

LAS MIGRACIONES DE LA VIDA Y OBRA DE ALCIRA SOUST SCAFFO. CONFIGURACIÓN ARTÍSTICA Y MONTAJE

MARÍA ESTEFANÍA PAGANO ARTIGAS¹

Palabras clave: Alcira Soust Scaffo, migración, configuración artística, montaje.

EL MOVIMIENTO DE MIGRAR COMO POSTURA EPISTEMOLÓGICA

Siempre me he ubicado en las fronteras. Por mis formaciones de grado, profesorado de literatura por un lado y psicología por el otro, habitar la frontera ha sido el pilar de mis prácticas profesionales y académicas. La frontera como límite que une y separa, un *entre*. Pero además del límite, el habitar la frontera, implica migrar de un lado al otro de forma constante. Implica un movimiento *per se*. Ese movimiento en sí mismo, de literatura a psicoanálisis, de psicoanálisis a literatura constituye hoy mi postura epistemológica frente a lo que me propongo abordar siempre. Para este trabajo, me planteo compartir con ustedes parte de mis inicios en lo que respecta a mi investigación doctoral. El estudio de la vida y obra de Alcira Soust Scaffo en vinculación con su contexto histórico y político de producción y con el campo de las psicosis. Vida y obra atravesada por lo clínico, lo político y lo estético. Es desde el movimiento propio de la migración entre la Literatura y el Psicoanálisis que incursioné al momento de escribir el presente texto.

No es posible pensar al arte como totalidad. La falta le es constitutiva. Hay algo del misterio que habita en el arte y que lo constituye. La incerteza, la incógnita son propios del arte. Este tendrá algunas respuestas pero más preguntas. Necesario es reconocerlas y aceptar el ejercicio de intentar responderlas. Intento que nunca llega a una efectividad. Negar la falta del arte es negar al arte como tal. Es considerarlo una otra cosa, un señor que nos abrumba de su sabiduría, de su verdad, y nos ciega. Pero el arte, lejos de encegarnos nos enciende. ¿De qué forma? ¿Cómo es ese incendio? Lejos de un adoctrinamiento, lejos de un reflejo, lejos de una transparencia. Se trata de encender el malestar, lo que no sabemos y no sabremos, la incógnita, la duda. El arte enciende su propia falta, nuestra falta. Enciende la niebla, la complejidad. Aun más, enciende e ilumina lo real. Real, que en el sentido lacaniano, lejos de ser lo que tradicionalmente designa (lo material, tangible, lo comprobable), es lo imposible de representar, lo innombrable:

... aquello de lo que nunca puede dejar de hablarse, pero no termina (nunca) por ser dicho [...] Cuando Lacan hace uso de este concepto, lo utiliza, como una manera de entender aquello que está marcado por su insatisfacción y que insiste por ser reconocido, aquello que no logra ser resuelto con palabras, ni con sueños, porque no existe nada que colme el real de un objeto (Naranjo Lema, 2005: 133).

¹ Facultad de Psicología (Udelar), Universidad Federal de Santa Catarina-Brasil (UFSC), estefania.pagano@gmail.com

Esta idea de incendio, de luz, y también de ardor nos recuerda a Didi-Hubermann cuando expone:

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-Hubermann, 2008a: s/p).

En este sentido, para «acercar el rostro a la ceniza, soplar la brasa y avivar la luz del incendio», hay que hacerlo «a contrapelo» de lo inculcado, de lo instaurado, de igual forma que Benjamin promueve hacer con la historia: «pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (Benjamin, 1995: 53). La perspectiva psicoanalítica puede colaborar en ese ejercicio a contrapelo. Al igual que Müller (2016) no acordamos con la posición de Badiou (2002) de ubicar al Psicoanálisis dentro del esquema clásico de la estética.² En primer lugar, porque el Psicoanálisis no necesariamente se corresponde con lo catártico, con un fin terapéutico de «estar mejor» o «curar». Por el contrario, el psicoanálisis habita en el malestar, deconstruye lo naturalizado, lo problematiza, favorece el pensamiento crítico, esto no es: «buscar el camino certero para el saber. Al contrario, es mostrar el lugar de la no certeza frente al saber, frente a la certeza. Pensar críticamente, en fin, es ir al encuentro del malestar, es ir al encuentro de ese *asunto*, de ese *sujeto* contra el cual el *saber* se pone como discurso ininterrumpido» (Müller, 2016: 66) (traducción propia). Por ello, pensar al arte con el psicoanálisis, en ese movimiento mismo, de uno y de otro

² Badiou (2002) estudia la estética y evidencia tres esquemas que la caracterizan en lo que respecta al vínculo entre arte y verdad. El esquema didáctico, que es aquel que sostiene que el arte no es capaz de la verdad y que toda verdad le es exterior. El arte se presenta bajo apariencia de la verdad efectiva. El romántico, que considera que es el arte el único apto para la verdad y el esquema clásico que afirma que el arte no es capaz de la verdad (como el esquema didáctico) pero que tampoco eso preocupa porque el fin del arte no es educativo, no busca enseñar o reflejar cierta verdad sino terapéutico, en términos aristotélicos, catártico. en ningún esquema la verdad en el arte es al mismo tiempo singular e inmanente. Frente a esta situación y luego de relacionar, en el siglo XX, al esquema didáctico con el marxismo, particularmente con Brecht, al esquema romántico con la hermenéutica heideggeriana, al esquema clásico con el psicoanálisis y a la tentativa de las vanguardias artísticas por procurar un esquema mediador, Badiou propone pensar la relación entre arte y filosofía a través de lo que va a conceptualizar como inestética. A saber: «una relación de la filosofía con el arte, que colocando que el arte es, por sí mismo, productor de verdades, no pretende de manera alguna tornarlo, para la filosofía, en un objeto suyo. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos producidos por la existencia independiente de algunas obras de arte» (Badiou, 2002: 9) (traducción propia).

... al realizar una crítica al saber, ofrece una escucha de aquello que, verdaderamente, solo el arte puede protagonizar, precisamente, su propia enunciación. Reconoce, por tanto, la singularidad del arte en la enunciación de una verdad que al propio arte le pertenece (Müller, 2016: 79) (traducción propia).

ALCIRA SOUST SCAFFO Y ALGUNAS DE SUS MIGRACIONES

Alcira Soust Scaffo nace en Durazno, departamento de Uruguay, el 4 de marzo de 1924. Se forma en magisterio y trabaja en escuelas rurales del país hasta 1952, año que parte a México, con una beca que le otorga la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) para realizar sus estudios de posgrados en el marco de la Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (Crefal). Finaliza sus estudios y decide quedarse en México sin formalizar su estadía, de manera ilegal. Comienza 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 quienes la animan a escribir y comienza a hacerlo desde la poesía. Asimismo se vincula con la pintura, la música y el cine. Comienza su vida errante, nómada, de casa en casa. Se acerca a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se relaciona al movimiento estudiantil y allí se aferra. El 18 de setiembre de 1968 tras una invasión militar a la Facultad de Filosofía y Letras bajo el gobierno de Ordaz, previo a la matanza de Tlatelolco sucedida el 2 de octubre de ese año, Alcira se esconde en uno de los baños de la Torre I y pasa allí aproximadamente dos semanas teniendo como alimento agua y papel higiénico. Dicho suceso es el que inspira la creación de Auxilio Lacouture de la novela *Los detectives salvajes* (2011a) y la nouvelle *Amuleto* (2011b) de Roberto Bolaño quien la conoce años más tarde y viven juntos varios meses conjuntamente con la hermana y la madre del escritor chileno. En la década del 70 milita conjuntamente con el movimiento estudiantil y el conjunto de funcionarios de la UNAM a través de la literatura, de lo que llamó *Poesía en armas. Compañeros del Jardín cerrado Emiliano Zapata. Amigos en defensa de la luz*: poemas de ella, traducciones o comentarios de poemas mecanografiados y repartidos a quien ingresara a la Facultad. En la década del 80 tiene varias internaciones psiquiátricas y se le adjudica 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,

susplicacia 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 (en Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (comp.), 2018: 85).

En 1988, deciden entre Psiquiatras y amigos más cercanos de Alcira, que retorne a Uruguay. Pasa con su familia hasta 1994 cuando, perdiendo contacto con esta, vuelve a su vida errante por las calles de Montevideo. Fallece en dicha ciudad, en 1997, sola e indigente, exactamente nueve años después de que se fue de México.

Si la migración «supone desplazamiento: cambio, movimiento, dirección» (González; Modzelewski; Peruchena, 2019), Alcira es un claro ejemplo de ello. En su vida y obra observamos varias migraciones. Del sur al norte y del norte al sur: cuando viaja con 28 años a México y decide vivir allí; cuando, después de 36 años, vuelve a Uruguay forzadamente (¿un exilio?) moviéndose entre Durazno, Trinidad y Montevideo hasta su muerte. De realidad a ficción: como ya escribimos más arriba, Alcira inspira en Bolaño la creación del personaje Auxilio Lacouture que habita *Los detectives salvajes* (2011a) y *Amuleto* (2011b). De realidad a mito: luego de lo sucedido en el 18 de setiembre de 1968, Alcira se convierte, para la comunidad universitaria mexicana, en mito de resistencia frente a la represión militar. De la realidad a la locura: Alcira, luego de ese suceso, entra en el terreno de la locura. Del francés al español: en sus traducciones al español de poetas como Paul Éluard o Arthur Rimbaud. A veces hasta ella misma escribía sus sentires y pensares en francés. De literatura a praxis política, a quehacer histórico, con su proyecto *Poesía en armas*: dicho proyecto, nace en la militancia de Alcira en la UNAM. Es un proyecto literario que migra a praxis política, a un quehacer histórico enmarcado en una coyuntura de represión social y ajuste económico. Asimismo, Alcira, una uruguaya en México, recibe, cuida y protege a los poetas españoles que huyen de la dictadura de Franco. Resignifica su literatura. La hace migrar de la coyuntura europea, especialmente la de España a la coyuntura latinoamericana en general, mexicana en particular.

El proyecto *Poesía en armas*, esas hojas mecanografiadas, guarda en distintos niveles, las migraciones que más arriba mencionamos. Migraciones de la vida de Alcira, de su entorno, de su obra, de la literatura a la historia, de la literatura a la política. Estas, van y vienen en el tiempo y en el espacio. Son de ayer pero que irrumpen nuestro hoy.³ Migran.

³ Por ello la escritura de la vida de Alcira Soust Scaffo en tiempo presente.

MIGRANDO DE CONFIGURACIÓN ARTÍSTICA A MONTAJE

Estos ejemplos de migraciones presentes en la vida y obra de Alcira, pueden ser analizados desde dos conceptos que migran de la filosofía y la historia del arte. El primero, configuración artística, de Badiou que en *Pequeño manual de inestética* (2002) cuando se refiere a la Inestética, la define de la siguiente manera:

Una configuración no es un arte, ni un género, ni un período «objetivo» de la historia del arte, ni un dispositivo «técnico». Es una secuencia identificable, iniciada por un acontecimiento, compuesta de un complejo virtualmente infinito de obras, que nos permite decir que ella produce, en la estricta inmanencia al arte que está en cuestión, una verdad *de ese arte*, una verdad-arte (Badiou, 2002: 25) (traducción propia).

De esta forma, según Badiou es posible captar la singularidad e inmanencia de la verdad en el arte. Más allá de esa captación, de ese «régimen de transparencia», en términos de Müller (2016) en el que se obliga al arte a decir, mostrar, reflejar esa verdad, la configuración artística es una propuesta novedosa e importante en lo que concierne a cómo leer al arte. 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. Rescatamos entonces esa idea de secuencia, de cadenas y no incorporamos a ella 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. Esto nos recuerda a la noción de montaje (el segundo concepto) de Didi-Hubermann (influenciado por Aby Warburg) proveniente de la historia del arte. 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-Hubermann, 2008b: 97).

El montaje viene a romper la noción de historia lineal y a imponer, a través del relacionamiento de diferentes acontecimientos, obras artísticas u otras, el anacronismo y la confrontación, el choque como centro. Anacronismo en el sentido planteado por Didi-Hubermann (2011) como la fusión de los diferentes tiempos que lejos de entorpecer, potencia lo que se estudia, como es el caso de la imagen para Didi-Hubermann, como es el caso del arte para nosotros. El arte, como la imagen o la literatura nos sobrevive. Son ellas las inmortales. En esa supervivencia persisten diferentes tiempos y épocas, no solo del pasado, sino también del futuro: «El anacronismo sería, pues, menos un error científico que una *falta cometida respecto a la convivencia de los tiempos*» (Didi-Hubermann, 2011: 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 él» (Freud, 2006: 184).

Para ilustrar mejor la idea de montaje, recurramos al ejemplo, extenso pero clarificador, que menciona el propio Didi-Hubermann en «Cuando las imágenes tocan lo real»:

... en la última lámina del atlas *Mnemosina*, 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 pogromos europeos de finales del siglo XV. El caso de esta reunión de imágenes es tan emblemático como trastornante: un simple montaje [...] produce la anamnesia 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-Hubermann, 2008a: s/p).

El montaje, entonces, promueve, como la interpretación psicoanalítica, una deconstrucción para luego remontar. El montaje puede devenir en una forma (no acabada ni cerrada) de interpretación psicoanalítica; una intervención que procura diversas lecturas y por ende descubrimientos que no solo involucran la obra en cuestión, sino también a quien crea la configuración artística, el montaje.

EXPERIMENTANDO MONTAJE CON ALCIRA SOUST SCAFFO

La vida y obra de Alcira nos permite pensarla en clave de montaje. Detengámonos en la posibilidad de crear uno de tantos. Este montaje implica a priori, resistencia, poesía, muerte, locura, ficción y mito:

1968, resistencia y revolución. Un año de protesta y efervescencia social. En Europa, con el famoso mayo francés pero también en Latinoamérica. Años de guerrillas y levantamientos armados. En México, el 18 de setiembre invaden la UNAM. Allí se encontraba Alcira. Desde la Torre I de Humanidades observa los tanques militares llegar a la Ciudad Universitaria. En ese momento,

mientras se esconde en el baño de la Torre, coloca en altavoz el poema «¡Qué lástima!» del español

León Felipe:

¡Qué lástima
que yo no pueda cantar a la usanza
de este tiempo lo mismo que los poetas de 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
(que me contaran
viejas historias domésticas como a Francis Jammes y a
Ayala)
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 al 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 le 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!

Si nos animamos a relacionar a Alcira con el contenido del poema, ¿acaso no encontramos algún parecido? ¿Cuánto hay también de Alcira en este poema? 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 y nos traslada a una de sus primeras creaciones poéticas que se le adjudica el nombre «La niña loba», escrita diez años antes del suceso, en 1958:

Por la calle alegre
 va la niña sola
 -Parece gacela
 -Pronto será loba

Por la calle alegre
 camina ella sola
 -Sonriendo y sonriendo
 - Solo 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!

Con el poema «¡Qué lástima!» de León Felipe (y «La niña loba»), Alcira recibe a los soldados (Revueltas, 2014; Rodríguez, 2009). León Felipe en México era un exiliado de la dictadura de Francisco Franco. Alcira, una uruguaya en México, recibe, cuida y protege a estos poetas, entre ellos a León de quien ya era amiga en 1957. Resignifica su literatura. Vaya peculiaridad: ese mismo 18 de setiembre de 1968, día en que Alcira resiste en su escondite y con el poema en altavoz, León Felipe muere. En esa situación Alcira pasa 12 días. Como es característico de ella, la lectura y la escritura la acompañaron durante su estadía. Escritura en formato de *hypomnémata*, en términos foucaultianos,

en sentido técnico, podían ser libros de cuentas, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria. [...] 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).

Un ejemplo de este tipo de registro es el relato que escribe luego de ser rescatada por sus compañeros universitarios:

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 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! (Soust Scaffo en Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (comp.), 2018: 202-203).

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, describe dicha vivencia como un viaje en un platillo volador. Esto lo escribe en varias oportunidades, tanto en español como

en francés. En una carta dirigida a un amigo llamado Leopoldo le expresa:

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 mí (Soust Scaffo en Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (comp.), 2018: 208).

Pero este hecho no solo es vinculable a la locura, sino también a la creación de ficción y de mito. Roberto Bolaño, publica en 1998 (luego de 30 años de la invasión militar a la UNAM) la novela *Los detectives salvajes* (2011a) y al año siguiente, en 1999 la nouvelle *Amuleto* (2011b). 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 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 miré que curioso, no solo volví al baño sino que volví al water (Bolaño, 2011a: 192-193).

En *Amuleto* (2011b) son varias las referencias a la locura que oscilan entre la negación de estar loca, de duda y de aceptación. Observemos 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 sé, una lectura en caída libre (Bolaño, 2011b: 31).

Pero hubiera podido, también, volverme loca. Si no me volví loca fue porque conservé el sentido del humor (Bolaño 2011b: 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: 132-133).

... debo estar alucinando otra vez... (Bolaño 2011b: 141).

Decidí no enloquecer (Bolaño 2011b: 142).

¿Me estoy volviendo loca?, pensé (Bolaño 2011b: 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: 153).

Asimismo este episodio del baño no solo creó ficción. Como expresamos más arriba, creó mito. Alcira, es convertida por el pueblo mexicano universitario en un mito de resistencia ante la represión militar. Alcira es en la comunidad de la UNAM lo que no es en el resto de los países latinoamericanos. En Uruguay Alcira es casi una desconocida. En México, particularmente luego de este hecho, es hito de resistencia ante el abuso del ejercicio militar (Salazar Peralta, 2015). Es ejemplo de resistencia, de praxis política a través de la literatura, de su *Poesía en armas*. Se han realizado obras de teatro (Identidades, 2002), programa de Radio (Instituto Morelense de Radio y Televisión, 2018). Lo último fue la muestra en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM titulada: «Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?» que suscitó un libro con el mismo nombre y editado por el MUAC. Mientras tanto en Uruguay, silencio.

Se trata de un montaje iniciado con el acontecimiento de la invasión militar a la UNAM el 18 de setiembre de 1968 en el que desplegamos la siguiente secuencia:

- Altavoz del poema «¡Qué lástima!» de León Felipe
- Poema «La niña loba» de Alcira Soust Scaffo (escrito diez años antes del acontecimiento, en 1958)
- Escondite en el baño de la Torre I de la FFL

- Muerte de León Felipe ese mismo día (la mañana del 18 de setiembre de 1968)
- Locura: la estaba en el platillo volador registrado en algunas de sus tantas *hypomnématas*
- Ficción: Alcira devenida en Auxilio Lacouture, personaje de las obras *Los detectives Salvajes* y *Amuleto*, publicadas 30 y 31 años respectivamente después del acontecimiento
- Mito: Alcira devenida en «heroína uruguaya que resistió la intervención militar en la UNAM» (Salazar Peralta, 2015: 88)

Este montaje nos convoca a realizarnos varios cuestionamientos, entre ellos: ¿cuál es el vínculo entre la realidad y la ficción?, ¿en dónde y cómo las delimitaciones de una y otra? Este montaje parte con un hecho fáctico (la invasión militar) que nos traslada a lo ficcional con los poemas «¡Qué lástima!» y «La niña loba». Asimismo lo ficcional nos transporta a otro hecho fáctico, la muerte de León Felipe. Por otra parte, la existencia de Alcira, material y concreta, el hecho de su resistencia a la invasión militar de la UNAM en el baño de la Torre I de la FFL durante doce días nos dirige a otra forma de sentir y leer la realidad, en tanto conexión del acontecimiento con la locura. También a la ficción de Auxilio Lacouture, personaje de *Los detectives salvajes* (2011a) y *Amuleto* (2011b). Por último, nos dirige a la construcción de un mito, la Alcira heroína, hito de resistencia.

Dolezel (1999) relaciona el concepto de ficción con la creación de mundos posibles. Si la ficción entonces es un mundo posible, la realidad también. Es el hegemónico, pero no el único. Además del mundo posible hegemónico que llamamos realidad existen diversidad y múltiples mundos posibles. Variadas son las ficciones que nos rodean. Ficciones artísticas, como la pintura, el teatro, la escultura y la literatura. Ficciones en las formas de leer, de habitar. ¿En dónde la frontera entre lo que llamamos realidad y lo que enunciamos como ficción? Este montaje se ubica en la frontera entre realidad y ficción, fronteras que parecen disiparse si pensamos que la realidad no deja de ser, al igual que las ficciones, una construcción, una creación.

El montaje recién trabajado nos envuelve en el misterio de los límites entre realidad y ficción. ¿Es posible limitar? Como expone el escritor argentino Abelardo Castillo: «... es cierto; la realidad, en el fondo, quiere parecerse a la literatura» (Castillo, 2012: 228). ¿Quién crea a quién? ¿La realidad a la ficción o la ficción a la realidad? Preguntas que nos recuerdan la noción de trauma freudiano como la construcción de fantasías que construye realidad (Hounie, 2019). Pero no solo este montaje nos recubre del misterio del límite realidad-ficción. Podemos pensar que el propio proyecto *Poesía en armas* rompe la fronteras de lo ficcional deviniendo en una praxis política del mundo que entendemos como realidad. Así lo expresa Alcira en una de sus tantas hojas mecanografiadas: «Oh hermanos y hermanas, ciudadanos de la belleza, entren en el Poema» (Soust Scaffo en Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (comp.),

2018: 123). *Poesía en armas* anima a retomar otras formas de habitar la literatura, creando una práctica instituyente que resiste la coyuntura del momento y por qué no la actual (pensando desde el anacronismo de Didi-Hubermann) y se subleva, impulsando una otredad posible de existencia.

Este montaje parece incendiar, en el entendido de iluminar, despertar, hacer que ardan, las preguntas relacionadas a las fronteras entre la realidad y la ficción. Preguntas que remiten a la imposibilidad, al tener conciencia de no alcanzar ninguna respuesta acabada, que satisfaga la duda.

Cuestionamientos que invitan a priorizar la incertidumbre ante la certeza. El malestar ante el bienestar. En ese singular y particular incendio, tal como las voces de las sirenas que Ulises escucha, lo real, lo que *no para de se escribir*. El silencio que genera la pregunta alrededor del límite entre ficción y realidad.

Es en este movimiento entre literatura y psicoanálisis, migrando el concepto de montaje que revisitamos en el arte, en este caso en la obra de Alcira Soust Scaffo, lo que no tiene sentido, eso tan extraño que angustia ya que lejos de resolver mantiene encendida el malestar, la duda. El arte revela lo que él mismo vela. Pero con la duda encendida, lo deseante ardiendo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, A. (2002). *Pequeno Manual de inestética*. San Pablo: Estação Liberdade.
- Benjamin, W (1995). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Arcisloam.
- Bolaño, R. (2011a). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2011b). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Castillo, A. (2012). *Cuentos completos. Los mundos reales*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Didi Hubermann, G. (2008a). «Cuando las imágenes tocan lo real». Disponible en: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf [Consultado en setiembre de 2019].
- Didi Hubermann, G. (2008b). *Cuando las imagen toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi Hubermann, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Dolezel, L (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco.
- Foucault, M. (1983). «L'écriture de soi». *Corps écrit, L'Autoportrait*, 5.
- Freud, S. (2006) *Sigmund Freud. Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916). Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González, M.; Modzelewski, H.; Peruchena, L. (2019). «Jornadas Académicas FHCE 2019. Listado de Grupos de trabajo». Disponible en: https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/jornadas%202017/Detalle_GT.pdf [Consultado en setiembre de 2019].
- Hounie, A. (2019). «Histeria, trauma y método psicoanalítico». Conferencia dictada en el Curso Clínica I: Fundamentos Psicoanalíticos para la Clínica. Facultad de Psicología. Universidad de la República (FPSICO/Udelar), agosto de 2019.
- Müller, M. (2016). «Nem estética nem inestética-a escuta Psicanalítica às vozes da arte». *Dissertatio*, 43, invierno, pp. 61-80.

- Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (comp.) (2018). *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* Ciudad de México: RM.
- Naranjo Lema, A. (2005). «La noción de sujeto en psicoanálisis: una relectura de la obra freudiana, a propósito del concepto de represión». *Límite*, 1 [12].
- Revueltas, J. (2014). *México 68: Juventud y revolución*. Ciudad de México: Era/Conaculta.
- Rodríguez Puértolas, J. (2009). «El recurso de las armas y las letras» en Rodríguez Puértolas, J. (coord.) *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*. Madrid: Akal.
- Salazar Peralta, E. (2015). *El Ropero*. Ciudad de México: Agua Firme.