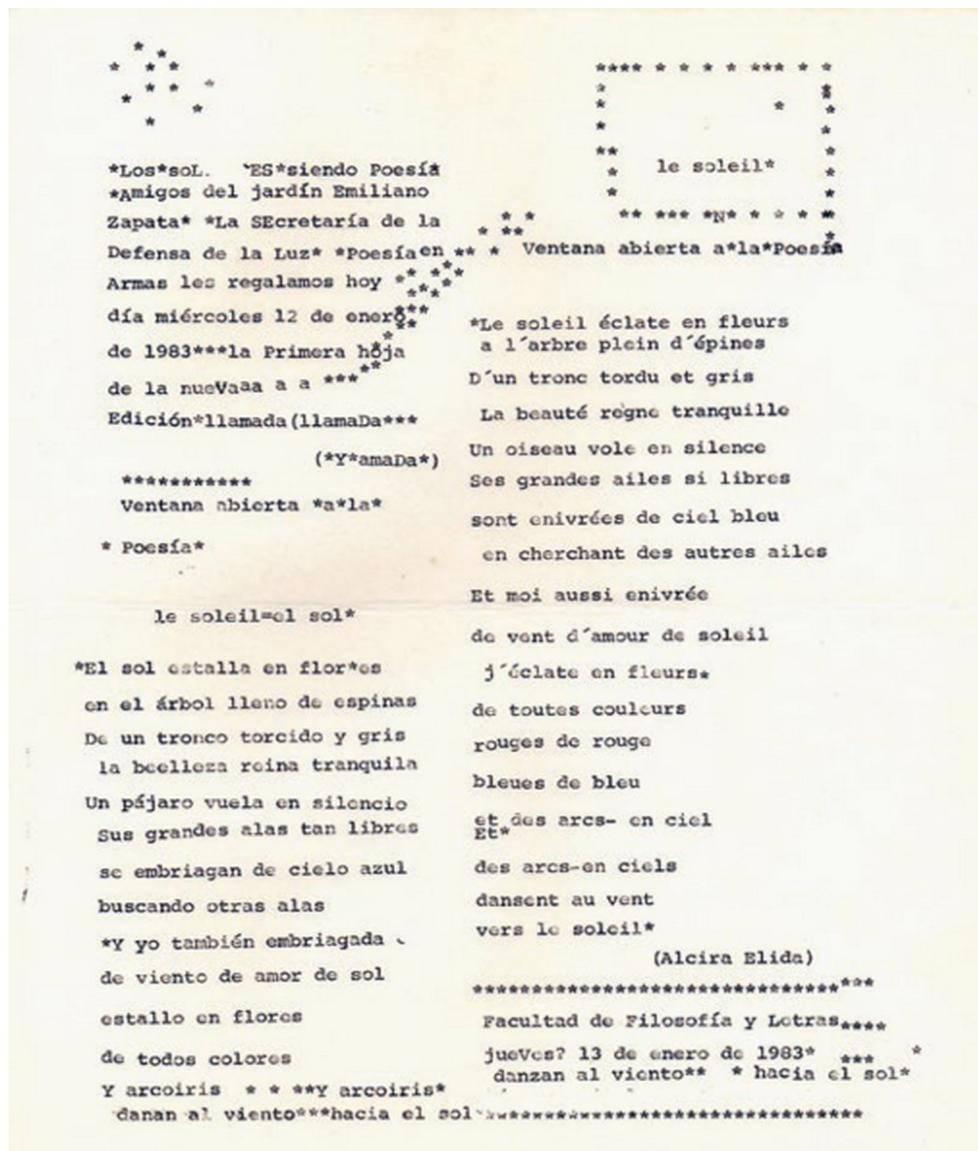
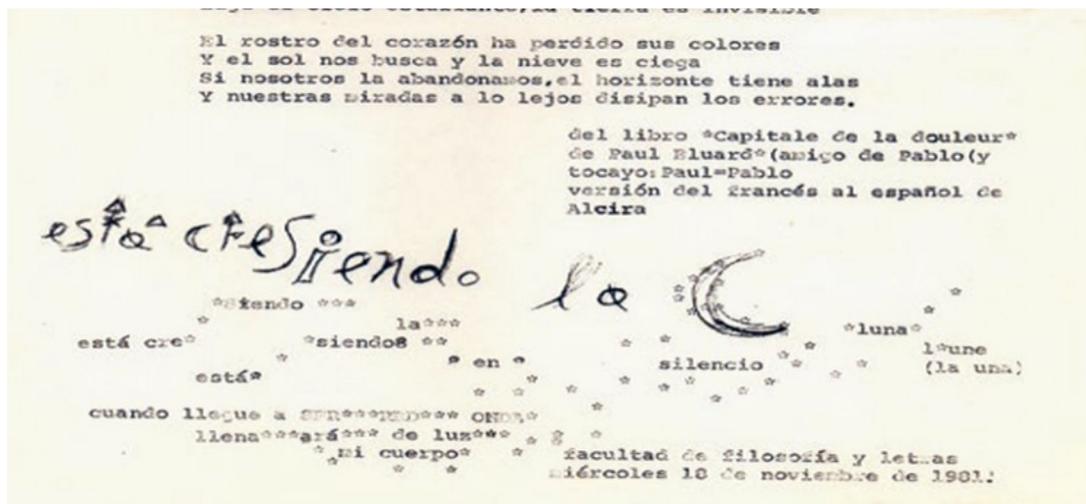


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 145)



Alcira informa que la hoja es la segunda de la Edición *Ventana abierta a la poesía*. El poema “la lune” es un poema corto ya que lo compone la siguiente expresión repetida una vez: “la luna luna redonda redonda me está mirando”. Es un poema particularmente visual. Alcira desacomoda los renglones y las palabras, las hace bailar al ritmo que ella misma inventa.

Dos años antes, en 1981, en una hoja destinada a Pablo Picasso con un poema de Paul Éluard, Alcira escribe sobre la luna



Hoja de poesía en armas destinada a Pablo Picasso, 1981

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 137)

Es posible de apreciar que también se trata de un poema visual en el que Alcira juega con el verbo crecer por “creser”. Al mismo tiempo que la luna está creciendo, la luna está siendo. Además vuelven a aparecer las “estreyas” (\*) y se le suma el dibujo de una luna creciente lo que colaboran en la creación de un espacio estelar poético.

En la hoja donde Alcira escribe el poema “la lune”, realiza también una actividad lúdica para quien lee que es invitar a traducir un fragmento del poema “El durmiente del valle” de Arthur Rimbaud. Para eso le da las herramientas, es decir, el significado de cada palabra francesa al español y crea renglones con “estreyas” para que se pueda escribir allí: “si quieres escribe aquí tu traducción de estos versos”. Llama la atención que Alcira escribiera que ese poema de Rimbaud lo “traducimos Alcira y su gemela E”. Importante es recordar que en el poema “le soleil” su firma, nueva, era “Alcira Elida”. ¿Es la “E” de “Elida”? Cabe preguntarse, ¿qué es esta creación de la gemela de Alcira?, ¿un juego?, ¿qué quiere estar transmitiendo?, ¿que son varias las Alciras que la habitan?, ¿que su yo es otro?. Esta idea de la gemela aparece en dos oportunidades más que se

adjuntan a continuación

6. los\*sol\*es siendo\* estrellas\*, 1983

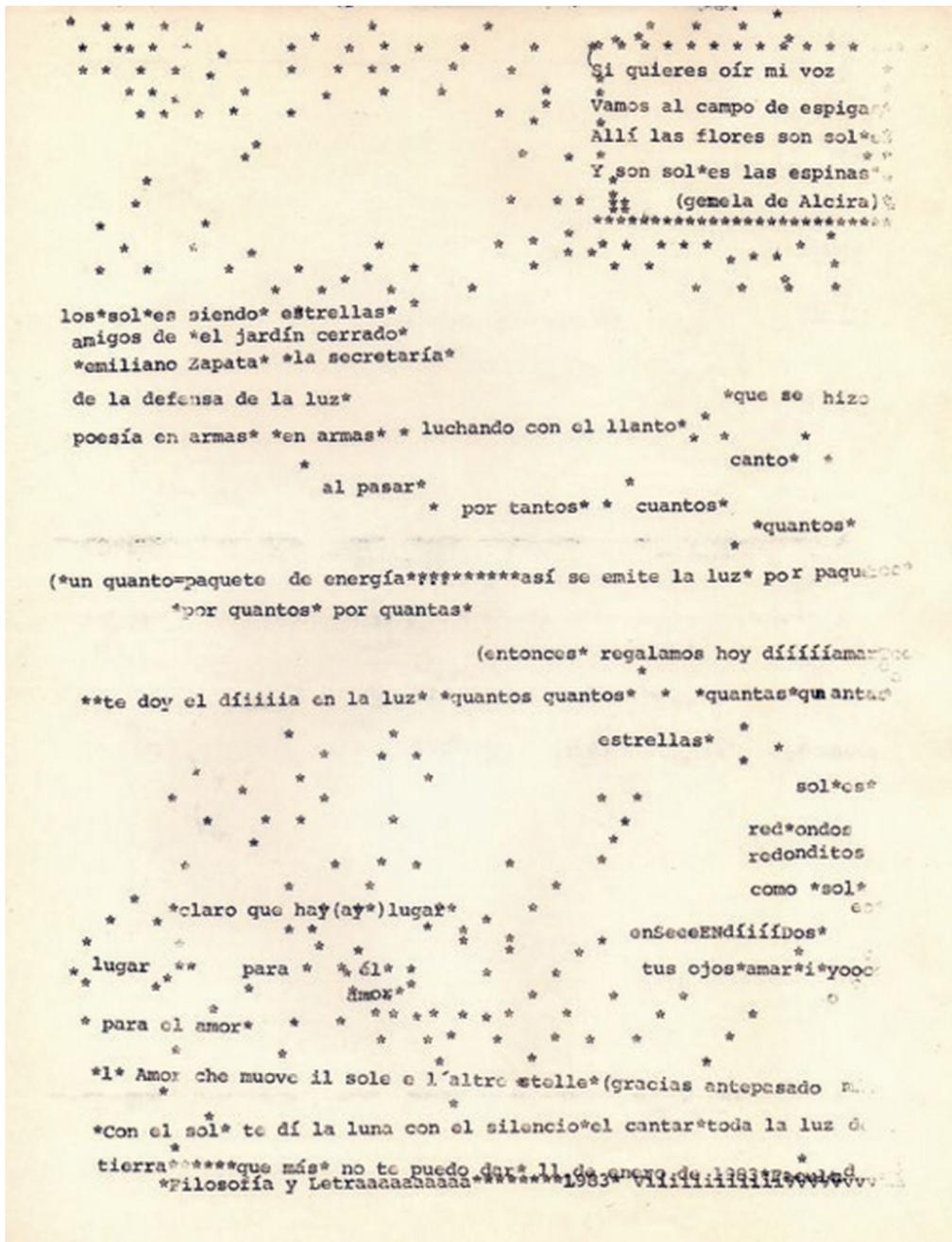


Imagen extraída de MUAC (2018, p. 144)

Este poema, también visual, vuelve a retomar la temática de las estrellas y de la luz. Juega con las “estreyas” y la composición de los versos para que advengan con las mismas palabras, distintos significados en función de la colocación u orden de estas. Juega con la palabra cuantos (quantos, quantas, energía, día, luz, estrella, soles). Coloca el último verso de la Divina Comedia, ya



llamado “Qué día! Compañeros!”. En la *hypomnémata* que escribe firma “Alcira y su gemela”.

7. A las víctimas de Hiroshima, 1986

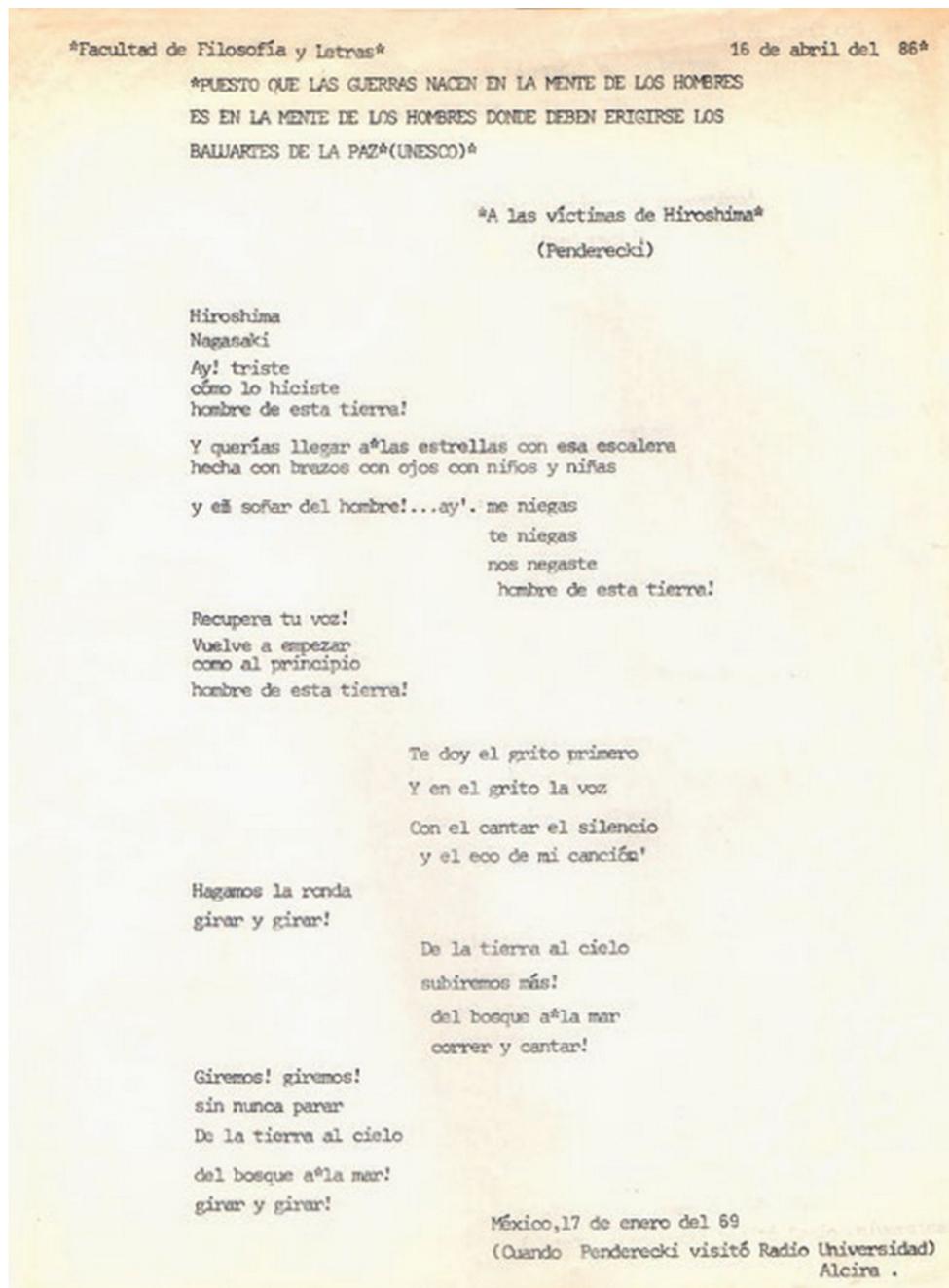


Imagen extraída de MUAC (2019, p. 148)

Se trata de un poema explícitamente político dado que está destinado a las víctimas de las bombas atómicas de Hiroshima. Es un canto invadido por la tristeza en saber que fue el ser humano el creador de las bombas. Lo invita entonces a volver a empezar y para ello, comenzar desde la temprana edad, siendo infante, jugando: “hagamos la ronda/ girar y girar!”. Las últimas tres estrofas

forman parte de otros poemas infantiles de Alcira mencionados y analizados en los capítulos III y IV. Nuevamente se observa la importancia que Alcira le da a las infancias. En este poema pareciera que volver a empezar y experimentar la infancia nuevamente, podrá posibilitar que sea la paz y no la guerra la que nazca al interior de cada uno.

En síntesis las hojas mecanografiadas que formaron parte del proyecto *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la luz* presentaron tres grandes características:

1. El encabezado o despedida con la información del proyecto y el año. Muchas veces este año era propio. Por ejemplo, en la hoja que lleva el poema “que no haces nada útil...” expresa: “VII séptimo año de poesía en armas 78”. A veces se acompañaba de una explicación breve de por qué se escribía la hoja.

2. Un collage de hechos a conmemorar o eventos a animar a participar, poemas de Alcira o transcripción de otros poemas de escritores latinoamericanos, españoles y franceses en su mayoría. Estas transcripciones muchas veces eran acompañados de comentarios o breves biografías de los escritores en cuestión. El collage mantiene la estilística poética de Alcira, puntualmente, los juegos con las palabras “vivas”, en términos de la autora y su carácter visual.

3. Agregados escritos por su puño y letra incorporando o corrigiendo información.

De esta manera, Alcira fue creando y estableciendo una poética de la Poesía en armas como expresa en una *hypomnémata* que le escribe a Antonio Santos:

Antoine de Saint-Exupéry! = Antonio Santos  
 Los amigos deee jardín emiliano  
 Zapata pedimos Solidaridad... para  
 nuestro jardín de nos... otros  
 para poder el alto pasto queuz lean!  
 si les es posible ayudarnos (ayudar se  
 es de todos) \$11 estg muy devaluada  
 desde izquierda derecha arriba abajo!  
 escribo la Poética de Poesía en armas a  
 partir de KRO...OK ja lo leerán  
 admirarán y se encantarán malpé tot  
 Un saludo a Paco  
 te abraza JLL

Poética de Poesía en armas

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 150)

### El papel cartel

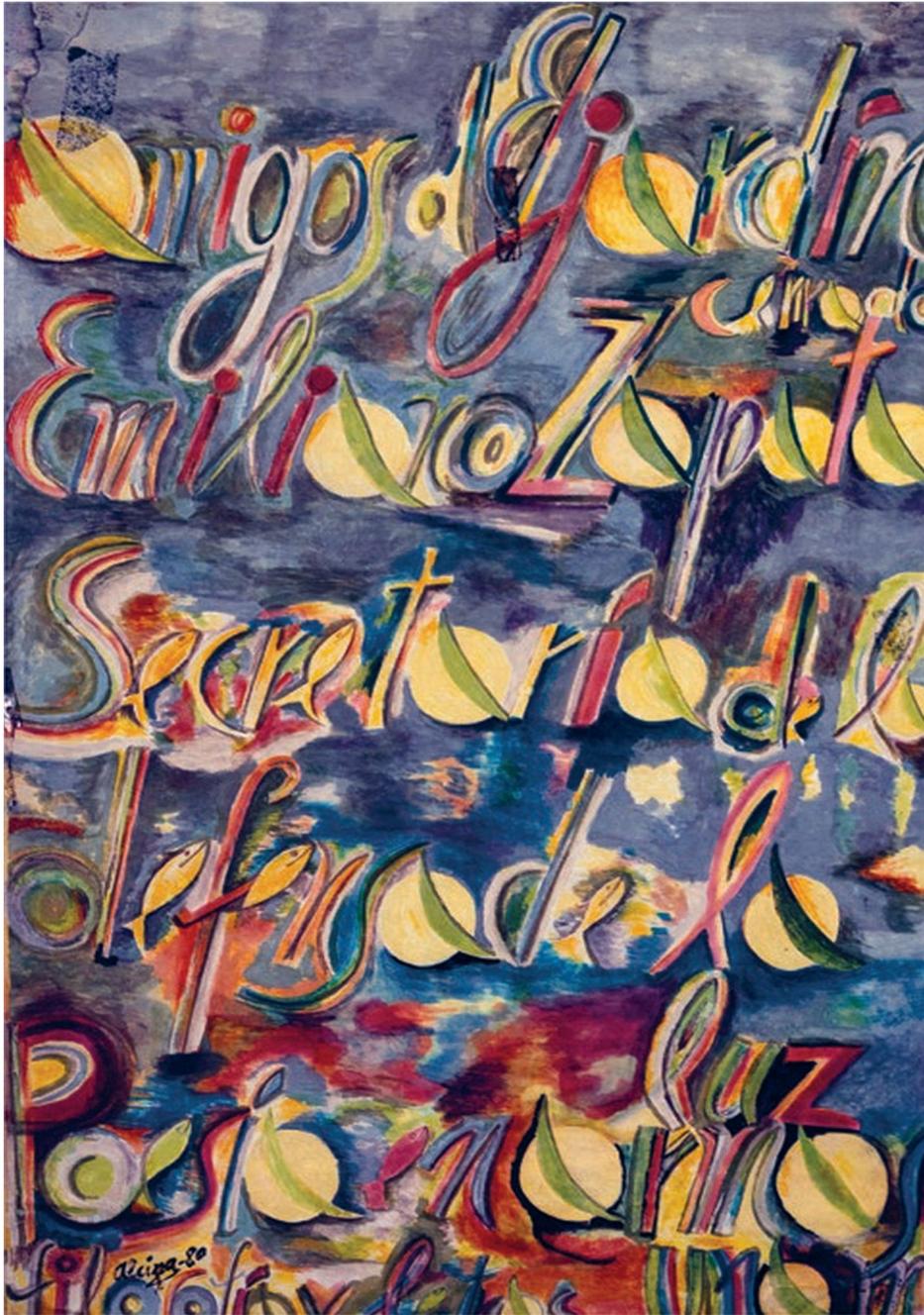
En 1980 Alcira comenzó a incursionar con la cartelería. Imágenes pintadas a témperas, crayolas o acuarelas; con lo que podía acceder con facilidad. Dibujaba, pintaba y luego las colgaba por los pasillos y salones de la Facultad de Filosofía y Letras. La temática de los carteles era, entre otras:

el Jardín Emiliano Zapata, Yoyontzin, Julio Cortazar, Alejo Carpentier, Liber

Seregni, Jean-Paul Sartre, Immanuel Kant, Alfredo Zitarrosa, Eduardo Galeano, Karl Marx, Wolfgang Amadeus Mozart, El Principito, Rufino Tamayo, Vasili Kandinsky, Pilar Rioja en Bellas Artes, Salvador Allende, Tito,<sup>34</sup> Uruguay, México, Cuba, Nicaragua, El Salvador, Granada, Aguascalientes, Chiapas, la Republica Española, Solidaridad (sindicato polaco), Radio Universidad, Radio Educación, *Unomásuno*, *La Jornada*, Consejo Estudiantil Universitario (ceu), Estrellas, el Barco Ebrio, la naranjas de Alcira y el equipo de fútbol unam (los Pumas) (SANTOS in MUAC, 2018, p. 70)

Muchos de los carteles los conservó su amigo Carlos Landeros y otros se perdieron. En éstos Alcira crea un alfabeto, inaugura una caligrafía. Transforma algunas letras por ciertas imágenes de la naturaleza. Por ejemplo la “e” y la la “l” por un pez pequeño y grande respectivamente, la “a” como un sol y una luna creciente. También escribe palabras o comienza alguna palabra con ciertas imágenes e incorpora flechas. No hay que olvidar la información que recabó Trabal de un muchacho que había conocido a Alcira a su vuelta de México y contaba que hacía carteles y le explicaba que había creado un alfabeto para trabajar con las comunidades indígenas. Santos expresa: “Mis amigos historiadores del arte dicen que sus carteles son muy Miró, o la síntesis de varios artistas. Yo digo que es muy George Braque” (in PAGANO, 2022, ver anexo 3). El primero, español, surrealista, el segundo, francés, cubista; ambas vanguardias del siglo XX.

Seguidamente algunos de ellos:



Amigos del Jardín cerrado Emiliano Zapata, Secretaría de Defensa de la Luz, Poesía en Armas,  
Filosofía y Letras, unam. Alcira 1980  
Imagen extraída de MUAC (2018, p. 109)



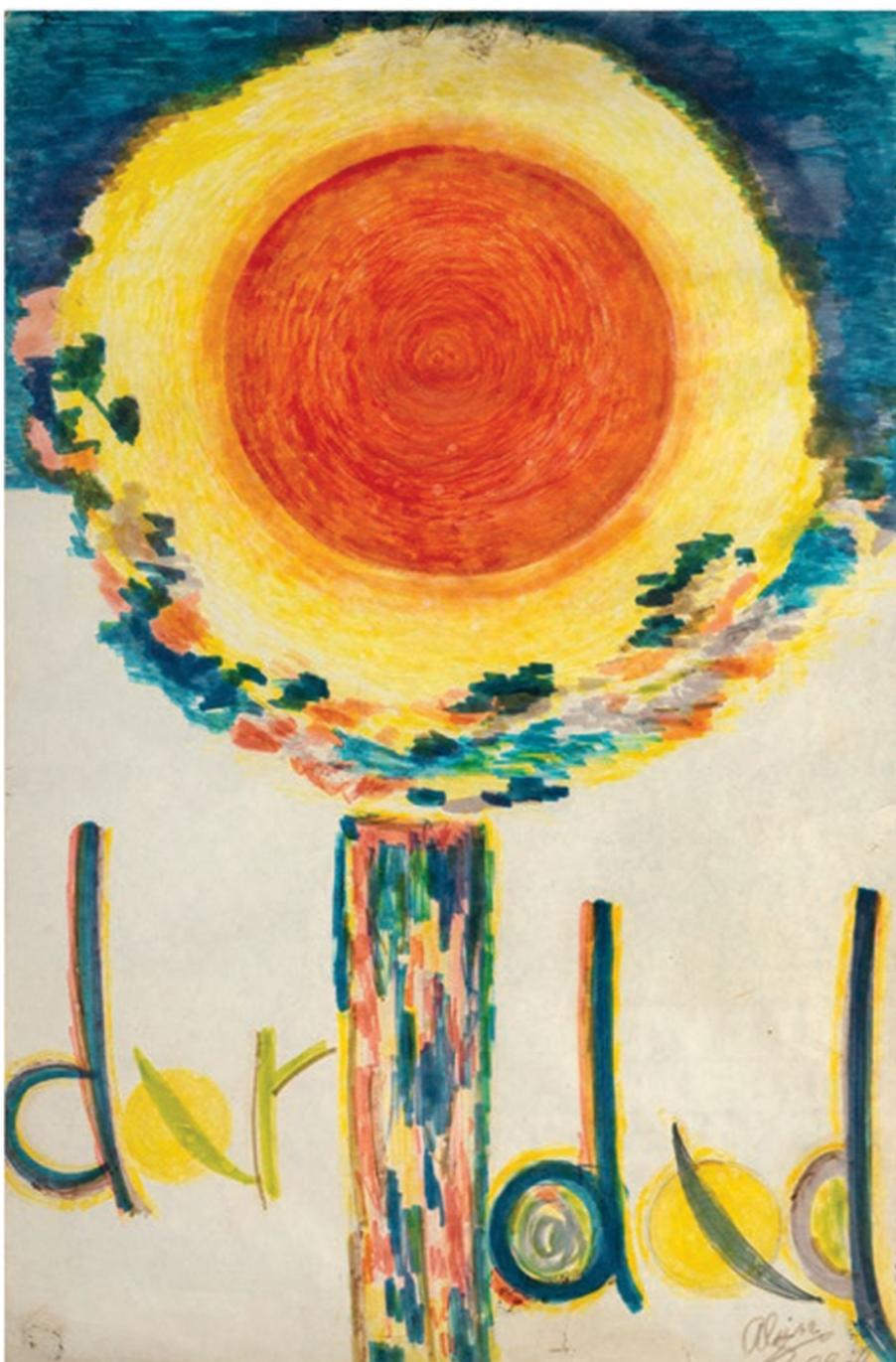
Viva México. Alcira, 1980

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 186)



Las naranjas de Alcira

Imagen extraída del Wordpress Alcira Soust Scaffo



Solidaridad. Alcira, 1980

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 191)

Muchos de estos carteles fijos, colgados en las paredes de la Facultad de Filosofía y Letras se convertían en carteles móviles y eran parte de la escena de las marchas que Alcira y su círculo de amistades participaba. Por ejemplo en la siguiente fotografía:



Alcira con Jorge Omar García Hidalgo, Morelos Torres, y Renato González Mello con un cartel pintado por ella en la marcha del Parque de los Venados a C.U., de diciembre de 1986.

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 83)

### **Alcira en el papel abono, papel mecanografiado y papel cartel**

El proyecto *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*, que incorporó jardinería y cartelería estaba presente en el estilo de vida de Alcira y sus acciones desde mucho antes de la concreción del proyecto. Éste advino para reunir su compromiso poético político con la vida. El vínculo con la naturaleza ya existía en la vida de Alcira, por ejemplo, los almácigos que en aquella Escuela Granja N°43 de Chileno Grande, plantaba con sus alumnos, entre ellos, con Marelene Yacobazzo. Alcira impacta con ese papel abono. Impacto e interpelación. En ese acto constante de interpelación, su constitución como sujeto. Necesita de la otredad pero también de su propio habitar. En términos de De la Garza: “habitar en la poesía, ser-en-la-poesía” (DE LA GARZA, IN MUAC 2018, p.8). En su soledad, en su colectividad, en el no saber dónde vivir, habita en la poesía. Como ella misma escribe en una *hypomnémata*: “Escribir Poemas/ Y vivir? Dónde?” (SOUST SCAFFO in MUAC 2018, p.153). El vínculo con la poesía estuvo presente desde antes de ejercer magisterio (no hay que olvidar la recomendación que le hace el poeta Oreste Plath de que siga escribiendo, en uno de sus viajes a Chile, tal como informó Fernández Gabard [in PAGANO, 2022]). También, es de suponerse que el conocimiento literario estuvo presente en su crianza y en su formación. El compromiso político reflejado en el proyecto se presentifica ya en sus estudios de posgrado en el CREFAL. Lo mismo sucede con la cartelería presente desde el inicio de su ejercicio en magisterio por su compromiso pedagógico y su aporte en el aspecto lúdico percibido tanto en Uruguay, en sus primeros años de maestra, como en México, en

sus estudio de posgrado.

*Poesía en armas* devino en una forma de relacionarse con el mundo. Alcira es a través de *Poesía en armas*. Una poesía que engloba mucho más que un texto lírico en particular. Implica la elección de un poema, el escribirlo (o traducirlo), comentarlo, encuadrarlo en determinado suceso que acontece en ese momento. Enmarcarlo y encabezarlo y con la expresión: *Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la Defensa de la Luz*. Una vez mecanografiado, fotocopiar las hojas y salir a repartirlas: una construcción polifónica. Palabra, imagen y acción. Es una poesía que implica lectura y escritura, pienso y acción. Una praxis que se materializa para hacerse cuerpo en Alcira. En los capítulos III y IV se analizó la potencia de la palabra y la imagen en la poesía de Alcira. Con el proyecto se potencia la acción; acción poética<sup>49</sup>. Alcira y su proyecto de *Poesía en armas* transgreden la idea de que la literatura es palabra muerta o mero lenguaje.

Barthes (1953), vincula el concepto de literatura con el lenguaje (analizado este como un lenguaje-objeto y como metalenguaje). Expone que la literatura es lenguaje que va más allá del lenguaje (metalenguaje) pero que en última instancia intenta referir a un lenguaje concreto (lenguaje-objeto). Este lenguaje-objeto no se descifra, nunca está ahí en el metalenguaje. Por ello Barthes enuncia que el sentido de la escritura es siempre un vacío a revelarse con cada lector. Dicha concepción se sustenta y se fundamenta a lo largo de toda su obra.

Al igual que Barthes, Julia Kristeva conceptualiza el texto, la escritura a partir y desde la lengua: “Sumergido en la lengua, el “texto” es por consiguiente lo que ésta tiene de más extraño: lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual” (KRISTEVA, 1981, p.9). A partir de los significantes que contiene el texto, la constitución de este como una significación particular. Primero significantes, luego significación. Esta se caracteriza por ser extraña ya que va más allá del simple significado que denota el significante. Desde su perspectiva semiótica, Kristeva va más allá de los autores que teorizan sobre la literatura exponiendo que ésta, tal como se la conoce no existe, “en tanto habla como las demás y menos aún como objeto estético” (KRISTEVA, 1981, p.52). La literatura es práctica semiótica particular que refiere al texto literario percibido como productividad (en esta noción se observa la influencia marxista de Kristeva). La escritura produce un texto; ese texto produce la noción y el objeto literatura (entendida en sentido amplio como todo discurso): “trabajo translingüístico que nuestra cultura no alcanza sino en la postproducción (en el consumo)” (KRISTEVA, 1972, p. 63), o sea, en la lectura.

---

49 Acción poética que tiene múltiples efectos como puede ser el nacimiento de una amistad. Muchos recuerdan que así comenzó la amistad con Alcira. Santos y Basso (in PAGANO , 2022) son ejemplo de ello

Otro autor importante que teorizó sobre el concepto de la literatura es Foucault. La relaciona estrechamente con las nociones de lenguaje y obra. A través de la literatura, obra y lenguaje se vinculan. Parte oponiéndose a la definición de literatura como “un texto hecho de palabras, palabras como cualesquiera otras, pero que han sido escogidas y dispuestas de tal modo y tanto que, a través de ellas, pasa algo que es un inefable” (2015/1964, p. 76). Por el contrario, sostiene que la literatura no está hecha de un inefable sino de algo que es para decir y puede decirse. La paradoja es “que se dice en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro” (2015/1964, p. 76, 77). No hay ser de la literatura.

Si se reúnen estos tres aportes, podría afirmarse que la definición de literatura se relaciona cierta cadena de significantes que la compone. Una cadena que cada lector va a significar, por tanto, imposible es encontrar una significación unívoca, única y abstracta. Esto recuerda al filósofo uruguayo Juan Fló (2002) que expone que la literatura es indefinible en tanto tal. Puede sostenerse que esa ausencia llamada literatura es un “aobjeto”, un no objeto, una cosa, un algo vacío debido a que su composición está hecha de palabras, de ausencias nombradas que forman cadena de significantes y estas finalizan en una significación que le da el lector. Por eso, la literatura es inherentemente caótica, inestable, diversa y sobretodo singular.

Ahora bien, Alcira revoluciona esa concepción. La literatura en Alcira es cuerpo, es letra que se hace carne, gesto, acción. En la intervención de Alcira por los pasillos de la facultad con sus hojas, en ese habitar, interpela este concepto de literatura. Como expresa Medina: “Era, efectivamente, una interpelación ya no a la autoridad constituida de los poetas referenciales (Éluard, Baudelaire, Lautréamont, etcétera), sino contra la falsa apariencia de esterilidad de las letras muertas en la página” (MEDINA in MUAC, 2018, p.100). La literatura con Alcira es, como expone Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953), que relaciona la escritura con la sociedad, “un acto de solidaridad histórica” (BARTHES, 1953, p.3). Su lenguaje poético deviene, en términos de De la Garza como “una forma de activismo y de compromiso con el tiempo, como colectividad y como memoria” (in MUAC, 2018, p.14). Basso, en la entrevista que le hice expresa: “Recuerdo también que nos habló de la necesidad de entregarse al arte, a la escritura poética pero con una mirada también social” (in PAGANO, 2022, ver anexo 4). De esta manera, Alcira se transforma en un Poema. Poema que posibilita la creación de ficciones, de nuevos mundos posibles (DOLEZEL, 1999) que, así como Derrida (1980) rompen con la ley de género, con la frontera realidad/ficción, generando resistencia, sublevación y colaboración en la transformación social del mundo que hoy se habita.



## CAPÍTULO VII: Alcira y el papel flor

PASAPORTE No. B193.831  
PASSPORT

NOMBRE Alcira Elida Soult Scaffo  
NAME

PROFESION Jubilada  
OCCUPATION

CIUDADANIA URUGUAYA Natural ESTADO CIVIL Soltera  
URUGUAYAN CITIZENSHIP MARITAL STATUS

COLOR DE LOS OJOS Verde COLOR DEL CABELLO rubio  
COLOUR OF EYES COLOUR OF HAIR

LUGAR DE NACIMIENTO Sancti Spiritus - Uruguay  
PLACE OF BIRTH

FECHA DE NACIMIENTO 4.3.1924  
DATE OF BIRTH

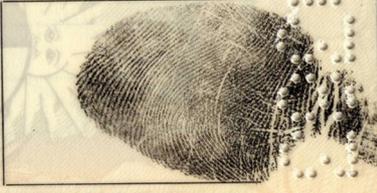
FOTOGRAFIA DEL TITULAR  
PHOTOGRAPH OF BEARER

PULGAR DERECHO  
RIGHT THUMB

FIRMA DEL TITULAR  
SIGNATURE OF BEARER

8.3.91.

DIRECCION NACIONAL DE PASAPORTES  
MONTEVIDEO



El pasaporte de Alcira  
Gentileza de Inés Trabal

Alguien tendrá algún día  
mi vida en torno a sí girando  
el puño cerrado sobre mí  
mi recuerdo en su grande nostalgia

Algún día seré por fin ligero  
y vendrán aires, sin embargo,  
y nada en mí se moverá  
(ZITARROSA, 2011, s/p)

Así versa el poema “Sonríe muerte” de Alfredo Zitarrosa... Alcira vuelve, Alcira escribe y Alcira muere. Muere siendo la misma que fue. Muere ligera y consecuente, sonriéndole a la muerte. Ganándole la pulseada. Volviéndose inmortal.

“Volver  
Con la frente marchita  
Las nieves del tiempo platearon mi sien  
Sentir  
Que es un soplo la vida  
Que 20 años no es nada, que febril la mirada  
Errante en las sombras, te busca y te nombra  
Vivir  
Con el alma aferrada  
A un dulce recuerdo que lloro otra vez”  
(GARDEL, LE PERA, 1934)

### **Volver a Uruguay**

En 1988, Psiquiatras y algunos de los amigos más cercanos de Alcira decidieron que retornase a Uruguay. Lo hizo a fines de junio siendo esperada en el aeropuerto por Zulma Gabard, sobrina de Alcira (madre del sobrino nieto Fernández Gabard) y su esposo, Gustavo Fernández.

La llegada y convivencia con la familia fue delicada y compleja. Fueron 36 años sin Alcira y su imaginario no coincidió con la realidad que se encontraron al recibirla. Cuenta Fernández Gabard:

La vuelta es compleja. Primero hay un contacto entre los amigos de Alcira de la comunidad de la UNAM, los amigos de ella de México. Llega un momento que dicen: “No, no podemos más con Alcira”, después de varias internaciones algunas consensuadas, algunas forzadas; pero dicen “ya no podemos”. Después es que contactan no me acuerdo si a mi abuela o a mi tía abuela, y obviamente le dicen que con mucho gusto la recibían acá. También creo que sin ser del todo conscientes del estado de Alcira, de cómo estaba. Entonces lo que cuentan es que Alcira vuelve con una carta y con un diagnóstico clínico dirigido a la familia. Los amigos cuentan: “la mandamos con un montón de pastillas que tenía que tomar”, y mi madre cuenta acá también: “Si, le compramos las pastillas y eso, tomó alguna vez pero después no había quien la hiciera tomar eso”. Entonces, es una etapa muy complicada, porque es difícil, más en esa época, en los 80, apoyar a alguien que está en esa situación. Pienso en esa época y son muy pocas las herramientas que tenés para contener a alguien en esa situación, seguramente la única alternativa que había era internación y que estuviera sesgada en el Vilardebó<sup>50</sup> o en otro psiquiátrico. Claramente eso no pasó, pero siguió con su vida errante: un tiempo en lo de mi abuela, otro tiempo en lo de mi bisabuela, con la que se peleó mucho también, porque en principio mi bisabuela me decía como que no la reconocía. Alcira llegó aparentando tener 20 años más de los que tenía, fácilmente. Una tía mía decía que parecía más vieja que su propia madre. Igual a pesar de todo, y de las grandes discusiones que tuvo con su madre, compartieron casa un buen tiempo. Además había discusiones, una que cuenta mi tía, es casi infantil, de que una vez se pelearon fuerte porque Alcira no quería ir a comprar el pan a la panadería, esas cosas

---

50 Único hospital público psiquiátrico de situaciones agudas (no crónicas) de salud mental.

que parecen de niño de 10 años. Entonces sí, es la etapa más compleja (FERNÁNDEZ GABARD IN PAGANO, 2022, ver anexo 5)

Esas discusiones también se observan en una *hypomnémata* que escribió Alcira al margen de una tarjeta que le envió Blanca Martínez, maestra y amiga que viajó con ella a México en 1952 en el marco de los estudios de posgrados del CREFAL. La tarjeta expresaba: “Querida Alcira llego a ti en Navidad después de 35 años de separación un abrazo de tu hermana que siempre te recuerda con cariño. Blanca” (IN MUAC, 2018, p. 86) y Alcira escribe:

¡Recibida a principios del 90! ¡Llegó a finales del 89! ¡Y la vi el 8 de marzo de 1991! Gracias a mi amiga Mirtha. A Zulma le habló a fines del 89 (o antes) y ella que fue a México conmigo me quería venir a ver ¡No vayas porque está muy mal! ¡No quiere ver a nadie y está más vieja que mi madre que tiene 92 años! Y yo no le mandé poemas y le escribí hasta que salí del Pasteur. Renacida con tanta Solidaridad y amor que recibí ¡que contraste! Pero ...¡Ladran! Sancho, ¡Ladran! ¡Señal que cabalgamos! (in MUAC, 2018, p. 86).

En la nota se observa la preocupación y visión que Zulma tiene de su tía Alcira así como también el enojo de Alcira, emoción característica de ella, que fue analizada en el capítulo V y que se mantiene vigente en esta época. Interesante cómo cierra la *hypomnémata* con una referencia literaria. Si bien la expresión es utilizada coloquialmente con cierto tinte despectivo para aquella persona que habla sin motivo o con contenido vacío; quien la expresa es el mismísimo Don Quijote de la Mancha, personaje de Cervantes, considerado loco. Alcira toma la voz de Quijote y se apropia de ella.

La vuelta de Alcira y la convivencia con su familia, fueron difíciles. Para la familia, Alcira se había transformado en un misterio. Había perdido contacto estrecho hacía ya unos años. Se fue joven, volvió vieja. Se fue con dientes, volvió desdentada. Se fue erguida y volvió encorvada. Se fue con acento uruguayo y volvió con el mexicano. Se fue sin delirio y volvió con delirio a viva voz. Así expone Fernández Gabard:

Claro, Alcira no había vuelto a Uruguay, en casi cuarenta años, si bien en los primeros años de CREFAL escribía seguido y se mandaban fotos, después nada. Era todo un misterio. Esto que te contaba del vecino que viaja a México y ahí nos enteramos de una teoría del episodio con el esposo. Después hay un terremoto en los 80 en México, ahí se averiguó si Alcira estaba dentro de las víctimas o no. Se averiguó no directamente, había un contacto que se había perdido bastante, Alcira ya era un mito. Entonces sí, fue todo el misterio y una sorpresa enorme, o sea mi abuela también dice cuando la fue a buscar al

aeropuerto que la primera reacción cuando la vio fue: “Esta no es mi hermana”. Después de un rato de hablar, sí es. Pero era eso, encontrarte con una persona como 20 años mayor, con otro acento, fue muy raro. Después que pasó ese primer “choque”, sí obvio que se la arropó todo lo que se pudo y se reconocieron como hermanas, también con la madre. Pero faltaban esas herramientas de contención, que creo que hasta el día de hoy es complicado. Cómo contener a una persona que está en esa situación. Una tía mía contaba que en un momento Alcira les decía: “¿Y ustedes no ven esos muñequitos que están caminando por ahí arriba de la mesa?” O sea, totalmente delirando. Y le decían: “No, nosotras no vemos nada”. Entonces sí, fue muy difícil. Hasta el día de hoy pienso eso, qué hubiera sido mejor para ella. El tratamiento que se podría haber dado era las internaciones que no sé, cómo se hubiera manejado, cómo hubiera respondido a las pastillas que tenía indicadas. Para la familia hubiera sido más fácil de llevar o no sé, el hecho de saber cuándo, enterarse del momento del fallecimiento, poder despedirse y enterrarla donde quisieran, que de esta otra forma no se pudo, fue como que quedó ahí prácticamente desaparecida. (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5)

Como relata Fernández Gabard vivió un tiempo con su madre, Ángela Dionisia, otro tiempo con su hermana Sulma en Durazno y luego en Flores donde vivía su otra hermana, Gloria.



Alcira y Gloria, 1991

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 92)

También vive por un tiempo con Marinela Echenique (hija de un gran amigo de ella) y su familia. Fernández Gabard relata del vínculo:

Marinela, la alojó, y Alcira cuidó a los hijos, la quiso mucho y la fue a visitar a Alcira a un par de pensiones en las que estaba. En una de esas pensiones es en la que creemos que termina falleciendo, o de ahí la llevan al hospital y fallece. Era prácticamente una cárcel, de esas pensiones que le cobran la jubilación a los viejos, que les controlan cuándo se pueden bañar y cuándo no, con quién hablan por teléfono y con quién no. Eso por lo que contó ella, de que fue a una pensión a verla y la bañó y eso, y cuando la vio el dueño medio que la “sacó a patadas del culo”. (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5)



Alcira y los hijos de Marinela Echenique

Imagen extraída de la página de Facebook Alcira Soust Scaffo



Alcira, sus carteles y los hijos de Marinela Echenique

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 88)

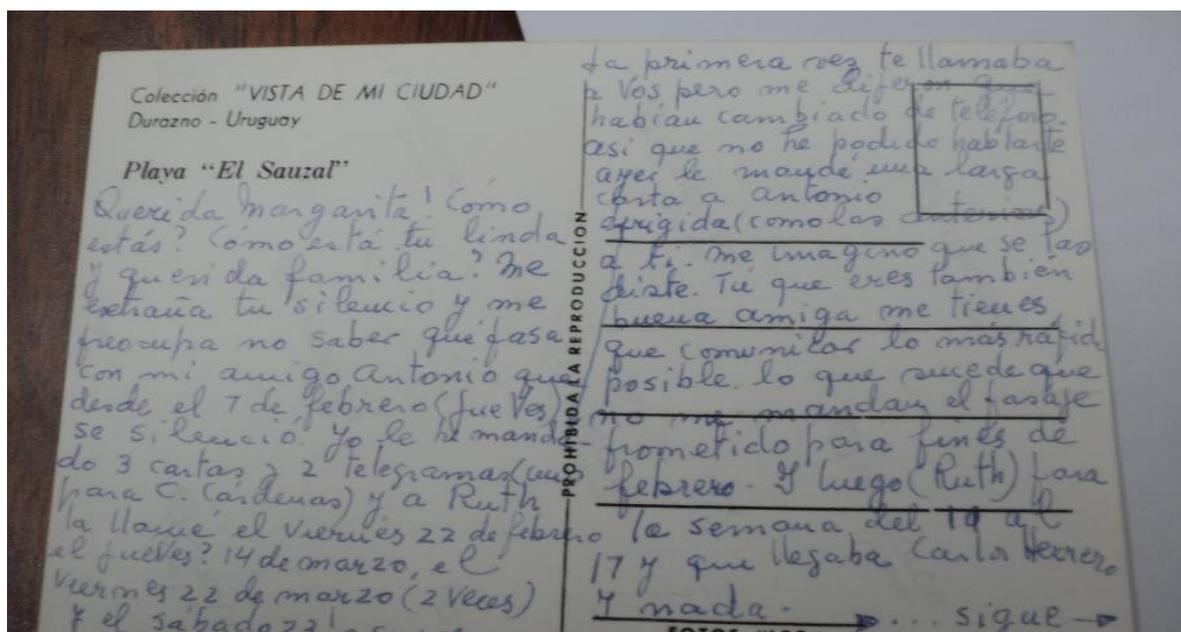
Con su familia y Echenique convive, aproximadamente, hasta los inicios de la década de 1990. Entre 1992 y 1995 Alcira va perdiendo contacto con su familia y amistades uruguayas. A continuación el último contacto con su hermana Sulma: “La última conversación telefónica<sup>51</sup> que tiene mi abuela con su hermana, con Alcira, es de que Alcira la llama y ella le dice que la va a volver a llamar para que anote donde se va a estar quedando. Mi abuela se quedó esperando, no volvió a llamar y desde ese entonces nunca más” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5).

La otra hermana de ella, Gloria, tenía la teoría, que se divulgó por toda la familia, que Alcira se había ido a Argentina con la gente del teatro y como expone Fernández Gabard: “un poco se aferraron a esa teoría bastante disparatada que involucraba a China Zorrilla, fue aferrarse...” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO, 2022, ver anexo 5). Teoría que alivia a una familia que, según afirma el entrevistado, no tenía las herramientas, y que de la noche a la mañana tuvieron que enfrentar la situación que relatan. Según los relatos familiares, Alcira se negaba a tomar la medicación, era resistente a sus tratamientos, era “rara” y un “misterio”. De hecho, Alcira no se fue con gente del teatro, estaba deambulando por las calles de Montevideo, volviendo a su vida nómada y errante. Frecuentando 18 de julio, la librería y papelería “Mosca”, la Biblioteca Nacional, el Callejón de la Universidad y El teatro “El galpón”. La librería y la Biblioteca, lugares donde la

---

51 Fernández Gabard relata que esas conversaciones telefónicas eran comunes entre las hermanas. Alcira siempre llamaba y decía donde se estaba quedando. Entre los años 1992-1995 se supo que se quedó en dos pensiones, una que podía salir cuando ella quería y otra que no podía abandonar la casa. Cuando se quedó en una pensión en Flores llamaba a la madre o la hermana para que le lleve la plata para la pensión al “boliche de la esquina” (FERNÁNDEZ GABARD in PAGANO 2022)

literatura reina; el Callejón de la Universidad, corazón de jóvenes universitarios, artistas callejeros y habitantes de la ciudad. “El galpón” era un teatro integrado por un colectivo de actrices y actores de izquierda que en la dictadura uruguaya se exiliaron en México. Teatro que, once años después de su muerte recibe a Verónica Langer para representar “Alcira o la poesía en armas”. Estos lugares podían devolverle a Alcira algo de ese México que la acogió por tantos años; porque Alcira buscaba México en Uruguay. Así lo expone Santos: “Digamos que sustituía un poco la vida que tenía aquí, le daba un poquito de la vida cultural que le daba aquí” (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Además, no sólo buscó México en Uruguay sino también buscó volver a México. Intentó comunicarse con sus amigos, enviando postales. Por ejemplo en 1990 escribe a Inés Campos y Germán expresando que extraña su vida en México así como también recibe de Ruth Peza y Antonio Santos. En 1991 escribe a Margarita Gil contándole que ha intentado comunicarse con varios de sus amigos mexicanos y no ha podido. Ese mismo año estos amigos dejan de tener noticias de Alcira.



Postal escrita por Alcira y enviada a Margarita Gil

Imagen extraída de la página de Facebook: “Alcira Soust Scaffo”

Aún así, buscando a México en Uruguay y buscando tener contacto con ese país a través de la comunicación con sus amistades, Alcira “padeció la pérdida cultural de la Ciudad de México” (SANTOS in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Es posible esbozar que también experimentó, además de los enojos que relatan quienes la conocieron, una gran tristeza. Pareciera que Uruguay le quedaba chico y quien realmente supo y pudo acoger a la gran Alcira, fue México. Así sintetiza

Santos: “... ya no cabía ahí. Solo cabía de vuelta en México, o en algún lugar, pero ya no cabía ahí” (in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Es posible esbozar que Alcira buscó soporte pero no lo logró, no existió trama simbólica que la sostuviera en Uruguay. Ni tampoco la posibilidad de crearla. A pesar de haber continuado escribiendo y haciendo carteles, fallece en Montevideo, en junio de 1997, sola e indigente, exactamente nueve años después de que se fue de México.

### **Testimonios que conocieron a Alcira en su vuelta a Uruguay**

Trabal en su artículo “Alcira, el poder de decir” (2014), recoge algunos testimonios de personas que la conocieron en su vuelta a Uruguay.

Una de ellas es a Marinela Echenique quien expresa: “La lucha de ella se reflejaba siempre en toda la poesía, en todo lo que escribía, en todo lo que hacía (...) dormía abrazada a su carpeta” (in TRABAL, 2014, s/p). ¿Habría sido por temor a vivir lo mismo que lo que vivió con la caja? Cuenta Fernández Gabard, que uno de los hermanos de Marinela se había adjudicado algunas de las creaciones de Alcira. ¿Ella lo intuía y por eso el dormir abrazada a su carpeta? Otro misterio abierto.

Otro testimonio es el de Leticia Mora Cano, cocinera y artesana que conoce a Alcira en los comienzos de los 90, puntualmente en la Explanada Municipal de la Intendencia de Montevideo que se localiza sobre la calle 18 de julio. Relata: “La conocí en la Explanada Municipal: me acerqué yo, ella estaba en un banco escribiendo y dibujando una cosa alucinante. Tengo todavía lo que me hizo ella. Lo recuerdo, las letras: “a” naranja, “t” rosa de los vientos. Nos quedamos charlando (...) Una vez la encontré cuando vino Pinochet [febrero '93], ponía en columnas sus carteles. Estaba apuradísima” (in TRABAL, 2014, s/p). El activismo político de Alcira, puesto en la acción poética de *Poesía en armas* cruza las fronteras y llega a Uruguay en momentos históricos tan importantes como la llegada de Pinochet.

Los otros dos testimonios que recoge Trabal son de trabajadores de la librería y papelería Mosca. El primero es de Alberto Gallo que recuerda:

Así la conocí yo, apareció un día nomás, se acercó directamente a mostrarme un trabajo que ella estaba haciendo. Me llevaba dibujos herméticos, enigmáticos, intrigantes, una especie de lengua propia inventada por ella que muchas veces intentó infructuosamente explicarme. Había cuestiones que para ella eran supremas, y yo pondría allí como primera cosa el tema de las conexiones. Había un libro, y me dice, ‘Mirá: yo fui ayudante de Rufino Tamayo.’ (...) Más que nada a través de lo que estaba haciendo en ese momento. Me parece que ese fue un momento importante en los descubrimientos que estaba haciendo de su

propia obra. Venía con ansiedad a mostrarme esa especie de descubrimientos de lenguaje, de alfabeto. Había algo interesante, sí, había algo. (in TRABAL, 2014, s/p)

### El segundo, de Mario Firpo:

Era maravillosa. Yo la quería muchísimo y luego la perdí. Supe tener dibujos. Me contaba cosas, de sus amores en México. Yo la escuchaba, me había llamado la atención su alma. Trasmecía algo importante, tenía algo que decir. (...) Deliraba, mezclaba cosas muy cultas, recitaba frases de libros y las mezclaba en su diálogo, y las dirigía a un muchacho como yo. Seguramente todo lo que decía era muy coherente. Empecé a acordarme que siempre, el '91, todo ese año se pasó hablando de Tamayo. Me decía esas cosas como riéndose de la vida, como diciendo, 'Mirá donde estoy ahora y lo que fui.' Ella siempre tenía una bolsa de nailon, transparente, donde se veían las cosas, y siempre ahí cargaba sus dibujos. Se inspiraba de algo y se sentaba en un banco, o donde sea, y dibujaba. Textos dibujados, ella dibujaba las letras, le ponía mucho azul, rojo, amarillo. Estilaba mucho escribir frases en donde se notaba que estaba la presencia de algún escritor, pero también el pensamiento de ella. Era una provocadora, ella buscaba un interlocutor, siempre. Ella disfrutaba de la atención. Creo que la forma de agradecer era cuando nos regalaba los dibujos. Y estaba agradecida por cuanto nos confiaba todas sus cosas interiores y sus pensamientos, sus frases. Era un regalo su presencia porque, yo me daba cuenta que detrás de ese personaje había una vida muy rica. (in TRABAL, 2014, s/p)

Todos los testimonios que Trabal recoge, rescatan su singularidad, el sobresalir característico de Alcira que la hacía distinguirse del resto. Todos quedaron maravillados con su presencia y eso permitió su apertura y poder escucharla, porque sabían que Alcira tenía algo para decir. Asimismo rescatan su actividad artística a través de sus poesías, sus carteles, sus dibujos, su activismo político, sus historias y sus delirios. Su sabiduría misteriosa y loca.

Otro testimonio, que la conoce en enero de 1992, es el poeta chileno Cristián Basso. Basso viajaba con 15 años a Durazno, a un encuentro de Poesía llamado "Encuentro poético sin fronteras". Aunque extenso, así relata el momento que conoció a Alcira:

Nosotros estábamos con José Mejías<sup>52</sup> ahí instalados, y empezamos a oír una discusión que se estaba dando en la plaza de Durazno y nos llamó la atención porque había una mujer que nos llamó particular y poderosamente la atención, porque la habíamos observado tiempo antes. Una hora antes estaba ella colgando una suerte de textos, de dibujos con palillos entre un árbol y otro, de imágenes muy llamativas. De pronto, entre el árbol y árbol de la plaza, vimos que estaba poniendo también poemas, palabras dibujadas.

---

52 Otro poeta chileno, tres años mayor que Basso, que se quita la vida años más tarde.

Su aspecto nos llamó mucha atención, nos impactó, porque la encontramos como una especie de figura quijotesca, una mujer muy alta, de voz poderosa, y muy exaltada por la situación que estaba viviendo con los organizadores del encuentro. (...)

Eso nos hizo bajar a nosotros del bus, y nos acercamos a ella y también llamamos la atención de Alcira, quien inmediatamente simpatizó con nosotros y nos empezó a hablar. La mayoría de los asistentes no reparó en su genio sino en su personalidad, la encontraron perturbadora, querían retirar del lugar su instalación artística. A mi juicio, no supieron cómo tratarla. Para nosotros, en realidad, se trató de inmediato de una revelación. No compartimos el hecho de que la hubiesen postergado. La veíamos también como muy desvalida en ese sentido, que nadie la estaba apoyando con su intervención artística. Nuestro ímpetu creativo, nuestro amor real por la poesía nos llevó a conocerla. Estábamos realmente impresionados, como pocas veces en la vida. Uno no siempre se encuentra con seres humanos tan fuera de lo común, y que efectivamente tenía tanto que decir, al menos intuíamos eso. No compartimos, efectivamente, el juicio que tenía el resto de la gente con la que tuvo esa discusión, ni tampoco con palabras de repudio que también oímos, además de algún poeta nacional en torno a ella, porque para nosotros no hubo duda de que se trataba como una suerte de poesía pura que estábamos viendo (BASSO in PAGANO, 2022, ver anexo 4)

“Nos había llamado la atención”, “figura quijotesca”, “revelación”, “ser humano tan fuera de lo común”, “poesía pura”, son algunas de las expresiones que Basso dirige a esa primera Alcira que irrumpe en sus ojos y lo llama, como un imán. El vínculo entre Basso y Alcira comienza en ese preciso instante. En tan pocos días se trazó una gran amistad, una relación de maestra-aprendiz, de hermanos latinoamericanos: En palabras de Basso:

Cuando la abordamos, Alcira tuvo gestos de gran cariño con nosotros como el hecho de regalarnos naranjas. Asimismo, tuvo gestos de ternura, de demostraciones de generosidad, de admiración hacia los poetas chilenos. Nosotros también compartimos algunas comidas con ella, la tratamos de ir conociendo, nos hizo alguna serie de preguntas, estaba muy interesada en lo que escribíamos y especialmente nos llamó la atención su forma de expresarse, pero también de compadecerse ante los sufrimientos históricos de Chile durante la dictadura. Gritaba, se emocionaba, nos daba lecciones de Literatura. (...) Y además incluso nos tradujo al francés algunos poemas nuestros. Nos pidió unos poemas para traducirlos, y al día siguiente nos trajo las versiones traducidas al francés, nos recitó a poetas franceses, lanzó con nosotros poemas al aire, nos habló de su temporada en México, de su lectura poética de textos de León Felipe, del joven Bolaño que no conocíamos nosotros en aquel momento. (BASSO in PAGANO, 2022, ver anexo 4)

Al conocer y estrechar vínculo con Alcira, el “Encuentro poético sin fronteras” queda en un segundo plano. Tal es así que deciden, bajo recomendación de Alcira, irse con ella a conocer Montevideo:

Fue allí que decidimos con Mejías que pasaríamos más tiempo con Alcira. Los detalles de nuestra experiencia fueron estas conversaciones, estos encuentros cotidianos, pero nos llamó sobre todo la atención el hecho de que ella nos dijera que deberíamos salir del encuentro, y que tendríamos que ir junto con ella a un viaje, a conocer y recorrer con ella la ciudad de Montevideo. Y como te digo, se asomaba cada tarde a conversar con nosotros hasta que surgió esta invitación, que nos fuéramos con ella, que nos enseñaría la Biblioteca Nacional, que nos mostraría la ciudad, que la poesía sería nuestro eje porque la poesía era la celebración de la vida. Ella nos dijo: “Soy la madre de todos los poetas latinoamericanos y todos los poetas latinoamericanos me conocen a mí”. Por eso me impactó tanto cuando leí “Amuleto”, y de verdad, fue leer su testimonio, su propia experiencia escrita por Bolaño, corroborar aquello que nos había relatado años antes y de la propia voz de Alcira. (BASSO in PAGANO, 2022, ver anexo 4)

Basso relaciona la locura de Alcira, con una locura desde el punto de vista foucaultiana (que se desarrolló en el capítulo V) en la que se es loco, o existe locura frente a un sistema que disciplina y encorseta (de similar manera lo piensa Marcelo Otero Díaz, el próximo testimonio). Frente a esta locura que el sistema expulsa, el arte y la literatura haciendo enlace, nexos y lazos al mismo tiempo que intervalo visibilizador de lo que el sistema está excluyendo, un “des-borde”. Así lo expresa Basso:

para mí esa supuesta locura era absolutamente necesaria, alimenticia para nosotros. No nos cuestionamos su estado mental. Nos pareció más importante el estado emocional. Ella tenía un manejo sorprendente de las emociones del otro. Y en ella como que se desbordaba la emoción. Hay personalidades que son más racionales, otras más expresivas. En el caso de ella, yo creo que jugó en contra para un sistema social y cultural que se maneja con ciertos códigos de comportamiento, que no siempre es generoso con la diversidad, con la diferencia, con valorar lo que hay que valorar, que justamente es esa forma de ser, sentir y expresar de un modo distinto (...) A mí me parece que su producción poética de poemas-acción, de poemas gráficos, de exploraciones artísticas son maneras de desbordarse ante un mundo hostil, injusto, limitante, maneras de canalizar este desborde de la personalidad, de la necesidad de expresión, de manifestarse. Pero siempre desde un punto de vista humano, un punto de vista creativo, un punto de vista social. Yo diría que se transforman en su obra naturalmente, que trascienden una obra escrita, visual, a una “performance” incluso, o un acto performático. Me parece que se convierten en su propia obra (...) (BASSO in PAGANO, 2022, ver anexo 4)

Una de las últimas imágenes de Alcira es la que se encuentra con Basso, en la siguiente fotografía:



Poetas Cristián Basso y Alcira, 1992

Imagen extraída de la página de Facebook: “Alcira Soust Scaffo”

Esta fue la última vez que se vieron. Basso relata de esta forma la despedida:

Nosotros estuvimos con ella todo ese tiempo. En esa época tener una cámara era un lujo para nosotros, y contábamos una a una las fotos para no acabar el rollo que teníamos. (...) Ella nos fue a dejar a la estación de buses, y ahí en este viaje, en este irnos, que era compartir también un dolor, porque todas las despedidas son tan dolorosas, su imagen y su palabra nos acompañó para siempre. La fotografía es la imagen de un adiós. Fue ahí cuando tomamos esta fotografía. Ella aparece con *El libro de los Abrazos*, de Galeano. Nosotros, ya con lágrimas en los ojos, ya despidiéndonos de ella y con la incertidumbre de no saber cómo poder contactarnos con ella. (BASSO in PAGANO, 2022, ver anexo 4)

Para Basso conocer a Alcira fue un antes y un después en esa corta vida que tenía en aquel entonces, 15 años. Marcó su posterior desarrollo poético en lo que respecta a publicaciones de libros dedicados a Alcira o inspirados en ella. Factiblemente Alcira vivió con Basso y con Mejías, algo de lo que vivió en ese México universitario, rodeada de jóvenes. ¿Reminiscencia viva de años

felices alcirianos a través de una metonimia o desplazamiento chileno?

En el capítulo anterior se refería a cómo Alcira revoluciona la conceptualización de literatura. La literatura pasa a ser cuerpo y Alcira se transforma en un Poema. Así también la siente Basso: “Nos abrió un mundo, fue generosa, para mí, un poema “viviente” (...) Era un ser humano maravilloso, increíble, conectado con la vida pero de una manera diferente, atípica, que no todo el mundo valora. Pese a vivir en el desamparo, ella tuvo siempre una dignidad que también nos traspasó, yo creo que uno aprende mucho no solo de la verbalización, sino que también como ella se manifiesta” (in PAGANO, 2022, ver anexo 4).

Uno de los últimos recuerdos que se tiene de Alcira con sus papeles, ésta vez transformados en flores, es en el entierro de Germán Araújo, político de izquierda, el 9 de marzo de 1993. El testimonio es de Marcelo Otero Díaz quien conoció a Alcira en esas épocas y se hizo amigo:

La conocí en el callejón de la Universidad antes de una marcha. Ella estaba sola, era anciana, alta pero encorvada, con su pelo blanco largo y despeinado, era muy extravagante, tenía un halo de locura, y creo que por eso estaba sola: la locura genera rechazo. Y creo que también por eso nació mi vínculo con ella, porque prefiero las Alciras a las “normales”. Siempre marchábamos juntos, era una época de muchas movilizaciones, fines de los 80 y principio de los 90, y yo iba solo a las marchas y ella estaba sola, así que nos esperábamos. Yo iba al callejón porque siempre estaba por ahí. Siempre hablaba de México; ella no era uruguaya: ella era mexicana por amor. Siempre me regalaba poemas, que aún conservo (OTERO DÍAZ in PLATERO, 2018, s/p)

Marcelo recuerda que tenía una gran atracción por los niños y que Alcira trataba de vincularse con aquellos que vivían en el callejón<sup>53</sup> pero no siempre lo lograba. Otero guarda en su memoria que algunas veces los niños se burlaban de ella y percibía cómo le dolía a Alcira pese a no decir nada.

El último día que la vio fue en el entierro de Germán Araújo. Otero Díaz escribe: “Me dio un beso, luego se acercó al féretro, donde la gente depositaba flores, y ella, en el más romántico de los gestos, depósito un manojito de poemas, sus flores, y se fue” (OTERO DÍAZ, 2016, s/p)<sup>54</sup>. Tal como lo hizo en México, en el entierro de la escritora Rosario Castellanos y Elena Poniatowska fue testigo del gesto.

Con el testimonio de Marcelo Otero, vuelve el quedarse impresionado con su presencia,

---

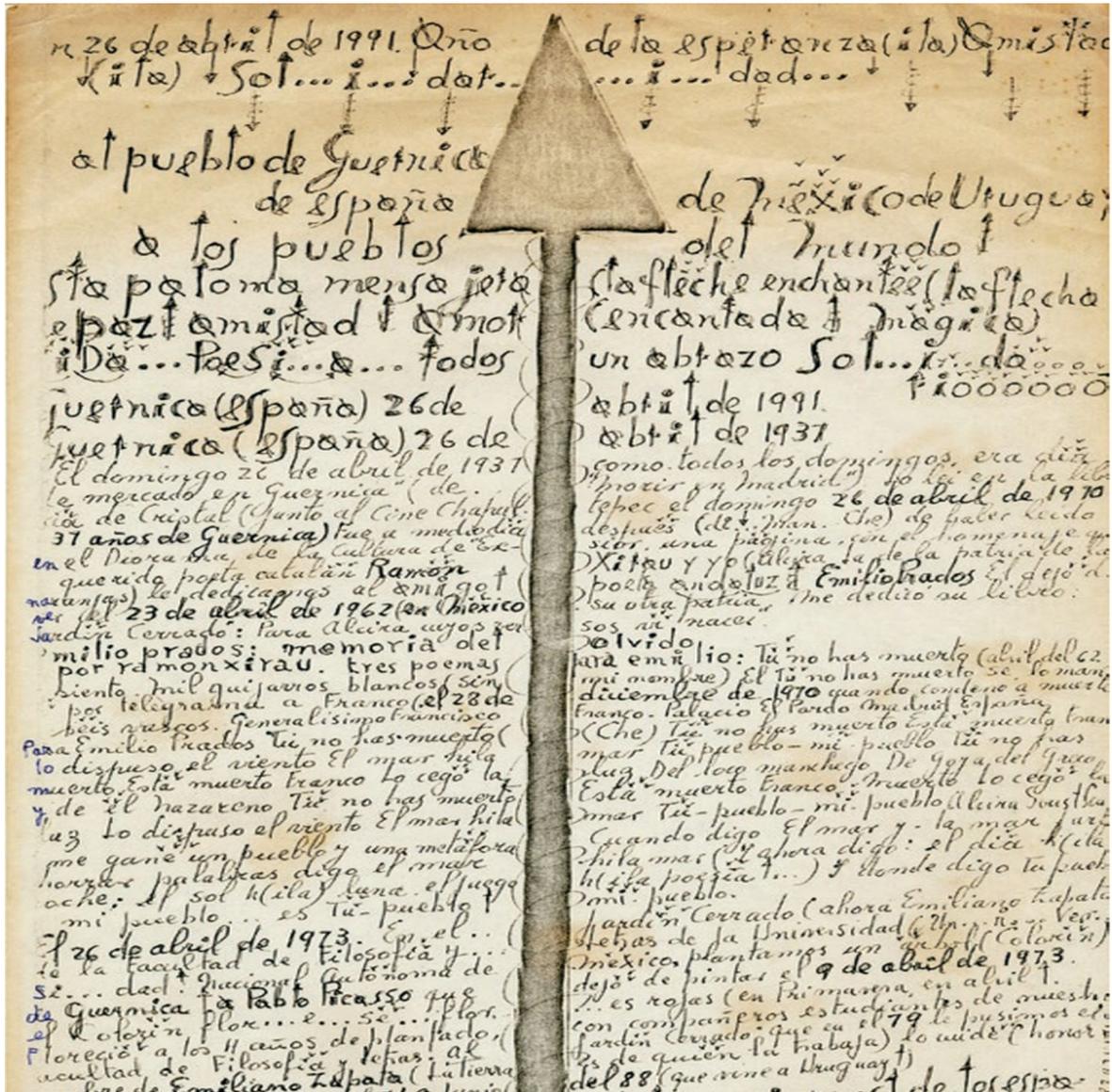
53 En los años 90, en Uruguay, bajo la presidencia de Luis Alberto Lacalle, se implementaron fuertes medidas neoliberales lo que implicó una fuerte crisis económica y social recrudescida por las consecuencias que había traído la dictadura finalizada en 1985.

54 Testimonio extraído de la página de Facebook: “Alcira Soust Scaffo”

vuelve la locura, la literatura, el activismo político, los niños, México: “era mexicana de amor”<sup>55</sup>.  
 Vuelven los papeles transformados en flor.

**Escribir, *malgré tout***

Alcira nunca dejó de escribir. Su tarea escribiente fue un titilar. En esta etapa la presencia del dibujo de una flecha (que a veces guarda un espiral en su interior) se hace constante, parte de su estilo.



La flecha en las escrituras de Alcira

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 1)

55 Esta expresión se puede relacionar con la famosa respuesta que dio cuando le dijeron que no era mexicana: “Los mexicanos nacemos donde nos da la rechingada gana”

Se trata de una hoja cortada sobre el final pero al comienzo de la misma expresa: “En 26 de abril de 1991 Año de la esperanza (i la) Amistad (i la) Solidaridad. Al pueblo de Guernica, de España, de México, de Uruguay, a los pueblos del mundo. Esta paloma mensajera (la fleche enchantee), la flecha de la paz, amistad, amor (encantada, mágica). Vida ... Poesía ... a ... todos un abrazo solidarioooooo. Guernica (España) 26 de abril de 1991. Guernica (España) 26 de abril de 1937” (SOUST SCAFFO in MUAC, 2018, p. 89). Recuerda episodios tales como el Guernica, el día en que Emilio Prados le regala y dedica un libro de su autoría y el día que nombra a una planta del *Jardín Cerrado* “El guernica”. Todos episodios vinculados a España.

El mismo año Alcira escribió un poema en el que se encuentra la misma flecha dibujada a lo largo de todo el texto, en la mitad de la hoja, dividiendo la versión en español y la versión en francés (la imagen se encuentra en la página 146 de la presente tesis). La transcripción la hizo Trabal (2014):

en écoutant la flutte

enchantée

de W. Amadeo

je veux t’aimer comme s’aiment

ceux qui s’aiment enchantant

par tous les chemins du monde

Dans l’air tiède

Dans l’air froid

-----

je veux t’aimer dans les larmes

je veux t’aimer dans les chants

à la sourire sans bornes

comme un ruisseau ruissellant

-----

je veux t’aimer dans les autres

ceux qui ont tout

ceux qui n’ont rien

-----

je veux t’aimer enchantant

vers la lumière d’une étoile !

firmado: Alcira

*Credo* a principios de los sesenta cuando tu-dió) de amigos antropólogos con los de Antropología. El 17 de setiembre de maestro Rufino Tamayo. Mis amigos en

escuchando la flauta

encantada (mágica)

Mozart

yo quiero amarte como se aman

los que se aman encantando

por todos los caminos del mundo

en el aire tibio

en el aire frío

yo quiero amarte en las lágrimas

yo quiero amarte en los cantos

en la sonrisa sin límites

como un río ruiselante

yo quiero amarte en los otros

los que tienen todo

los que no tienen nada

yo quiero amarte encantando

hacia la luz de una estrella ↑

firmado: Alcira

viVía con amigos antropólogos en *La Baticueva* (es que luego trabajamos en el Nuevo Museo 1964, fue inaugurado. Yo trabajé con el museografía: Manuel OroPeza (ahora Director

del Museo de Guadalajara tenía de las me-	jores colecciones de discos de música clásica
h(ila) primera vez que aYí oí la	Flutte enchantée (La Flauta encantada.mágica
me inspiró este poema. Gracias! amigo! ami	gos! Los saludo en los 200 años de Mozart !
ViVe ! En el universa sarió (río) del na-	cimiento de Charles Chaplin! Que ViVe! Que vi...
va... Que viVamos! Amigos↑ →	→Aquí ↑ en Durazno Uruguay →la tie=
rra donde nació→a México →la tie=	rra donde renací ↑...
en mar-tes 16 de abril de 1991→	martes! (mardi) →mar...di...An...i...
versa...rio (rió) del nacimiento	de Charles Chaplin (Carlos!) car=pues los=sol
Declaramos este día	16 de abril... ..sol...pues ↑
Día Universal del	artista
Símbolo: la flèche	enchantée ↑
la flecha	encantada (mágica)
los	amigos...
música	W. Amadeo Mozart
Dedicado a W. Amadeo	Mozart ↑
A Charles	Chaplin... Amigos↑... los
saludo con un abrazo y poesía para en	cantarlos ↑ Mireya Cueto (y flia.) Antonio
Santos <i>Paco</i> (y flia.) Carlos Landeros (y flia.)	Anunziata Rosi (y flia.) Georgina Calderón Aimée
Wagner (y flia.) Ruth Peza (y flia.) Margarita	Gil (y flia.) Jorge Moreno Renato Cuauhtémoc
Los Amorosos... (y flias) Un abrazo es	pecial el querido amigo Mario <i>luna</i> . Si mis
queridos amigos quieren <i>publicar en</i>	mimeógrafo electrónico “Para toda la Facultad!
a – la Uni ↑ Ver Si dad ↑ Ra Dio Gonzalo Celo	rio <i>Paco Noriega</i> Ricardo Guerra (y flia.) Carlos !
<i>Pay-in</i> Miguel Luna (La Jornada) Ramón	Xirau (y Sra) Y el poeta de los amorosos él-
-- los ojos verde alfalfa ( <i>recién</i> nacida)	Que lo oimos en Radio Sarandí (Montevideo)
<i>en voz viVa!</i> J’aime Sabines (y flia) Que	vi van los amigos
a las hermanas Galindo	<i>Que j’ai</i> ----- sol...es <i>siendo</i> ↑ amor ↑ Alcira 91.

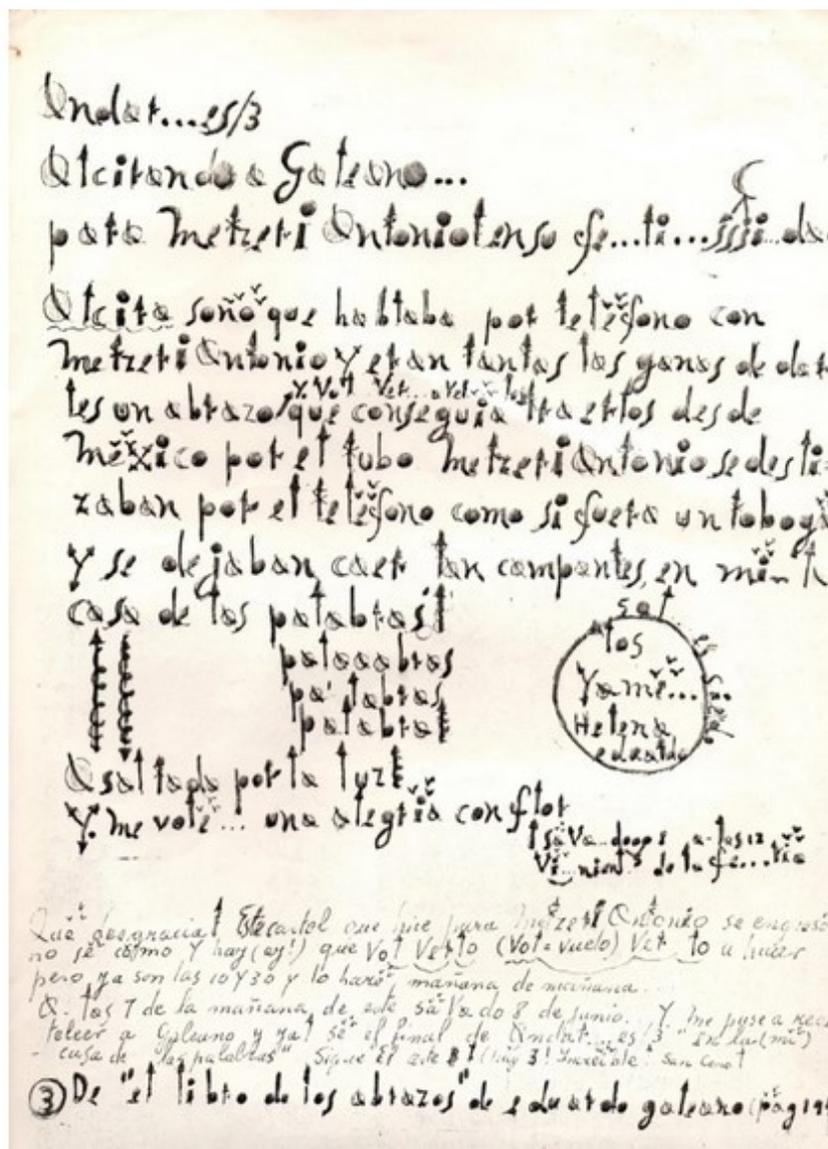
Se trata de un poema en el que nuclea versos de otros poemas, por ejemplo el comienzo del mismo. Un inicio que deviene en la temática del poema: el amor. Amor a Mozart, a las composiciones del músico, a los artistas, a sus amigos, a los juegos de palabras “hila” por “y la”, “*J’aime*” por Jaime que en francés significa “me gusta”, su pasado a través de determinadas fechas, el estilo del proyecto *Poesía en armas* y amor a México, tierra donde renació. La flecha que antes escribía, en algún verso o poema por ejemplo “La flecha de oro” (página 185 de la presente tesis), no sólo la dibuja en sus carteles sino que también ahora la incorpora como imagen a sus poesías. ¿Qué implica la flecha en Alcira? La flecha de este poema tiene enredada, en su interior un espiral: ¿se trata de la flauta mágica de Mozart, la *flutte enchantée*? Santos expone que la flecha es la propia Alcira: “La flecha es el espíritu que apunta hacia arriba, el mismo que menciona Julio Castro en el dictamen de la tesis. ¡La *fleche enchantée* es Alcira! Alcira se representaba a sí misma de manera

gráfica como una flecha mágica (enchentée), una flecha en vuelo (de ahí el espiral que la rodea), una flecha lanzada hacia el cielo. Un espíritu que apunta hacia arriba” (in CANALI, 2021, s/p). Santos lo vuelve a expresar en la entrevista que se le hizo: “A ver, en primer lugar, en esa parte donde ella dibuja cosas, ya aparecía en México en sus carteles la flecha, pero ya en Uruguay es más clara una flecha que cruza, vertical, que cruza los papeles, que es ella” (in PAGANO, 2022, ver anexo 3). Flecha que antes había sido arma para defenderse, tal como escribe en febrero de 1966:

¡a la caza de odios! con la flecha (disparada con amor). ¡Y me puse a cazar odios!  
¡Y a cada momento! Apuntaba con la flecha. Para defenderme de el odio de los odios me  
fui por la calle... ¡anduve en los camiones, en las reuniones! ¡Siempre cargaba arco y  
flecha! ¡Y cuando ya no pude cargar tantos odios! Una noche mirando la luna redonda y  
nueva en el bosque... al encerrarlos, con el abrazo se desintegraron – Los odios ¡Y todo  
vive en mí! ¡La flecha! ¡en los odios! (SOUST SCAFFO in CANALI, 2021, s/p)

De forma muy similar, irrumpe Alcira (la flecha mágica) en una intervención que hizo de una de sus hojas del proyecto *Poesía en armas*. Además de la flecha escribe: “de los niños de Uruguay a México, en 30 de abril de los niños, en 30 de abril de Vietnam, de Vietnam, de Vietnam, en 30 de abril de vi...da al hombree del mundo, en 30 de abril a los niños Sol...es...siendo, en 30 de abril a los niños siendo hombreeSol...i...da...riooos [...] Y juega a la lotería: Vi...llete #2511409 (a ... las 19 y 15 y no pasa ... Pasara)”:





Alciraando a Galeano

Imagen extraída del Wordpress Alcira Soust Scaffo

Andar...es/3

Alciraando a Galeano ...

para Metzeri y Antonio en su fe...li...sssCi...dad

Alcira soñó que hablaba por teléfono con Metzeri y Antonio y eran tantas las ganas de darles un abrazo y volverlos a ver que conseguía traerlos desde México por el tubo. Metzeri y Antonio se deslizaban por el teléfono como si fuera un tobogán y se dejaban caer tan campantes en mi... (flecha) la casa de las palabras

Casa de las Palabras (flecha)

Sol...es...siendo

Palabras

Los Yamé...

(dos flechas)

Palabras

Helena

eduardo

... asaltada por la luz. Y me volé ... una alegría con flor. Sábado 8 a las 12 viniendo de la fe...ria.

¡Que desgracia! Este cartel que hice para Metzger i Antonio se engrasó no se cómo Y hay (ay!) que Vol Verlo (Vol = vuelo) Ver lo a hacer pero ya son las 10 y 30 y lo haré mañana de mañana...

A las 7 de la mañana de este sábado 8 de junio... Y me puse a reeeleer a Galeano y ya sé el final de Andar...es/3 "en la (mi) casa de las palabras" Sigue El arte (hay 3 ! increíble(s) flecha(s) Son Como flecha

3) De "el libro de los abrazos" de Eduardo Galeano (pag 194)

Alcira no sólo interviene "Andares 3" en honor al amor y nostalgia que le tiene a sus amigos mexicanos sino también a "La casa de las palabras". El relato, corto, versa de la siguiente manera:

A la casa de las palabras, soñó Helena Villagra, acudían los poetas. Las palabras, guardadas en viejos frascos de cristal, esperaban a los poetas y se les ofrecían, locas de ganas de ser elegidas: ellas rogaban a los poetas que las miraran, que las olieran, que las tocaran, que las lamieran. Los poetas abrían los frascos, probaban palabras con el dedo y entonces se relamían o fruncían la nariz. Los poetas andaban en busca de palabras que no conocían, y también buscaban palabras que conocían y habían perdido.

En la casa de las palabras había una mesa de los colores. En grandes fuentes se ofrecían los colores y cada poeta se servía del color que le hacía falta: amarillo limón o amarillo sol, azul de mar o de humo, rojo lacre, rojo sangre, rojo vino. (GALEANO, 1989, p. 200)

Alcira no tiene domicilio fijo, casa física donde vivir. Su casa, es la casa de las palabras, la casa de los poetas, la casa (flecha) de la poesía. Alcira vive en la poesía, en el juego de las "palabras vivas".

Uno de los recuerdos de México que revive a través de la escritura poética es su pasaje por el Museo Nacional de Antropología siendo la ayudante del muralista Rufino Los poemas son "Del pueblo de Uruguay al pueblo de México" y "Tamayo pinta" (se encuentran en las páginas 178 y 179 de la presente tesis respectivamente), ambos de 1991. A continuación la transcripción de Trabajo (2014):

Del pueblo de Uruguay al pueblo de México

de Oaxaca

Rufino Tamayo del mundo

tú no has muerto

en México

amanesce la jornada

Y es el día

Y es el día

Y la noche

hila noche

él sol y la luna      el sol hila luna  
las estrellas      las estrellas  
el mito de Quetzalcoatl

---Tamayo, Familiares Amigos Pintores Poetas de México  
de Oaxaca y del mundo al Museo Nacional de Antropología  
17 de setiembre de 1964 A los amigos y compañeros de trabajo antropó-  
logos sociólogos historiadores pintores dibujantes ... trabajadores... a la  
comunidad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México  
a la Facultad de Filosofía y Letras y a los amigos y compañeros a los de  
Radio Universidad... de Radio Educación al periódico La Jornada El Día  
Uno más Uno...  
Revista Siempre... Estoy con ustedes (los quiero mucho) Alcira  
Montevideo Uruguay 24 de junio de 1991

México 20 de julio de 1964  
Museo Nacional de Antropología  
En que trabajé con el maestro Rufino Tamayo fui su primera ayu-  
dante. Lo conocí en una exposición (en el 62) en la galería *Misraki Ya*  
antes le había llevado (a su casa de Coyoacán) mis primeras dos *obras*  
(con flores y sandías) y ese día me dijo: Pinte! Usted tiene mucho sentido  
del color! Y en el 63-64 me ofrecí de ayudante... Prepare color y échele  
el sol Y me dijo Y me gané un sol ↑ Trabajar trabajando de 9 a 9  
durante 9 meses... y a los cinco años que escribo este poema (20 de julio del 64  
hombres llegaron a-la luna (20 de julio de 1969) Con Quetzlcoatl      6↑

El mito de Quetzalcoatl...

“Haciendo círculos de jade se tiende la ciudad  
Irradiando rayos cual plumas de quetzal  
Está aquí México” “Aquí entrelazo  
con flores  
a la nobleza  
a los amigos

(1) Poesía Náhuatl Alegrías” (1)

En este texto revive el poema dedicado a Emilio Prados, “Tú no has muerto”, esta vez dedicado a Rufino Tamayo. Es observable cómo Alcira sintetiza hechos, poemas y amigos que vivió, escribió y tuvo en México. Invoca, dedica y recuerda (TRABAL, 2014). Lo mismo sucede en la transcripción de “Tamayo pinta” rememorando el contenido del mural que abre al Museo y con el cual ella colaboró:

Tamayo pinta

	Y crea belleza	
	con lossiete colores	
	lossiete colores	
	de la luz ↑	
Y es él día	Y es él día	
Y la noche	hila noche	
el sol y la luna	el sol hila luna	
las estrellas	las estrellas	
la serpiente y el tigre (en lucha eterna)		
sus bocas se abren abiertas		
como si fuesen a tragarse el mundo		
donde brilla el sol		
Y brillan las estrellas		
Y el hombre (en silencio)		
Trabaja y espera...		
Y trabaja y sueña...llegar a la luna...llegaré a la luna		
	comeré aceitunas	
	a qué me sabrán?	
	a luna a luna!	
El mito de Quetzalcoatl	a mar amar!	
la lucha de los contrarios (dialéctica)		
	el sol la luna	
	el lucero	
Quetzalcoatl: espiral que se hace luz	la tierra	
en la mirada		
la dialéctica está en el mito	la serpiente y el tigre	
	Quetzalcoatl	
la dialéctica está en el color	El sol la luna	
	El lucero	
	la tierra	
la dialéctica está en la forma	El círculo	
	que se hace espiral ↑	
	Y estalla ↑	
	en luz ↑	
Y es el nacer	Y es él nacer	
Y es el morir	Y es él morir	
Y es el nacer	Y es... él nassser	
México 20 de julio de 1964	México 24 de junio	
Museo Nacional de Antropología	1991	
	Uruguay 24 de junio	Firmado: Alcira

En esta época Alcira tuvo su diario íntimo que consistía en un conjunto de papeles sueltos de diferente tamaño y textura en el que escribía, escribía y escribía. El paso del tiempo se hizo presente en la caligrafía de Alcira que, en palabras de Santos (in PAGANO 2022) y Fernández Gabard (in PAGANO, 2022) se fue lentamente deteriorando. A continuación una hoja de su diario con papel para secarse las manos fechado en diciembre 1990 y enero 1991:

Domingo 30 - Tomando mate. Me levante  
temprano abrí la ventana y fui al baño -  
cuando sali ya se estaba levantando y para no tener  
brunia temprano me auste - Increíble al rato me dormí  
y soñé que estaba bañándome en casa de la familia  
Sabines (él es el mejor poeta de México)

Para la bella niña Sofia (bella)  
(Sofia de una familia feliz)  
de ojos redondos  
redonditos!  
como soles encendidos!  
miran cerca!  
miran lejos!  
sus ojos redondos!  
redonditos!  
(mima)

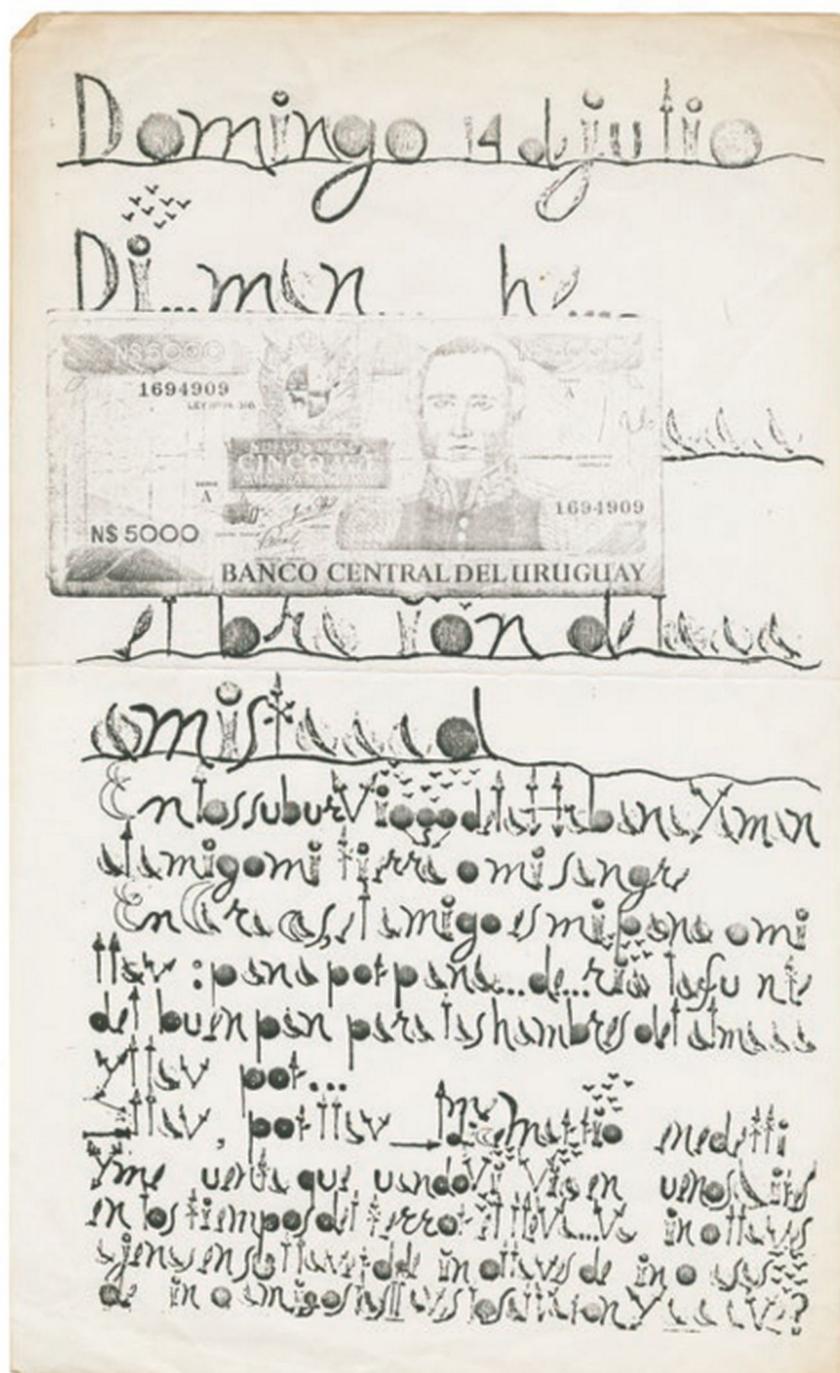
Diciembre de 1990 - Enero de 1991

Fe... lici... dad... es...  
jugar!

(al final) al jugar los niños!  
Tejen una ronda!  
guirnalda de luz!  
Que enciende las sombras!  
Cuando vová en México!  
¡Feliz!

Pensaba ir a llevarle a la China el cuento para  
Sofia (la nieta de Chola) que me lo pidió! Como es  
tarde (las 10!) mejor voy en la tarde a la chava  
porque a lo mejor mañana me voy a Flores!

En otras hojas de su diario, Alcira pega objetos. En este caso, un billete uruguayo de \$5 (cinco pesos):



Los cinco pesos en su diario, 1991

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 230)



En ambas hojas puede visualizarse no sólo las letras, las palabras sino los dibujos de aquellos elementos que siempre la acompañaron: las aves, el sol, la luna, las estrellas, la flecha.

### **Nunca dejó de interpelar(nos)**

Alcira, parece haber sido *bios* y *zoe* (AGAMBEN, 2006) al mismo tiempo. Fue una persona integrada a la sociedad. La querían, la respetaban, la incluyeron, la tuvieron en cuenta. Formó parte de grupos y espacios, tuvo “una forma o manera de vivir, propia de un individuo o un grupo” (AGAMBEN, 2006, p.9) y estuvo integrada a la vida social. Sin embargo, Alcira parece haber sido también *zoe*, expresando únicamente su existencia, al margen de la sociedad, sin estar integrada a la misma. Alcira formó parte de la sociedad de manera desencajada, marginal. Sus manos en la boca, para ocultar la falta de dientes dan cuenta de eso: está integrada pero le importa no tener dientes. Las palabras de Landeros (gran amigo de Alcira) lo ilustra: “Yo la llevé dos veces con mi dentista. (...) pero fue dos veces y no volvió. A mí ya me enervaba. Se le ayudaba hasta donde se podía, y no era una limosna a una pordiosera, era una persona a la que se le quería y respetaba. Ese don tenía Alcira, porque la queríamos, pero al final hay amores que matan, que te hacen sentir mal, porque generan impotencia de querer ayudar y no poder, porque no se dejaba” (LANDEROS in MUAC, 2018, p. 239). Alcira habita el margen y esa forma de vivir y obrar con su albañilería poética, (nos)interpela. Y así, aún hoy, le sonrío a la muerte desafiándola, puesto que en la acción de interpelar(nos) a través de su vida y su albañilería poética, su inmortalidad.



## **TERCERA PARTE**

## **Puntos de cierre y posiciones que circulan-deambulan: Alcira y los papeles**

“Comprenda que se trata de salvarse entero con sus carencias, con sus callos, con todo lo que un hombre puede tener de inconsistente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos” (PAULHAN in NETTEL, 2020, p. 12)

“Propagabas y ampliabas la lección de tu maestro: escribir es organizar la realidad, no representarla. Desordenar la irrealidad. REPRESENTARLA” (CARRERA, 2013, s/p)

“...es cierto; la realidad, en el fondo, quiere parecerse a la literatura.” (CASTILLO, 2012, p.228)

Se ha decidido titular las últimas palabras de este trabajo de tesis: “Puntos de cierre y posiciones que circulan-deambulan: Alcira y los papeles”. “Puntos de cierre” en tanto reminiscencia a esas “estreyas” que figuran en los papeles de Alcira, que marcan su presencia y dicen algo concluyente, distinto hasta el momento. “Posiciones que circulan-deambulan” tomando la posición que Alcira tuvo con su vida y haciéndola punto de apoyo de estas conclusiones. No se trata de conclusiones fijas o exactas. Por el contrario, son móviles por su permeabilidad y flexibilidad al diálogo e intercambio constante que puede desarrollarse a partir de su estudio. Porque se sabe y no se sabe quién fue Alcira Soust Scaffo. Landeros (MUAC, 2018), por ejemplo, expresa que no sabe quién fue Alcira, la recuerda como un misterio, de igual forma que se ha expuesto en varios apartados de esta tesis. Un misterio insoportable, querido y aborrecido que vivía en una nube que ella misma se había inventado: “Me gustaría haber sabido qué pensaba ella de sí misma, y si creía que era poeta o pintora o qué, quién era... Era muchas, muchas cosas, pero ¿quién era realmente Alcira Soust? Ésa es una buena pregunta” (LANDEROS in MUAC, 2018, p.244). ¿Cuál es, entonces, la verdad de Alcira Soust Scaffo? ¿La sabemos? No existe *la* verdad sino verdades mínimas que se fueron conociendo, descubriendo y profundizando, tal como se informó en la primera parte de este trabajo doctoral, en consonancia a la experiencia de una episteme que surge desde las fronteras de saberes que se cruzan. Verdades que abren a nuevas producciones de imaginarios y realidades históricas, políticas, comunitarias y literarias contrahegemónicas.

La presente tesis doctoral ha intentado construir un saber singular. Para ello se analizaron varios materiales de y sobre la autora y dicho análisis intentó reflejarse en una escritura que buscó estar atenta a aquello que saberes de diferentes campos de investigación iban indicando como senderos novedosos, originales y tal vez innovadores para el recorrido de este trabajo. No se analizó un caso de locura o una obra literaria marcada por ese rótulo. Se intentó seguir los rastros dejados en sus papeles como señales luminosas para poder formular el hilo conductor de este trabajo. Para que exista construcción de saber y determinado proceso de escritura es importante reconocer el

deseo que medió una investigación. Deseo de saber, de crear, de intercambiar, de compartir, de discutir, de estudiar, de escribir. Se trató de un proceso que, si bien tuvo un horizonte, el camino fue sorprendente pues, si la investigación fuese un sujeto, fue ella que nos iba llevando a lugares inciertos y fascinantes. Implicó detenerse en detalles, en nimiedades, cuestiones ínfimas; todas importantes, todas reveladoras.

Lo existente hasta ahora sobre Alcira y sus escritos eran retazos, fragmentos de testimonios, escritos, versiones. Con la investigación se realizó un zurcido de los retazos para así conformar y crear relato a partir de la confirmación de la hipótesis expuesta en la primera parte de esta tesis. La acción del zurcir la fui realizando a partir de los papeles, temática que atravesó toda su vida. Por eso: “Alcira y los papeles”. En primer lugar, los papeles como la hoja para escribir. Sus hojas para escribir, para vivir, para ser: sus hojas-hijas<sup>56</sup>. En segundo lugar, mis propios papeles, que fueron sugeridos por Alcira; ella los guió y así se pudo clasificarlos, catalogarlos, describirlos, articularlos. En tercer lugar, los papeles de Alcira en tanto rol(es) o función(es) que tuvo en su intensa vida. Así como el actor tiene “el papel” de determinado personaje para representar; Alcira también lo tuvo, ¡y cuántos! Los papeles que abrían los capítulos, en este apartado lo cierran.

Se trató de una investigación que, tal como Alcira, buscó reflejar la luz que la acompañó siempre. En ese reflejo, la posibilidad de iluminar, despertar, hacer que ardan múltiples preguntas. Preguntas, que muchas de ellas, remiten a la imposibilidad, al tener conciencia de no alcanzar ninguna respuesta acabada, que satisfaga esa duda. Cuestionamientos que invitan a priorizar la incertidumbre ante la certeza. El malestar ante el bienestar. En esa singular y particular iluminación, tal como las voces de las sirenas que Ulises de la *Odisea* de Homero (1951) escucha, lo real, lo que no para de no escribirse. Por ello, en términos de Benítez, el obrar literario de Alcira puede considerarse “epifánico” ya que “nos aproxima a una revelación tan innominable como familiar, es decir a la posibilidad/imposibilidad de un *real*<sup>57</sup> para el que no hay signo que simbolice, sino perturbadora inminencia de lo que se inscribe a la vez que se experimenta anudado” (BENITEZ, 2012, p. 137). Y con la ominosidad de lo real encendido, lo deseante ardiendo.

En consonancia a esta investigación en la que Alcira es de acuerdo con otredades que la constituyen como tal, se permite en esta tercera parte, referirse a otros autores. Resonando con algunos de los entrevistados, se puede esbozar que Alcira Soust Scaffo fue y es un ángel, una hechicera, una sacerdotisa, una poeta romántica que tenía la lucidez del paranoico de saber por qué lo persiguen (MONTANÉ in PAGANO, 2022). Como expone Trabal, Alcira tenía un poder de decir

---

56 Al respecto de esto, en muchas ocasiones de la escritura de esta tesis, cometía el *lapsus linguae* de escribir “sus hijas” por “sus hojas”, lo que me llevó a pensar que mi inconsciente estaba transmitiéndome que sus hojas fueron y son sus hijas. Por ello: sus hojas-hijas.

57 Cursivas del autor.

con sus poemas (2014) y un acto de estar con sus amigos (2015). Más que poder, pura y múltiple potencia nucleada en la triada: palabra, imagen y acción. En el capítulo VI se arribó a la verdad mínima de Alcira como Poema, con todo el riesgo que ello implicó. Esto se relaciona con la idea de poeta absoluto que Bolaño expresa en una entrevista que le hicieron en “La belleza de pensar”. En un momento sucede este intercambio:

**Roberto Bolaño (RB):** Yo creo que Rimbaud y Lautréamont<sup>58</sup> son los dos poetas adolescentes absolutos. En donde la pureza es tal, que quien se atreva a tocar –pero a tocar de verdad– a Rimbaud y Lautréamont, se quema.

**Cristián Warnken (CW):** ¿Quién es Ulises Lima?

**RB:** Ulises Lima<sup>59</sup> era mi amigo Mario Santiago, quien murió hace un año y pico.

**CW:** Háblanos un poco de él.

**RB:** Es el... bueno, fue mi mejor amigo, mi mejor amigo de lejos. Poeta mexicano. Un ser extrañísimo, en realidad Mario Santiago parecía haber bajado de un ovni hace un par de días. Y tenía cosas tan extrañas, era un lector empedernido. Cosas tan extrañas como meterse en la ducha y seguir leyendo. Entonces, se metía en la ducha y con la mano mantenía el libro así (hace el gesto con sus manos): ¡y lo peor es que eran mis libros! (la audiencia ríe). Y yo siempre veía mis libros mojados y no sabía qué había ocurrido. Y yo decía: “¿es que ha llovido en México?”. Porque claro, México es muy grande y puede llover en una zona de la ciudad y en otra no.(...) Hasta que una vez lo sorprendí leyendo en la ducha, y yo lo que tenía que haber hecho era ponerme de rodillas a rezar. A rezar ante el milagro que había presenciado. No lo hice, más bien lo reté. Y tenía cosas así Mario. Mario era un personaje fantástico, no tenía ninguna disciplina. Recuerdo que para ganar dinero trabajábamos en diversas revistas mexicanas y era yo el que escribía sus crónicas, sus artículos; él hacía un borrador y yo cogía el borrador y escribía la crónica. Y luego tenía que escribir la mía también.

**CW:** O sea ¿era poeta-poeta?

**RB:** Él era un poeta-poeta. Era un personaje fantástico, muy valiente.

**CW:** ¿Recuerdas algún poema, algún verso?

**RB:** Si he de vivir que sea, sin timón y en el delirio. Que es una apuesta pero... total.

**CW:** ¿Es posible habitar poéticamente todavía hoy, así? Porque esto me recuerda la idea del habitar poético que plantearon los románticos, Hölderlin. Que también es como la apuesta anterior. ¿Se puede todavía hoy habitar poéticamente?

**RB:** Se puede, pero no es recomendable. Yo no quisiera que mi hijo –si mi hijo decide ser escritor– no quisiera que mi hijo optara por vivir sin timón y en el delirio. Porque nadie quiere ver a un ser querido sufriendo. Pero por otro lado, es inevitable. Hay escritores que tienden hacia eso. A veces en demérito de su propia escritura, porque la lucidez –y de

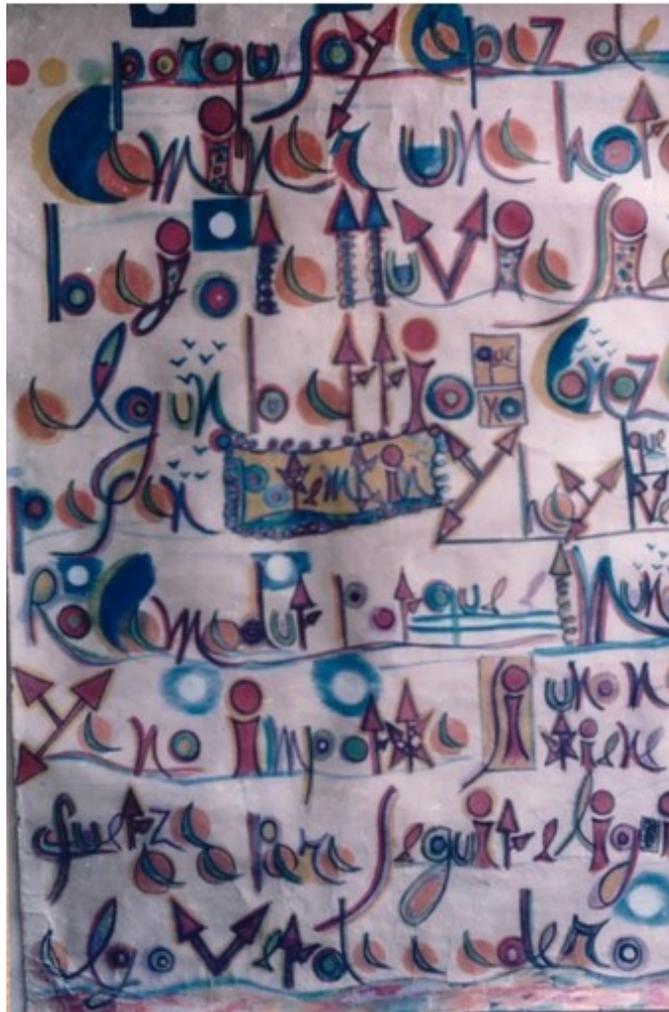
---

58 Ambos poetas referidos y leídos por Alcira en muchas ocasiones.

59 Uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes*.

¿No fue acaso Alcira también una poeta absoluto como Mario Santiago, que vivió sin timón y en el delirio, asumiendo riesgos (algunos con luces y otros con sombras) que la constituyeron en lo que finalmente fue y es? Mujer con tanta luz que quien la quisiera tocar, se quemaría. Mujer que olvidó el sentido común, se echó a lo inevitable, sufrió y rió. Poeta que en su accionar único devino *poema*.

Benjamin (2013), trabajado en el capítulo III, refiere a la constelación como el producto de la unión del relámpago al ahora. La constelación es ese engranaje de ideas, imágenes o conceptos que crean lo antes insospechado. La constelación evidencia el hilo invisible que une aquello fragmentario aparentemente de difícil enlace. Alcira y su albañilería poética es una constelación en si misma. Siendo una maestra, una soñadora, una poeta, una intelectual, una loca, una militante, un efecto de época, un poema, es también un sujeto que molesta. Incomoda que no cuadre con ninguna clasificación, con ninguna comunidad, con ningún mundo existente. Es un sujeto que deviene de y en su accionar nómade, errante, marginal, político y literario. Un sujeto indisciplinado. Aún más, en sus nuevas formas del lenguaje; el bordear nuevas concepciones de tratamiento del lenguaje para la literatura y el psicoanálisis y ahí Alcira devenida en símbolo estético, político y clínico. En su erótica lúdica de un accionar poético insurgente, una maga de las palabras. Como la Maga de Cortázar que la propia Alcira cita en uno de sus carteles:



Carta de la Maga a Rocamadour

Imagen extraída del Wordpress: Alcira Soust Scaffo

Esta carta se encuentra en el capítulo 68 de *Rayuela* (CORTÁZAR, 2010) La transcripción del cartel es el siguiente: “Porque soy capaz de caminar bajo la lluvia si en algún barrio que no conozco pasan Potemkin y hay que verlo aunque se caiga el mundo, Rocamadour, porque el mundo ya no importa si uno no tiene fuerzas para seguir eligiendo algo verdadero”. En el caminar bajo la lluvia, una danza. En el “hay que verlo aunque se caiga el mundo”, una obligación ética, estética y política. ¿Quién puede dejar de ver *El acorazado de Potemkin*, una de las mejores películas de Eisenstein en su estética muda y en su contribución a la cultura universal? Sobre la última expresión, para Alcira el mundo siempre importó porque nunca dejó de tener fuerzas para seguir su verdad, vestirse de ella y proclamarla. Proclama recitada. Declamación musical.

En la primera parte de esta tesis doctoral se invitaba a que su lectura pudiese involucrar la posición de un *flâneur*. Es posible afirmar que así fue Alcira en su vida. Una paseante. En su habitar, ese vivir circular que nuclea varios círculos de amistades, que deambula, que va y viene, que

vuelve, que compromete una tarea artística; en esa vida errante, sin objetivo fijo; en ese nomadismo, que involucra el paisaje de la ciudad, sus calles, sus recovecos y sus grandes avenidas. Benjamin, que estudió a Baudelaire como ejemplo de *flâneur* escribe:

Los pasajes, de hecho, son un híbrido de calle e interior, y si se halla en él algún recurso que fuera propio de las fisiologías, es el ya bien probado en el folletín: hacer del bulevar un interior. De este modo, la calle se convierte en morada propia del *flâneur*, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes. Para él las placas esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués un cuadro al óleo colgado en el salón; los muros equivalen al pupitre en el que va a apoyar su bloc de notas, los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés son los balcones desde los que, ya hecho su trabajo mira por el gobierno de su casa. Que en toda su multiplicidad, en su inagotable riqueza de variaciones, la vida sólo prospera en medio de los grises adoquines y ante el trasfondo gris del despotismo. (BENJAMIN, 2014, p. 70)

En Alcira, la ciudad fue su casa y la escritura poética juntamente con el acto de entregarla, su cama. Calles, placas esmaltadas de los comercios, muros, quioscos de prensa, terrazas de los cafés la acompañaron siempre y así, en esa vida, Alcira prosperó. Benjamin recuerda como el propio Baudelaire define al *flâneur* como *l'homme des foules*, es decir, el hombre de multitudes, pero porque en esa multitud encontraba la soledad perfecta. El *flâneur* no se hallaba cómodo en su sociedad; una sociedad nueva, cambiante, que le daba la bienvenida a la modernidad. Por esa incomodidad, la búsqueda de la multitud y el ocultamiento en medio de ella. Esto es posible de observar en Alcira, alguien con muchas amistades pero que, como versa el poema “La (niña) loba”:

“En la calle alegre/ ha quedado sola/ a nadie sonrío/ llora, llora, llora”.

Siendo *flâneur*, Alcira, en términos de Lubartowski, es una tiritante de la ciudad: “Jana se abre paso entre los soñantes, jóvenes artesanos que pueblan la vereda. Tiritantes de la ciudad” (LUBARTOWSKI, 2022, p. 153). Alcira soñante, artesana, pobladora de vereda. Tiritar es un temblor, un estremecimiento. Se trata de una acción involuntaria que es efecto de algo que lo precede, pero también es creador de una novedad. Un relámpago, un destello. Profundizando aún más, esto último puede relacionarse con el concepto de imagen-luciérnaga de Didi-Huberman y considerar así a Alcira y a su albañilería poética. Mientras que Pasolini expone que las luciérnagas, como metáfora de imágenes contrahegemónicas, comprometidas en su estética con la política y la historia, se han ido y no advienen más; Didi-Huberman sostiene que no son éstas las que se han ido, sino que se ha perdido la capacidad de verlas. Ahí la necesidad de formar la mirada para que las luciérnagas mantengan su supervivencia. La imagen-luciérnaga deviene en señal luminiscente frente a la luz cegadora del poder: “Pero en la comparación que se establece entre los resplandores

del deseo animal y los estallidos de risa o los gritos de la amistad humana, lo esencial sigue siendo esa alegría inocente y poderosa que aparece como una alternativa a los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados del fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 14). Desarrollando la capacidad de ver y mirar las luciérnagas, se las descubre: “hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de una noche barrida por algunos feroces reflectores. Y aunque sea por poco tiempo. Y aunque haya poca cosa que ver (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 39). Considero que esta investigación doctoral nos permitió desarrollar la capacidad de ver y mirar para poder descubrir la luz de Alcira, apreciar su danza iluminada aún viva en la oscuridad del tiempo lejano y actual. Permitir que nos contagie y danzar con ella.

Alcira Soust Scaffo y su obrar literario instauran una poética del andar: andar educando, andar formando, andar haciendo, andar escribiendo, andar deseando, andar militando, andar delirando, andar regalando hojas y naranjas, andar plantando, andar politizando, andar interpelando, andar siendo, andar ardiendo, andar poetizando a la intemperie.

## Malgré tout

Encuentro luz ( malgré tout )  
Año ( malgré tout )  
~~Regalo~~  
Regalo flores ( malgré tout )  
Me entristezco ( " " )  
te ilumino de nuevo ( malgré tout )  
Me en Saint John Perseo - ( malgré tout )  
Me En Paz - eo (   
Como con León - Felipe -  
Ando sin dinero ( Malgré tout )  
Hago Castales ( Malgré tout )  
~~Me en París~~   
Viví a París ( malgré tout )  
Hablo con Carlos y con Angel y con ~~me~~  
Veo! a Jesús ( malgré tout )  
Mis amigos! si me quieren ( malgré tout )  
En mi infierno ( malgré tout )  
En el café - ( malgré tout )

Malgré tout

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 15)

## **Malgré tout**

Encuentro luz (malgré tout)

Amo (malgré tout)

Regalo flores (malgré tout)

Me entristezco (malgré tout)

Me ilumino de inmenso (malgré tout)

Me enSaintjohnperseo (malgré tout)

Me En – Paz – eo

Como con León Felipe

Ando sin dinero (malgré tout)

Hago carteles (malgré tout)

Iré a París (malgré tout)

Hablo con Carlos y con Ángel

Veo! a Jesús (malgré tout)

Mis amigos! sí me quieren (malgré tout)

En mi infierno (malgré tout)

En el café (malgré tout)

Alcira Soust Scaffo, 1968



Alcira y las flores

Imagen extraída de Facebook: Alcira Soust Scaffo



## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida. I*. Valencia, España: Pre-Textos, 2006.
- AGORIO, Rodolfo. *Psicoanálisis y literatura*. Montevideo: Banda Oriental, 1983.
- ALIGUIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, s/f.
- ALLOUCH, Jean. *El amor Lacan*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2012.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado..* Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ANTELO, Raúl. Disciplina “Goya plagia Didi-Huberman.”. Curso de pós-graduação em literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2018.
- ARCOS-PALMA, Ricardo. Contra la postmodernidad y la cuestión del origen: entrevista a Nicolas Bourriaud. In: *Vistazos críticos*, 2013. Disponible en <http://criticosvistazos.blogspot.com/2013/05/entrevista-nicolas-bourriaud.html> Acceso en: 21 de mayo de 2021
- ARGAÑARAZ, Nicteroy Nazareth . *Poesía visual uruguaya*. Montevideo: Mz. Ltda, 1986
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de inestética*. San Pablo, Brasil: Estação Liberdade, 2002.
- BARRÁN, José Pedro. “Uruguay, siglo XX”, 1995. Disponible en: <https://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist4.htm> Acceso el 5 de agosto de 2022.
- \_\_\_\_\_, José Pedro; CAETANO, Gerardo; PORZECANSKI, Teresa (Coords). *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad. 1870-1920. Tomo 2*. Montevideo: Santillana, 1996.
- BARTHES, Roland. “El grado cero de la escritura”, 1953. Disponible en: <http://imago.yolasite.com/resources/BARTHES,%20El%20grado%20cero%20de%20la%20escritura.pdf>. Acceso en: 10 de abril de 2022
- \_\_\_\_\_. “La muerte del autor”. In *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, 1968
- \_\_\_\_\_. “De la obra al texto”, In *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, 1971.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BENEDETTI, Mario. *Cotidianas*. Disponible en <https://www.literatura.us/benedetti/cotidianas.html> 1978-1979. Acceso en: 3 de enero de 2023

BENITEZ, Hebert. Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio. Montevideo: Estuario editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Tesis de Filosofía de la Historia”. In: *Revolta Global*. 1940. Disponible en: <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf> Acceso en: 10 de abril de 2022

\_\_\_\_\_, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. España: Taurus, 1990/1928

\_\_\_\_\_, Walter. *Calle de Dirección Única*. Madrid: Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_, Walter. *Obras*. Libro V, Vol.1, Madrid: Abada, 2013

\_\_\_\_\_, Walter. *Baudelaire*. Abada Editores: Madrid, 2014.

BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. España: Siglo Veintiuno Editores, 2000

BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena, 2008.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona, España: Ed. Anagrama, 2011a/1998

\_\_\_\_\_. *Amuleto*. Barcelona, España: Ed. Anagrama, 2011b/1999.

BORGES, José Luis. “El libro de arena” en In *Libro de Arena*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998/1975

\_\_\_\_\_, José Luis. “Pierre Menard autor del Quijote” In *Borges Esencial*. Portugal: Penguin Random House, 2017/ 1944.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

BYUNG-CHUL, Hann. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012

CANALI, Elsa. “Producción poética y praxis de una mujer resiliente. Rescatando la voz de Alcira Soust Scaffo – Elsa Canali entrevista a Antonio Santos”. In: *Alcira Soust Scaffo wordpress*, 2021. Disponible en: <https://alcirasoust.wordpress.com/2021/11/15/is-de-una-mujer-resiliente-rescatando-la-voz-de-alcira-soust-scaffo-elsa-canali-entrevista-a-antonio-santos/> Acceso en: 11 de abril 2022.

CAPURRO, Raquel. *Leopoldo María Panero. La locura llevada al verso*. México: me cayó el veinte, 2017.

CARRERA, Arturo. *Escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: Interzona, 2013

CASTILLO, Abelardo. *Cuentos completos. Los mundos reales*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

CASTRO, Julio. “Dictamen sobre la tesis con el tema “La recreación en la estructura de la personalidad”, presentó la alumna becaria de Uruguay, Alcira Soust Scaffo, con motivo del fin de curso 1952-1953, para adquirir el título de Especialista de Educación Fundamental”. CREFAL, México, 1953

CASTORIADIS, Cornelius. *Los intelectuales y la historia*. Congreso internacional de intelectuales y artistas de Valencia, 1987.

CHELLE, Fernando. *Muelles de la palabra*. Colombia: Kindle, 2015

CORNÚ, Laurence. “Acerca de los oficios de los posibles. Aportes a una epistemología de la acción” In FRIGERIO, Graciela; KORINFELD, Daniel; RODRIGUEZ, Carmen. *Saberes de umbrales. Los oficios del lazo*. Buenos Aires: Noveduc, 2018

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Uruguay: Santillana, 2010.

CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1991

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre textos, 2002

DERRIDA, Jacques. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. In: *Conferencia pronunciada en el College international de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre»*. 21 de octubre de 1966. Traducción de Patricio Peñalver. Disponible en: [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/estructura\\_signo\\_juego.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/estructura_signo_juego.htm) Acceso en: 12 de abril de 2022.

\_\_\_\_\_, Jacques. La ley del género. 1980. Disponible en: <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf> Acceso el 15 de setiembre de 2022.

\_\_\_\_\_, Jacques. “Che cos’è la poesia?” In *Poesia*, I, 11, noviembre 1988. Traducción del francés: J. S. Perednik. Disponible en: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm> Acceso el 15 de setiembre de 2022.

\_\_\_\_\_, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

\_\_\_\_\_, Jacques. *Margens da filosofia* Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_, Jaques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Ed. Resumo Dumara, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. “Cuando las imágenes tocan lo real”. 2008a. Disponible en: [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf) Acceso el 30 de marzo de 2022.

\_\_\_\_\_, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado libros, 2008b

\_\_\_\_\_, George. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada Editores. 2009/2002

\_\_\_\_\_, George. "II. ATLAS «Portar el mundo entero de los sufrimientos»", 2010 Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/content/ii-atlas-portar-mundo-entero-sufrimientos> Acceso en:6 de setiembre 2022.

\_\_\_\_\_, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2011.

\_\_\_\_\_. George. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada editores, 2012.

\_\_\_\_\_, George. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital intelectual: Buenos Aires, 2016

DOLEZEL, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, España, Arco, 1999.

DUSSEL, Enrique. *La producción teórica de Marx. Un comentario a los Grundrisse*. México: Siglo XXI Editores, 1985.

\_\_\_\_\_, Enrique. *El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana; un comentario a la tercera y cuarta redacción de "El Capital"*. México: Siglo XXI Editores, 1990.

ECO, Umberto. *¿Cómo se hace una tesis?* Barcelona: Gedisa, 1995.

EIDELSZTEIN, Alfredo. *Las estructuras clínicas a partir de Lacan. Volumen I*. Buenos Aires: Ed. Letra Viva, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1990.

ELUARD, Paul. *El poeta y su sombra*. Barcelona: ed icaria, 1981

\_\_\_\_\_, Paul. *Últimos poemas de amor*. Madrid: Hiperión, 2005/1952

\_\_\_\_\_, 'Paul. "Creí que me rompería lo inmenso lo profundo", s/f. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/crei-que-me-romperia-lo-inmenso-lo-profundo/> Acceso en 3 de octubre de 2022.

ESCOLAR, Cora.; BESSE, Juan. *Epistemologías fronterizas*. Buenos Aires: Eudeba, 2012

ESPINOSA VERA, César Hortacio. "Poesía visual y experimental en México" *Escáner Cultural. Revista virtual*. Año 6 Número 58. Santiago de Chile, 2004. Disponible en: <http://www.escaner.cl/escaner58/signos.html> Acceso en: 10 de setiembre de 2022.

ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 2003.

FALCO, Liber. "Días y noches: III", s/f. Disponible en: <https://www.buscapalabra.com/poema.html?titulo=D%C3%ADas%20y%20noches:%20III&iden=1399> Acceso el 10 de octubre de 2022.

FELDMAN, Ilana. "Algunos trozos de película. Algunos gestos políticos: Conversación con Georges Didi-Huberman". *Acta Poética* 40-1. México, 2019 Disponible en:

<https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v40n1/2448-735X-ap-40-01-171.pdf> Acceso en: 5 de setiembre de 2022.

FELIPE, LEÓN. *Poesías Completas*. Madrid: Colección Visor, 2010/ 1920-1930.

FLÓ, Juan. “La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad” In *DIÁNOIA*, n. XLVII(49), pp. 95-129, 2002.

FORO DEL CAMPO LACANIANO DE VALENCIA. *Jacques Lacan. 8 presentaciones de enfermos en Sainte-Anne*. Valencia: Junta directiva del Foro del Campo Lacaniano de Valencia, 2014.

FOUCAULT, Michel. “L'écriture de soi”. *Corps écrit, L'Autoportrait*, Paris, Francia n° 5, feb., 1983.

\_\_\_\_\_, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ed. Octaedro, 2003

\_\_\_\_\_, Michel. “La locura, ausencia de obra” In *Historia de la locura en la época clásica. Tomo II*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2012/1964a

\_\_\_\_\_, Michel. *Historia de la locura en la época clásica. Tomo I* Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2012/1964b

\_\_\_\_\_, Michel. “Literatura y lenguaje”. In: *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015/1964

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo Veintiuno. 1984.

FREUD, Sigmund. “Proyecto de una psicología para neurólogos”. In: *Obras Completas. Tomo I*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1895.

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Carta 69”. In: *Obras Completas. Tomo I*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1897.

\_\_\_\_\_, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo”. In *Obras Completas. Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/ 1908-07.

\_\_\_\_\_, Sigmund. “La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna ”. In *Obras Completas. Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/ 1908a.

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”. In *Obras Completas. Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/ 1908b.

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descripto autobiográficamente (Caso Schreber)”. in *Obras Completas. Tomo VII* Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2006/1910-1911

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”. In *Obras Completas. Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/ 1912.

\_\_\_\_\_. Sigmund. “Tótem y tabú”. In: *Obras Completas. Tomo XIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1913.

\_\_\_\_\_. Sigmund. “Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico”. In: *Obras Completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1914a.

\_\_\_\_\_. Sigmund. “Introducción al narcisismo”. In: *Obras Completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1914b.

\_\_\_\_\_. Sigmund. “Recordar, repetir, reelaborar”. In: *Obras Completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1914c

\_\_\_\_\_. Sigmund. “Lo inconsciente”. In: *Obras Completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1915.

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Los caminos de la formación del síntoma”. In *Obras Completas. Tomo XVI*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/ 1916-17

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Lo ominoso” En Sigmund Freud. In *Obras Completas. Tomo XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1919

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Más allá del principio de placer” In *Obras Completas. Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/ 1920

\_\_\_\_\_, Sigmund. “El yo y el ello” In *Obras Completas. Tomo XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/ 1923

\_\_\_\_\_, Sigmund. “Neurosis y psicosis”. in *Obras Completas. Tomo XIX*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2006/ 1923-1924

\_\_\_\_\_. Sigmund. “El sepultamiento del complejo de Edipo”. In: *Obras Completas. Tomo XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006/1924.

\_\_\_\_\_, Sigmund. “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”. in *Obras Completas. Tomo XIX*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2006/1924b

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.

GARCIA HIDALGO, Jorge Omar, Mimeo, 2016. Disponible en: <https://es-la.facebook.com/pages/category/Writer/Alcira-Soust-Scaffo-139177836171341/>

GARCÍA LORCA, Federico. “Juego y Teoría del duende”. Biblioteca Virtual Universal, 2003/1933

GARDEL, Carlos; LE PERA, Alfredo. *Volver*, 1934. Disponible en: <https://www.letras.com/carlos-gardel/178742/>. Acceso en: 20 de enero de 2023.

GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la Cárcel*. Tomo 4. México: Era, 1986/ 1932-1933.

GÜIRALDES, Ricardo. “El Principio” In: *El cencerro de cristal*. 1914. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/1952.pdf> Acceso en: 14 de abril de 2022

HEIDEGGER, Martin. "Construir habitar pensar", 1951. Disponible en: <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>  
Acceso en 3 de setiembre de 2022.

\_\_\_\_\_, Martin *Arte y Poesía*, Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 1992.

HERRERA GUIDO, Rosario. "Poética del psicoanálisis". In: *Límite*, vol. 1, núm. 12, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, 2005 Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/836/83601204.pdf>  
Acceso en 23 de mayo 2022

\_\_\_\_\_, Rosario. *Poética del psicoanálisis*. México: Siglo XXI Editores, 2008

HOMERO. *Odoisea*. Argentina: Colección Austral, 1951

HOUNIE, Ana. *La construcción de saber en clínica*. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) – , Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

\_\_\_\_\_, Ana. "Un montaje potencial: lo político, lo estético y lo clínico. Imágenes para pensar" In: Conferencia en la *Università di Roma*. 2019.

ISER, Wolfgang. "O fictício e o imaginário". In: ROCHA, J.C.C. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp. 65--77.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

KLEIN, Melanie. "La técnica psicoanalítica de juego: Su historia y significado" In *Obras completas. Tomo IV*. Barcelona: Paidós, 1953.

\_\_\_\_\_, Melanie. "Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador." In *Obras completas. Tomo II*. Buenos Aires: Paidós, 1975/1929

\_\_\_\_\_, Melanie. "Contribuciones al psicoanálisis." In *Obras completas. Tomo II*. Buenos Aires: Paidós, 1978

KOROSVSKY, Edgardo. "El psicoanálisis en el Río de la Plata". In: *Revista de Psicoterapia Psicoanalítica*, 1(4), Uruguay, 1985. Disponible en <http://www.bvpsi.org.uy/local/TextosCompleto/audepp/025583271985010402.pdf>

KRISTEVA, Julia. *Lo verosímil*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1972.

\_\_\_\_\_. *Semiótica. Tomo I*. Madrid, España: Fundamentos, 1981.

\_\_\_\_\_. *Semiótica. Tomo II*. Madrid, España: Fundamentos, 1981.

LACAN, Jaques. "Acerca de la casualidad psíquica". In *Escritos I*. México: Siglo veintiuno, 1984/1946.

\_\_\_\_\_, Jaques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". In *Escritos I*. México: Siglo veintiuno, 1984/1949

\_\_\_\_\_, Jaques. “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. In *Escritos I*. México: Siglo veintiuno, 1984/1953a

\_\_\_\_\_, Jacques. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real” In: *Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne en ocasión de la primera reunión científica de la recientemente fundada Société Française de Psychanalyse, y posterior discusión*. Traducción Rodríguez Ponte. 8 de julio de 1953b. Disponible en: <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf> Acceso en: 12 de abril de 2022.

\_\_\_\_\_, Jaques, *Seminario 3 Las Psicosis*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2015/1955-1953

\_\_\_\_\_, Jaques. *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 1995/ 1954-1955.

\_\_\_\_\_, Jaques. “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” In *Escritos II*. México: Ed. Siglo Veintiuno, 1985/1957-1958

\_\_\_\_\_, Jaques. *Seminario 6: El deseo y su interpretación* Traducción Rodríguez Ponte. 20 de Mayo de 1959 Disponible en: <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.1.4%20%20CLASE%2021.%20S6.pdf> Acceso en: 8 de agosto 2022.

\_\_\_\_\_, Jaques, *Seminario La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2011/ 1959-1960

\_\_\_\_\_, Jaques, *Seminario La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós, 2008/1960

\_\_\_\_\_, Jaques. *El Seminario La lógica del fantasma*. Traducción Rodríguez Ponte. 16 de noviembre de 1966 y 7 de diciembre de 1966. Disponible en: <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.6.1%20CLASE-01%20S14.pdf> Acceso en: 30 de julio 2022

\_\_\_\_\_, Jaques, *Seminario Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010/1973.

\_\_\_\_\_, Jaques. *Seminario XXII: R.S.I*. Traducción Rodríguez Ponte. 10 de diciembre de 1974 Disponible en: <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.10.1%20CLASE%20-01%20%20S22.pdf> Acceso en: 12 de abril de 2022.

\_\_\_\_\_, Jaques. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Traducción de Leguizamón, Melegatti y Perez. 19 de abril de 1977. Disponible en: <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/19-4-77-linsu.pdf> Acceso en 25 de mayo 2022.

\_\_\_\_\_, Jacques. “¡Lacan por Vincennes!” In *Lacanian*, año VII, N° 11, 2011/1978.

LARRE BORGES, Ana Inés (coord). *Tras las huellas de Alcira Soust. Poeta vagabunda y bellamente desolada*. (enero), I- IV Montevideo, Uruguay: Brecha, 2009. Disponible en: [https://issuu.com/uruguaymex/docs/lupa\\_alcira\\_soust](https://issuu.com/uruguaymex/docs/lupa_alcira_soust)

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Ed. Alianza, 1995.

- LE GAUFEY, Guy. *La paradoja del sujeto*, Costa Rica: Ed. Nuestra Tierra. 2009.
- \_\_\_\_\_, Guy. *El sujeto según Lacan*. Buenos Aires: Ed. El cuenco de plata, 2012.
- LIPOVETSKY, Gille. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama:, 2000
- LISPECTOR, Clarice. “Notas sobre el arte de escribir”, 2008 Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/notas-sobre-el-arte-de-escribir/> Acceso el 5 de agosto de 2022.
- LUBARTOWSKI, Raquel. *Tirritantes de la ciudad*. Montevideo: Yaugurú, 2022
- LYOTARD, Jean. *La condición posmoderna*. España: Cátedra, 1987.
- MAKARENKO, Anton. *Poema Pedagógico*. Moscú: Progreso, 1975.
- MARX, Karl. *El capital*. Buenos Aires: Siglo veintiuni, 2011/1867
- MATEOS-VEGA, Mónica. “La jacaranda que plantó Alcira en CU, tan viva como su memoria” In *Cultura. La Jornada*, 2017. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2017/06/26/cultura/a06n1cul> Acceso el 26 de octubre de 2022.
- MELENOTTE, George Henri. “La locura como sublevación: una voluntad insurrecta” in *Ñácate*, 2016. Disponible en: <http://www.revistanacate.com/wp-content/uploads/2016/11/La-locura-como-sublevaci%C3%B3n.pdf> Acceso el 6 de agosto de 2022
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*. Editoriales del MNCARS: España, 2017.
- MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* Ciudad de México, México: RM, 2018.
- NAHUM, Benjamín. *Historia Uruguaya. Tomo 6/ 1905-1929. La época batllista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- NANCY, Jean- Luc. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- NETTEL, Guadalupe. *El huésped*. Barcelona: Anagrama: 2020
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*. Madrid: Taurus, 1974.
- \_\_\_\_\_, Friedrich. *Além do Bem e do Mal – Prelúdio de uma filosofia do porvir*. São Paulo: Ed.Nova Cultural. 1999.
- \_\_\_\_\_, Friedrich. *La genealogía de la moral*. España: Alianza Editorial, 2011.
- OBREGÓN, Luis Felipe. “Dictamen sobre la tesis con el tema “La recreación en la estructura de la personalidad”, presentó la alumna becaria de Uruguay, Alcira Soust Scaffo, con motivo del fin de

curso 1952-1953, para adquirir el título de Especialista de Educación Fundamental”. CREFAL, México, 1953

OCHOA, Ligia. “La lectura y la escritura en las tesis de maestría” In *Forma y Función*. Vol. 22, n.º 2. Bogotá, Colombia, 2009.

ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Montvideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2009/1950

ORTIZ, Lucas. Acta de Examen de Promoción N°58. CREFAL, México, 1953

PANERO, Leopoldo María. “El último hombre”, 1983. Disponible: <https://leopoldompanero.wordpress.com/tag/el-ultimo-hombre/> Acceso en 3 de setiembre de 2022.

PARDO, María.; MURCIANO, Carla. *¿Cómo fabricar libros artesanales? Enseñe a sus niños a hacer sus propios libros*. Caracas: Banco del Libro, 1999.

PADRÓN FAVRE, Óscar. *Historia de la educación de Durazno. Aportes para su estudio desde los orígenes hasta mediados del siglo XX*. Instituto de Formación Docente de Durazno “Mtra. María Emilia Castellanos de Puchet”, 2015

PIAZZA, Luis Guillermo. *Temporada de excusas*. México: Grijabo, 1980.

PIGNOTTI, Lamberto. “Poesía viva”. *O Dos (Primera Época)* 2: 4-6, 1983.

PIZARNIK, Alejandra. *Antología*. Buenos Aires: alma\_perro, 1972

\_\_\_\_\_, Alejandra. *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 2016.

PLATERO, Soledad. “La madre de los poetas famélicos”. In: *La Diaria*. 14 de setiembre de 2018.

PONIATOWSKA, Elena. *La noche de tlatelolco*. México, D. F: Era, 1971

\_\_\_\_\_, Elena. “Otras voces y otros ecos del 68” in *La Jornada*, 2013. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2013/11/30/opinion/a04a1cul> Acceso el 2 de setiembre de 2022.

REALES, Liliana. “Antonio Di Benedetto: heterotopías y desplazamientos” In: REALES, Liliana; WOLFF, Jorge. [orgs] *O fantasma do outro: Jorge Luis Bore e Antonio Di Benedetto*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

\_\_\_\_\_, Liliana. Disciplina “Pensamento e Linguagem”. Curso de pós-graduação em literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2018.

REVUELTAS, José. *México 68: Juventud y revolución*. México: Era/Conaculta, 2014.

RIMBAUD, Arthur. “Cartas del 13 y 15 de mayo de 1871”. Disponible en <https://lamaquinadeltiempo.com/online/rimbaud05/> Acceso en: 5 de enero 2023.

RODÓ, José Enrique. *Parábolas*. Buenos Aires: Kapeluz, 1972

\_\_\_\_\_, José Enrique, *Ariel*. Biblioteca Cervantes, 2003

RODRIGUEZ DE ARTUCIO, Elia; RODRIGUEZ, Ernesto; DA SILVERA, Pablo. *El proceso educativo uruguayo: dos enfoques*. Montevideo: FCU, 1985

SOLER, Miguel. “Recursos humanos para una Educación Fundamental”. In *Anales de Instrucción Primaria*, Época II Tomo XVIII N° 4-9, Montevideo: Dirección de Enseñanza Primaria y Normal, 1955

\_\_\_\_\_, Miguel. “La fuerza del contexto” In DEMARCHI, Martha & RIVERO, Marcia (ed) *Miguel Soler Roca. Educación Resistencia y Esperanza. Antología esencial*. Buenos Aires, CLACSO, 2014/2005.

SOUST SCAFFO, Alcira. *La recreación en la estructura de la personalidad*. 1953a Tesis Especialización en Educación Fundamental. CREFAL, México, 1953.

\_\_\_\_\_, Alcira. Sin título. CREFAL, México, 1953.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012

\_\_\_\_\_, Graciela. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017

TRABAL, Inés. “Alcira, el poder de decir”. In *Memorias Coloquio Sur*. México, DF: e-diciones, 2014.

\_\_\_\_\_, Inés. “El acto de estar. Alcira-Auxilio-Amuleto”. Ponencia en: *Coloquio Sur III: Racionalidades en tensión*. Córdoba, 2015. Disponible en: <https://alcirasoust.wordpress.com/2020/06/28/el-acto-de-estar-alcira-auxilio-amuleto/> Acceso en: marzo de 2021.

\_\_\_\_\_, Inés: “La cigarra, el chapulín y la hornmiga”, 2021. Disponible en : <https://alcirasoust.wordpress.com/2021/10/15/la-cigarra-el-chapulín-y-la-hornmiga/> Acceso el 20 de julio de 2022

VARGAS, Silvana. “Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin” In: *VERITAS*, N° 38 ISSN 0717-4675, 2017.

VÉLEZ ESCALLÓN, Byron. *O Páramo é do tamanho do mundo: Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

\_\_\_\_\_, Byron. Ponencia: “Ditadura do indecível”. 2022

VIA CAMPESINA, Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude. “Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social”. Mimeo, 2007. Disponible en: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod\\_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf) Acceso en 3 de octubre de 2022.

VITALE, Ida. *De Plantas y Animales. Acercamientos literarios*. Montevideo: Estuario, 2019.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

WARNKEN, Cristian. “Entrevista a Roberto Bolaño”. In: “La belleza de pensar”. Santiago de Chile, 1999. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8> Acceso en: 31 de enero de 2023.

WINNICOTT, Donald. *Realidad y Juego*. Buenos Aires: Gedisa , 2003/1971.

YACOBAZZO, Marlene, “Cuando Alcira era Mima. Ronda de la niña sola” In LARRE BORGES, Ana Inés (coord). *Tras las huellas de Alcira Soust. Poeta vagabunda y bellamente desolada*. (enero), I- IV Montevideo, Uruguay: Brecha, 2009. Disponible en: [https://issuu.com/uruguaymex/docs/lupa\\_alcira\\_soust](https://issuu.com/uruguaymex/docs/lupa_alcira_soust)

ZITARROSA. Alfredo. *Sonríe muerte*. Montevideo: Planeta, 2011.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Uruguay: Claridad, 1941.



## ANEXOS (por orden de aparición)

### ANEXO 1

#### Comunicación personal y palabras de Marlene Yacobazzo

11 de junio de 2022, 16 horas

Expresso Pocitos (Avenida Brasil y Benito Blanco, Montevideo, Uruguay)

Marlene Yacobazzo fue estudiante en sus primeros años escolares de Alcira en la localidad de Chileno Grande (Durazno, Uruguay). Es el único testimonio que se tiene de la época del ejercicio del magisterio rural en Uruguay de Alcira.

El sábado 11 de junio de 2022 a la hora 16 se realizó la entrevista a Marlene Yacobazzo, estudiante de Alcira. Me proporcionó fotografías, textos escritos en el 2008 cuando realizó la búsqueda de Alcira. Los mismos versan sobre cronologías y testimonios de familiares de Alcira y notas periodísticas. Además, para la entrevista, la entrevistada escribió un texto que aquí transcribo:

No tengo mucho que agregar, más allá de lo que, años atrás publicamos en el Semanario Brecha y en la revista española Quimera.

Cuando fui alumna de Alcira (Srta Mima) yo tenía 7 años (dic 1937// marzo a diciembre de 1945), y cursaba segundo año de primaria.

Alcira fue para mi una presencia muy fuerte; hasta su estilo me marcó...

Tu reflexión de abordar los aspectos psicológicos, sociales y políticos es muy pertinente en el caso de Alcira, ya que fue un personaje multifacético: educadora, poeta, artista, luchadora, militante, trashumante y renegada...

No puedo decir que tenía una ideología dominante, tenía valores y así vivió sin renunciar a ellos.

Como educadora era brillante y podía resumir en dos líneas una reflexión propia o ajena, que te dejaba prendida: “Abramos con la reja y con la pluma, los surcos de la tierra y de la mente” nos dice en un librito que armamos con ella. Agrega al final: “Aseméjate al molino que toca el suelo y el cielo y que mientras gira y canta, va moliendo, va moliendo...” Tal vez los versos no eran de su autoría.

Nos enseñó desde cómo forrar un libro, armar un librito en cartulina, pintar con tinta china o hacer guirnalda con flores del campo.

Nos leía poesía y recuerdo que también nos leía el libro “Platero y yo” que devolví a la biblioteca de la Escuela setenta años después, porque tenerlo conmigo era como tener cerca a Alcira.

También Alcira era ciudadana del mundo. Le interesaban otros mundos, no sólo México. Me eligió a un maharajá árabe cruzando el desierto en su camello, como motivo de un tapiz que bordamos juntas, que doné y hoy está en la sala del Museo de la UNAM dedicado a su memoria.

Soñaba con México y antes de obtener la beca del CREFAL cantaba: “Trópico cálido y bello, istmo de Tehuantepec, música de marimba, maderos que cantan, con voz de mujer. Tehuantepec...Tehuantepec”

También lo de la Guerra Civil española la sacudió fuertemente y le enviaba: “Al general Franco en los infiernos”, una maldición poética, todos los años en la fecha de Guernica (26 de abril de 1937).

Amaba el campo y los caballos. Organizaba cabalgatas en grupo al arroyo Chileno Grande y ahí conservo una foto de Alcira, con botas altas y pantalón de montar, al pie de su caballo...

Era elegante y discreta. Se peinaba con bucles al estilo de la época.

Cantábamos mirando la luna, frente al aljibe y al pie del jacarandá:

“Allá está la luna, comiendo tuna...”

“La boba de Mima, no come ninguna” escribió más tarde en un poema

---

Hace unos seis años nos convocaron a los ex alumnos a la celebración del Centenario de la Escuela Granja N°43 de Chileno Grande, Durazno. Allí me reencontré con algunos condiscípulos y anoté algunos de sus recuerdos y vivencias de la época con Alcira.

Chichita Niche, que ya había sido alumna suya en 1944, me dice que lloraba en el acto de fin de cursos porque Alcira no volvería a Durazno...Pero Alcira le dijo: “no llores que mañana nos veremos”. Y cuán grande fue su sorpresa y alegría que al iniciar la escuela en 1945, reaparece Alcira como maestra de 2do año.

Fue también mi maestra en 1945, cursando 2do año.

Hay algo especial que destacar de la atmósfera de ese momento: en abril se firma la Paz luego de la Segunda Guerra Mundial. Ese año se vivía entonces, una euforia, una reanimación y una gran efervescencia en la población mundial, más allá de los horrores vividos.

Volviendo a las vivencias escolares, incluidos varones mayores de la época, la recordaban por su capacidad e iniciativa de armar y participar con ellos en diversos juegos. Un tema para Alcira particularmente importante, tanto que su trabajo de tesis en el CREFAL trató el tema de “La importancia del juego y la recreación en la formación de la personalidad”

## ANEXO 2

### Poema “La gota de agua y el caracol”

para los niños  
a los niños mexicanos

mi madre es la tierra  
y mi padre es el sol!  
con mi hermano ¡el viento!  
cantando yo voy!...

nací... no sé cuándo,  
¿dónde?... no lo sé  
mi nombre cambia a cada instante  
¿por qué?

vuelo en la nube  
me arrulla la mar  
juego con el viento  
alás el sol me dá!

corriendo de acá para allá,  
canto! salto! runruneo!  
recorriendo el mundo entero  
alegrando mi cantar!

con la luna soy espejo  
donde te puedes mirar  
¡ay! cómo corro en el río  
para llegar a-la mar!

sola no puedo jugar!

hagamos la ronda  
girar! y girar!  
de la tierra al cielo

subiremos más!  
del bosque a-la mar  
correr y cantar!  
giremos! giremos!  
sin nunca parar...  
de la tierra al cielo  
del bosque a-la mar  
girar! y girar!

hasta que un día en la charca  
la gota de agua cayó!  
sapos! ranas! lagartijas!  
la gota de agua encontró!

y coludos renacuajos  
entre los lirios en flor  
y la lama de la charca  
con su lama la cubrió!

pero... lloraba y lloraba...  
hasta que el caracol la oyó!

¿por qué lloras? gota de agua  
(le pregunta el caracol)  
– porque perdí a mis hermanas  
y tengo miedo de estar aquí!  
– aunque es muy lento mi andar  
puedo llevarte conmigo!  
– sube! sube! a mi espiral!

y se fueron muy contentos

la de los vestidos verdes  
y el caracol! tan señor!

pero... la gota traviesa  
iba bailando y cayó!

– ¿dónde está la gota de agua?  
(se pregunta el caracol)

– se habrá caído a-la charca?  
– se habrá escondido en la flor?

– gota de agua!... gota de aguaaaaaaaa!!!  
– gota de agua!... gota de aguaaaaaaaa!!!  
(sólo el eco respondió)

– gota de agua!... gotadeaguaaaaaaaa!!!  
– soy tu amigo!... soy tu amigoooooooo!!!  
– soy tu amigo!... soytuamigoooooooo!!!  
    soytuamigoooooooo!!!  
soy tu amigo el caracol!!!.....el caracol!!!  
el caracol!!!.....el caracol!!!

el caracol!!!

– el que me busca en la charca!  
– el que me busca en la flor!  
– es ¡mi amigo! ¡el caracol!!!

– es ¡mi amigo! ¡el caracol!!!  
– el caracol!!!... el caracol!!!  
(columpiándose en el aire  
la gota de agua así habló)

¡caracol! col!  
(mi caracolito)

sobre la hierba contento  
caracolea ¡el caracol!

alcira elida soust scaffo

\*poesía en armas\*

\*sociedad de amigos de \*el jardín cerrado\*

\*25 de agosto de 1977\* \*UNAM\*

## ANEXO 3

### De amistades y hermandades de la vida mexicana de Alcira:

#### Entrevista a Antonio Santos Romero

28 de mayo de 2022 a las 10 horas

Vía plataforma ZOOM

Antonio Santos Romero es político y docente de la Universidad Nacional Autónoma de México. Conoció a Alcira en la década de 1980 y se hicieron grandes amigos. Convivieron en varias casas y estrecharon una gran relación. Después de su regreso al Uruguay, Alcira sugiere o menciona a Antonio Santos Romero como uno de los destinatarios de lo que escribía. Actualmente reside en el Ciudad de México, México. Es una fuente confiable e informante calificado por su conocimiento, su relación y el actual dominio que tiene de los papeles de Alcira

Se trata de una entrevista abierta y consiste en una resonancia libre por parte del entrevistado a partir de ciertas expresiones que se le comunican, centrales de la investigación y que dan nombre a los títulos de los capítulos de la presente tesis.

**Estefanía Pagano (EP):** Me gustaría que esta entrevista sea un diálogo y sea lo más coloquial posible. Hay algo central que para mí se repite mucho en lo que he estudiado de Alcira que son los papeles, en términos literales y metafóricos. Esto puede percibirse desde la Alcira que nos cuenta Marlene antes de ir a México, que le hizo hacer un papel-libro artesanal. Luego, una Alcira perseguida porque no tenía sus papeles legales estando en México. También una Alcira que cultivaba sus árboles en el jardín Emiliano Zapata<sup>60</sup> tirando papeles de poesía y su proyecto *Poesía en Armas*.

**Antonio Santos (AS):** [Se trata de] los papeles que se quemaron en la última escuela rural que trabajó. Todos esos papeles originales del magisterio se quemaron en esa escuela. En San José<sup>61</sup>. Hay cosas que he descubierto ahora. Yo conviví con ella cerca de ocho años. Ella vivió en cinco, seis lugares donde yo viví. Claro, como vivía ella, que iba y venía. Era más estable cuando estaba en casa. En casa de otros amigos era menos estable, porque había más roces. Pero ahora he descubierto que... ella dejó el magisterio rural después del incendio. Si no me equivoco era la

---

60. El jardín Emiliano Zapata era el espacio que Alcira tenía en las afueras de las Facultades de Filosofía y Letras y Psicología para plantar, cuidar y cultivar diversas flores y árboles.

61 Departamento de Uruguay.

escuela cuarenta y nueve o cuarenta y siete de San José, que está pegado hacia la costa, entre Montevideo y Colonia. Ella estaba haciendo dulce de leche o algo, y la escuela que era de paja, prendió. Ya sabes, ellos vivían donde dan clases. Entonces ahí perdió sus papeles, de hecho ella llega al Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL) con una documentación recién emitida, por algún familiar de apellido Rodó. El punto es que ella llega aquí, y esos pocos papeles que tiene los deja en el CREFAL y nunca regresó por ellos. Su documentación la encontramos con Agustín (sobrino nieto de Alcira Soust Scaffo) allí mismo. Luego, en algún momento del cincuenta y siete, ella dirige una carta al CREFAL diciendo que perdió su pasaporte y que quiere pedir el número de pasaporte, y un funcionario le da el número. Luego sigue perdiendo por la vida los papeles. Hay un grupo que promueve mandarla a Uruguay, otros que nos resistimos. El pasaporte lo perdió en Uruguay, pero sus papeles oficiales los perdió antes de salir de Uruguay. De la investigación que estoy haciendo, porque voy a publicar un segundo libro sobre ella, más extenso, dándole voz a ella sobre todo. Que es de lo que tu dices, lo de su hermana y de lo de su alumna, la primera parte. Su hermana Sulma que cuenta su infancia, y Marlene que dice lo de la escuela. Luego, vienen sus papeles académicos, donde cuenta cosas tuyas, su informe con el que se postula para la beca, y luego su tesis del CREFAL, hasta ahí, es un segundo momento de sus papeles y de su historia.

**EP:** Una tesis revolucionaria para ese momento, reivindicando la recreación como algo importante del infante. Eso ya es innovador.

**AS:** Con lo que se postula para la beca antes de la tesis es interesante. Dice un amigo, Renato González Melo, que es historiador del arte, que sus textos tienen un tono de anarquismo sudamericano. Yo al principio pensaba que era muy Quiroga el asunto. Sí lo es, pero sobre todo es muy Rafael Barret, un anarquista. Lo cita en su documento con el que se postula y recuerdo que platicaba de él. Lo recordé a partir de que leí el informe: este “dejo” anarquista que siempre tuvo ella, que la estigmatizó como “loca”. El tercer momento para mí son las cartas que intercambia con su familia, con una persona de apellido Ortiz que es el que le aconseja que se regrese a Uruguay. Dice: “...regrésate ahora que aún tienes vínculos con la gente de Uruguay...”. El cuarto momento para mí son sus papeles, la caja, que, aunque hay uno o dos papeles del cincuenta y ocho y del cincuenta y nueve, no más, todos los demás son de los años sesenta.

**EP:** Cuando decís del sesenta, ¿te referís a la década entera o ya después del sesenta y ocho?

**AS:** A la década. Empieza en el sesenta y uno, sesenta y dos, pero sobre todo sesenta y cuatro y se dispara en sesenta y cinco. Yo creo que esos papeles de la caja son cerca de tres mil. Yo los digitalicé, por eso los he estado trabajando, los tengo, recuerdo cosas de ella, a veces escribe nada claro, entiendo un poquito su lógica y los he ido acomodando. Ya logré armar el 90% del

rompecabezas. Del setenta, setenta y uno hay cosas muy sueltas, ¿por qué? Porque todo lo traslada a *Poesía en Armas*. Eso que hacía en privado, durante los sesenta, lo hace a partir del setenta y uno, setenta y dos en público. Ahora he descubierto, que desde el sesenta y cinco, sesenta y seis fue definiendo su estilo. No solo su estilo poético, sino su estilo gráfico. Ella ya componía a mano sus poemas, así como los escribía después.

**EP:** Sí, hay todo un aspecto de la poesía visual en Alcira, cómo ella ubica las palabras y lo que transforma la propia palabra.

**AS:** Vanguardista. Eso concluye cuando se va. Ella sufre mucho la pérdida de su caja, mucho, mucho. Gritaba en los pasillos "...ahí estaba mi vida".

**EP:** ¿Podes rememorar la historia de la caja?

**AS:** Sí. Llegó un nuevo director en la facultad<sup>62</sup>, y la quería echar. Todo coincide. Recuerda que era un ambiente conservador en el mundo, también en la Universidad, y muy particularmente en la facultad. Entonces, esa actitud conservadora de las autoridades hizo que Alcira terminara en el psiquiátrico. Pero previo al psiquiátrico la fueron orillando, desesperando, y el punto central fue que le escondieron su caja, que yo no sabía que existía hasta que Alcira la reclamó. Ella era de misterios, muchos misterios, tenía dividida sus amistades, no quería que unos supieran de los otros. De hecho los que nos hemos encontrado ahora, sobre todo con Carlos Landeros<sup>63</sup>, su primer amigo, estamos descubriendo cosas de cómo era muy elaborada para esto. Entonces, un día me entero porque la encuentro gritando. Ella y yo establecimos una relación donde yo podía tener cierta ascendencia sobre ella en situaciones tensas, porque no era fácil cuando se enojaba. Entonces cuando la encontraba así la abrazaba, le preguntaba qué le pasaba. Pero alguna gente le tenía miedo, y otra no la reivindicaba en absoluto.

**EP:** ¿Era una persona impredecible? ¿no sabías cómo la ibas a encontrar?

**AS:** No totalmente, pero más bien era capaz de indignarse y explotar. Era explosiva cuando se molestaba. Era predecible, no quiere decir que no te pelearas con ella, ella se peleaba con todos. Pero sabes, esto es muy importante, porque ha venido mucha gente con esta idea de que, pues no se podía convivir con ella: no es cierto. La gente es muy impertinente, por ejemplo, si le querías escarbar en su vida y le insistías, se enojaba. Había gente que lo tomaba a "relajo". Luego había gente que no sabía cómo decirle "no te puedo recibir". Fíjate, muchos de sus amigos veníamos de provincia, entonces no teníamos problemas con los padres porque vivíamos con amigos. Solo con esos amigos tuvo una relación menos conflictiva, porque imagínate que la llevas y están tus papás. Como el papá de Roberto Bolaño que se peleó con la mamá<sup>64</sup>. Entonces desaparece la caja, y pasa

---

62 Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México

63 Uno de los primeros amigos de Alcira Soust Scaffo. Periodista, cronista y narrador.

64 El entrevistado refiere a una situación que vive la familia Bolaño. Los padres de familia discutieron lo que implicó

enojada, gritando y haciendo protestas al director en su oficina durante semanas, hasta que se la llevan al psiquiátrico.

**EP:** ¿El psiquiátrico tuvo que ver con la pérdida de esa caja y el reclamo de Alcira?

**AS:** Es la culminación. En ese momento, el grupo al que yo pertenecía (muchos de los amigos de Alcira eran trotskistas, incluido Roberto Bolaño) tenía que ver mucho con la reivindicación de las libertades personales, con la antipsiquiatría. No sé en Uruguay, pero aquí las demandas y conceptos de libertad sexual, liberación homosexual, feminismo, están muy ligadas a la historia de esta corriente política. Cuando todos los demás en la izquierda, veían estas reivindicaciones como algo pequeñoburgués, como algo frívolo, incluso de enfermos mentales, tipo Cuba, nosotros las levantábamos como banderas políticas, porque pensábamos que todo lo personal era político. En fin, no me desvío. El punto es que éramos minoría en la Facultad. Después del año 1983 fuimos creciendo y la pudimos proteger más. Pero la caja desaparece, y no la encontramos. Luego, en 2016, creo, yo le cuento a Agustín (sobrino nieto de Alcira Soust Scaffo) que había una caja por la que ella lloraba mucho, y él le da una entrevista a un periódico aquí de México que se llama “La Jornada” y pide a ver si alguien la tiene ¡y la caja aparece! Regresando a su historia y los papeles, esto de *Poesía en Armas* reproducido en mimeógrafo termina en el año 1988 cuando se va, pues no tiene vínculos como tenía en la Universidad para reproducir sus poemas, y se traslada a algo más, a una poesía más gráfica. Es muy bonita. Estos papeles que hizo al final es en donde mete billetes, porque su poesía era una obra de arte plástica. Creo que ahí logra unir todo. Ya en el deterioro físico, el problema de alimentación, de desvelo, ¡no de locura! deterioro de su salud. Ya se veía desde aquí. Entonces, justo con lo que escribe como diario...

**EP:** ¿A qué te referís a lo que escribió como diario?

**AS:** A ver, en primer lugar, en esa parte donde ella dibuja cosas, ya aparecía en México en sus carteles la flecha, pero ya en Uruguay es más clara una flecha que cruza, vertical, que cruza los papeles, que es ella. ¿Viste el último escrito que yo mandé de la entrevista que me hizo Elsa<sup>65</sup>?

**EP:** Sí, la leí.

**AS:** Ahí cuenta la historia de México, eso es como un diario donde junta todos sus amigos, todos estamos ahí, los más cercanos, porque ahí está desde el año 1957, Mireya Cueto, Carlos Landeros, Roberto Paramo, en fin, hasta el día que se va de regreso a Durazno. Eso lo lleva también a estos gráficos, son muy bonitos, son sus carteles hechos en blanco y negro. Luego ella escribe un diario, un diario íntimo y ahí se ve cómo, conforme pasa el tiempo, se le va deteriorando la letra.

**EP:** ¿Cómo veías a esas “dos Alciras”, una pública y otra más íntima en la convivencia?

---

que la madre de Roberto y Salomé, Victoria, Salomé y Alcira tomen sus cosas y se vayan del apartamento donde vivían. Roberto ya no vivía allí.

65 Italiana que estudió en su maestría la vida de Alcira Soust Scaffo desde la voz de *Amuleto* de Roberto Bolaño.

**AS:** Era la misma, pero era una Alcira en una relación más cercana, de mayor confianza, que me permitió conocer aspectos de su vida que los demás no conocieron. A pesar de esa cercanía, quiero decirte, yo siempre la vi asexual, y ahora descubro que era muy sexual. Si ves el fenotipo de sus amores, existe una continuidad. Yo la veía como poeta, como una gente mayor, quizás como una figura inconscientemente materna. Inconscientemente porque nunca la vi así, la veía como militante, activista, poeta. La relación en la casa era como familiar, por ahí Edgardo Bermejo, amigo mío, escribió algo a propósito del aniversario del movimiento estudiantil del CEU del año 1986, creo que en el aniversario número 30: “Recuerdo ahora la deferencia amorosa con la que la trataba Ruth Peza, la lideresa del sindicato de la Facultad, y la devoción con la que la procuraba Antonio Santos, que la sentía –y acaso lo era- parte de su familia.”<sup>66</sup>. Sí, Alcira y yo fuimos en México parte de la misma familia. De hecho mi familia fue su familia, y no fui el único ¿eh?. Hubo otros amigos suyos (también míos) en el transcurso del tiempo que vivió en México, que incluso la llevaron a su casa en distintos estados donde vivían sus familiares. Eso se deduce por los comentarios que Alcira apuntó en sus papeles. Yo la llevé a la casa de mis papás en una Navidad. ¿Qué me llevó a mí a relacionarme con ella? Yo vi algo extraordinario en ella, desde el primer día que la vi. Dije: ¿qué es esto? No sé... muy fuerte.

**EP:** ¿Te acordás de ese primer momento que la viste?, ¿cómo fue ese encuentro?

**AS:** La vi hablando con gente. Estaba su cartel y ella pintaba, y entonces detenía a la gente, porque ibas a clase y te la cruzabas. Tenía esa forma de hablar muy bajito, tapándose, o muy fuerte para que los demás la escucharan. Siempre me llamó la atención cómo brincaba de un extremo a otro con sus plumones (hubo un tiempo que los mezcló con acuarela o con pasteles, pero en general eran marcadores, plumones). Lo que más me llamó la atención fue su tipografía, porque la verdad su tipografía es hermosa, muy creativa. Mis amigos historiadores del arte dicen que sus carteles son muy Miró, o la síntesis de varios artistas. Yo digo que es muy George Braque. Ya sabía un poco, pero ahora he descubierto que tiene que ver mucho con los existencialistas. Si revisas sus autores y sus gustos y sus relaciones amistosas, hay muchos existencialistas. Paul Éluard, por ejemplo, muy amigo de Breton. Braque era cercano al existencialismo. Acabo de leer la historia de “Dora Maar”. Con este libro yo reforcé la idea de la influencia del existencialismo en Alcira. Me llama la atención esa tipografía y resulta que me le acerco, ella me rechazaba, cuando ella volteaba a hablar con un maestro yo me acercaba a sus carteles y ella me hacía a un lado. Como ella se daba cuenta del capital cultural que los estudiantes tenían y como yo venía de provincia y no era como los estudiantes de la ciudad que eran hijos de académicos o venían de las escuelas particulares, pues tenía menor capital cultural que ellos y Alcira lo percibía.

---

<sup>66</sup> Edgardo Bermejo, A 30 años de la huelga de la UNAM, México, 19 de abril de 2017.

**EP:** ¿Hay algo que se comparte en que Alcira sea una uruguaya en México y sus afinidades, personas de provincia residentes en la Ciudad de México? Pienso en la ajenidad.

**AS:** Pues sí, ella era de fuera. Así fue hasta que me le metí en su vida. Había distintos tipos de actitud frente a ella: a los que les daba miedo, que eran los fresas,<sup>67</sup> los pijos pues, les daba miedo, la rechazaban. El extremo era los que la tomaban a “chungu”<sup>68</sup> y se burlaban de ella en las fiestas. Luego había un mundo diverso, los que éramos más íntimos, los que a ratitos la aguantaban. Pero siempre hubo personas y grupos en las distintas generaciones que sí vieron en ella algo especial. Muchos amigos. De hecho, ella, ahora que he estado viendo los papeles, sufrió mucho las partidas, siempre los amigos se iban. Lo que está a la vista es lo de Bolaño, y quizás cuando se va de Uruguay, y deja a todos sus amigos. Pero su vida es una vida también llena de partidas, de muertes, del regreso de sus amigos a provincia, o ese viaje iniciático de los jóvenes escritores a Europa o a Estados Unidos para hacer el viaje en el que descubren su camino, entonces sufre mucho eso. En uno de esos viajes, por Italia, muere en 1971 el poeta tabasqueño José Carlos Becerra, que había sido un gran amigo de Alcira.

**EP:** Si, vos decías partidas, y yo pensaba también en pérdidas, la pérdida en el incendio antes de irse a México, la pérdida de la famosa “caja”.

**AS:** El hijo<sup>69</sup>.

**EP:** ¿Que pensás con respecto a ese gran diagnóstico que se le adjudica, de esa psicosis delirante crónica, con características paranoides?, ¿Qué hay ahí?

**AS:** Perdió todo menos la razón. A ver, loca no estaba. Malos momentos tenía, muchos. ¿Qué la puso así en la última fase? Y quizás no lo he explicado muy bien, pero en la última fase estaba muy ligada a mí.

**EP:** Sí, de hecho, ella desde Uruguay te escribe, hay unos escritos que son para vos.

**AS:** Pues muchos sí, no sabes cómo me estruja el corazón. Cuando vino Inés Trabal, Cuauhtémoc Medina me dijo “Oye, vamos a escribir, vamos a preparar la memoria”, yo le dije: “No, me duele mucho”. Después de un año le dije “ahora sí”. Es que hay momentos en que uno pierde de vista lo sustancial. Aunque yo hablaba con ella por teléfono, cuando las llamadas por teléfono eran onerosísimas, porque eran llamadas internacionales, perdí contacto con ella, habiendo sido ella algo tan importante en mi vida, y eso de alguna manera no lo me perdono y no lo he podido superar. Por eso le dije a Cuauhtémoc que sí, que le hiciéramos la exposición y que tratáramos de publicar un libro sobre la vida y obra de Alcira y lo hicimos en 2018, ahí está el libro.  
¿Tu tienes el libro?

---

67 Chetos, pijos, pequebu, pupis, pitucos, según el país de que se trate.

68 Broma, burla, guasa.

69 Alcira pierde un hijo a fines de 1950.

**EP:** Lo tengo. Es una belleza, en palabras mayores.

**AS:** Es un acto de amor. Tardamos mucho tiempo. Yo empecé en 2013 a buscar todos sus papeles y cosas, a tratar de reconstruir su vida y nada he encontrado que diga que estaba enferma. Lo que ocurrió fue que en el último momento de su estancia en México me involucré de lleno en la campaña de Cárdenas, y le perdí el radar y ahí considero que hay cosas que hicieron que su salud se deteriorara: no tenía casa porque yo me quedé sin casa. Entonces yo estaba viviendo con amigos. En la campaña electoral presidencial de 1988 había un ambiente político muy intenso, muy polarizado, que yo supongo le recordó el 68 y le dio miedo y ve tu a saber. Porque sí estuvimos a punto de una crisis constitucional en México. De hecho, fue una crisis constitucional pero a un punto de enfrentamientos en la calle. En ese momento pensé: si finalmente la mandan de vuelta a su país (no creía que lo pudieran hacer) después voy por ella a Uruguay. Por eso te digo, yo ahora mirando hacia atrás, percibo que la perdí por priorizar otras cosas personales, entre ellas la política. Pero no, no estaba loca.

**EP:** Yo pensaba, ¿cómo no tener una sensación de persecución en un México totalmente tenso y ella sin papeles, los famosos papeles legales, el pasaporte?

**AS:** Agustín dejó a alguien aquí encargado de ayudarlo y recoger cosas, una chica colombiana muy simpática. Fuimos al Hospital Psiquiátrico Fray Bernardino. ¡Ah! porque fui a pedir cita en el hospital para que pudiera entrar Agustín a filmar en el pabellón psiquiátrico donde estuvo recluida Alcira en marzo de 1983.

**EP:** ¿Estuvo internada en dos psiquiátricos, no?

**AS:** En este que te digo la llevaron a la fuerza. Entonces, bueno yo logré, porque hablé con amigos, que nos permitieran hablar con el director del hospital y finalmente nos recibió ante un comité integrado psiquiatras. Yo quería el permiso para Agustín, y quería que me dieran el expediente clínico de Alcira. Es algo que ya me lo había autorizado el secretario de salud del país, por eso es por lo que nos recibieron. Entonces fue muy interesante porque fue un “flash back” a los 80 y a la discusión de la psiquiatría y antipsiquiatría, porque había uno que había llamado a sus cancerberos y a otros doctores para que discutieran conmigo. Me “encendí” cuando empezaron a decir que era psicópata. Me detuve un poquito después de que la productora, la amiga de Agustín, me echara miradas de preocupación, porque le daba miedo que no obtuviéramos el acuerdo para filmar dentro del hospital. Perdón que lo diga así, pero ya sabes lo “cuadrados” o esquemáticos que son los psiquiatras.

**EP:** Ahora, cómo eso genera discurso porque después de eso es Alcira la enferma, Alcira la que no pudo, o Alcira la resiliente también.

**AS:** Este último concepto no está del todo claro para mí, tiene un sesgo. Pero de que resistió,

resistió. Perdón, pero no es pobrecita. Porque ese es el otro extremo, el que les da lástima. Es una mujer que resistió y decidió vivir así. Sí se quejaba, se queja mucho en sus papeles, sobre todo cuando viene cada diciembre que se queda más sola. Los que somos de provincia nos vamos y los de aquí (Ciudad de México) no quieren porque está la familia. Todos los diciembre son un bajón, y luego en enero empieza la euforia.

**EP:** ¿Cómo ves el contenido de la poesía de Alcira? ¿Tenés algún poema predilecto?

**AS:** Tengo uno predilecto que es el que dice “en el ir y el reír en el mi río, tú de estar estarás tan cerca mí...”. Pero he descubierto cosas nuevas. Si tenía una muy buena opinión de sus poemas en el pasado, la tengo mejor hoy. O sea, en realidad, ¿qué le pasaba a ella? A ella le pasaba una mezcla de cosas, entre ellas, lo que le pasa a todo creador, ese temor de someter su obra al juicio público, junto con el deseo de todo artista de dar conocer su creación, porque también publicaba sus poesías en *Poesía en Armas*.

**EP:** Sí, en *Poesía en Armas* su poesía queda mixturada con los comentarios de otra poesía que ella hace, o traducciones de poemas más consagrados.

**AS:** Ella lo decía, yo lo comento en uno de los papeles, “...sobre la luz, una es generarla y otra es reflejarla”, es decir, emitía luz, pero también la reflejaba, como un espejo. Ella habla mucho de los espejos. Ella crea, genera luz, emite luz con sus poemas, y refleja la de los músicos, los poetas, los pintores, o sea es una cosa muy profunda.

**EP:** Sí, profunda, y también humilde, porque es reconocer que hay una historia y hay algo que también nos influye. Ella también conmemoraba los aniversarios de grandes artistas, y yo pensaba “qué humildad”.

**AS:** Y de ahí la discusión de los derechos de autor, de las patentes, es como si estos que registran sus ideas no se hubieran beneficiado de la historia humana. Cuauhtémoc Medina, que es un hombre muy brillante, mi compañero de la escuela, habla del derecho humano a lo poético. Me parece muy profundo.

**EP:** Cuauhtémoc hablaba de Alcira como “práctica”<sup>70</sup>.

**AS:** Era un canal de difusión, ella era el canal. En fin, hay muchas cosas por decir. Pero decir una cosa que es muy importante. Ella estuvo en el congreso de Tacuarembó, el municipio de ustedes, en la década de los años 40. El 47, 48, 49, no recuerdo bien. Hubo dos encuentros en Tacuarembó de pedagogos, en donde estuvo Julio Castro.

**EP:** Y el que va con ella, Miguel Soler Roca, el maestro.

---

70 Para entender cabalmente este concepto se recomienda la lectura de: MEDINA, Cuauhtémoc. “Ser una práctica: *Poesía en armas*” in MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORANEO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* Ciudad de Mexico, Mexico: RM, 2018.

**AS:** Exacto, Miguel Soler y Julio Castro. Ese congreso es muy importante para el magisterio en aquellos años. Ella lo cita en su documento que presenta para la beca, y lo sitúa tal vez mal en la fecha, pero me llama la atención porque ella casi no se equivoca en las fechas. Sí tiene errores de mes, pero mínimos. Realmente tenía una memoria prodigiosa para muchas cosas. Recientemente leí un libro sobre la historia de la educación en Durazno, Uruguay, y me comuniqué con su autor, Óscar Padrón Favre. Le pedí que investigara si entre las siete maestras de Durazno que dice que fueron al Congreso de Tacuarembó, estaba Alcira. Esto me parece muy importante porque dentro de las cosas para desvalorizar a Alcira eran los interrogantes sobre quién era, de dónde venía, qué formación académica tenía, cuál trayectoria política tenía. Y viene de muy lejos. Yo quiero en algún momento ir a revisar el periódico que se llamaba *La Publicidad*, que era editado en aquellos años en Durazno, porque estoy casi seguro de que va a aparecer desde adolescente. Es la parte que le falta al libro que estoy escribiendo, porque la historia hasta ahora es una historia de familia “color de rosa”, cuando yo creo que ese anarquismo viene también de familia, algún tío, abuelo. No recuerdo bien de qué abuelo o tío me hablaba, creo que era un tío. Digo, pues no es extraño en Uruguay y en Argentina que recibieron tantos inmigrantes, ¿no?

**EP:** Yo pensé en ese abuelo francés de ella.

**AS:** A mi hermana le dijo, yo nunca lo escuché, que le pusieron Alcira por un pueblo de España, y existe un pueblo de España que se llama Alzira, pero con “Z”. Ella nunca mentía. Por ejemplo, dicen: “era muy sucia”, y ahora todo el mundo que vivió con ella te lo dice, Alcira era una mujer “limperrima”. Además, se lavaba su ropa y se la ponía mojada. Esa actitud anarca, rebelde, se peleaba con todos, yo no quiero escarbar ese tema porque no quiero hacer una historia de tragedia familiar, pero: ¿por qué se fue?, ¿por qué no regresó en 36 años?, ¿por qué era tan conflictiva su relación con su madre a su retorno a Uruguay? Algo pasó.

**EP:** Sí, sin dudas, es un tema muy sensible para la familia.

**AS:** Ya no cabía ahí. Solo cabía de vuelta en México, o en algún lugar, pero ya no cabía ahí. Además, yo sé que la calle donde dicen que está la Universidad y la radio “Yí” y no sé qué más; yo no conozco Montevideo...

**EP:** 18 de Julio, la del Centro.

**AS:** Digamos que sustituía un poco la vida que tenía aquí. Y sin pretensiones comparativas, y de superioridad, pues esta ciudad es muy grande. ¿Cuántos habitantes tiene Uruguay?

**EP:** 3 millones.

**AS:** Ella padeció mucho esta pérdida. Padeció la pérdida cultural de la Ciudad de México.

**EP:** Si lo compramos a México, Uruguay es “diminuto”, porque si hay algo que no tiene Uruguay es esa inmensidad, es incomparable, el país le quedaba chico.

**AS:** Ya más o menos lo sabía, pero no a esta profundidad. En octubre del 65 conoció a José Carlos Becerra que es un poeta tabasqueño (del estado de Tabasco), que muere muy joven en un accidente en Italia en un viaje inicial. Creo que tendría 33 años cuando muere. Un muy buen poeta, olvidado, con el que vive y convive mucho. No termino de saber si tuvieron algo, no creo. Por la historia que he leído él era muy mujeriego. No está en la red, pero hay un libro de Álvaro Ruiz Abreu que se llama *La Ceiba en llamas* que habla de su vida. Contrastando papeles e historia, no tengo la menor duda de su contacto con Alcira porque ella escribe en varios de sus papeles “JC Becerra”, “Carlos Becerra”. Tienen una relación muy especial. Es el momento del Centro Mexicano de Escritores. Entonces tú lees a Bolaño, y yo digo: “fue su maestra” y fue mi maestra en muchos sentidos, y la de muchas otras personas en generaciones. Hoy estoy más seguro que nunca. Hay en ella una cuestión de contribución a la vida cultural universal. Yo quedé impresionado, o sea, ¿por qué Bolaño no habla de *Poesía en Armas*? ¿No lo vio? Y si no lo vio, ¿qué le pasó que no lo vio? Y si lo vio y no lo dijo, ¿por qué no lo dijo? ¿Y los demás? Ella se enoja mucho con sus amigos porque la quieren agarrar de musa, está escrito en sus papeles ¿Cuándo se publican los detectives? En 1998. Él [Roberto] sabía, hay cartas donde se ve que sabía, que todavía por ahí andaba Alcira. Entonces hay una cosa en donde, esos poetas, machines, misóginos, no la respetaban en el fondo. Esa visión, esa actitud patriarcal, los limitaba mucho. A lo mejor sentían hasta competencia de ella. En alguna parte ella dice: “Falsos revolucionarios, de ustedes no se acordarán, no emitirán ni un fotón de luz ni del tamaño de un gusano de luz (luciérnaga)”, algo así dice. Les está diciendo, a sus amigos poetas de los 60, de ustedes nadie se acordará, y de mí sí, no lo dice así, pero se los está diciendo. El ego de Alcira era grandísimo. Ella decía siempre que su tema favorito era Alcira. Por eso le decía “Alcirada”, “Alciresco”. Este poeta, José Carlos Becerra, se está olvidando, y es un gran poeta. Se van a acordar de él por su amiga Alcira. Era más culto, y le llevaba a ella más o menos como 10 años. Desde chiquito leía mucho. Se enriquecieron a nivel cultural de forma mutua. Guillermo Piazza, que fue un tipo muy brillante, escribió un libro en donde hay un personaje que se llama “Alzirinha”, y se ve que Alcira se enoja, porque su pelea fue en el 79 y ese libro se publicó en el 79. Luego hay una carta donde se pelea con el escritor y maestro Arturo Azuela, quien también escribió varias novelas, porque alguien le dice a Alcira que en un libro que está apenas escribiendo, la historia y características personales de Alcira están repartidas en varios personajes de su nueva novela. Entonces, hubo quienes se dieron cuenta de la relevancia artística de Alcira, pero solo la tomaron como musa.

**EP:** No sé si te gustaría comentar algo más, algo que se te haya olvidado y aparece ahora...

**AS:** Hay muchas cosas más, pero eso es lo esencial. Yo ahora estoy en la fase de revisión de lo que tengo, lo que he hecho es transcribir todo, me quedan como unos 300 papeles que no logro

acomodar, porque Alcira no les puso fecha, por lo que quieras, y hay mucha historia. Vivió una vida cultural muy rica. Ese es el otro tema, que también menciono en alguno de los textos, ese alumno que dijo: “Oye me estás contando esto y parece Forest Gump”, que en la historia de la segunda mitad del siglo XX Alcira es un personaje que atraviesa la vida cultural y política de México. Entonces estoy en eso, en el armado del rompecabezas. Si tú me preguntas: ¿por qué lo estoy haciendo? Porque creo que soy uno de los pocos que lo puede hacer, que tengo la obligación de dejar escrita esta memoria, le voy a dar sobre todo voz a ella. Entonces tengo la idea de que sean dos versiones: tal cual lo transcribí, que sea material para estudios académicos y luego la otra, una versión leíble, popularmente, con lo esencial de ella.

**EP:** Muchas gracias, Antonio. Te reitero el placer y el honor de conversar contigo, de compartir este “tiempito”.

## ANEXO 4

### De naranjas y más poesías, Alcira a su retorno de México:

#### Entrevista realizada a Cristian Basso

Miércoles 22 de junio de 2022 a las 18:15 horas

Vía plataforma ZOOM

Cristián Basso es poeta y docente del Departamento de Castellano de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago de Chile. Conoció a Alcira a sus 15 años cuando viajó a Uruguay a un encuentro de poesía. De allí nació una gran y fuerte amistad que el poeta y docente recuerda hasta hoy.

La entrevista abierta consistió en la posibilidad de que Basso pudiera relatar el encuentro y conocimiento de Alcira así como sus efectos.

**Estefanía Pagano (EP):** Yo pensaba: “¿Qué me gustaría escuchar de Cristian?, y me respondía: “hay toda una mística de esa famosa foto en la Plaza del Entrevero que yo al menos no sé quién está detrás del lente, cómo fue ese encuentro”. Entonces, por un lado, ese encuentro con Alcira, pero que va más allá también de la foto, cómo fue el conocer a Alcira, cómo la describís, o si es posible describirla, y cómo fue tu vínculo con ella en esos tiempos.

**Cristian Basso (CB):** Yo no conocía a Alcira Soust Scaffo antes de haber viajado al Uruguay con 15 años. Lo hice respondiendo un poco a la invitación que me hizo una tallerista, una poeta chilena que se llama María Bargetto. Yo pertenecía en esa época a un taller literario que ella dirigía y en el que también estaban otros poetas jóvenes del momento, como por ejemplo José Mejías. La invitación surgió entonces de la poeta María Bargetto, pero también asistieron a este encuentro poetas de distintos países. El encuentro se llamaba “Encuentro poético sin fronteras”. Era un encuentro literario al que asistieron poetas de muchas partes de Latinoamérica, pero Alcira no fue invitada. Junto con el poeta José Mejías éramos los más jóvenes entre los asistentes, condición que seguro nos favoreció más adelante. Nos alojaron en una especie de “casa de la cultura”, una construcción de color celeste oscuro, que tenía unas ventanas grandes con barrotes, en la ciudad de Durazno<sup>71</sup>. Yo no recuerdo muy bien si era una especie de “hostal”, pero al menos sí recuerdo que no tenía rejas alrededor, lo que fue muy importante para nuestros encuentros, sobre todo en la tarde-noche en las cuales teníamos los encuentros con Alcira. Ella no entró al alojamiento donde

---

71 Departamento de Uruguay.

estábamos, sino que se asomaba a la ventana, nos golpeaba el vidrio. Nosotros con José abríamos la ventana y ahí teníamos largas conversaciones con ella. Nos alojaron en este lugar, desde el cual partíamos a una serie de actividades que estaban dentro del programa. El encuentro no consideraba las grandes figuras de la Literatura del momento, no estaba como dentro de esos típicos congresos, encuentros internacionales de la cultura oficial, sino que más bien era una reunión de personas que a lo mejor tenía cierta experiencia en la escritura creativa, con algunas publicaciones y que se reunía efectivamente para compartirla. Fue así como nos integramos al programa, que entre sus actividades contaba con la de visitar algunas escuelas públicas en la localidad de Trinidad, Flores<sup>72</sup>. Los grupos de poetas nos trasladaríamos en buses que nos recogerían en la plaza de Durazno para asistir a las escuelas y ofrecer lecturas, recitales poéticos, responder preguntas de los estudiantes. Especialmente, íbamos a escuelas de educación básica. Ese día que nos trasladábamos a las ciudades para la actividad, y tras la espera para que partiéramos oímos una discusión. Nosotros estábamos con José Mejías ahí instalados, y empezamos a oír una discusión que se estaba dando en la plaza de Durazno y nos llamó la atención porque había una mujer que nos llamó particular y poderosamente la atención, porque la habíamos observado tiempo antes. Una hora antes estaba ella colgando una suerte de textos, de dibujos con palillos entre un árbol y otro, de imágenes muy llamativas. De pronto, entre árbol y árbol de la plaza, vimos que estaba poniendo también poemas, palabras dibujadas. Su aspecto nos impactó, porque la encontramos como una especie de figura quijotesca, una mujer muy alta, de voz poderosa, y muy exaltada por la situación que estaba viviendo con los organizadores del encuentro. Eso nos hizo bajar del bus para enterarnos de qué se trataba, porque realmente fue como una suerte de primer encuentro, un imán para nosotros. Nos llamó la atención, y como éramos los más jóvenes tampoco teníamos la mayor atención del resto de los poetas del encuentro. Ser los más jóvenes era toda nuestra gracia. Escribíamos poesía y veníamos de talleres para estudiantes de Santiago<sup>73</sup>. En nuestro caso, de Cordillera, que está más bien en la comuna de Puente Alto en esa época, que es una de las comunas más populosas, pero también muy estigmatizada por las grandes diferencias sociales que hay entre una comuna y otra. Eso nos hizo bajar del bus, y nos acercamos a ella y también llamamos la atención de Alcira, quien inmediatamente simpatizó con nosotros y nos empezó a hablar. La mayoría de los asistentes no reparó en su genio sino en su personalidad, la encontraron perturbadora, querían retirar del lugar su instalación artística. A mi juicio, no supieron cómo tratarla. Para nosotros, en realidad, se trató de inmediato de una revelación. No compartimos el hecho de que la hubiesen postergado. La veíamos también como muy desvalida en ese sentido, que nadie la estaba apoyando con su intervención

---

72 Departamento de Uruguay

73 Santiago de Chile, lugar de donde provenía Cristián.

artística. Nuestro ímpetu creativo, nuestro amor real por la poesía nos llevó a conocerla. Estábamos realmente impresionados, como pocas veces en la vida. Uno no siempre se encuentra con seres humanos tan fuera de lo común, y que efectivamente tenía tanto que decir, al menos intuíamos eso. No compartimos el juicio que tenía el resto de las personas con la que tuvo esa discusión, ni tampoco con palabras de repudio que también oímos, además de algún poeta nacional en torno a ella, porque para nosotros no hubo duda de que se trataba como una suerte de poesía pura que estábamos viendo. Lamentamos mucho que no estuviera dentro del encuentro. De hecho, tras conocerla, el encuentro -por lo menos a José y a mí- dejó de interesarnos. Finalmente, fuimos a las escuelas a leer poesía, a hablar sobre poesía con los niños, pero a nuestro regreso volvimos a encontrarnos con ella, y desde ese momento nos acompañó en toda nuestra estadía en Durazno. Cuando la abordamos, Alcira tuvo gestos de gran cariño con nosotros como el hecho de regalarnos naranjas. Asimismo, tuvo gestos de ternura, de demostraciones de generosidad, de admiración hacia los poetas chilenos. Nosotros también compartimos algunas comidas con ella, tratamos de ir conociéndola, nos hizo preguntas, estaba muy interesada en lo que escribíamos y especialmente nos llamó la atención su forma de expresarse, pero también de compadecerse ante los sufrimientos históricos de Chile durante la dictadura. Gritaba, se emocionaba, nos daba lecciones de Literatura, que empezaron a darse todos los días, en la visita que nos hacía. Yo era un adolescente, tenía 15 años, tengo fotos. Además, nos tradujo al francés algunos poemas nuestros. Nos pidió unos poemas para traducirlos, y al día siguiente nos trajo las versiones traducidas al francés, nos recitó a poetas franceses, lanzó con nosotros poemas al aire, nos habló de su temporada en México, de su lectura poética de textos de León Felipe, del joven [Roberto] Bolaño que no conocíamos nosotros en aquel momento. Ella valoró mucho lo que le compartimos de nuestra escritura inicial, de la primera voz de nuestra poesía, a diferencia de otros escritores que estaban más bien sometidos a una suerte de lucimiento personal. Esto último no sin reconocer que entre ellos había grandes personas también. Luego con José Mejías decidimos que pasaríamos más tiempo con Alcira. Los detalles de nuestra experiencia fueron estas conversaciones, estos encuentros cotidianos, pero nos llamó sobre todo la atención el hecho de que ella nos dijera que deberíamos salir del encuentro, y que tendríamos que ir junto con ella a un viaje, a conocer y recorrer con ella la ciudad de Montevideo. Se asomaba cada tarde a conversar con nosotros hasta que surgió esta invitación, que nos fuéramos con ella, que nos enseñaría la Biblioteca Nacional, que nos mostraría la ciudad, que la poesía sería nuestro eje, porque la poesía era la celebración de la vida. Ella nos dijo: “Soy la madre de todos los poetas latinoamericanos y todos los poetas latinoamericanos me conocen a mí”. Por eso me impactó tanto cuando leí *Amuleto*, y de verdad, fue leer su testimonio, su propia experiencia escrita por [Roberto] Bolaño, corroborar aquello que ella nos había relatado años antes. Así fue como compartimos con

ella, la acompañamos, nos alejamos un poco de algunas actividades del encuentro, nos dejamos seducir por su inteligencia, por su sensibilidad artística y vivimos una experiencia inolvidable. Efectivamente, nos quedamos con ella todos esos días que estuvimos en Uruguay, creo que fueron dos semanas que estuvimos con ella. Nosotros evidentemente con recursos muy escasos logramos quedarnos en un lugar en Montevideo y anduvimos con ella por las calles, vagando, fuimos a una librería que me acuerdo se llamaba “Mosca”<sup>74</sup> y en ese lugar, a ella no sé si le regalaban o era un acuerdo, la verdad que desconozco, pero creo que le regalaban materiales, papeles, lápices, etc., con los cuales ella creaba sus obras. Estuvimos, por lo tanto, todo ese tiempo aprendiendo. Aprendiendo de poesía. Nos contó esa historia también traumática, que nosotros la entendíamos muy bien con 15 años. José era mayor que yo, tendría unos 19 o 20 años, ya estaba en la Universidad me parece. Nos contó acerca de la invasión militar a la Ciudad Universitaria de la UNAM, su experiencia en la Torre de Humanidades, el encierro de doce días en el baño. Nos contó su experiencia también como profesora, como escritora. Aunque no hablaba mucho de su propia poesía, nos regaló algunos textos poéticos de su autoría, de estos que eran fotocopias de algunos textos, más bien de una Literatura para infancia, con versos sencillos pero muy emotivos. Recuerdo también que nos habló de la necesidad de entregarse al arte, a la escritura poética, pero con una mirada también social, con la mirada de la experiencia que hoy comprendo mejor a raíz de la exposición de la UNAM, evento que se hizo bajo la dirección de Amanda de la Garza y Antonio Santos, y que efectivamente plantea la idea del objetivo de enfatizar esta relación entre la militancia política y poética. Me parece que a través de los poemas-acción y los poemas gráficos se sintetiza muy bien su vocación artística, porque lo que nosotros en el fondo presenciamos fue el origen de una amistad, de un cariño, de una experiencia única que surgió justamente de un poema-acción. Esto último que despertó rechazo por parte de los organizadores, en el caso nuestro desconociendo toda visión política que hubiese de por medio, pero que finalmente nos llevó a empatizar con ella, a conocerla y conocernos mutuamente. Yo creo que en su mirada también acogedora nos vio como poetas, y ella insistía en eso: “Ustedes son poetas, porque todos los poetas latinoamericanos me conocen, entonces no tienen que dudar de que lo son”. Creo que eso nos dio a nosotros una seguridad que nos hizo seguir escribiendo. De hecho, yo le prometí a ella, tras las dos semanas compartidas, que el primer libro que publicara se lo iba a dedicar, y cumplí mi palabra. El primer libro que publiqué, acá en Santiago en el año 1994, dos años después de nuestro encuentro, comienza con una dedicatoria a Alcira. Cumplí con eso. Pero creo que también a nosotros nos dio mucha pena no tener la posibilidad de contactarnos con ella tras nuestro regreso a Chile, es decir, cómo mantener esta amistad que surgió con tanta intensidad en ese tiempo, el tiempo que nos dedicó ella a nosotros, que fue de total exclusividad.

---

74 Librería que se encuentra en el centro de la ciudad de Montevideo y que en la actualidad tiene varias sucursales.

Ella no hizo otra cosa durante ese periodo sino destinar todas las horas posibles para poder compartirnos su conocimiento, porque era una mujer muy culta, sensible e intensa. Cada vez que nosotros mencionábamos a Chile, los poetas chilenos, la poesía chilena, ella gritaba, gesticulaba, se emocionaba, y esa intensidad solo la he visto una vez en otro ser humano maravilloso que conocí, llamado Samir Nazal, un gran poeta también que nunca publicó hasta que, junto con el escritor Daniel Pizarro, logramos reunir su obra en un tomo que apareció el año 2019. Creo que son hermanos en la forma, en el fondo, en la pasión que imprimieron a todo lo que hicieron, la generosidad que pasa también en el caso de Samir, por haber mantenido un taller literario o por abrir el espacio en su hogar, a varios poetas de los 90, y a gente que no necesariamente era poeta, sino que con la cual, de manera brillante, generosa, establecía lazos de amistad. Con Samir y con Alcira, cuando estaban contigo y con otros, daba la sensación primero de que te habían elegido, y, en segundo lugar, que tenían la misma edad que tú. Yo creo que estas dos características que mencionó una amiga mía, Hildegard Bustamante, cuando recordaba a Samir, son extrapolables también a mi experiencia con Alcira. Ella tenía nuestra edad, y ella de alguna manera nos había elegido. Lo terrible de toda esta historia es que el único testigo que hay de todo este encuentro soy yo, porque José Mejías se suicidó años después. Quien toma la fotografía justamente es él, José está detrás del lente de la cámara. Fíjate que era además un hombre muy sensible, muy inteligente, un gran lector, muy atormentado también. Lamentablemente, no contamos con él como para poder haber tenido una visión diferente. Yo era el menor, pero formaba parte de esta tríada de poetas y de locura, porque fueron realmente días de locura. Nosotros nos dejamos llevar por este flujo potente de energía poética, desde nuestra ignorancia, nuestras precariedades. Nos juntamos, nos reunimos, y no había nada más importante en el mundo que estar envueltos en esta suerte de magia. No estoy hablando de una perspectiva idealizada de Alcira, porque efectivamente fue así, incluso podía ser más, seguramente con esto estoy restando esa potencia que ella transmitía, y sobre todo esta suerte de afectividad que también nos daba, pero que sentíamos nosotros que ella también necesitaba. Con José nos preocupaba mucho el hecho de que la veíamos sin un lugar fijo donde vivir, sin atención médica, sin preocupación por lo doméstico, lo cotidiano, las necesidades urgentes que tiene un ser humano. Pero eso no era tema, eso trascendió, y trascendió porque la experiencia fue tan potente que trascendió lo inmediato, o las necesidades inmediatas, mejor dicho, pero, sin duda, las tenía. Con respecto al aspecto que tenga que ver con lo psiquiátrico, lo psicológico, lo clínico, para alguien que tiene 15 años, que era mi caso, y que conoce un ser humano tan maravilloso como ella, no pasa por su mente la idea de un trastorno. He leído algunos documentos, algunas entrevistas, algunos testimonios que algo había. En la prensa también puedes observar algo del cuadro clínico. Ella llegó a Uruguay con una carta, con un diagnóstico clínico en el que se hablaba de una especie

de psicosis. Yo eso en realidad lo desconozco, porque si bien está la documentación para mí esa supuesta locura era absolutamente necesaria, alimenticia para nosotros. No nos cuestionamos su estado mental. Nos pareció más importante el estado emocional. Ella tenía un manejo sorprendente de las emociones del otro. En ella como que se desbordaba la emoción. Hay personalidades que son más racionales, otras más expresivas. En el caso de ella, yo creo que jugó en contra para un sistema social y cultural que se maneja con ciertos códigos de comportamiento, que no siempre es generoso con la diversidad, con la diferencia, con valorar lo que hay que valorar, que justamente es esa forma de ser, sentir y expresar de un modo distinto. A mí me parece que, desde esa perspectiva, el hecho de que no la hayamos conocido con anterioridad no le resta ningún valor a la experiencia vivida porque ella nos trató como si la hubiésemos conocido desde siempre. Nos habló de [Roberto] Bolaño, a quien no conocíamos, lo vine a conocer mucho después, a su obra me refiero, a él no lo conocí. Creo que alguna vez lo vi en una Feria del Libro acá en Santiago, pero solo lo divisé. No me acerqué, no tuve un contacto con él, y por eso me impactó tanto cuando leí *Amuleto* y cuando después empecé a darme cuenta de que había sido testigo y parte de un testimonio de vida de una gran artista. Lo observo también en Samir, cuando la Literatura efectivamente es la vida y no una decisión. No es “me visto de poeta” y me armo un personaje como para poder actuar en el mundo como tal, sino que se trata de una esencia que fluye naturalmente, independiente de los cuadros clínicos. A mí me parece que su producción poética de poemas-acción, de poemas gráficos, de exploraciones artísticas son maneras de desbordarse ante un mundo hostil, injusto, limitante, maneras de canalizar este desborde de la personalidad, de la necesidad de expresión, de manifestarse. Siempre desde un punto de vista humano, un punto de vista creativo, un punto de vista social. Yo diría que se transforman en su obra naturalmente, que trascienden una obra escrita, visual, a una “performance” incluso, o un acto performático. Me parece que se convierten en su propia obra, y yo creo que por esto es deslumbrante lo que vimos nosotros, y que nos atrapó positivamente, nos envolvió, lo disfrutamos y lo vivimos a fondo.

**EP:** Cristian, muchísimas gracias. Te hago una última pregunta, ¿cómo fue la última vez que viste a Alcira?

**CB:** La última vez fue la de la fotografía. Nosotros estuvimos con ella todo ese tiempo. En esa época tener una cámara era un lujo para nosotros, y contábamos una a una las fotos para no acabar el rollo que teníamos. Además, por la precariedad que se vivía en el momento, nosotros cuando viajamos a Uruguay no fuimos en avión, fuimos en bus y tuvimos 27 horas de viaje. Entonces comprenderás que fue un viaje muy pesado. Ella nos fue a dejar a la estación de buses, y ahí en este viaje, en este irnos, que era compartir también un dolor porque todas las despedidas son dolorosas, su imagen y su palabra nos acompañó para siempre. La fotografía es la imagen de un

adiós. Fue ahí cuando tomamos esta fotografía. Alcira aparece con *El libro de los Abrazos*, de [Eduardo] Galeano. Nosotros, ya con lágrimas en los ojos, ya despidiéndonos de ella y con la incertidumbre de no saber cómo poder contactarnos con ella. Con José pensamos en contactarnos con la librería “Mosca”, pero no lo hicimos porque era complejo, aquí no teníamos destinatario fijo. Ese fue el último encuentro, nos llevamos ilustraciones, y nos regaló también dibujos, las traducciones de poemas, la imagen, fue todo un darnos en ese periodo, fue un regalo, una fortuna que vivimos nosotros como destino y que nos marcó también para el desarrollo poético. Acá yo tengo el libro, el primero, que le dediqué, se llama *Alalia*, este es del 94. Después en *Manía de Hojas*, que publiqué en el año 2009, también volví a poner su nombre en la dedicatoria, por su presencia y por lo que me impactó y me aportó también en eso. El último que tengo es este, *Amor Insecto*, que se publicó por Caleta Olivia en Buenos Aires, te lo voy a mandar si tú me mandas la dirección. Acá tengo el manuscrito de un poema que le dediqué: en Uruguay me compré este cuaderno de “Los Deberes”, y aquí tengo justamente el poema; nunca lo publiqué porque no me parecía que tuviera sintonía con los otros textos. Voy a buscar las ilustraciones que ella me regaló, entre los cambios probablemente lo tenga traspapelado, pero es un tesoro que hay que rescatar, y creo que eso es lo que te puedo aportar por ahora. Trato de hacer memoria, pero hablamos de tantas cosas... Nos abrió un mundo, fue generosa. Para mí, un poema “viviente”, aunque no suene bonito cuando lo digo. Era un ser humano maravilloso, increíble, conectado con la vida, pero de una manera diferente, atípica, que no todo el mundo valora. Pese a vivir en el desamparo, ella tuvo siempre una dignidad que también nos traspasó. Yo creo que uno aprende mucho no solo de la verbalización, sino que también en cómo ella se manifiesta. Con los años vas entendiendo detalles de esa comunicación. Tenemos por suerte esos registros, pero yo creo que es un ser humano increíble. Tú nos vas a ayudar también a seguir iluminándonos para seguir valorándola.

Recibí 4 invitaciones en el lapso de varios años, entre ellas de Agustín Fernández, sobrino de Alcira, que estaba preparando un documental. Eso fue en el año 2012. También me contactaron Alfonso Pérez, un mexicano que me escribió en 2011; Inés Trabal, investigadora que estaba haciendo una tesis en el 2013. La verdad es que con la primera persona que logré finalmente contactarme es contigo así que espero haberte aportado en algo.

Yo amo el Uruguay a raíz de toda esta experiencia. Tengo un especial cariño por la gente uruguaya. De hecho, en el año 1993 había escrito un libro y lo había titulado *Poemas en el Uruguay*, pero noté que era demasiado “patudo”, como decimos en Chile, pues había estado muy poco tiempo. Cómo iba a estar escribiendo algo así. En el 93 volví al segundo encuentro, y ya no estaba Alcira, me parece que se había ido a Buenos Aires según lo que leí ahora. El no haberla encontrado fue muy penoso para nosotros.

**EP:** Te agradezco este tiempo y esta posibilidad. Sin duda, esto va a colaborar a la tesis. Tu voz tenía y tiene que estar.

## ANEXO 5

### **De la familia y las reconstrucciones posteriores de la vida de Alcira Soust Scaffo: Entrevista a Agustín Fernández Gabard**

26 de mayo de 2022 a las 10 hrs

Vía plataforma ZOOM

Agustín Fernández Gabard es fotógrafo y sobrino nieto de Alcira Soust Scaffo. Actualmente se encuentra realizando un documental de la vida y obra de su tía abuela. Es una fuente calificada por su relación familiar y por la búsqueda que ha realizado en el marco de la creación del futuro documental llamado: “Alcira y el campo de espigas”.

Se trata de una entrevista abierta y consiste en una resonancia libre por parte del entrevistado a partir de ciertas preguntas centrales de la investigación y que dan nombre a los títulos de los capítulos de la presente tesis.

**Estefanía Pagano (EP):** La idea es poder ir compartiendo algunas ideas que fui elaborando y que encuentro centrales en lo que fue y es Alcira Soust Scaffo para que puedas ir respondiendo en función de lo que éstos te resuenen. El primer titular es Alcira, Mima y el papel libro artesanal.

**Agustín Fernández Gabard (AFG):** Lo que se me ocurre es el libro de la escuela de Alcira, el “libro de los tres chanchitos”, que le hace a cada uno de sus alumnos. Es precioso. Eso lo cuenta Marlene<sup>75</sup>, una de sus alumnas en la escuela rural en el Chileno Grande<sup>76</sup> y después es quien encuentra la partida de defunción.

**EP:** ¿Existe algún testimonio más del periodo de Alcira en la escuela rural, en el Chileno Grande, además del de Marlene?

**AFG:** No, en su momento habíamos encontrado a otra ex alumna de Alcira que casi entrevistamos en el Chileno Grande pero hubo un problema de horarios y no la pudimos entrevistar. Entonces, de personas que la hayan conocido en esa etapa, siendo alumnas de Alcira, no hay nada más. Igual creo que el librito es muy representativo de la vida de Alcira. Capaz que le faltaría solo la parte más política, pero es muy representativo, porque Alcira nunca dejó de ser maestra hasta prácticamente su muerte. Siempre estaba buscando dar clases, siempre le gustó estar junto a niños y enseñarles a escribir. Siempre de esa forma lúdica, nunca de una forma muy estricta, mediante

---

<sup>75</sup> Marlene Yacobazzo es el único testimonio que se conoce de estudiantes de Alcira en la época en que ejerció el magisterio.

<sup>76</sup> Localidad de Durazno, departamento de Uruguay.

juegos, el “pop up” de la casita de los Tres Chanchitos. Imposible que no motive a leer.

**EP:** Luego “Alcira y el papel tesis”; el momento de Alcira en su vínculo con el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL). Recuerdo que una vez me contaste una anécdota que involucraba al maestro Julio Castro; te iba a pedir si me la podías contar nuevamente.

**AFG:** En realidad hay dos anécdotas que involucran a Miguel Soler y a Julio Castro. La primera es que ella viaja becada junto a Miguel Soler y un par de maestras más<sup>77</sup>. Cuando me junté con Miguel Soler me comentó, como con cierta envidia, que la tesis de Alcira<sup>78</sup> fue la primera tesis que publicó el CREFAL, como institución nueva, y que después le habían dicho que iban a publicar la de él, pero nunca se la publicaron.

La segunda anécdota es la que involucra a Julio Castro. Alcira defendió la tesis con mucha fuerza. Criticó a todo el tribunal y justo el presidente era Julio Castro, que es el que le hace la devolución. Es muy buena toda la discusión porque es durísima, en términos que Alcira le expresa algo de que no van a las comunidades porque le tienen miedo al barro y a las pulgas, a ese nivel. Los trata de burócratas alejados de las comunidades. Julio Castro la trata de arrogante. Pero aun así le aprueba la tesis y se la califica de excelente. Tienen una discusión dura pero con mucha “altura”<sup>79</sup>. Es muy buena.

**EP:** ¿Qué pensás de la tesis de Alcira?

**AFG:** Por lo que me han dicho amigos más entendidos en el tema, es muy de avanzada para el momento. Hablar de lo lúdico en la educación a principio de los 50 es avanzado. Nuestros padres o abuelos en esa época la pasaban feo en la escuela, no les enseñaban jugando, eran “mano dura”<sup>80</sup>. Me parece totalmente avanzada. También es una lástima que, como Alcira se alejó de la docencia después, no se la haya tenido tan presente. Para ser una tesis tan futurista para la época no se la tiene en cuenta. Fue una de las primeras cosas que encontré de Alcira cuando empecé con el documental, allá por 2008. Si googleabas Alcira Soust Scaffo lo único que aparecía en Google era la tesis en la página de CREFAL.

**EP:** Ahora, “Alcira y el papel poesía y la vida errante”. Se trata de una idea que intenta nuclear esos primeros poemas la mayoría creados en México aunque existen algunos que son previos.

**AFG:** Si, ella empieza a escribir poesía antes de irse a México, en Uruguay. En algún poema dice: “... este lo escribí en la casa de Fulanito...”. También en un viaje a Chile que ella hace como

---

77 Blanca Martínez Martínez y Alba Nelly Olivera.

78 La tesis lleva por título, “La recreación en la estructura de la personalidad” (1952).

79 Con gran nivel.

80 Rígido, estricto, conservador.

un curso de verano entabla contacto con un poeta chileno, creo que se trata Oreste Plath, que no es familiar de Silvia Plath<sup>81</sup>. En ese viaje hay algún libro que le da a Alcira donde queda claro que ella ya escribía poesía porque en la dedicatoria le dice que siga escribiendo poesía. Es de las otras constantes en la vida de Alcira, escribir. Inclusive a lo largo de su vida, en su caligrafía se nota como va cambiando; hasta su deterioro se observa en la caligrafía a través del tiempo. De la letra de maestra de escuela, toda adornada, preciosa, a después empezar con los dibujos y a separar y a dividir en sílabas las palabras para darles otro sentido, hasta los últimos escritos de ella con un trazo irregular. Uno se da cuenta que está mal por el tipo de letra. Te das cuenta cuando hay ciertas irregularidades, o “cositas”, “detallecitos”. Fue muy meticulosa en sus poemas en gran parte de su vida y en jugar con un tilde acá, un “tildecito” allá, una “estrellita” acá, “cositas” mínimas. Después, al final, es un trazo irregular, como que tiembla, como que ya no tiene tanto control de lo que logra escribir.

**EP:** Esa vida errante que comienza en México. Me acuerdo que aquella vez que nos encontramos, y después lo leí en el libro que salió en México, hablamos de ese embarazo que no fue<sup>82</sup>.

**AFG:** Ese es el punto de inflexión más grande de la vida de Alcira, y capaz también lo que la aleja de lo que podría haber sido una vida destacada en la Academia.

**EP:** Una pedagoga.

**AFG:** Claro. Para mí es el cambio más grande en su vida, más que el del encierro en el baño<sup>83</sup>. Todas las personas dicen “en el encierro en el baño enloqueció por haber estado encerrada 12 días en un baño”. Eso me dijeron a mí de chico también: “la tía Mima está mal, porque en México estuvo mucho tiempo encerrada en un baño”. Sobre el episodio del embarazo que no fue hasta el día de hoy no está claro lo que pasó. Tengo dos teorías, una es la que cuenta un vecino de la familia que fue por la época a México y se reunió con ella. La historia que cuenta de lo que le dijo Alcira era que el esposo, cuando estaban de viaje con otro matrimonio en la playa, le dice que era un viaje swinger<sup>84</sup>. Al parecer era “común” en la época dentro de las personas con poder adquisitivo en México. Alcira se negó: “...pará el auto o me tiro, pará el auto o me tiro...” y se tiró. Con todas las “pinzas”<sup>85</sup> con que se pueda agarrar esa teoría. Se tira, la tiraron, anda a saber. Después la otra teoría, es lo que ella le cuenta a su madre cuando vuelve: Guillermo, su supuesto esposo, porque tampoco está cien por cien confirmado que se hayan casado, todo da a entender que sí, estaba

---

81 Escritora y poeta estadounidense.

82 Hay varias versiones de que Alcira pierde un bebé, estando embarazada de éste, a fines de 1950.

83 Tras la invasión militar a la UNAM, el 18 de setiembre de 1968, Alcira se encierra y se esconde en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras y pasa allí 12 días.

84 Parejas que realizaban intercambios sexuales

85 Con todos los cuidados por no saber a ciencia cierta si es verdad o no.

manejando y medio borracho, de noche, volviendo de una fiesta chocan, o también discuten y Alcira se tira. Son historias medio parecidas. Pero hay un antes y un después en su vida que es clarísimo. La Alcira errante aparece después; errante y que no logra mantenerse por sí sola, que es muy dependiente de amigos que la puedan ayudar. Hay una carta que es premonitoria, la de Lucas Ortiz. Lucas Ortiz era el director del CREFAL y se habían hecho amigos porque creo que él también escribía poesía. La carta está en el archivo del CREFAL. Se trata de una respuesta a una carta de Alcira, en la que ella le cuenta lo que pasó. Hay una palabra clave que es “tragedia” y le aconseja volver a Uruguay “antes de que te consuma lo que bien llamas la locura que no tiene sentido”. Al parecer Alcira le dice en la carta que tiene miedo a volverse loca. También da pistas de que ese matrimonio, esa relación se acabó. Lucas Ortiz le escribe “ya no tienes ningún amor en México, no esperes a ser allí también una extranjera”, en Uruguay. Esto también es muy premonitorio porque después vuelve, ya a fines de los 80, y era prácticamente más mexicana que uruguaya por el acento, por la ropa y por todo. Termina la carta diciéndole: “Bueno me despido como tú lo haces, chau, Alcira, que todavía sigue saliendo el sol”. Es cortita y nunca hemos logrado encontrar la carta original de Alcira pero es claro que hubo una pérdida de embarazo. Él usa la palabra “tragedia”; no es una ruptura amorosa, no la engañó, habla de tragedia directamente y también del miedo de Alcira a la locura. Entonces, queda claro que algo fuerte pasó, pero no se sabe qué. Ahora en el documental, en su momento tuve cierta discusión con mi productora porque dejé las dos teorías, mi tía cuenta una versión, mi abuela cuenta la otra. “Manejate”<sup>86</sup>, elegí, creé lo que quieras creer, pero yo no voy a dar una de las dos por ciertas porque no sé. También, la otra parte de lo “rico”<sup>87</sup> de la historia de Alcira son todos esos misterios. Es interesante que haya tanta cosa que no se sepa.

**EP:** La próxima idea es: “Alcira y el papel higiénico en el platillo volador”.

**AFG:** Hay otro viejo amigo de Alcira, no recuerdo su nombre, que decía que gracias a su vida errante, tenía para sobrevivir esos días, de dormir en cafeterías, además de papel higiénico, sobrecitos de café y porquerías de las que te llevas gratis. Si es el acto de rebeldía o de autopreservación...depende desde dónde lo mires si fue “me escondí” o “resistí”. Pienso más a que es un “me escondí” porque ella tenía mucho miedo, estaba prácticamente indocumentada, no tenía ningunos papeles de extranjera para estar viviendo allá. Se escondía cada vez que sentía ruidos. Aunque luego fue la uruguaya que resistió; pero en los hechos se escondió.

**EP:** ¿Pudiste confirmar lo del altoparlante con el poema de León Felipe?

**AFG:** En realidad siempre había cosas que se difundían por el altoparlante. Lo que creo que no, o no estoy del todo seguro, es que ella lo haya hecho intencionalmente en ese momento.

---

86 Que cada quien elija la teoría.

87 Lo abundante, interesante, bello.

Imagínate la situación: movilización estudiantil con la Universidad semi ocupada, siempre están pasando cosas en el altoparlante. Con León Felipe hay una coincidencia muy fuerte en ese episodio, y es que, si bien Alcira y León Felipe eran grandes amigos, cuando el ejército se retira y entran varios amigos de Alcira a ver cómo habían quedado las instalaciones la encuentran en el baño y ella los confunde con policías. En ese momento ella estaba delirando, tambaleándose y les dice que no tenía nada que ver con el movimiento estudiantil, que había ido a la Facultad de Filosofía y Letras por un homenaje a León Felipe. Lo fuerte es que León Felipe fallece el 18 de setiembre, el mismo día que el ejército toma la Universidad. Imposible saber si Alcira se enteró del fallecimiento de León Felipe en el día, difícil creer que en esa época fueran tan rápido las noticias, por más que él vivía en México y era seguramente alguien súper conocido. Es una coincidencia enorme que eso pasara. También Salomé Bolaño<sup>88</sup> contaba que Alcira le contó que en un momento deliró totalmente en el baño porque se imaginó a su tío entrando al baño con una fuente de papas y boniatos cocidos, y Alcira le preguntaba cómo había entrado oliendo las papas al horno y viéndoles el “humito”. Lo que comentaba Salomé es que Alcira fue muy metódica en tomar agua para no deshidratarse, tenía marcado tantos buches de mañana, tantos al mediodía, tantos de noche. No beber agua 12 días es complicado. Yo les pregunté directamente a los amigos que la conocieron antes y después de ese episodio, qué cambios hubo en Alcira, y dijeron: “no hubo grandes cambios”, más allá de lo físico, que tuvo que estar internada unos días, recuperándose. Lo máximo que decían era que estaba como más intensa, y ¡claro! pasó a ser un “mito viviente”, y era más centro de atención en parte por ella y en parte por el resto de la gente. Pero no hubo un gran cambio en Alcira, un antes y un después.

**EP:** En el post 68, pensé en tres disparadores: “Alcira y el papel agua, jardín”, pensando en esas anécdotas de que ella regaba los árboles del *Jardín Cerrado*<sup>89</sup> con papeles.

**AFG:** No, en realidad lo que hacía era abonar.

**EP:** ¿En el momento de la plantación en sí misma?

**AFG:** Sí, en el momento de plantar o si iba a cambiar tierra en alguna maceta o en algún lugar. Después lo que era riego, lo hacía con la manguera, y dicen que hasta corría a “manguerazos”<sup>90</sup> a la gente que se acostaba arriba de alguna planta o en el pasto. Sí, también tenía el lado “botona”<sup>91</sup>: “Mi jardín, yo cuido este jardín y ustedes que están acá haciendo cualquier cagada fuera de acá, te riego a vos también”. Otra discusión, era con algunos jardineros porque Alcira se había autoproclamado la “jardinera”, la dueña del *Jardín Cerrado Emiliano Zapata* y le ponía a los rosales pedacitos de poemas para abonar la tierra. Uno de sus amigos dice que los

88 Hermana del escritor Roberto Bolaño y amiga de Alcira.

89 A finales de 1970 Alcira crea en las afueras de la Facultad de Psicología, un jardín donde planta y cultiva diferentes árboles y flores.

90 Tirándoles agua con la manguera.

91 Persona mala.

jardineros la miraban y decían: “Pinche vieja loca”<sup>92</sup>, pero también después decían “bueno los rosales de ella crecen mejor”, como “creer o reventar”.

**EP:** De la mano del papel agua ahora papel abono, viene “Alcira y el papel mecanografiado con su proyecto de *’Poesía en Armas’*”.

**AFG:** “Poesía en Armas” fue también una gran constante en ella, su proyecto poético más resumido. Es el activismo poético de Alcira concentrado ahí. Este amigo de Alcira contaba que había discutido mucho con ella, por el uso de los altoparlantes, megáfono, entre otros. Alcira siempre quería leer algún poema de ella o de alguien más y él se ponía más duro expresando que eso no era militancia. Después entendió que eso también era militancia; militancia poética. El que cuenta lo del altoparlante es Jorge Martínez Stack, un psicólogo muy amigo de ella. Alcira también se hace muy amiga de Salomé Bolaño a raíz de la amistad con su hermano, Roberto [Bolaño]. Todo lo que escribe Roberto sobre Alcira está muy bueno y por lo que han dicho los amigos más cercanos de Alcira, la retrató muy bien.

**EP:** El último es, ya a la vuelta, “Alcira y el papel flor”. Leí una anécdota que sobre finales de los 80, hubo un entierro, un velorio...

**AFG:** Es el entierro de Germán Araújo. Alcira va al entierro de Araújo. En esa época Alcira iba a todas las marchas y a todas las movilizaciones. Va a la procesión, al cortejo. Las personas dejaban flores sobre el ataúd y Alcira saca un “fajo”<sup>93</sup> enorme de sus poemas y los deposita sobre el ataúd. Eso lo cuenta Marcelo Otero que fue muy amigo de Alcira en sus últimos años en Uruguay, y que se conocieron en las marchas.

**EP:** ¿Cómo podrías describir esa vuelta de Alcira en esos últimos nueve años que estuvo en Montevideo, Durazno, Flores<sup>94</sup>?

**AFG:** La vuelta es compleja. Primero hay un contacto entre los amigos de Alcira de la comunidad de la UNAM, los amigos de ella de México. Llega un momento que dicen: “No podemos más con Alcira”. Después de varias internaciones, algunas consensuadas y algunas forzadas, dicen “ya no podemos”. Después contactan, no me acuerdo si a mi abuela<sup>95</sup> o a mi tía abuela<sup>96</sup>, y obviamente le dicen que con mucho gusto la recibían acá<sup>97</sup>. También creo que, sin ser del todo conscientes del estado de Alcira, de cómo estaba. Entonces lo que cuentan es que Alcira vuelve con una carta y con un diagnóstico clínico dirigido a la familia. Los amigos cuentan: “la mandamos con un montón de pastillas que tenía que tomar”, y mi madre cuenta también: “Sí, le compramos las

---

92 Insulto típico mexicano.

93 Una gran cantidad.

94 Durazno y Flores, departamentos de Uruguay.

95 Sulma Soust Scaffo

96 Gloria Soust Scaffo

97 En Uruguay.

pastillas, tomó alguna vez, pero después no había quien le hiciera tomarlas”. Es una etapa muy complicada porque es difícil, más en esa época, en los 80, apoyar a alguien que está en esa situación. Seguramente la única alternativa que había era la internación en el Hospital Vilardebó<sup>98</sup> o en otro psiquiátrico. Claramente eso no pasó, pero siguió con su vida errante: un tiempo en lo de mi abuela, otro tiempo en lo de mi bisabuela (madre de Alcira), con la que se peleó mucho también, porque mi bisabuela decía que no la reconocía. Alcira llegó aparentando tener 20 años más de los que tenía, fácilmente. Una tía mía decía que parecía más vieja que su propia madre. Además, había discusiones, una que cuenta esta tía es casi infantil: se pelearon porque Alcira no quería ir a comprar el pan a la panadería. A pesar de todo, y de las grandes discusiones que tuvo con su madre, compartieron casa un buen tiempo. Pero sí, es la etapa más compleja. Después vino a Flores, a lo de mi otra tía abuela, a lo de Gloria. Su hijo tenía unas hectáreas en el campo y a ella le encantaba estar en el campo. Mi abuela dice en algún momento: “A ella le gustaba ser libre, le gustaba el campo, le gustaba andar ahí “callejeando”<sup>99</sup>. En esos años le escribió a varios amigos mexicanos que tenía ganas de volver, pero nunca se concretó. Después estuvo un tiempo en la casa de Marinela Echenique, que era la hija de un gran amigo de ella de Durazno.

**EP:** De Echenique me habías contado que vivieron cierta situación especial con los dibujos de Alcira.

**AFG:** Sí, en un momento dudé de contactar a la familia Echenique porque había un “cortocircuito”<sup>100</sup> con un hermano de Marinela que se había adjudicado dibujos de Alcira, pero después vi que Marinela la alojó y Alcira cuidó a sus hijos, la quiso mucho y la fue a visitar a Alcira a un par de pensiones en las que estaba. En una de esas pensiones es en la que creemos que termina falleciendo, o de ahí la llevan al hospital y fallece. Era prácticamente una cárcel, de esas pensiones que le cobran la jubilación a los viejos, que les controlan cuándo se pueden bañar y cuándo no, con quién hablan por teléfono y con quién no. Ella cuenta que a una de las pensiones en que fue a verla y la baño, cuando la vio el dueño la “sacó a patadas en el culo”<sup>101</sup>. Entonces sí, los últimos años tienen eso, fueron complicados. Yo creo que a nivel familiar no se tenían las herramientas de contención que Alcira hubiera necesitado.

**EP:** Sí, fue una gran sorpresa también. Cómo la encontraron, cómo llegó...

**AFG:** Claro, Alcira no había vuelto a Uruguay en casi cuarenta años. Si bien en los primeros años de CREFAL escribía seguido y se mandaban fotos, después nada. Era todo un misterio. Cuando este vecino que te contaba viaja a México, nos enteramos de una teoría del episodio con el

---

98 Único hospital público de agudos del Uruguay alojado en Montevideo.

99 Andar de “calle” en “calle”, sin rumbo, sin nada fijo.

100 Un malentendido que acarrea conflicto.

101 La expulsó del lugar de forma inmediata y en malos términos

esposo. Después hay un terremoto en los 80 en México y se averiguó si Alcira estaba dentro de las víctimas o no. Había un contacto pero se había perdido bastante. Alcira ya era un mito. Entonces sí, fue todo el misterio y una sorpresa enorme, o sea mi abuela también dice que cuando la fue a buscar al aeropuerto la primera reacción al verla fue: “Esta no es mi hermana”. Después de un rato de hablar, sí es. Pero era eso, encontrarte con una persona como 20 años mayor, con otro acento; fue muy raro. Después que pasó ese primer “choque”, obvio que se la arropó todo lo que se pudo y se reconocieron como hermanas, también con la madre. Pero faltaban esas herramientas de contención, que creo que hasta el día de hoy es complicado. Cómo contener a una persona que está en esa situación. Una tía mía contaba que en un momento Alcira les decía: “¿Y ustedes no ven esos muñequitos que están caminando por ahí arriba de la mesa?” O sea, totalmente delirando. Y le decían: “No, nosotras no vemos nada”. Fue muy difícil. Hasta el día de hoy pienso qué hubiera sido mejor para ella. El tratamiento que se podría haber dado era las internaciones que no sé cómo se hubiera manejado, cómo hubiera respondido a las pastillas que tenía indicadas. Para la familia hubiera sido más fácil de llevar el hecho de enterarse del momento del fallecimiento, poder despedirse y enterrarla donde quisieran, que de esta otra forma no se pudo, fue como que quedó prácticamente desaparecida. Estaba la teoría de mi tía abuela que se había ido a Argentina con gente del teatro, y un poco se aferraron a esa teoría bastante disparatada que involucraba a China Zorrilla<sup>102</sup>.

**EP:** Vuelve a su vida errante después de un año y medio de haber regresado a Uruguay ¿no?

**AFG:** Sí, sí, ella sigue con la vida errante. Un tiempo en lo de mi abuela, otro tiempo en lo de mi tía abuela. Un tiempo en Durazno, otro tiempo en Flores en una pensión que había que llevarle plata para la pensión al del boliche<sup>103</sup> de la esquina. Siempre, todo el tiempo, avisaba donde se quedaba. Llamaba a lo de mis padres, inclusive a mi abuela. La última conversación telefónica que tiene mi abuela con su hermana, con Alcira, es que la llama y le dice que la va a volver a llamar para que anote donde se va a estar quedando. Mi abuela se quedó esperando. No volvió a llamar y desde ese entonces nunca más.

**EP:** ¿Hay algún poema que te resulte representativo?

**AFG:** Hay uno sí, además es el que me guardé porque donamos todo el material de Alcira. Parte de lo que donamos fue para la exposición del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). No sé si te conté lo de la caja de Alcira<sup>104</sup>. Apareció. Pero nunca vino a Uruguay, porque me la querían mandar y yo “temblé”. Los amigos de Alcira de la época, en México fueron a buscarla. Gracias a todo ese material es que se pudo hacer la exposición exclusivamente sobre

---

102Actriz reconocida en el Río de la Plata y Latinoamérica.

103Almacén, mercado barrial.

104Caja con materiales de Alcira que se la robaron a finales de 1970.

Alcira. Hay un poema con dos copias exactas, entonces una de ellas me la quedé. Es un poema que dice: “Si quieres oír mi voz, vamos al campo de espigas, allí las flores son soles y son soles las espigas”. Me gusta mucho las imágenes del campo de espigas, por eso el documental se llama “Alcira en el campo de espigas”, porque tiene ese amarillento de atardecer que es lindo y melancólico, y la espiga que también es linda, pero que al mismo tiempo pincha. La vida de Alcira fue muy así, como muy “agridulce” por decirlo de alguna forma. Ese juego de espigas, espigas, soles, flores me parece que resume muy bien su vida.

**EP:** Bueno y, ¿es o no es la mujer que se encuentra con Rufino Tamayo en la fotografía del Museo Nacional de Antropología?

**AFG:** Supuestamente sí, con esa foto hasta el día de hoy me deja dudas<sup>105</sup>. Pablo Cueto, que fue muy amigo de Alcira en la infancia, porque es hijo de Mireya Cueto, que era una titiritera, dramaturga, muy amiga de Alcira; cuenta que sí, que Alcira fue ayudante de Tamayo y que había como un sector ahí, un cubículo en el que solo Alcira entraba. Con ese respaldo, si es la de la foto o no, es lo que menos importa. Así que sí, fue ayudante de Tamayo.

**EP:** Agustín si querés decir algo más...

**AFG:** No sé, desde nuestra última charla hace tanto tiempo<sup>106</sup>... Después del episodio con el esposo, me imaginaba una Alcira casi asexuada, y resultó que tuvo varios romances, amoríos. Inclusive para el documental entrevisté a uno, que también era como de la barra de Bolaño pero no tan cercano, también había sido poeta. Él se presenta ante cámara así: “Mi nombre es José Luis y yo fui amigo, admirador y amante de Alcira”. No me acuerdo ahora el apellido.

**EP:** ¿En qué está el documental?

**AFG:** Prácticamente terminado. La semana que viene nos juntamos para ver el tema de presentación para la postulación de festivales. Estas últimas semanas estuvimos con la producción de sonido. Demoró más de los que pensábamos, porque nos costó también conseguir dinero para la postproducción. Yo había ganado un fondo en el 2016 en el FONA, que es más para la producción y el rodaje. Teniendo que ir a México a filmar, por más que éramos un equipo chiquito, bajo presupuesto, igual se va mucho dinero. Después le insistí a la productora y dije: “A Salomé Bolaño la voy a entrevistar yo, voy solo igual”, eso no lo podíamos dejar pasar. Cuando te querés acordar ya no tenés más dinero y tenés que volver a postular a fondos y nos costó un par de años hasta que ganamos el fondo “Montevideo Social Audiovisual” para la postproducción. Ahí pudimos seguir camino y ahora esperando que el productor de sonido mande de vuelta la mezcla final de sonido con unos ajustes y arreglos, pero ya está. Por fin.

---

105Foto que se encuentra Tamayo con una ayudante que no se sabe quién es. Muchos dicen que es Alcira pero hay otros que afirman que no.

106Nuestro encuentro previo fue en el segundo semestre de 2018 de forma presencial en Montevideo.

**EP:** Agustín no te quito más tiempo. Estamos en contacto.

**AFG:** Estamos en contacto, un abrazo, saludos a la familia.

**EP:** Igualmente. Muchas gracias.

## ANEXO 6

### **Bibliografía de la tesis realizada por Alcira Soust Scaffo: “La recreación en la estructura de la personalidad” (1953)**

Observación: La bibliografía se adjunta tal como fue escrita por Alcira

HOMO LUDENS	Johan Huisinga
PSICOLOGÍA DE LAS SITUACIONES VITALES	Nicol
CHARLAS DE CAFÉ	Ramón y Caja!
CODIGO DEL NIÑO	(Anotado, con leyes-Decre-tos – resoluciones) Eusta-quio Tomé. Colección de Códigos de la Rca. O. del Uru-guay.
ANTROPOLOGÍA PEDAGÓGICA	Herman Noh
PSICOANÁLISIS Y EXISTENCIALISMO	V. F. Frankl.
LA DECADENCIA DE OCCIDENTE	Oswald Spengler (Tomos II y III).
TRABAJO Y RITMO      Karl Búcker	
DIAGNÓSTICO DE NUESTRO TIEMPO	Karl Manheim
OBRAS COMPLETAS	José E. Rodó
ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA	Erut Cassirer
EL PUESTO DEL HOMBRE EN EL COSMOS	Max Scheller
FORMAS DE VIDA	E. Spranger
CULTURA Y EDUCACIÓN (parte temática)	E. Spranger
HACIA UN NUEVO HUMANISMO	Francisco Romero
IDEARIO DE EDUCACIÓN FUNDAMENTAL	CREFAL
EL JUGADOR	F. Dostoyevsky
FORMACIÓN Y CULTURA DE LA ADOLESCENCIA	Juan Mantovani
INDIVIDUO Y PERSONA      Juan Mantovani.	
ENTRE LAS SOMBRAS DEL MAÑANA	Johan Huisinga
LA IMPORTANCIA DE VIVIR	Lin Yutang
LA CIENCIA DE LA EDUCACIÓN	Roura-Parella
AHORA O NUNCA	Max Lerner. -

## ANEXO 7

### Comunicación personal con Ana Inés Larre Borges

Jueves 18 de agosto de 2022 a las 15y30 horas

Biblioteca Nacional (Montevideo, Uruguay)

Ana Inés Larre Borges es crítica literaria y fue coordinadora del suplemento de *Brecha*: "Tras las huellas de Alcira" (2009)

El intercambio acerca de Alcira Soust Scaffo fue propiciado por las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo conoció a Alcira y cómo fue el proceso del suplemento de *Brecha*?
2. ¿Qué valoración realiza de los escritos de Alcira Soust Scaffo?
3. ¿Qué relación considera que existe entre lo político, lo clínico y lo estético en y de Alcira Soust Scaffo?

En la primera pregunta Ana Inés, recordó lo que dio comienzo al trabajo alrededor de Alcira. Primero una charla en la Biblioteca Nacional sobre Roberto Bolaño y *Los detectives salvajes* a la asistió Marlene Yacobazzo, alumna de Alcira en una escuela rural. La intervención de Marlene y su aporte de información y fotografías, hizo surgir la idea de investigar a partir de sus datos. El informal equipo que se conformó a partir de este encuentro, integró a Ignacio Bajter, Marlene Yacobazzo y Ana Inés Larre Borges que como responsable de la sección Literaria del semanario *Brecha*, propuso dedicarle un suplemento. Establecieron contactos y entrevistas con el maestro Miguel Soler Roca y el poeta Bruno Montané. "Tras las huellas de Alcira" fue publicado en *Brecha* en 2009.

En cuanto a la segunda pregunta Ana Inés aclara que no estudió la poesía y la creación de Alcira, pero rescata la incidencia que pudo tener en sus acciones y en su forma de entender el arte y la cultura la tradición existente en Uruguay de una poesía relacionada de un modo íntimo con la política y la ideología. Piensa que Alcira pudo vivir la influencia de la llamada "Generación de la guerra de España", anterior a la "del 45" a la que por edad pertenecería ella. La integraron grupos de intelectuales de distinta ideología, aunque con incidencia grande del Partido Comunista, pero que tenían una actitud libertaria y bohemia. Vivieron la guerra con gran intensidad como también ocurrió en México. Recuerda la visita de León Felipe en Uruguay que Alcira pudo presenciar en el interior del país y la amistad que Alcira tuvo con él en México y con el protagonismo que tendrá en el episodio de la UNAM recreado por Bolaño en su novela.

En lo que respecta a la tercera pregunta Ana Inés Se refirió a “una actitud casi religiosa” respecto a la poesía, que tiene incluso sus propios “mártires”. Identifica a Federico García Lorca como mártir, poeta español asesinado por la dictadura de Francisco Franco. Se pregunta cómo fue vivido y reproducido, cómo incide en esas generaciones. Reconoce cómo esto repercutía en una cultura del magisterio de aquel entonces, entendido como pilar fundamental para el crecimiento cultural de Uruguay; cultura del magisterio que Alcira impregnó en tanto maestra que fue.

Al finalizar el encuentro Ana Inés me proporcionó los contactos del investigador literario Ignacio Bajter y el poeta Bruno Montané con quienes también pude tener un intercambio.

## ANEXO 8

### De los efectos de Alcira en otros: Entrevista a Inés Trabal Luisi

Lunes 22 de agosto de 2022

Vía Plataforma ZOOM

Inés Trabal Luisi es psicoanalista y una de las primeras investigadoras de Alcira Soust Scaffo. Se hizo imperioso entrevistarla por su conocimiento, estudio y trabajo sobre de Alcira Soust Scaffo. Al momento tiene tres artículos publicados: “Alcira, el poder de decir” (2014), “El acto de estar. Alcira-Auxilio-Amuleto” (2015) y “La cigarra, el chapulin y la hormiga” (2021).

La entrevista abierta consiste en el relato del recorrido que Trabal realizó en torno a Alcira así como otras apreciaciones que se vuelven importante para la presente investigación.

**Estefanía Pagano (EP):** ¿Cómo fue tu encuentro con Alcira, ¿cómo llegaste a conocerla?

**Inés Trabal (IT):** La conocí porque había empezado a escribir poesía y me pasó algo que fue muy interesante. Siempre fui muy lectora y más me interesó leer poesía, especialmente cercana, que se produce acá<sup>107</sup>. Había bastante movida en la que que uno podía ir a lecturas. Me acerqué al ambiente por interés, no como una disciplina. Me di cuenta de que empezaba a tener dificultad para terminar libros de narrativa, que la narrativa me capturaba menos. Tengo un primo que se llama Eduardo Alvariza, su madre<sup>108</sup> era hermana de mi madre, que era artista plástica además. Interesante también, porque este año le hicieron una muestra individual a 12, 14 años de su muerte, su primera muestra individual y fue deslumbrante; entonces surge la pregunta de por qué no fue conocida. Lo expreso como cuestiones que tienen que ver con cosas cercanas. Tengo un primo llamado Eduardo Alvariza que escribe crítica literaria, musical y cinematográfica. Tiene una larga trayectoria, entonces le consulté qué cosas artísticas interesantes había. Él me mencionó *Los detectives salvajes...* Me llamó la atención el capítulo de Alcira. Es ficción, a muchas voces, entonces, por qué sorprenderse que haya una voz de una poeta uruguaya en ese ambiente; pero igual me hice la pregunta: ¿Hay alguien reconocible detrás de eso? Ahora no me acuerdo si leí *Amuleto* inmediatamente o no, pero más o menos en esa situación empecé a preguntar en el ambiente que yo conocía. Por ejemplo, le pregunté a Roberto Apprato<sup>109</sup> y me dijo: “No, yo no sé pero se me ocurre

---

107Montevideo, Uruguay

108Berta Luisi

109Escritor y crítico literario

que podría ser la hija de Roberto Ibañez, que vivía en México, que se había casado con un arquitecto muy famoso mexicano y tenía fama de extravagante”. Después di con Melva Goribia que había estado exiliada en México y me dijo que sí, que ella no la había conocido, pero que sabía de una mujer que cumplía un poco con el perfil que le describí. Me habló de Carlos Illescas, un exiliado centroamericano, escritor y que tenía mucho trato con Alcira. Por lo tanto, ahí tuve un nombre. Quizás leí *Amuleto* después y me quedé más enganchada. Enganchada en el sentido de preguntarme: ¿por dónde pasaba esta mujer? ¿Dónde estaba en esta descripción? Me interesaba ella en relación a los escritos de Bolaño. Me da la impresión de que [Roberto] Bolaño encontró en ella algo de lo que él describe bastante románticamente como un artista y especialmente un poeta absoluto. Esto último lo reconoció y describió en su amigo Mario Papasquiari. Me parece que en Alcira hay algo muy fuerte. [Roberto] Bolaño tiene una expresión que está en *Los Detectives Salvajes* y es “los machitos latinoamericanos”; no creo que se coloque totalmente por fuera. Quizás haya algo de este machismo en reconocer en Mario Santiago Papasquiari lo que él admira y a lo cual aspira y no específicamente en Alcira. Agustín<sup>110</sup> deja un papel de lo clínico justamente como algo que él no sabe mucho pero que lo reconoce y que es algo de cuidado, hay algo de la esquizofrenia o de la locura, o de lo difícil que ella era, que nunca es escamoteado. Pero creo que tampoco es muy desplegado, quizá porque no tiene las herramientas, no sé. Pero en Antonio Santos<sup>111</sup> hay una posición fuerte y clara de que Alcira no estaba loca. Yo puedo seguirlo en lo que él quiere decir. Porque me parece que para él el tema de la locura es algo de miedo, que uno no quiere y me parece que en Alcira hay algo de lo loco que es peligroso, que tiene sus riesgos, que tiene sus efectos y sus costos, pero que también es lo que la hace destacarse, lo valioso. Esa frase universal: “quizá fuera locura pero igual lo haría”<sup>112</sup>.

**EP:** Antonio lo dice claramente y me lo repitió: Alcira perdió todo menos la razón. Es una expresión que mantiene, afirma y repite.

**IT:** Es una posición que es bien clara, es lo que él defiende. Está bien. Justamente han salido menos a relucir testimonios muy negativos de ella, porque por ejemplo lo que más ha circulado ha sido todo lo que se reunió en la muestra del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), y estaba muy liderado por Antonio. Ahora, tengo que decir que la responsabilidad de la familia es muy amplia y compleja... La que recibió a Alcira fue la madre de Agustín<sup>113</sup>. Es decir Alcira no fue a Durazno<sup>114</sup> con su propia madre. Fue la familia de Agustín quien la recibió.

**EP:** ¿Cómo se relaciona esto de la locura o de lo loco con ese diagnóstico psiquiátrico que le

---

110Fernández Gabard, sobrino nieto de Alcira

111Amigo de Alcira en sus últimas épocas en México.

112Verso de Líber Falco, poeta uruguayo.

113Zulma Gabard Soust.

114Departamento de Uruguay

hacen? ¿O es otro registro? Porque yo a veces pienso que una cosa es la locura y otra cosa es el diagnóstico de psicosis delirante con características paranoides, psicosis crónica.

**IT:** Alcira estuvo internada en muchas ocasiones, en dos hospitales. Uno de los cuales cerró, supongo que era un hospital público. Creo que el hospital del que hay un informe es el San Rafael que era privado. Todo te digo “creo”. Pero que tuvo múltiples internaciones, y que estuvo en dos hospitales, y que uno de ellos cerró, es así. Yo creo que son otros registros, y el diagnóstico es un registro del cual yo no me voy a ocupar. Te decía esto de lo loco con cosas que se podían considerar como valiosas, pero también incluyen ataques de ira, de agresividad, de apragmatismo.

**EP:** Sí, lo loco en su amplio sentido.

**IT:** Está bastante descripto en el relato que hace el hijo de Mireya Cueto<sup>115</sup>, cuando dice que no se viste, que no come...

**EP:** Me acuerdo que me comentaste un episodio, que narra que ella se había ido muy enojada, después de sus ataques de ira.

**IT:** Sí, y eso es bastante temprano. Eso me lo dijo una persona que conocí y que realmente me gustó mucho, Annunziata Rossi. Murió poco después de la muestra del MUAC, ahí la vi por última vez. Ella era italiana, profesora de Literatura, y fue joven a la UNAM. El vínculo temprano de Alcira con la UNAM todavía yo no he logrado cómo capturarlo, de hecho tengo entendido por Annunziata que se conocieron cuando Alcira vivía cerca de un lugar muy icónico de Ciudad de México que se llama “El Ángel”, un lugar muy céntrico y muy importante. En una galería muy chiquita, de unos exiliados republicanos españoles, Bal y Gay, se conocieron Annunziata y Alcira. En algún momento Annunziata hizo enojar a Alcira. Vivía en el cuarto de empleada doméstica, que es un cuartito en la azotea. También alguien me ha dicho que existen unas cartas que Alcira intercambió con el director del CREFAL<sup>116</sup>, en ese tiempo que se sabe menos, que se había casado pero después de casarse quedó sola. Esas cartas tienen la dirección de esta galería, al parecer entonces recibía la correspondencia allí. Annunziata no sé si tenía uno o dos hijos, pero sé que tenía una hija, y ella era muy afectuosa con relación a Alcira, e incluso se sentía muy culpable de no haberla ayudado más, cuando yo siento que la ayudó enormemente siempre, desde un principio. Pero ella fue la que me relató esto de muchas agresiones, una que me acuerdo fue que un día se enojó y le hizo caca, no sé si en la puerta de la casa o dónde. No es ni siquiera una bofetada, es algo que tiene que ver más con lo corporal, con lo psicológico, en una mujer que tendría treinta años, con una amiga. Creo que esto es en torno a la muerte de una hija de Annunziata en un accidente, es decir, donde Annunziata estaba en una situación muy penosa, donde más o menos conscientemente

---

115Pablo Cueto

116Lucas Ortiz

uno tiene un cierto cuidado del otro. Como dicen ahora: “poco filtro”. Además, hay otra cosa que se repite en distintos testimonios, por ejemplo cuando le pregunté a Lucero Andrade, una mexicana un poco más joven que Alcira, que fue amiga de ella y compartieron casa, es decir alojaron a Alcira. Incluso Alcira fue novia del que es ahora el marido de Lucero. Le pregunté para tratar de ver cómo era que vivían, la relación entre ellos, si en esto de que la alojaban a Alcira, ella colaboraba de alguna manera. Pero no, ni económicamente, ni en limpiar, ni en cocinar. Entonces, hay cosas que son prosaicas, y yo de eso no me ocupo. Es decir, me sigue costando, más que entender, poder compartir esa posición.

**EP:** Pensando a los escritos de Alcira, que un poco ya comentaste, me preguntaba por ejemplo si ves algún aspecto que la distinga de otros poetas o qué funciones podría llegar a tener esa escritura o esa acción de escribir, porque tiene que ver con sus propias escrituras, pero también con la acción de transmisión y de difusión. Yo observo que por un lado están sus propias poesías y por otro, está el proyecto de *Poesía en Armas*.

**IT:** Yo creo que ella tenía bastante pudor con su trabajo, no era que lo estuviera publicitando. De todas formas, logra colocarlo entre otras cosas, de una manera interesante. Lo que sí está claro es esa valoración de personas, de textos y ahí va mucho lo estético y lo político, tomando tus pilares. El trabajo que hace Medina<sup>117</sup>, me parece que es totalmente compatible y de muy buen nivel. Un poco lo que puse en el primer trabajo. Uno podría pensar que había algo ahí<sup>118</sup> que cumplía una función múltiple para ella. Es de las cosas que ella hizo de manera sostenida, muy coherente. Incluso se fue reforzando porque, no sé si hay una cronología, pero están las hojas que son un poco por encargo, que acompañan el trabajo de ciertos profesores, donde ella junta bibliografía como quien dice, y textos escogidos. Después el proyecto, *Poesía en Armas*, que ya tiene otra cosa, pero no sé si no hubo un aprendizaje en cierto modo al hacer estos trabajos, que quizá eran pagos, como sus pequeñas “changas”. Entonces ella fue descubriendo algo que le importaba, que era valioso, que la ocupaba, que era un descubrimiento, que lo podía compartir. Se fue politizando en el sentido muy amplio y todo esto tiene mucho de compartir. Los escritos no son para uno solo. Es muy sesentoso y es algo que ella abrazó, que ella sostuvo. De hecho, de lo que uno ve, es lo que ella más sostuvo, y quizá la sostuvo a ella. Volviendo a la pregunta que me hiciste del tema del diagnóstico, de la locura, te digo que es de un registro del cual yo no me ocupo porque considero que no me aporta, ¿qué voy a hacer después de eso? ¿Que puedo hacer con eso? La puedo delimitar, pero no me ayuda a pensar.

**EP:** ¿Percibís algunos amores literarios de Alcira? Por ejemplo Paul Éluard, en las

---

117 MEDINA, Cuauhtémoc. "Ser una práctica: Poesía en armas" in MUAC. *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?*. RM: México, 2018.

118En la poesía.

traducciones que ella hacía, ¿tuviste alguna posibilidad de ver algunos rasgos estilísticos de Alcira?

**IT:** Me parece que sus traducciones son muy cuidadosas. Tuvo como profesora de francés a la esposa de Pareja<sup>119</sup>, el pintor, que murió hace un tiempo. Pareja y Talita, fueron a París becados y después fueron a Durazno, y ella fue profesora de francés de Alcira. Su francés no era excelente, ella comete errores, pero también hay que pensar que está escribiendo en mimeógrafo. No es una traducción fácil, pero es muy cuidadosa, muy respetuosa.

**EP:** ¿No tuvo sólo la influencia de su abuelo, sino también que tuvo formación en francés?

**IT:** Sí, fue formada en el liceo, uno no dimensiona que en Durazno, en el propio liceo, en el treinta y pico dieran clases de francés. Después está el tío, Carlos Scaffo que fue filósofo, escritor y poeta. Es un tío no mucho mayor que Alcira. Él tradujo en parte la *Divina Comedia*. Ese es el entorno de Alcira en Durazno. Dicen que los Scaffo eran brillantes, estaba muy visible en algunos la genialidad, la brillantez, que puede destacarse, entre lo artístico y lo académico, y también la locura. Hay un médico que incluso hizo un árbol genealógico que lo compartió con la familia. Él tenía una hija que también andaba por la calle, no sé si desnuda, pero era conocida como alguien que no estaba integrada a lo que uno espera que un adulto eventualmente pueda hacer. Tenía una tía, Graciela, que era pediatra, y que aparentemente Alcira la buscaba, iba a su casa a hablar con ella, la valoraba. Ella fue la que llevó el programa que llaman la “Gota de Leche” a Durazno, que tenía que ver con amamantar, que era un programa también muy de avanzado, incluso fundó un hogar para niños que después en la dictadura<sup>120</sup> se lo quitaron. En la familia también están estas cuestiones de sensibilidad y preocupación social. Pero Alcira, si bien ella tenía simpatías que eran claramente desplegadas en los textos que elegía, y la militancia que conocemos por ejemplo a través de Antonio Santos, y con los movimientos gremiales, el 68 y antes, tenía mucho miedo de que la deportaran. Cuando la encuentran, hay varios testimonios que expresan que decía: “Yo no tenía nada que ver”. Esto último no significa que realmente no tuviera nada que ver, pero ella tenía la suficiente lucidez para saber que si no le interesaba que la deportaran, tenía que declararse más neutral en relación a todo lo que estaba sucediendo. Es decir que si bien, en esto de la locura ella estaba re jugada, no al punto de regalarse para una importación por ejemplo.

**EP:** ¿Observas alguna influencia literaria en Alcira?

**IT:** Lo que más me llama la atención es el estilo infantil. Uno podría darle menos valor pero, por ejemplo, hay muchos textos de García Lorca que son así. Por ejemplo, para mí fue muy lindo encontrar la grabación que he escuchado del poema de la “Loba” en la voz de Juan José Arreola<sup>121</sup>.

---

119Miguel Ángel Pareja.

120Se refiere a la dictadura cívico-militar en Uruguay entre 1973 y 1985

121Poeta y artista mexicano

En un momento, en la página de Facebook,<sup>122</sup> se discutió si Alcira era la autora ya que está fechado muy tempranamente, alrededor del 57. Yo estoy segura que ella ya escribía, y entonces el texto da la dimensión de ese momento. Por un lado, tenía toda esta cosa de integrarse, como la vemos en el ambiente de principio de los 80, con Antonio Santos, donde yo creo que eso, del mismo modo que la práctica que ella tuvo sobre esas escrituras, la sostuvo mucho en esa época: el pertenecer a ese grupo y el ser sostenida, admirada. Pero en la época de la cual sabemos menos, fines de los 50, principio de los 60, la describen como una mujer que iba a las fiestas, pero no tenía pareja, no se integraba. La sobrina de Tamayo<sup>123</sup>, la describe sola, con dificultad para integrarse, y que tiene que ver con la personalidad. Me da la impresión de que todos sus lugares eran compartimentados, que ella estaba haciendo esto acá y estaba integrada a su manera, más o menos, según la mirada de los otros, pero podía estar haciendo otra cosa, con otra gente, en otro lado y no sabían mutuamente.

**EP:** Me hiciste acordar de lo que me decía Antonio, que ella tenía sus amistades diferenciadas y no las quería juntar. De hecho, se enojaba cuando se encontraban. Y recién al final, escribe una hoja reuniendo a todos sus amigos con la flecha. Recién ahí a ellos les da la pista. ¿Reconoces algún rasgo de intertextualidad? ¿Te parece que es una práctica que ella mantiene en el tiempo?

**IT:** Para empezar, conocemos pocos textos que podemos decir son únicamente de su autoría, y como te decía antes, son textos simples en general, muy simples. Ella repite mucho. No son tan distintas las versiones. Ella de repente tiene otros pero esos son los que le importan. Al repetirnos, sigue diciendo, “yo tengo esto para decir”. Es decir que no se preocupa por la originalidad, o por producir más, no parece ser algo que le de pudor, decir “bueno tengo cuatro textos y siempre se ven los mismos”. También se puede leer como “esto es algo en lo que yo insisto”. Dentro de estos textos que considero de construcciones muy simples, no quita que no sean muy sentidos, y por eso son importantes. Hay palabras que se repiten: la libertad, la belleza, no sé si son exactamente esas, pero son palabras de ese estilo. Volviendo a [Roberto] Bolaño en relación a Alcira, y ciertas lecturas bastantes minoritarias pero no menos importantes, por ejemplo López Anaya que es un infrarrealista que estaba un poco desplegado, que tuvo manifiestos propios. En fin...creo que era realmente otra persona que decía que los textos de Bolaño relacionados a Alcira, se burlaban de ella, de esa persona tan sacada digamos. Eso tampoco circula tanto. Me acuerdo ahora, que está mencionado en los textos de ella uno que se llama Cristófer, un crítico literario que sacó textos y prologó a Bolaño. Él y otros hablan del poco valor, que hace casi despreciables los textos de Alcira. El texto de “La Loba” me parece excelente, y los otros los tomo como fundamentalmente algo

---

122Página de facebook Alcira Soust Scaffo

123Rufino Tamayo, muralista.

donde ella dice de sí, por eso tienen valor. Está el vínculo con el exiliado español Emilio Prados que la valoraba, está León Felipe que también tiene una poesía simple, muy sentida. Había todo un ambiente en el que ella estaba inmersa, y tenía un lugar.

**EP:** Después está también la parte más gráfica, ilustrativa. Decías que se repiten algunas palabras y en sus carteles también hay ciertas repeticiones estilísticas en la forma de escritura que, en realidad, no es imposible pero tampoco es de fácil lectura.

**IT:** Eso para mí fue bien interesante. Hay un cartel que tiene una banderita colgada y las letras al costado de Yugoslavia. Un amigo que es artista plástico, me la descifró como “Tito”, porque son las letras de ella, pero uno no las podía leer. Eso lo trabaja Cuauhtémoc [Medina], pero también Renato González Melo, que fue director del departamento de Estética de la UNAM.

**EP:** De alguna forma se repite también en esa cuestión más visual que tiene.

**IT:** Sí, incluso yo entrevisté a alguien de “El Galpón”<sup>124</sup>, era un muchacho joven que la había frecuentado. Yo no sé si la había conocido en México. Él contaba que ella andaba con sus carteles y le explicaba cómo funcionaba su alfabeto y que ella lo había creado cuando estaba en Michoacán, en Pátzcuaro para alfabetizar a los indígenas. Después cobró una cosa plástica que le dio más fuerza.

**EP:** ¿Tus trabajos sobre Alcira son: “El poder de decir” (2014), “El acto de estar” (2015), y “La cigarra, el chapulín y la hormiga” (2021)?

**IT:** Son esos tres. Uno tiene que ver con sus escritos, de textos de cuidado de sí. El otro es el de los amigos y los efectos, y el tercero es el de Mireya Cueto<sup>125</sup>. Para mí lo más importante es describir esa caída de ella, cómo era, como el hijo de Mireya la recuerda en el principio de los 60, en todo ese ambiente en torno a la creación del Museo Antropológico. Especialmente la posición de su madre, de Mireya Cueto, artista entre artistas, y con una genealogía muy fuerte de artistas, comunistas, muy posicionados, donde ella cuida a Alcira, tiene conflictos justamente porque ella es la que trabaja y Alcira no hace nada, y reivindica que tiene ese derecho. Estaba en un ambiente bohemio donde los códigos eran otros

**EP:** Pero más adelante, en su estadía en México, se fue también transformando su bohemia al empezar a habitar espacios más políticos, orgánicos: el gremio estudiantil, el gremio de los funcionarios de la UNAM...

**IT:** En el 68 también hay testimonios de los dos tipos. El de González de Alv por ejemplo. Alcira quería tener el derecho al usufructo del mimeógrafo y le dicen “No, es para cosas políticas, no para tus hojitas”. Ella en el 68 acompañaba pero al mismo tiempo, ella estaba separada, iba por

---

124Teatro ubicado en el centro de Montevideo con una fuerte historia política de resistencia a la dictadura uruguaya que Alcira frecuentaba a su regreso de México.

125Titiritera, amiga que hospedó a Alcira.

la suya y no estaba tan orgánica. Al punto que a algunos molestaba. Ella era más, todo eso que dice Cuauhtémoc [Medina], pero no referido a esto, “mucho todo avala la letra”, ella hacía cosas, que en este momento tienen un nombre, tienen lugar, tienen cierta valoración, pero en ese momento era una que “iba por la suya”, y que acompañaba, pero por la suya. Orgánica no me parece...

**EP:** Orgánica en el sentido de que acompañaba esos espacios que sí eran orgánicos.

**IT:** Sí, pero en el 68 en particular, estaba pero no estaba de ninguna manera orgánica, quizá mucho más en los 80 con el gremio de funcionarios y con Antonio [Santos], porque realmente se adoptaron mutuamente. Yo creo que ahí fue diferente. Eso la sostuvo Tal vez en el 68 ella estaba mucho más sola.

**EP:** No son 36 años monótonos en la vida de Alcira, por ejemplo, en esos círculos y cómo ella se va relacionado también con los distintos espacios y personas.

**IT:** Sí, está Revueltas<sup>126</sup> que también la describe, pero que tiene dos posiciones. La describe como una persona con un nivel de angustia que no se puede sostener, y estamos también en el 67, 68. Por eso, hay dificultades en torno al CREFAL también. Una de las primeras personas que yo entrevisté fue a Miguel Soler Roca<sup>127</sup>, y para mí fue llamativo. Él siempre fue muy prolijo, pero siempre se quiso despegar de Alcira: "Alcira era rara"; "Alcira tenía problemas"; "Alcira decía cosas que uno no sabía bien a qué atenerse". Por ejemplo, que tenía un novio, un compañero, pero nadie lo veía nunca. Es decir, nunca fue como “el común de las personas”. También habló mucho de su nivel de ansiedad, como algo de lo cual él se quería separar. En el CREFAL hay un material interesantísimo, porque no es solo la tesis, están los juicios, que tampoco son nada común.

**EP:** Eso me lo compartió Agustín Fernández Gabard, sobre todo el de Julio Castro. No es nada común su propio informe.

**IT:** Sí, el informe habla de ella. Justamente parece ser como un “tirón de orejas”<sup>128</sup> de Julio Castro a su persona. Lo que cuestiona es su capacidad de trabajo colectivo. Me parece que ahí hay una mirada política de Castro, para incidir socialmente: para el mundo que queremos, las cosas se hacen así... Por lo menos él se lo marca, fijate que está escrito. Yo me pregunto si eso no fue uno de los quiebres más grandes de ella.

**EP:** Alcira prepara en simultáneo su informe en donde también crítica al propio Castro. Entonces yo me pregunto: ¿Qué historia hubo entre ellos, pero al mismo tiempo, como no exaltarse? Porque el informe de Alcira también es una crítica feroz a esos cargos altos. ¿Acaso no es “lógico” que alguien reaccione de esa manera? Si en un tribunal, en una defensa, con lo que implica ese evento, te responden y te dictaminan tildándote de soberbia, arrogante, que no podés trabajar en

---

126José Revueltas. Escritor mexicano.

127Maestro que viaja con ella a realizar el posgrado de CREFAL.

128Un rezongo.

colectivo, es fuertísimo...

**IT:** Sí y ella se defiende, y ahí ves su gran capacidad de independencia que es también muy admirable Pero para Soler Roca de alguna manera “ella era alguien que no encajaba y en eso era inadecuada y loca”. Por otro lado, es un valor, eso de poder decir: “Yo vine acá, trabajo en esto, cambié mi alfabeto, me dediqué, ahora ustedes me piden una cosa que me resulta inaceptable”.

**EP:** Encajar a qué?

**IT:** Claro, totalmente. Buscó y encontró muchos otros ambientes valiosos, eso es lo que a mí me atrae de ella, esa capacidad de decir esto sí, esto no, y bueno y sigo encontrando. También hay una anécdota que me contó Zulma, la madre de Agustín, que todo esto no era nada nuevo en Alcira, que ella joven, ya recibida de maestra, no sé qué edad tendría, quizá tendría 20 años, trabajaba en un lugar lejos de la casa familiar. Ella vivía en la escuela, a unos kilómetros. Algo que implica que ella está allá y la familia está en otro lado. Ella sola, o con una directora. Ella vuelve a la casa en verano, o algún fin de semana en particular y las tres hermanas van a un baile, y ella es la menor. El padre les dice: “ustedes vuelvan a las 10 de la noche”, y ella le contesta: “Padre, si yo puedo vivir sola en otro lado, yo puedo volver a la hora que quiero”. No lo dice cualquiera, y menos en esa época, y en el campo. Es una capacidad de discriminar y de afirmarse, a tener en cuenta. Además quedó como una anécdota. Debe haber miles de cosas que no sabemos.

**EP:** Exacto, ya el hecho de que quede como anécdota, algo dice.

**IT:** Hablaba de una manera de estar.

**EP:** El acto de estar como vos titulas en tu trabajo. El acto de estar también se puede relacionar con lo que después Cuauhtémoc [Medina] va a hablar de sus trabajos. Porque el ser una práctica de alguna forma es un acto de estar.

**EP:** ¿Tendrías algún comentario más para compartir?

**IT:** Es admirable que estas “hojitas de nada”, por ejemplo, hayan sobrevivido, eso también habla de algo que otros consideraron importante. Que alguien haya conservado hojas de mimeógrafo 40 años.

**EP:** Me acordé de Marlene Yacobazzo que es impresionante, como una maestra.

**IT:** Eso es elocuente: que una niña de 6-7 años tenga un recuerdo tan importante que cuando encuentra un indicio de alguien que se perdió para siempre de su mundo la busca. Ella dijo: “Pude parar cuando encontré el acta de defunción”.

**EP:** Sí exacto, Marlene descubre su nacimiento y descubre su muerte. Su relato es muy fresco y nítido de la Alcira antes de ir a México. Y cuán presente está en cómo Marlene te habla y te describe a Alcira.

## ANEXO 9

### Comunicación personal con Ignacio Bajter

Ignacio Bajter es crítico literario, investigador y escritor del suplemento de *Brecha*: "Tras las huellas de Alcira" (2009).

Entre el lunes 22 y viernes 26 de agosto de 2022 tuve un intercambio vía correo electrónico sobre Alcira Soust Scaffo con Ignacio Bajter. Las preguntas que lo guiaron fueron:

1. . ¿Cómo conociste a Alcira y cuál fue el proceso de creación del suplemento en *Brecha*?
2. . ¿Qué valoración realizas de los escritos de Alcira? Influencias, estilos, imágenes y/o palabras que se repiten, tanto en sus propias poesías como en su proyecto *Poesía en Armas*
3. . ¿Consideras que existe cierta relación entre lo clínico y lo político en sus creaciones artísticas (sus poesías, *Poesía en Armas* y sus ilustraciones)?, ¿Cómo te parece que se articulan lo estético, lo político y lo clínico en la vida y obra de Alcira?

En la primera pregunta, Ignacio recuerda a Bruno Montané que fue quien le habló de Alcira por primera vez. En ese entonces, 2007, se embarcaba en la realización de un suplemento sobre el Infrarealismo, publicado luego en 2008. Este suplemento publicado con una foto en la que se encontraba Alcira fue leído y visto por Marlene Yacobazzo. La primera vez que Marlene había leído el nombre de su maestra fue en una nota que Jorge Ruffinelli le hace a Roberto Bolaño (vale recordar que Bolaño fallece en 2003) y le pregunta por Alcira. En el año de la publicación del suplemento se realiza una charla en la Biblioteca Nacional sobre Bolaño organizada por Ana Inés Larre Borges y allí se dirige Marlene quien en el intercambio pregunta sobre la mujer de la foto del suplemento identificándola como "Mima", su maestra de segundo año, Alcira Soust Scaffo. Esa misma noche Ana Inés llama a Ignacio y lo invita a investigar a esta mujer. En esta investigación se incorporó a Marlene. Entrevistaron a la sobrina y sobrino nieto de Alcira (Zulma y Agustín) que le compartieron escritos, poesías, carteles. Fue, en este momento y gracias a Marlene que se descubrió que Alcira había muerto.

En cuanto a la segunda pregunta Ignacio recuerda los diarios de Alcira en hojas sueltas en los que relata "con entereza, con una lucidez fragmentada, el terror de volver a un mundo pequeño y conservador, a un país que está saliendo de la dictadura". Identifica que la escritura es su refugio, su lugar seguro. Las hojas cobran el valor de testimonio directo de una manera de ver y una forma de pensar desde el margen. Además de los diarios en hojas sueltas, Ignacio recuerda su poesía visual. Concluye que ve a Alcira como una poeta de vanguardia formada en un Uruguay muy particular

conformado por mujeres alrededor de la educación, escenarios intelectuales y con una agenda social de avanzada. Refiere a que no es posible entender a Alcira sin sus años de formación en Durazno y con sus prácticas escolares que relaciona con lo que luego se observa en sus poemas (los juegos silábicos, la anáfora), en sus manualidades y en su cartelería. Prácticas escolares que dan cuenta de un proyecto escolar uruguayo que apostaba a la integración, a la modernización de los pequeños centros urbanos y rurales.

En lo que respecta a la tercera pregunta invita a encuadrar la conceptualización de lo clínico, lo político y lo estético. Entiende que lo político es todo, es una forma de vivir. Relaciona la llegada de Alcira a México con redes de izquierda, puntualmente fuerzas anárquicas que se mantendrán a lo largo de toda su existencia. En esa emergencia del instinto libertario también emerge la vanguardia o “poesía moderna” ayudada en el caso de Alcira por su buena relación con el francés.

Finaliza el intercambio concluyendo que pensar cómo se articula lo clínico, lo político y lo estético montado “sobre la complicación vida-obra” obliga a pensar a fondo pudiendo observar que por ahí pasa el “fuego de Alcira y su sobrevivencia”.

## ANEXO 10

### Comunicación personal con Bruno Montané

Lunes 5 de setiembre de 2022, 10y15 horas

Vía plataforma ZOOM

Bruno Montané es poeta y editor chileno residente en España. Fue integrante del grupo de los poetas infrarealistas conjuntamente con Roberto Bolaño, Mario Papasquiario , entre otros. Vivió dos años en México (1974-1976) y en ese período estableció una gran amistad con Alcira.

El encuentro vía plataforma ZOOM con el poeta Bruno Montané, quien conoció a Alcira y se relacionó con ella entre 1974 y 1976 tuvo una duración de, aproximadamente, una hora y treinta minutos. Se intercambió sobre cómo era su vínculo con Alcira, cómo la recuerda. Surgen los siguientes destellos de ideas-recuerdos-imágenes, atravesados por mi forma de escuchar a Bruno y mi manera de inmortalizar la escucha a través de algunos apuntes:

– Del vínculo Bruno/Alcira:

- Bruno en aquel entonces tenía entre 17 y 19 años.
- Tenía un muy buen trato con ella. La consideraba como aquella tía que nunca tuvo y por extensión la tía de todos.
- Se quedó a dormir en su casa dos o tres veces (un apartamento muy pequeño).
- Jamás tuvo una discusión con ella, la recuerda con una fuerza intimidante.

– Del vínculo grupo infrarealista/Alcira:

- Se reunían en el café “La Habana” en la calle Bucarelli, en la UNAM y en el Lago del Chapultepec.



Alcira en el Lago de Chapultepec con sus amigos chilenos. Arriba: Macario Matus, Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro, Orlando Guillen, Alcira Soust Scaffo. Abajo: Julián Gómez y Bruno Montané

Imagen extraída de MUAC (2018, p. 61)

- En el grupo existía la sensación de tener que protegerla lo que generaba muchas veces malinterpretaciones y Alcira se enojaba.
- Era amiga de cada uno pero instintivamente abierta al cuidado de los demás.
- Cómo la recuerda
  - Entrañable
  - Luchadora
  - Considera que tenía la lucidez del paranoico de saber por qué lo persiguen.
  - Cuando se sentía acogida, invadía u ocupaba todo el espacio, como el ejemplo de los tallarines. En la casa de la madre de Roberto Bolaño, Victoria Ávalos, en la que Alcira habitó y vivió, hizo tallarines y para que estos se sequen los distribuyó por toda la casa.
  - Alcira no hablaba de su pasado.
  - Aunque se hacía llamar, en forma de chiste, “charrúa”, se había mexicanizado. Tenía una expresión muy característica de ella cuando se refería a los integrantes del grupo infrarealista: “Pinches chavos”
  - Con los hombres era cuidadosa y desconfiada. Con las mujeres totalmente diferente.
  - Se enojaba con los borrachos. Bebía muy poco.
  - Muy crítica de los textos que circulaban en el momento.

- Ángel, sacerdotisa y hechicera.
  - Su contraseña vital era entregar los papeles.
  - Desconectada de lo social. Incapacidad de tener en cuenta la práctica de la vida mundana
- 
- Sus textos:
    - Sus traducciones del francés eran muy buenas.
    - Tenía la fuerza de Rimbaud y Baudelaire.
    - Despliegue de textualidad.
    - Instinto gráfico.
    - Intervención con colores.
    - El soporte era la textualidad que con los colores se modificaba.
    - Poeta romántica.

## ANEXO 11

### Alcira y los papeles sobre ella

#### 1. Literatura

- Ruben Meyenberg: *Alcira Sol* (poesía)
- Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Amuleto* (narrativa)
- Luis Guillermo Piazza: *Temporadas de excusas* (narrativa)
- Arturo Anzuela (narrativa)
- Cristian Basso: *Alalia*, libro de poemas dedicados a Alcira
- Enrique Salazar Peralta: *El Roperero* (narrativa)
- Luna Miguel: *El coloquio de las perras* (narrativa)
- Elsa Cross: *Jardín Cerrado* (poesía)
- Subcomandante Insurgente Galeano: mencionada en una carta que le escribe en febrero de 2016 a Juan Villorio Ruiz.
- Ángel Tudurri: *Alcira poesía* (poesía)

#### 2. Ópera

- *Luciérnaga* (2019). Música: Gabriela Ortiz. Libreto: Silvia Peláez. Dirección con dirección musical de José Areán y dirección escénica de Mauricio García Lozano.

#### 3. Teatro

- *Alcira o la poesía en armas*. Dirección Antonio Algarra (2008)
- *Amuleto*. Dirección Ricardo Massai (2015)

#### 4. Artes plásticas

- Ilustración de Jacobo Acosta
- Ilustración de sin autor