

Tras las huellas de Alcira¹

Estefanía Pagano Artigas

Instituto de Psicología Clínica, Universidad de la República

Resumen

El presente artículo busca indagar cómo la escritora Alcira Soust Scaffo fue recibida en el Uruguay de los noventa luego de 36 años viviendo en México. Para ello se realiza una caracterización general de ese Uruguay, de su vida y obra, para luego centrarnos en cómo fue su regreso a Uruguay en 1988 y el resto de su vida, exactamente nueve años. Se estudian dos de sus poemas escritos en esa época, donde se evidencia un uso particular del lenguaje, y, finalmente, nos referimos a uno de ellos, «Malgré tout», para expresar que, a pesar de no haber sido reconocida en el Uruguay de la época, Soust Scaffo es un sujeto indisciplinado que pervive como luciérnaga (Didi-Huberman, 2012).

Palabras clave: Alcira Soust Scaffo - Uruguay - los noventa - lenguaje - pervivencia.

After Alcira's footsteps

Abstract

This article seeks to investigate how the writer Alcira Soust Scaffo was received in Uruguay in the '90s after 36 years living in Mexico. To do this, a general characterization of Uruguay in the '90s and of her life and work was carried out, analyzing some of her poems, how her return to Uruguay in 1988 was and the rest of her life, exactly nine years. Two of her poems written at that time are studied, evidencing a particular use of language. The text ends by referring to one of her poems called «Malgré tout» to express that despite not having been recognized in Uruguay of the 1990s, Soust Scaffo is an undisciplined subject who lives like a firefly (Didi Huberman, 2012).

Keywords: Alcira Soust Scaffo - Uruguay - the 1990s - language - survival.

¹ En referencia al audiovisual *Tras las huellas de Augusto* (VacaBonsai, 2015).

Tras las huellas

En 2015, el colectivo audiovisual argentino VacaBonsai realizó el documental llamado *Tras las huellas de Augusto*, que recoge la investigación que Cora Fairstein, Paula Cohen y Débora Markel hicieron de los pasos de Augusto Boal por Argentina en los años setenta. Augusto Boal (Río de Janeiro, 1931-2009) es el creador de la metodología llamada «teatro del oprimido» que tiene como objetivo:

Redimensionar al teatro, tornándolo un instrumento eficaz en la comprensión y la búsqueda de alternativas para problemas sociales. Es considerado como un teatro esencial, todos los seres humanos somos capaces de vernos mientras actuamos y eso es el teatro: un actorun espectador (Pagano Artigas, 2018, p. 6).

Así como las investigadoras Fairstein, Cohen y Markel fueron tras las huellas de Boal por Argentina en la década del setenta, tras escapar de la dictadura brasileña, el objetivo de este artículo es ir tras las huellas de Alcira Soust Scaffo por Uruguay en la década del noventa. No en vano la asociación, al pensar en este artículo, entre Augusto y Alcira. Augusto, brasileño, artista, creador del teatro del oprimido, de izquierda, contrario al régimen dictatorial que comienza en 1964, exiliado –primero, en Argentina y, luego, en Francia– y que vuelve a su país cuando este finaliza. Alcira, uruguaya, maestra y artista, creadora de «Poesía en Armas. Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría en Defensa de la Luz», de izquierda, que obtiene, en 1952, una beca para realizar un estudio de posgrado en México y que vuelve a su país 36 años después. Augusto, un exiliado forzoso de su país natal; Alcira, una exiliada forzosa en el país que la recibió, México, tras el sufrimiento de diversas internaciones psiquiátricas.

Los noventa en Uruguay

Es posible que entre las imágenes que surjan al pensar en los años noventa irrumpa la de Fido Dido con su expresión «Hacé la tuya» o «Es la tuya». Este personaje del refresco Seven Up busca saciar su sed con esta bebida sin importar nada de lo que está a su alrededor. De forma individualista, siempre consigue beber el refresco, y lo que era blanco y negro se hace color.

El individualismo es característico de esta década, ya que como expone Bleier, «caracterizaría a los noventa como la radicalización del conflicto cultural entre el proyecto democrático, que le asigna gran relevancia al Estado, y el neoliberalismo» (como se citó en Brando, 2016, p. 249). Los noventa en Uruguay son recordados como una época en la que mientras se buscaba construir relato, historizarse, saldar el conflicto por su identidad (Bleier, 2016), también pretendía *aggiornarse* a ese neoliberalismo que irrumpía cada vez con más fuerza. Ningún sector quedaba excluido de ambos movimientos: el arte, la cultura, la política, la economía. Términos como *posmodernidad* (Lyotard, 1991) o *modernidad líquida* (Bauman, 2004) ilustran esa época. Caen las grandes construcciones teóricas para entender la realidad como el marxismo o el psicoanálisis (Lyotard, 1991) imponiéndose como emblema la facilidad, la agilidad, la velocidad, el «vivir liviano» (Bauman, 2004). Nuevos fenómenos se imponen como escenas cotidianas (Sarlo, 1994): los shoppings, el consumo televisivo, el deterioro de los centros de las ciudades, la prioridad juvenil, el desprestigio de lo letrado, las desigualdades cada vez más notorias entre lo público y lo privado (como en el caso de la educación), todo lo cual genera que la desigualdad de acceso a los bienes simbólicos sea cada vez mayor:

Veinte horas de televisión diaria, por cincuenta canales, y una escuela desarmada, sin prestigio simbólico ni recursos materiales; paisajes urbanos trazados según el último design del mercado internacional y servicios urbanos en estado crítico. El mercado audiovisual distribuye sus baratijas y quienes pueden consumirlas se entregan a esta actividad como si fueran habitantes de los barrios ricos de Miami. Los más pobres sólo pueden conseguir fast food televisivo (Sarlo, 1994, p. 7).

En Uruguay, la década de los noventa estuvo bajo los gobiernos de Luis Alberto Lacalle y José María Sanguinetti. Además de lo recientemente desarrollado, el país vivió el plebiscito por el proyecto de ley que buscaba privatizar las empresas públicas, que fracasó, y, también, grandes represiones en diversas manifestaciones sociales como la del 24 de agosto de 1994, conocida como «la represión del Filtro». En ese Uruguay de los noventa, Alcira Soust Scaffo estaba recientemente llegada de México.

«Oh, hermanos y hermanas, ciudadanos de la belleza, entren en el Poema!»: ¿Quién fue (y es) Alcira Soust Scaffo?



Alcira Soust Scaffo (Uruguay, 1991). Imagen extraída del libro *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía. Vivir dónde* (2018)

Alcira Soust Scaffo nace en Durazno el 4 de marzo de 1924, se forma en magisterio y trabaja en escuelas rurales del país hasta 1952, año en que parte a México con una beca que le otorga la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 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. Es en Michoacán que efectúa su pasantía y finaliza al año siguiente (1953) con una tesis titulada «La recreación en la estructura de la personalidad». 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 toma contacto con diversos poetas, como por ejemplo, José Revueltas, Emilio Prados o León Felipe, quienes la animan a escribir, y comienza a hacerlo desde la poesía. Asimismo, se vincula con la pintura, la música y el cine. En 1958 comparte, por primera vez, una de sus primeras poesías. Comienza su vida errante, deambulante, nómada. No es casualidad que la poesía comenzara a acompañarla en ese momento. 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 radicaba en la Ciudad de México desde 1956, dejó de tener un domicilio fijo. Esta condición de vida guio las formas que adoptó su proyecto poético, al mismo tiempo que marcó el vínculo con aquellos cuyas vidas atravesó (2018a, p. 8).

Una de sus primeras poesías es «La niña loba»; a continuación, una de sus tantas versiones²:

Por la calle alegre
va la niña sola

–Parece gacela
–Pronto será loba

Por la calle alegre

2 Es característico de la obra de Soust Scaffo encontrar varias versiones de sus creaciones poéticas.

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 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!

(MUAC, 2018, p. 159).

Pareciera que Alcira se siente interpelada por esa sociedad. 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. Si bien se mantiene la Mima (así era como la llamaban cuando ejercía el magisterio), 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. Alcira 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 deviene colectivo. Pero en esa colectividad, «camina sola», «sólo llora a solas», «pronto será loba». Habita la tragedia y la potencia. Su lenguaje poético deviene como «una forma de activismo y de compromiso con el tiempo, como colectividad y como memoria» (De la Garza, 2018a, p. 14).

Entre 1960 y 1961 conoce a Emilio Prados, quien la motiva a que continúe escribiendo. En 1962, con varios antropólogos, funda la Baticueva. En todo círculo de artistas existe un lugar, creado por ellos mismos, para encontrarse, debatir, pensar, 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, colonias (barrios) de la ciudad de México– vivió Alcira. Todo parece indicar que 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 1967 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.³ 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

3 «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].

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 (Revueltas, 2014, pp. 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 y eso nos interpela. ¿Cómo es posible que Alcira, constituyéndose en lo colectivo, se reconozca también en la soledad, en ese transitar errante y solitario?

Se acerca a la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se relaciona con el movimiento estudiantil y allí se aferra. 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 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 en la novela *Los detectives salvajes* (1998) y la nouvelle *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño, quien la conoce años más tarde y viven juntos varios meses con la hermana y la madre del escritor chileno.

En la década del setenta milita conjuntamente con el movimiento estudiantil y el conjunto de funcionarios de la UNAM a través de la literatura, en lo que llamó «Poesía en Armas. Compañeros del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Amigos en defensa de la luz»: poemas y/o ilustraciones de su autoría, traducciones o comentarios de poemas mecanografiados y repartidos a quien ingresara a la facultad. En términos de Cuauhtémoc Medina: «Poesía en Armas era un intento de infectar a la agitación universitaria con un virus poético» (2018, p. 100).

En 1971, específicamente el 8 de octubre, planta un árbol (cedrolimón) en homenaje a Ernesto Che Guevara, en el cuarto aniversario de su muerte. A partir de allí comienza a plantar árboles y flores en homenaje a diferentes escritores, artistas y hechos históricos de relevancia social. Crea así un jardín en la Ciudad Universitaria de la UNAM que llama Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Este es uno de sus lugares. Hay quienes dicen y cuentan que Alcira regaba las plantas con papel. 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. Observemos algunos de los testimonios en torno a la plantación de un jacarandá:

Alcira era una poetisa 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» (Soust Scaffo, 2016b).⁴

Alcira transforma al papel en agua. 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» (Soust Scaffo, 2016b). 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: «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, 2018, p. 104).

4 Testimonio extraído de la página de Facebook Alcira Soust Scaffo. Dicha página recopila información de su vida y obra.

Otro testimonio expresa:

Cuando terminábamos las sesiones del CEU [Consejo Estudiantil Universitario], 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 (MateosVega, 2017).

Esto recuerda a los almácigos que, en aquella Escuela Granja N° 43 de Chileno Grande, plantaba con sus alumnos, entre ellos, con la alumna Marlene Jacobazzo.⁵ Alcira nos impacta con ese papel agua; nos interpela. En esa interpelación se constituye una y otra vez 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» (2018a, p. 8). En su soledad, en su colectividad, en el no saber dónde vivir, habita en la poesía. Como ella misma escribe: «Escribir Poemas/ Y vivir? Dónde?» (MUAC, 2018, p. 153), en unos apuntes o en términos foucaultianos, *hypomnēmata*:

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).

Se instalan, así, en la facultad y alrededores varios discursos visuales. En primer lugar, la propia Alcira repartiéndoles sus hojas mecanografiadas y pegando en los pasillos sus ilustraciones. En segundo lugar, las hojas mecanografiadas y, en tercer lugar, las ilustraciones. De estos tres discursos visuales, el de Alcira entre hojas y dibujos guarda una gran potencialidad porque en él se nuclea a los tres. También porque implica a la propia artista, su corporalidad, entregando una hoja mecanografiada, pegando una ilustración. Discurso visual móvil, espontáneo, efímero. Único y singular. Imposible de retener y fijar, pero posible de retratar e inmortalizar. El arte de la palabra se impregna en el cuerpo de Alcira. Así lo describe Medina (2018):

Por supuesto, el trabajo más significativo de la producción de *Poesía en Armas* era su distribución. Como era característico de la etapa analógica de circulación de información, se trataba de un proceso que tomaba a Soust todo el día, o varios días: extraer del morral tejido que siempre llevaba colgando del hombro una que otra hoja al ver pasar a un conocido o alguien a quien consideraba un destinatario apropiado de sus poemas. Con todo, sin embargo, ese proceso permitía a Alcira infiltrarse en los circuitos de información naturales de una comunidad universitaria politizada, y llevar su agitación poética a las manifestaciones callejeras, los mítines, los simposios, para los que con frecuencia producía poemas ex profeso. Todo ello, claro, sorteando la infraestructura de las instituciones literarias y académicas, las editoriales y revistas que formalizaban lo poético lejos del momento del poema, ejerciendo frente a ellas la crítica de un contrabando permanente (p. 104).

En una hoja mecanografiada,⁶ perteneciente a lo que ella llamó «Poesía en Armas. Amigos del Jardín Cerrado Emiliano Zapata. Secretaría de la defensa de la luz», percibimos algunas características que se hacen presentes en la obra de Alcira. En primer lugar, el encabezado que expresa: «Amigos del jardín cerrado Emiliano Zapata/ Secretaría de la defensa de la luz/ poesía en armas». Este se encuentra en la mayoría de las hojas mecanografiadas del proyecto *Poesía en Armas*, el orden varía y a veces agregaba el año del proyecto en números romanos. Otras veces, escribía la fecha, en este caso, 18 de noviembre de 1981. En segundo lugar, el texto en sí mismo, que puede ser un poema de Alcira o alguna traducción del francés. En general, lo que convoca a escribir son determinados hechos dignos de ser conmemorados u homenajeados. En este caso es

5 Recomendamos la lectura del texto de Jacobazzo publicado en el suplemento La Lupa, de *Brecha*, el 09/01/2009.

6 Estos y otros archivos son gentileza de Agustín Fernández Gabard.

un homenaje al nacimiento de Pablo Picasso (25 de octubre de 1881), en primer lugar, con una traducción del poema de Éluard y luego un poema de ella. Si lo observamos con detenimiento, podemos percibir cómo juega con el orden de las palabras y con las palabras en sí mismas. Ubicar mayúsculas en la mitad de las palabras: «creSiendo», cierto juego que hace del lenguaje al intercambiar letras y cambiar, por tanto, el contenido:

	siendo		la	luna	
está cre	siendo				l*une
	en		silencio		(la una)
está					
cuando llegue a SER		RED	ONDA		
llena		ará	de luz		
			mi cuerpo		

En este poema, el juego se presenta en: «está creciendo» «está siendo»; «luna» «lune» «la una»; «llena-
rá» «llena (h)ará»; «redonda» «red onda».



Una ilustración.

Imagen extraída del libro *Alcira Soust Scafo. Escribir poesía. Vivir dónde* (2018)

En esta ilustración se observan características del estilo de Alcira. El rojo, el amarillo, el naranja, el azul; la forma de las letras: la *e* como un pez, la *a* como dos lunas; el orden tradicional de la oración sufriendo alguna alteración; muchas de las palabras juntas, sin separaciones. Esto lo observa Mario Firpo, librero que conoció y entabló un vínculo con la escritora en su vuelta al Uruguay:

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 (Trabal, 2014, p. 45).

En la década del ochenta 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, 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).

En 1988, entre las psiquiatras y los amigos más cercanos de Alcira deciden que retorne a Uruguay. Allí pasa con su familia hasta principios de los noventa, pero cuando pierde 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 fuera de México.

Alcira, Uruguay, los noventa

¿Cómo fue el recibimiento de Alcira en Uruguay, su acogida, el transcurrir de esos nueve años? ¿Hubo reconocimiento? ¿Uruguay supo quién era Alcira Soust Scaffo? Las respuestas no son muy alentadoras. En los noventa, Alcira pasó de ser reconocida por la comunidad universitaria de la UNAM a ser una desconocida por la sociedad uruguaya en su conjunto. En México se mantuvo la imagen de la Alcira como un hito de resistencia que enfrentó la represión militar. Sin embargo, esa imagen tardó en llegar a Uruguay. Alcira no era más que una mujer desdentada que nadie conocía, que había vuelto a su país porque sus amistades ya no sabían qué hacer con ella y los profesionales de la salud mental que la trataban recomendaban que volviera para estar con su familia. En términos de Agamben (2006), de «bios» a «zoe». De bios, una mujer integrada a determinado círculo, querida, respetada, incluida, tenida en cuenta, con «una forma o manera de vivir, propia de un individuo o un grupo» (Agamben, 2006, p. 9)⁷, a zoe, expresando únicamente su existencia, al margen de la sociedad, sin estar integrada a ella, por tanto, sin ningún tipo de reconocimiento. Un cuerpo que existe. Esta idea es percibida en la entrevista de Trabal a Firpo: «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”» (Trabal, 2014, p. 45).

No obstante, ella no abandonó su literatura, sus ilustraciones, esa vida errante y nómada que la había acompañado por 36 años. De hecho, en 1997, el año de su muerte, son publicados tres poemas en una revista de Durazno llamada *La Parda Flora* (en México la habían publicado en tres oportunidades). Si tuviésemos que trazar un circuito de los lugares que Alcira frecuentó en los noventa elaboraríamos el siguiente:

- Durazno
- Trinidad (Flores)
- Montevideo:
- Avenida 18 de Julio
- Teatro El Galpón
- Librería y Papelería Mosca
- Explanada de la Intendencia Municipal de Montevideo
- Plaza del Entrevero
- Callejón de la Universidad
- Biblioteca Nacional
- Hospital de Clínicas

Otras personas entrevistadas por Trabal (2014) rescatan la necesidad de Alcira por mantenerse viva como artista, como ilustradora y escritora, comprometida con las causas sociales del momento. Un ejemplo es Leticia Mora Cano, quien expresa:

⁷ Es importante también poder pensar que el estilo de vida que llevaba en México oscilaba entre bios y zoe, o en otros términos, era bios y zoe al mismo tiempo.

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 (Trabal, 2014, p. 44).

Otro ejemplo es Alberto Gallo, librero:

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 (p. 45).

Pareciera que la escritura y el dibujo son, en Alcira, una manifestación del *nachleben* en tanto pervivencia. Recordemos que *nachleben* tiene dos acepciones: el de pervivencia y el de imitación. Si bien en Warburg (2005) se encuentran presentes ambos aspectos, es el primero el que más trabaja y el que nos interesa para el caso de Alcira. En el estudio de las imágenes existentes del Renacimiento expone:

Hace aproximadamente veinticuatro años, estando en Florencia, comprendí que la influencia de la Antigüedad en la pintura profana del Quattrocento –sobre todo en el caso de Boticelli y Filippino Lippi– se manifestó en la estilización de los modelos humanos a través de la acentuación del movimiento del cuerpo y los ropajes siguiendo los modelos que se encontraban en las artes plásticas y en la poesía antigua. Más tarde comprendí que los verdaderos extremos de ese lenguaje gestual se hallaban también presentes en la retórica muscular de Pollaiuolo y, sobre todo, que incluso el paganizante universo fabuloso del joven Durero (desde la Muerte de Orfeo hasta los Grandes celos) debía la violencia dramática de su expresión a la pervivencia [*nachlebenden*] de «fórmulas del pathos» de procedencia griega, que le habían sido transmitidas a través del norte de Italia (Warburg, 2005, p. 415).

El arte, en Alcira, a través de sus ilustraciones y sus escrituras poéticas, fue su *nachleben*. El vivir después de ese retorno forzado (Alcira no quería abandonar México) en el Uruguay de los noventa. Así lo expresa Marinella Echenique, otra de las entrevistadas: «La lucha de ella se reflejaba siempre en toda la poesía, en todo lo que escribía, en todo lo que hacía» (Trabal, 2014, p. 45). Esta entrevistada vivió con Alcira durante un tiempo, conservaba varios papeles que había dejado la escritora. Entre ellos, dos poemas que Trabal (2014) transcribe:

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 -----	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
je veux t'aimer dans les larmes je veux t'aimer dans les chants à la sourire sans bornes comme un ruisseau ruissellant -----	yo quiero amarte en las lágrimas yo quiero amarte en los cantos en la sonrisa sin límites como un río ruiselante
je veux t'aimer dans les autres ceux qui ont tout ceux qui n'ont rien -----	yo quiero amarte en los otros los que tienen todo los que no tienen nada
je veux t'aimer enchantant vers la lumière d'une étoile! firmado: Alcira	yo quiero amarte encantando hacia la luz de una estrella↑ 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 del Museo de Guadalajara tenía de las me-

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 jores colecciones de discos de música clásica

h(ila) primera vez que aYi oí la
 me inspiró este poema. Gracias! amigo! ami
 ViVe! En el universa sarió (río) del na-
 va... Que viVamos! Amigos↑→
 rra donde nació→a México →la tie=
 en mar-tes 16 de abril de 1991→
 versa...río (río) del nacimiento
 Declaramos este día
 Día Universal del
 Símbolo: la flèche
 la flecha
 los
 música
 Dedicado a W. Amadeo
 A Charles
 saludo con un abrazo y poesía para en
 Santos *Paco* (y flia.) Carlos Landeros (y flia.)
 Wagner (y flia.) Ruth Peza (y flia.) Margarita
 Los Amorosos... (y flias) Un abrazo es
 queridos amigos quieren *publicar en*
 a – la Uni ↑ Ver Si dad ↑ Ra Dio Gonzalo Celso
Pay-in Miguel Luna (La Jornada) Ramón
 --los ojos verde alfalfa (*recién* nacida)
en voz viVa! J'aime Sabines (y flia) Que
 a las hermanas Galindo

Flutte enchantée (La Flauta encantada. mágica
 gos! Los saludo en los 200 años de Mozart!
 cimiento de Charles Chaplin! Que ViVe! Que vi...
 →Aquí ↑ en Durazno Uruguay →la tie=
 rra donde renací ↑...
 martes! (mardi) →mar...di...An...i...
 de Charles Chaplin (Carlos!) car=pues los=sol
 16 de abril... sol...pues ↑
 artista
 enchantée ↑
 encantada (mágica)
 amigos...
 W. Amadeo Mozart
 Mozart ↑
 Chaplin... Amigos↑... los
 cantarlos ↑ Mireya Cueto (y flia.) Antonio
 Anunziata Rosi (y flia.) Georgina Calderón Aimée
 Gil (y flia.) Jorge Moreno Renato Cuauhtémoc
 pecial el querido amigo Mario *luna*. Si mis
 mimeógrafo electrónico «Para toda la Facultad!
 rio *Paco Noriega* Ricardo Guerra (y flia.) Carlos!
 Xirau (y Sra) Y el poeta de los amorosos él-
 Que lo oimos en Radio Sarandí (Montevideo)
 vivan los amigos
Que j'ai----- sol...es *siendo* ↑ amor ↑ Alcira 91.

Este poema, escrito en 1991, presenta dos partes. La primera, un poema creado en los sesenta cuando vivía en México. La segunda, una hypomnémata (Foucault, 1983). Ambas relacionadas. En cuanto al poema, fue escrito escuchando o luego de escuchar «La flauta mágica», de Mozart. De acuerdo a los registros, Alcira era amante de la música clásica. Los versos «escuchando la flauta/ encantada (mágica)» se encuentran también en otro poema, dedicado a Góngora. Pareciera entonces que son versos que anticipan algún homenaje. En este caso, a Mozart. Observemos también cómo transforma el nombre de la partitura: de mágica a encantada. Este poema de cuatro estrofas expresa el amor del yo lírico a Mozart. Con el ritmo brindado en la repetición «yo quiero» afirma el deseo de unión por parte del yo lírico con Mozart. El *leitmotiv* es, entre otras cosas, el ímpetu, el deseo ferviente de unión, de amor, «amarte encantando». Dicho término refiere al nombre de la partitura «la flauta mágica» que Alcira modificó. Podemos interpretar cierto juego de palabras en *encantada/encantando*. En primer lugar, porque la partitura encanta a quien la escuche y, en segundo lugar, porque ese sujeto que la escuche la va cantando. Esta interpretación es posible ya que el recurso de jugar con las palabras y descubrir varios significados aparentemente diferentes en una misma palabra es característico en la obra de Alcira. Algo, entonces, sucede con la utilización que hace del lenguaje. Innova de manera singular en el manejo y forma que hace del lenguaje. Allí su disidencia y su legado. Un manejo particular del lenguaje que se mantiene entre lo legible y lo ilegible y que promueve un nuevo saber y discurso literario.

Esto puede vincularse con el empleo del lenguaje en las psicosis. El lenguaje es para Lacan el cimiento del sujeto del inconsciente. Cuando nos referimos al sujeto del inconsciente se trata de un sujeto distanciado de la persona física, en términos de Le Gaufey:

Llegamos así a esta aparente paradoja de una entidad a la vez vacía y singular. Ese sujeto no es más que el pliegue signifiante 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 (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. Por ello, este sujeto del inconsciente se inscribe en el lenguaje, en lo simbólico. El registro de lo simbólico, vinculándose a la dimensión del otro, sería el campo del lenguaje, de las palabras, de los significantes que, según Lacan, «es lo que representa a un sujeto para otro signifiante» (2010, p. 66). Este registro se anuda con otros dos: lo imaginario y lo real conformándose los tres en el famoso nudo borromeo. Lo imaginario, que proviene del término *imagen*, refiere al orden de

las dualidades. Lo real, lejos de ser lo que tradicionalmente designa (lo material, tangible, lo comprobable), es, según Lacan, lo imposible de representar, lo innombrable, lo que no puede dejar de hablarse, pero nunca se termina de decir, de enunciar. El lenguaje transcurre de una manera diferente en las psicosis.

Continuando con Lacan, las psicosis tienen que ver con la forclusión de un significante, del Nombre-del-Padre. Cito:

La *Verwerfung* será pues considerada por nosotros como preclusión del significante. 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 (1985, p. 540).

El significante del Nombre del Padre, por demás importante, ya que se vincula con el ordenamiento, con la separación de la madre y el niño, no tiene entrada en la cadena significativa, no ha ocupado nunca el lugar del Otro, dejando así un puro y simple agujero. *Abismo* es la expresión que utiliza Lacan para referirse al fenómeno psicótico, algo más que un agujero. Al no operar la metáfora paterna, al estar forcluido el significante del nombre del padre, el registro simbólico no se afirma, no termina de establecerse y, por tanto, los tres registros no pueden anudarse. El nudo borromeo no tiene lugar y la realidad todo lo envuelve. De ahí la expresión de Lacan de que lo forcluido aparece en lo real con las alucinaciones, con los delirios. El lenguaje, entonces, es utilizado de una forma distinta. Todos los sujetos somos hablados por el lenguaje, pero es en las psicosis que se percibe más aún, a través, entre otros, de los neologismos, de las holofrases y de las alucinaciones verbales.

Esto último puede ser observable en Alcira. En primer lugar, en la forma en que emplea el lenguaje en su poesía. Así lo percibimos en el poema mencionado y así lo percibió Gallo:

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. Tal vez (...) sin los elementos ideales para ejecutarlo (Trabal, 2014, p. 45).

En segundo lugar, es observable en las hypomnemas (Foucault, 1983) que Alcira escribió en varias oportunidades, por ejemplo, luego del episodio del baño. Veamos:

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 (MUAC, 2018, p. 208).

Recordemos que el poema cuenta con su versión en francés. Alcira conocía el idioma y una de sus tareas artísticas, además de escribir en francés, era traducir poesías de escritores franceses como Éluard y Rimbaud. En cuanto a la hypomnema (Foucault, 1983) observamos la explicación del surgimiento del poema, cuándo (a principios de los sesenta), dónde (en México, particularmente en la Baticueva) y el contexto de creación (rodeada de antropólogos). También relata el haber trabajado como ayudante de Tamayo en la confección del mural *Dualidad*, que se encuentra a la entrada del Museo Nacional de Antropología. Recuerda y nombra a todos sus amigos. Percibimos así, una hypomnema impregnada de nostalgia y melancolía. Observemos un recurso recurrente en Alcira, el trueque de palabras que suenan igual, pero significan diferente. En vez de escribir «y la primera vez que yo oí...» escribe «hi(la) primera vez que yo oí» o «An...i...versa...rio (rió)». En el texto queda claro que escribe el 16 de abril de 1991 en Durazno y aclara que es la tierra donde nació y que México es la tierra donde renació. Observemos la concepción de poesía de Alcira, que saluda a sus amigos «con abrazo y poesía». Como si esta última fuera material y tangible que pudiera abrazar.

El otro poema es el siguiente:

	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 mar amar!	
la lucha de los contrarios (dialéctica)	
el sol la luna	
el lucero	
Quetzalcóatl: espiral que se hace luzla tierra	
en la mirada	
la dialéctica está en el mitola serpiente y el tigre	
Quetzalcoatl	
la dialéctica está en el colorEl sol la luna	
El lucero	
	la tierra
la dialéctica está en la formaEl círculo	
que se hace espiral ↑	
Y estalla ↑	
	en luz ↑
Y es el nacerY es él nacer	
Y es el morirY es él morir	
Y es el nacerY es... él nasser	
México 20 de julio de 1964México 24 de junio	
Museo Nacional de Antropología 1991	
Uruguay 24 de junio Firmado: Alcira	

Este poema, que nuevamente remite a su vida en México, presenta varias de las características que se observan en otros de la autora que apuntan a ese manejo particular del lenguaje que yace entre lo legible y lo ilegible. A esa creación de un lenguaje determinado, propio y único de Alcira: «lossiete» por «los siete»; «hila» en vez de «y la»; las golondrinas, que aparenta dibujar en vez del tradicional tilde; la intertextualidad con otros de sus textos, como «El mito de Quetzalcóatl» o «allá está la luna/comiendo aceitunas/la boba de Mima/ no come ninguna»; «a mar/ amar»; «naser» por «nacer».

Para finalizar, otras de las características que se observa en este poema es la idea de que la poesía en Soust Scaffo presenta aspectos de poesía visual. Por cierto, Trabal tiene el dato de que ella participó en la III Bienal de Poesía Visual, Experimental y Alternativa. Sección Cono Sur Latinoamericano: Argentina, Chile y Uruguay, llevada a cabo en el GoetheInstitut de Montevideo, del 4 al 8 de junio de 1990.

En *Poesía visual uruguaya* (1986) Nicteroy Argañaraz realiza una recopilación de los orígenes de la poesía visual en Uruguay exponiendo que: «La poesía visual experimenta en diversos niveles las relaciones entre palabras e imágenes y funde sus resultados en un contexto único» (p. 13). En Uruguay, a diferencia de otros países, la poesía visual no estuvo acompañada por grupalidades o generaciones que se empoderaran de ella. Por el contrario, surge y se desarrolla de forma individual. Varios de los poemas de Alcira, así como su proyecto Poesía en Armas, pueden ser considerados como poesía visual. Alcira fusiona de manera constante las palabras de la poesía con posibles imágenes, por ejemplo, una gráfica, un círculo, golondrinas, un sol, flechas. Si a esto le sumamos sus ilustraciones, que son casi todas palabras dibujadas, no cabe la menor duda. No nos olvidemos, además, que su comienzo fue en México y que de allí recibió una gran influencia. Espinosa (2004) menciona a varios escritores mexicanos que incursionaron de forma ferviente y agitada en la poesía visual entre los sesenta y los ochenta. Entre ellos: Octavio Paz, José Luis Cuevas, Marco Antonio Montes de Oca, Lourdes Sánchez Duarte, Carmen Bouldosa y Norma Lorena Wanless.

Malgré tout

Uno de los últimos recuerdos que se tiene de Alcira es en el velorio de Germán Araújo, político de izquierda, el 9 de marzo de 1993 con sus papeles, esta vez, transformados en flores. Otero Díaz escribe:

La última vez que la vi fue en el entierro de Germán Araújo. Me dio un beso, luego se acercó al féretro, donde la gente depositaba flores, y ella, en el más romántico de los gestos, depositó un manojito de poemas, sus flores, y se fue (Soust Scaffo, 2016a).

Ya en México, la muerte, el papel y Alcira estaban relacionados:

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 (Poniatowska, 2013).

En el Uruguay de los noventa no hubo espacio para alguien como Alcira Soust Scaffo. Preocupados por construir relato, por abrirse al mundo, por dejarse a la rienda suelta del neoliberalismo no se prestó atención a las excepcionalidades que brillan como luciérnagas (Didi-Huberman, 2012). Lejos de ser la luz del paraíso que se describe en la *Divina comedia*, Didi-Huberman refiere a las luces de los gusanos que habitan en el vigésimo-sexto canto del «Infierno». No se trata de una luz grandilocuente, sino de aquellos destellos relampagueantes. Las imágenes como luciérnagas son aquellas imágenes que, como «fuegos debilitados o almas errantes» (2012, p. 9), resisten y sobreviven. De la misma forma es Alcira Soust Scaffo, que resiste estética y políticamente a su olvido (in)voluntario. Tal como expresa Didi-Huberman: «La cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica» (2012, p. 17). Una luciérnaga a pesar del silencio. A pesar del vacío. A pesar de todo. 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)
 (dibujo)
 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)
 Y regalo días y estrellas! y silencios! y rosas
 de la Alameda y pequeñas margaritas (de los prados de Reforma)
 de nadie (como Yo)
 (MUAC, 2018, p. 15).

Sabemos y no sabemos quién fue Alcira Soust Scaffo. Carlos Landeros, por ejemplo, expresa que no sabe quién fue Alcira, la recuerda como un misterio. 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» (De la Garza, 2018b, p. 244). Entonces, ¿podemos responder la pregunta que formula Landeros? Quizás, podamos aproximarnos a una posible respuesta. Alcira Soust Scaffo fue y es un sujeto que molesta. Es un sujeto que deviene de y en su accionar nómada, errante, marginal, político y

literario. Por fuera del canon literario. En los noventa, una desconocida. Un sujeto indisciplinado que pervive como luciérnaga. E insiste.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: PreTextos.
- Argañaraz, N. (1986). *Poesía visual uruguaya*. Montevideo: Mario Zanolchi.
- Bauman, Z. (2004). *La modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bolaño, R. (2011a). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1998).
- Bolaño, R. (2011b). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1999).
- Brando, O. (Coord.) (2016). Cultura y comunicación en los noventa. *Cuadernos del Claeh*, 35(104), 243-274.
- DidiHuberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Espinosa, H. (2004). Poesía visual y experimental en México. *Escáner Cultural*, 58. Recuperado de <http://www.escaner.cl/escaner58/signos.html>
- Foucault, M. (1983). L'écriture de soi. En *Corps écrit, L'Autoportrait*, 5, (p. 323). París: PUF.
- Garza, A. de la (2018a). Alcira Soust Scaffo: escribir poesía ¿vivir dónde? En Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (Coord.), *Alcira Soust Scaffo: escribir poesía ¿vivir dónde?* (p. 615). Ciudad de México: RM.
- Garza, A. de la (2018b). Las noches blancas de Alcira Soust Scaffo. Entrevista a Carlos Landeros. En Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (Coord.), *Alcira Soust Scaffo: escribir poesía ¿vivir dónde?* (pp. 232-245). Ciudad de México: RM.
- Lacan, J. (1985). *Escritos II*. México: Siglo Veintiuno.
- Lacan, J. (2010). *Seminario Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Gauffey, G. (2012). *El sujeto según Lacan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Lytard, J.F. (1991). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mateos-Vega, M. (26 de junio de 2017). La jacaranda que plantó Alcira en CU, tan viva como su memoria. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2017/06/26/cultura/a06n1cul>
- Medina, C. (2018). Ser una práctica: Poesía en armas. En Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (Coord.), *Alcira Soust Scaffo: escribir poesía ¿vivir dónde?* (pp. 94107). Ciudad de México: RM.
- Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (Coord.) (2018). *Alcira Soust Scaffo: escribir poesía ¿vivir dónde?* Ciudad de México: RM.
- Pagano Artigas, E. (2018). Teatro y feminismo en el Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) de Brasil. *Argus-a Artes & Humanidades*, 8(30).
- Poniatowska, E. (30 de noviembre de 2013). Otras voces y otros ecos del 68. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2013/11/30/opinion/a04a1cul>
- Revueltas, J. (2014). *México 68: juventud y revolución*. Ciudad de México: Era-Conaculta.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Soust Scaffo, A. [Alicia Soust Scaffo]. (27 de abril de 2016a). Alcira Soust Scaffo, la mujer del ramo de poemas. Marcelo Otero Díaz nos comparte este bello escrito [Publicación de estado]. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/958402217902672/>
- Soust Scaffo, A. [Alicia Soust Scaffo]. (2 de octubre de 2016b). Jorge Omar García Hidalgo nos comparte esta bella historia acompañada de una imagen [Publicación de estado]. Recuperado de <https://www.facebook.com/139177836171341/photos/a.237349193020871/1122092087879906/>
- Trabal, I. (2014). Alcira Soust Scaffo: el poder del decir. En École lacanienne de Psychanalyse, *Memoria Coloquio Sur. Erótica de la dominación* (pp. 43-63). Montevideo: ediciones de la École lacanienne de Psychanalyse.
- VacaBonsai Colectivo Audiovisual (16 de marzo de 2015). Tras las huellas de Augusto [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dVslx8OmE3k>
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- Yacobazzo, M. (9 de enero de 2009). Ronda de la niña sola. Cuando Alcira fue Mima. *La Lupa*. Recuperado de https://issuu.com/uruguaymex/docs/lupa_alcira_soust