

**Pedro Luis Barcia**

Doctor en Letras. Presidente de la Academia Argentina de Letras. Escritor e investigador.

## La poesía de Susana Soca

*Sin sueños el desvelo y desvelado el sueño.*

Susana Soca

En una obra reciente, *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*<sup>1</sup>, que constituye una suerte de galería, a la manera prerrenacentista, de retratos de mujeres ilustres orientales, hallamos en la presentación un parágrafo

que dice así: "Solitarias, raras, amigables, femeninas, discretas pudorosas, escandalosas, escurridizas, locas, contestatarias. De todo hay entre estas uruguayas parecidas y diferentes, hermanadas en su destino de género"<sup>2</sup>.

**E**n esta división de ámbitos a los dos flancos del camino, Susana Soca se situaría en el primer grupo, el de las "solitarias, raras, amigables, femeninas, discretas, pudorosas". Y el marco apropiado se completa en un parágrafo subsiguiente: "Huellas que se borran, datos que no están, a veces parece que alguien se ocupara de correr velos, poner obstáculos. Aquellas con sus vidas, éstas con sus preguntas, acaso logren desbaratar la vieja conjura de

<sup>1</sup> VV.AA., *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Volumen 2, coordinado por Cielo Pereira, Alfaguara – Fundación Bank Boston, Montevideo, 2001. En esta obra colectiva, Helena Corbellini ha tenido a su cargo el capítulo dedicado a Susana Soca.

<sup>2</sup> VV.AA., *Mujeres uruguayas...*, p. 7.

ser o parecer invisibles”<sup>3</sup>. Como se advierte, estas frases parecen destinadas especialmente a Susana Soca. Al tiempo, sugiere que otras mujeres uruguayas han padecido semejante destino.

Susana Soca es una ausencia sostenida en las más importantes historias de la literatura hispanoamericana, desde la de Enrique Anderson Imbert a la de Giuseppe Bellini, de Cedomil Goic a la recientísima de José Miguel Oviedo. Para decirlo con frase de Tácito –convertida hoy en un lugar común anónimo–, Susana Soca “brilla por su ausencia” en los panoramas de la literatura de Iberoamérica. Ninguno de ellos, incluso los más hospitalarios, le hace sitio a su obra personal ni a su labor cultural.

Uno de los rasgos espirituales que caracterizan a la autora es lo que llama Eduardo Mallea, “ánimo de donación”, es decir, una entrega generosa de sí a la labor de estímulo, de motivación de la creación de los demás, con desatención y postergación continua de la propia obra. En esta actitud y en otros rasgos hallo cierta consonancia con la personalidad de Charles Du Bos, autor al que leyó –ignoro si lo conoció– y al que se aproxima en esta modalidad de animación de los escritos y obra de los otros, en detrimento de la atención a lo propio. Hallo, a la vez, otras facetas comunes con el autor de *Extractos de un diario*, como la forma matizada y egotista de su juicio crítico. O bien, su serie *Aproximaciones* que, en forma envolvente, recurrente y circular va cubriendo el objeto de su observación, sin atenerse a un sistema expositivo cartesiano o de estructura prefijada.

Esta condición hace que los ensayos de ambos, Du Bos y Soca, viren, a veces, hacia la digresión personal, al plano del recuerdo afectivo, y tiendan puentes, permanentemente, entre su yo y las realidades que observa y estima. Hay también en ambos, una capacidad de empatía con el autor en el proceso lectivo, una porosa comprensión de estados anímicos y experiencias entrañables ajenos. Esto, se sabe, lo practicó no únicamente en la esfera de lo intelectual y artístico, sino en el trato humano, directo, con creaturas que nada tenían que ver con su plano intelectual. En este marco, se entien-

<sup>3</sup> VV.AA., *Mujeres uruguayas...*, p. 7.

de la dedicatoria de Onetti en *Juntacadáveres*: “Para Susana Soca, por ser la más desnuda forma de la piedad que he conocido”. Aquí, la palabra “piedad” se carga de toda su dimensión semántica latina: la *pietas*, ese acompañamiento cordial y espiritual, de base religiosa, de que nos habla el mismo Virgilio, que se sostiene en el conocimiento y cumplimiento que los hombres deben a los dioses, a sus hermanos, incluso a la patria.

Lo que en su padre fue “conciencia de omnipotencia”, como se ha dicho, efecto de su formación médica y de la dependencia que del profesional galeno suele tener todo paciente; en la hija se transforma en una modalidad comprensiva, en una forma de solidaridad igualitaria y allegadora, fraterna <sup>4</sup>.

Una segunda nota de su espíritu es la virtud del allegamiento concorde de lo distante o diverso. Así fue en el seno de su revista, donde concilió, en convivencia escrita, las generaciones, las corrientes y orientaciones diversas de sus colaboradores. También se proyectará, ese mismo gesto de *callida iunctura*, en la médula de su poética operativa donde conviven supervivencias surrealistas con una decantada, vigilada expresión, que contiene todo desborde. De alguna manera, asocia en su escritura una aventura liberadora y un orden que la represa.

Carlos Real de Azúa, en la presentación de Soca en su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*<sup>5</sup>, adelanta, en mi estimación, una de las más calibradas caracterizaciones de la autora, o, por mejor decir, del espíritu de la autora, más que de su obra. Allí, entre otras acertadas observaciones, define –con lo riesgoso que es el uso de este verbo en el caso de la escritora que nos ocupa– lo que llama una “operación pontifical”. En efecto, ella es una *pontifex*, una constructora de puentes. Pero no solo entre los ámbitos culturales rioplatense y francés, sino entre los diversos espacios culturales europeos, de Europa del Este y del Oeste, entre las literaturas en diversos idiomas, para las cuales tenía un don de lenguas especial.

<sup>4</sup> En la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, se registra parte de la “literatura médica” de don Francisco Soca, que va desde sus *Estudios Médicos. Tratamiento de la pleuresía en el niño y otros temas* (Montevideo, 1888), hasta un folleto póstumo que recoge una conferencia suya, *El médico* (Montevideo, 1925).

<sup>5</sup> REAL DE AZÚA, Carlos, “Susana Soca”, en *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Tomo II, Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1964, pp. 387-391.

Varios han sido quienes han intentado diversos abordajes o han procurado ceñir en una mirada abarcadora la personalidad creadora de Susana Soca. Entre los uruguayos, Esther de Cáceres, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, el dilecto Guido Castillo, Fernando Loustaunau, y otros; entre los europeos, Henri Michaux, Giuseppe Ungaretti, Emil Cioran, Jorge Guillén. En Argentina, se apuntan dos aportes de diferente índole, que recordaré más adelante: Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges.

Pero siempre queda la sensación, no ya en el lector de esas estimaciones, sino en el propio autor que las enuncia, de que no ha alcanzado el centro en su aproximación. Así lo dice ceñida y claramente Real de Azúa, como experiencia de lector de su obra y de las interpretaciones en torno a la personalidad creadora:

*Pero adviértase, con todo, que todavía queda envuelto en el misterio el último recinto de su alma y aún permanece Susana Soca (tendrán que afinarse técnicas y crecer su distancia) como un incitante enigma para la más escrupulosa, para la más delicada indagación literaria y humana*<sup>6</sup>.

En efecto, lo que aun no se ha ensayado es la adecuación de los instrumentos críticos que el análisis de su poesía requiere.

Lo que queda vedado al asedio crítico, particularmente en su poesía, es lo que Dante llama *la secretissima camera de lo cuore*; aquello a lo que san Agustín alude con el adjetivo *intimus*, que es un superlativo de *interior*, como "lo más profundo de la intimidad". Esa ciudadela del espíritu no padece abordaje en el caso de Susana Soca. Esa zona de su morada interior queda intocada por las interpretaciones de su lírica, al no alcanzar ese centro de donde fluye su poesía. Centro que, como ella misma lo dirá, es conflictivo por confluyente de varios llamados contrapuestos que se disputan en ella. Cuando ese espacio inicial no se alcanza, se genera la sensación de preservación de un misterio, un ámbito cerrado, cluso, vedado al lector o al hermeneuta.

<sup>6</sup> REAL DE AZÚA, Carlos, *Antología...*, p. 397.

Cuando trashedamos sus versos, nos queda esa patencia de haber orillado un borde al que no alcanzamos a asomarnos. Su poesía no es una poesía oscura, sino difícil, distinguiendo entre ambos vocablos como "oscuro" aquello que, de intención, por artificio o amaneramiento, se torna complejo. De estos poetas decía Mallarmé: "Son de los que revuelven el agua para que parezca profunda". Por "difícil", en cambio, se alude a aquello que lo es por su propia naturaleza. Claro que podemos usar el adjetivo "oscuro" aplicado a una obra poética, aludiendo a la dificultad que lo que se quiere expresar supone: la índole de la materia sobre la que versa la expresión poética es en sí hermética. En esa acepción lo usa Neruda en su *Estravagario*, cuando claramente dice:

*Me preguntaron una vez  
por qué escribía tan oscuro.  
Pregúntenselo a la noche,  
al mineral, a las raíces.*

Esto es, lo que naturalmente es oscuro (la noche) o está soterrado (el mineral, la raíz). La personalidad poética de Susana Soca es casi inaprehensible por difícil, en su entraña.

Muchos hablan de "el misterio de Susana Soca" (si no de "los misterios"). La palabra puede aludir a espacios desconocidos de su biografía. Y es lícito usarla. Pero en lo que hace a su poesía, no es más misteriosa que cualquier individualidad espiritual, que requiere una cierta frecuentación lectiva para ir penetrando en su sentido. Hay poetas que son paladinos, como el caso de Juana de Ibarbourou o de Delmira Agustini. Pero no todas exhiben esta modalidad que condenaba Carducci, de "ofrecer el músculo vil en la mano", aludiendo al corazón puesto al desnudo. Para entender a los líricos son necesarias, con frecuencia, varias relecturas de la totalidad de su obra, y luego la relectura de cada pieza en la constelación de toda su producción. Entonces comenzamos a advertir que hay relaciones no manifiestas ni explícitas que comienzan a insinuarse, imágenes recurrentes, vocablos dilectos, en fin, todos elementos que nos van mostrando un sentido unitivo profundo que solo el recursado paciente e iterativo de los versos nos habilita para descubrir. Y esto es lo que no se ha hecho aún con la poesía de Soca.

Otra afirmación, excesivamente ligera, habla de ella como de una autora "mística". La calificación es absolutamente desproporcionada. La poesía

mística es aquella que, con muchas limitaciones, procura expresar una experiencia única, impar y casi inexpresable. La raíz del esfuerzo de la palabra poética mística es paradójica: mentar lo inefable. Se refiere al encuentro del alma con Dios. Un uso bastardeado del calificativo "místico" lleva a aplicarlo a cualquier manifestación de poesía religiosa, en el mejor de los casos, y es erróneo. En el peor de los casos, se lo adosa a una poesía oscura si no confusa. El más alto poeta místico de la lengua española es san Juan de la Cruz, poeta muy leído por Susana Soca. Pero, si bien "Tanto anda uno con la miel que algo se le pega", como dice el refrán, la miel no la produce uno. La miel, en este caso, es joánica y no del lector.

Hasta ahora, la atención hacia Soca se ha aplicado en el plano de la reconstrucción biográfica y en su tarea de pontonera cultural, facilitadora del diálogo de las culturas. Pero poca dedicación ha habido al análisis de sus textos. Paul Valéry distinguía dos niveles de la biografía: la fáctica, la de los hechos externos y de los trajines vitales de un autor; y la biografía espiritual, la trama de sus quehaceres anímicos. Este segundo plano es solo abordable a partir de la obra, particularmente de la obra poética, creativa, de dicho auto o de sus confidencias o manifestaciones intimistas. La obra poética supone y lleva en sí al poeta. Es lo que suele decirse como "el poeta en su poema", como el pintor en su cuadro. Podemos no saber nada acerca del autor de un libro de poemas, ni nombre, ni edad, ni un solo dato sobre él, pero los textos nos hablan de su vida interior, de su visión del mundo, de sus sueños, afanes y angustias. Esa es su biografía interior.

A veces ocurre que, cuando el poeta escribe páginas críticas sobre otros poetas, también, al hacerlo desde sí, desde su interioridad, nos habla de su propia realidad de manera indirecta. Con variante de la sabida frase de Flaubert: "Voy a hablar de mí a propósito de Madame Bovary", bien pudo Susana Soca decir: "Voy a hablar de mí, a propósito de la poesía de Boris Pasternak". Si se repasa con cuidado el estudio que le dedicó ella a ese asunto, se apreciará la verdad de lo que digo.

Pero el centro de mi exposición será el comentario lineal de un poema de la autora uruguaya. Porque está bien el rastreo biográfico externo de su vida, y es altamente útil, pero debemos atender al ejercicio de la rabadomancia, procurar detectar el fluir soterrado y oculto de su lirismo a partir de la sobrehaz de los versos.

Es mi intención detenerme en un texto que, publicado a comienzos de 1939, quizá fuera compuesto poco antes, si nos atenemos a las propias manifestaciones de la autora, en las páginas que titulara "Revisión": "Reconozco toda obra escrita a partir de 1940 y me responsabilizo de ella. Más aún, los poemas de ese período justifican a los antecedentes escritos". Pues bien, rescato aquí un texto que no se incluyó en ninguna de las dos selecciones poéticas publicadas luego de su muerte. Se trata de un olvidado poema publicado en la revista *Sur*, que dirigía Victoria Ocampo.

Debemos recordar que Victoria hizo sitio en su revista a la poetisa uruguaya, ocho años antes de que ésta iniciara su proyecto hemerográfico de *La Licorne*. Uno sospecha, previamente a la compulsión, que el caudal de colaboraciones de Susana Soca en *Sur* debió de ser abundante, dada la afinidad de las dos mujeres por los valores culturales y literarios comunes. Sorprende descubrir que en toda la historia de *Sur*, desde su fundación en 1931, a la muerte trágica de Susana, en 1959, solo figura una poesía de ésta en las páginas de la revista argentina. Se trata del poema "En este día ya sin hojas...", publicado en el número 53, del mes de febrero de 1939, páginas 35 y 36. Se publicó el texto junto al de otro lírico oriental, con el título común de "Dos poetas uruguayos". Era la presentación de dos nuevos líricos del Plata a través de una pieza de cada uno.

El poema es previo al año 1940, año de inflexión en su producción, según se ha visto por sus declaraciones recién citadas. Es el meridiano propuesto por la propia poeta a su obra. En mi opinión, este texto que comentaré reúne un conjunto revelador de rasgos espirituales de su biografía interior, y por ello merece la atención que hasta hoy nadie le ha dispensado. Susana Soca ya estaba toda en este poema, antes de 1940. Me detendré en un comentario lineal de aquel poema que dice así:

*En este día ya sin hojas...*

*En este día ya sin hojas,  
tocado por memorias de opuestas estaciones,  
en este día como de una cansada tierra,  
corolas apagadas se me vuelven las caras  
5 y las piedras que oprimo con mis seguras manos*

*solo color de greda y de incesante arcilla  
 en algún breve reino de la carne y la sangre.  
 Pesan en el ligero borde de las pestañas  
 y en la garganta densa, las palabras  
 10 cuya presencia fuera en mí  
 como el agua y el fuego necesaria y distinta.  
 En este día me oprimen las palabras  
 que no acerté a decir aunque nadie esperara  
 su peso y su poder a través de mi lengua,  
 15 canto de vagas bocas que no lograron ser mi boca,  
 cosechas no recogidas sobre la tierra color de uva...  
 Son las voces nacidas entre el tiempo y la música  
 en un instante solo de unión,  
 parecido a cierta ramas  
 20 de hojas anchas y separadas,  
 una vez unidas  
 en un extremo punto de largo balanceo.  
 Ciertas voces que nunca fueron mías  
 y no hablaron palabras de mi canto,  
 25 vuelven a mí, ciñen mi cuello  
 Y yo siento de nuevo  
 la invencible, suave avidez  
 de las glicinas desaparecidas  
 sobre los troncos desligados y en reposo.  
 30 Yo las miro y las pierdo  
 en el deslumbramiento de esta precoz tibieza  
 de súbito escondida  
 por la niebla que ciñe el llano liso  
 de colinas livianas.*

La autora realiza aquí algo que podríamos denominar “balance lírico”. El momento de este balance es el otoño, la estación del despojamiento del follaje y del adensamiento frutal, del abandono de la apariencia y la condensación en lo esencial: los frutos. Podría decirse que Susana Soca es una personalidad creativa *otoñal*, así como Juana de Ibarbourou es *primaveral* y Delmira Agustini, firmemente *estival*. Pareciera arbitraria esta asociación de temperamentos líricos y las estaciones de la ronda del año. Pero no la veo más convencional que la de los



cuatro humores hipocráticos. En el campo de lo imagológico –esto es, del mundo de la imagen– una de las asociaciones más antiguas del mundo es la asimilación de la vida del hombre al ciclo de las estaciones. Y en este rodar cíclico hay quienes se instalan, espiritualmente, de preferencia en uno u otro de los cuatro momentos.

El día en que centra, como un eje, su revisión de vida, es sentido como tironeado por extremos: “tocado por memorias de opuestas estaciones”. En este caso, verano e invierno. En esta tensión que padece el alma, se siente reclamada por lo que fue y lo que vendrá, por el goce de la pasión y la conciencia de la muerte. Y se reafirma en la percepción de que la realidad va como disolviéndose, perdiendo sus hábitos de vigor.

Lo humano es presentado a través de lo floral mustio: “corolas apagadas se me vuelven las caras”. Y aun algo tan firme y durable como la piedra, se ha transmutando en arcilla, esto es en materia blanda, moldeable, al contacto con lo humano:

*y las piedras que oprimo con mis seguras manos  
solo color de greda y de incesante arcilla*

Lo humano se espeja o repite o se acompasa con el ritmo de la naturaleza. Ésta es una de las sostenidas búsquedas de la autora, que aplicará al mar, a la noche, al río, que se convierten en una imagen de la propia intimidad. Destaca sobre el final del verso, la expresión “con mis seguras manos”. En esto se asoma el desmentido de la aparente fragilidad de su espíritu: sabe actuar, sabe mover sus manos sobre las realidades.

Todo lo vivido ocurrió “en algún breve reino de la carne y la sangre”, con lo que denuncia lo efímero de la pasión, “la carne y la sangre”, que han tenido su imperio fugaz en el verano de la vida. Aclaremos que esta sucesión no supone un orden temporal sino un orden experiencial. Se puede vivir otoñalmente desde joven o estivalmente en la plena madurez.

Esta ambientación otoñal dicha ocupa el primer bloque o tirada, de los tres en que se divide el poema. En el segundo momento poemático, las palabras se instalan como protagónicas.

*Pesan en el ligero borde de las pestañas  
y en la garganta densa, las palabras  
cuya presencia fuera en mí  
como el agua y el fuego necesaria y distinta.*

Una vez más, se percibe la realidad entre extremos que reclaman para sí a la creatura: el agua y el fuego. No hay opción entre ambas, porque las dos son imprescindibles y complementarias para la vida del hombre. Debe destacarse que las palabras participan de la doble naturaleza de los dos elementos contrastados. En la lírica de Soca prima esta irresuelta tensión que se instala en el meollo de su alma.

Ella necesita de las palabras pero no le son dóciles sino más bien huidizas. Si sus manos son seguras entre las realidades de la vida, no parecen aprehender las manos del espíritu su materia con eficacia.

El poema, en este estadio, manifiesta la lucha ineficaz con la expresión, con la liberación por la palabra. Lo no dicho permanece en ella y la agobia:

*En este día me oprimen las palabras  
que no acerté a decir...*

Las palabras, de liberadoras se han convertido en oprimentes. El espíritu no ha logrado encauzar su catarsis poética expresiva. No las ha sacado fuera de sí. Dice que no ha podido decir. Ésta es una de las claves de su poética: poesía de lo no dicho, de lo silenciado o de la imposibilidad de manifestarse. Poesía de lo tácito, de lo callado, de lo no emergente. Recuerda las palabras de Rabindranath Tagore: "La música tácita de los pájaros dormidos".

Los dos versos siguientes plantean otra clave de su poesía: la poeta siente que los hombres no parecen atentos a lo que pueda ella comunicar, no reclaman su expresión: nadie aguarda su manifestación:

*...las palabras  
que no acerté a decir aunque nadie esperara  
su peso y su poder a través de mi lengua,*

Ella no se estima a sí misma (“a través de mi lengua”) como la vía apta de la expresión y de la comunicación, esperada por los demás. En esta actitud radica, además, su indecisión en dar a conocer en libro sus poemas. Si nadie aguarda su voz, para qué emitirla. Luego, la postergación incesante de su expresión lírica que, si la hiciera pública, implicaría una exposición. La palabra *expósita* queda desvalida e indefensa.

En los dos versos subsiguientes surge otro aspecto de la palabra poética: ella no es sólo la manifestación de un individuo sino que es cauce privilegiado de quienes no alcanzan la expresión por sí. El poeta es la voz de muchos, al menos, de otros. Para eso ha nacido, para dar voz a los hombres mudos; para eso el poeta tiene la virtud del verbo.

*canto de vagas bocas que no lograron ser mi boca,  
cosechas no recogidas sobre la tierra color de uva...*

La poeta estima que no ha logrado concretar en su palabra y por su boca la voz de tantos inexpressados. No ha cumplido con su misión de canalizar la expresión del hermano. Siente que ha fracasado en su mandato. Esto se agrava en la otoñal imagen del segundo verso recién citado: “cosechas no recogidas sobre la tierra color de uva...”. Esta es su responsabilidad. No ha sabido coleccionar los frutos ofrecidos y maduros de los hombres. “La tierra color de uva” pareciera aludir al momento de la plena frutación desaprovechada. La tierra toda es un fruto pleno. La uva ha sido en Occidente la imagen del gozo, de la plenitud vital. Ella es el vino cifrado, el licor que alegra el espíritu del hombre. Hasta el libro más triste de la Escritura, el *Eclesiastés*, aconseja: “Alegrad vuestro espíritu en el espíritu del vino”. El verso se prolonga en puntos suspensivos que sugieren la dilución de la posibilidad ofrecida.

Las líneas que siguen señalan el momento justo, único de la unión, de la concordia de los seres y las cosas, y de los seres entre sí. Si tal conjunción no se alcanza en su momento, no será posible restaurarla. La conciencia del ser temporal del hombre y de cómo lo circunstancial puede ser definitivo en su vida, se condensa en la articulación de tiempo y música. También la poesía es arte temporal. Expresa ese momento fugaz de fusión con una nueva imagen vegetal:

*Son las voces nacidas entre el tiempo y la música  
en un instante solo de unión,  
parecido a ciertas ramas  
de hojas anchas y separadas,  
una vez unidas  
en un extremo punto del largo balanceo.*

En el bloque final del poema, vuelve la poeta a reafirmar lo anterior acerca de cómo lo no dicho angustia, esto es, aprieta su cuello y la sofoca:

*Ciertas voces que nunca fueron mías  
y no hablaron palabras de mi canto,  
vuelven a mí, ciñen mi cuello.*

Y retrae, en el recuerdo otoñal de su evocación, otra imagen vegetal de lo perdido, de una estación pasada, esta vez no la estación de los frutos sino de las flores: la primavera aludida en las glicinas, en la densidad del racimo que cuelga desde los viejos troncos. Esos troncos, despojados ya del ornato de las flores, yacen como ajenos:

*Y yo siento de nuevo  
la invencible, suave avidez  
de las glicinas desaparecidas  
sobre los troncos desligados y en reposo.*

Este poema nace del recuerdo, del retomar lo preservado en el *cor, cordis*, corazón, como toda la lírica valiosa. No brota de la herida, de la circunstancia pasional y momentánea, sino de la cicatriz, como leyera en las *Cartas a un joven poeta* de su admirado Rilke. Susana Soca reitera, en este balance otoñal, que ya no registrará las voces que la asediaron. Desatiende su morada interior, vocada por la naturaleza exterior que la atrae hacia sí, engañosamente, sacándola de su intimidad, con un paisaje acorde a su temperamento lírico, hecho de tibieza, de niebla y de colinas.

*[A las voces] Yo las miro y las pierdo  
en el deslumbramiento de esta precoz tibieza  
de súbito escondida*

*por la niebla que ciñe el llano liso  
de colinas livianas.*

Pierde las voces que la reclaman para ser, atraída el alma por un paisaje que es reflejo de ella misma. Nunca como aquí, en este cierre de poema, se cumple lo de Amiel: “El paisaje es un estado de alma”.

El primer elemento de su paisaje es la tibieza, es decir, el calor temperado, leve, nunca acentuado. En lo afectivo, no el incendio o la llama de lo pasional, nunca. Un punto de equilibrio, lo tibio, entre lo frío y lo caliente. Como el otoño transcurre entre el verano y el invierno.

La niebla es el segundo elemento. Es la evanescencia de las formas definidas, demasiado acentuadas. La niebla esfumina la contundencia del mundo exterior y lo hace más tolerable, menos perfilado y acusado.

Y, finalmente, las colinas, las alturas moderadas –una vez más el equilibrio entre extremos– sobre la llanura. No la montaña, apenas *il colle*, en el que se situaba Leopardi, y que le era suficiente para atisbar hacia lo infinito. La adjetivación de “colinas livianas” sugiere la idea de que casi no son pesantes, no son grávidas en el llano. La imagen de la colina será reiterativa en sus poesías.

En el poema “Busco el color del mar” dice:

*Me quitaron la colina.  
La colina mesurada  
mirando al mar desmedido.  
La que sabe cómo cambia  
el color con él.*

Adviértase cómo se califica a la colina: “mesurada”, frente al mar, “desmedido”. Esta contraposición es la que se mantiene en su visión lírica. El mar es la realidad avasallante del mundo y sus circunstancias, o bien la latitud de lo insondable con que se enfrenta el ser. Frente a él y sobre él, la colina ofrece su serena vista contenida, medida.

Desde esa altura, otero o altar, tiene una perspectiva sobre la realidad y, como dice Eliot en uno de sus ensayos, este distanciamiento por la altura le

permite ver las relaciones entre los elementos de la naturaleza que no son perceptibles desde el llano. La colina es la que facilita y promueve la acción pontonera del espíritu.

En fin, la esquiada en los últimos versos es una escenografía del alma lírica de Susana Soca. Es una suerte de lo que el mencionado Eliot llamaría “correlato objetivo”: la imagen externa de un *alma autumnal*, para usar un adjetivo caro a Darío. Como puede apreciarse al hojear sus poemas, los elementos de la naturaleza (mar, colina, árbol, agua, etc.) son, en rigor, símbolos de la realidad interior de la poeta.

En gran medida, en este poema de 1939 –correspondiente a una época previa a la que Susana Soca eligiera como inicial para su colecta poética propia– se halla, diría, *in nuce*, apretadamente, su espíritu lírico definido en sus notas más caracterizadoras.

Parte escasa de la obra poética de Susana Soca vio la luz en páginas de publicaciones periódicas rioplatenses y francesas. Pero el mayor caudal de su producción permaneció inédita y su edición fue póstuma. En efecto, después de su muerte, Guido Castillo tuvo a su cargo la edición de *En un país de la memoria* (Montevideo, Ed. La Licorne, 1959) primer libro de poemas de Susana Soca. Ella había preparado este volumen, dándole el título con que apareció y poniéndole un prólogo revelador<sup>7</sup>. Poco después, el mismo Castillo se ocupará de la edición de *Noche cerrada* (Montevideo, Ed. La Licorne, 1962)

Una nota, al final de “Revisión”, texto que encabeza la selección *En un país de la memoria*, dice que ese volumen es el primero de varios que dejó Susana Soca dispuestos. Además, los dos tomos editados tienen gemela disposición interna, con nombres de secciones idénticos en ambos. De modo que los dos libros tienen una estructura interna igual, lo que haría

<sup>7</sup> No me demoro en las cuestiones biográficas interesantísimas que plantea la vida de Susana Soca, tan carente de documentación objetiva. No hay correspondencia de la escritora, por ejemplo. Llama la atención cómo diccionarios y críticos uruguayos siguen consignando hasta nuestros días su fecha de nacimiento en 1907 y su muerte en 1958.

sospechar que la totalidad de la obra poética escogida mantendría, en otros volúmenes, idéntica organización, con división tripartita básica.

Los poemas no llevan fechación en ninguno de los dos libros citados, con lo que se limita la posibilidad de postular alguna idea de la evolución poética de la autora.

Lo primero que debe precisarse es que *En un país de la memoria* no es un poemario, es decir, un libro con fuertes razones de unidad interna y externa, como lo son – *servata distantia*–, *Las flores del mal* o *Cántico*; o, en un ámbito rioplatense, y varios escalones abajo, *La urna* de Enrique Banchs o *Los éxtasis de la montaña* de Julio Herrera y Reissig. Tampoco se trata de un libro que se constituya en un testimonio de *un momento lírico* en la evolución de la autora, como lo pueden ser, de dos etapas distintas de Darío, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. O, para venir a la poesía femenina uruguaya, *Las lenguas de diamante* y *Perdida* de Juana de Ibarbourou. El primer volumen de poesías editado de Susana Soca es, estrictamente hablando, una antología entresacada de potenciales libros inéditos, cuya existencia discriminada no se nos alcanza. Lo que *En un país de la memoria* propone es un conjunto de textos, aproximadamente posteriores a 1940, que pautarían un proceso evolutivo de la lírica de la autora.

Ella misma nos aclara el sentido del título elegido para el volumen cuando expresa:

*El nombre **En un país de la memoria** está dado a modo de evocación. Se trata de un país familiar y perdido, recordado y no presente, un país en el que ya no vivo. La ruptura se produjo en el momento en que la memoria cesó de actuar como personaje central en el drama y de imponer a todos los temas sus específicas formas. En una palabra, aligeró su tiranía dejando en libertad a otras vivencias poéticas para que pudieran ser encaminadas hacia un sentido más general de las cosas.*

En el prólogo, que definida y alusivamente bautiza como “Revisión”, ella advierte la curiosa naturaleza de su volumen y de la propia actitud frente al conjunto agavillado de poemas suyos. Las páginas de “Revisión” constituyen la mejor introducción a la poesía de la propia autora. Ello amerita que transcriba por extenso parágrafos de aquella:

*Al hacer la revisión de ese período poético, por primera vez me apareció en su unidad. Era el resultado de una época de contrastes y un estado de conflicto permanente, durante el cual tres voces llamaban hacia tres caminos diferentes. En el orden de lo general, estaba la angustia humana en su más acongojada e inmediata encarnación, la guerra; en el orden de lo particular, existían ciertas cavilaciones de carácter ultraindividual y obsesivo; y al extremo opuesto de lo uno y lo otro, se insinuaba un llamado a la alegría, a cierto esplendor que llega de personas, cosas, paisajes, a una evasión en los jardines pasados y presentes.*

*La invasión de lo general era tan grave que, para poder sobrellevarla con cierta vitalidad, había, por momentos, que huir y no solo hacia una imagen de apaciguamiento. La más sombría ansiedad individual prestaba fuerzas para convivir con la presencia universal de la angustia.*

*Así como la preocupación religiosa, predominante por sobre todas las demás, rara veces se revela de un modo directo, así también los poemas inspirados, aparentemente, por las circunstancias en que se vivía figuran contadas veces en esta revisión. Pero al volver a leerlo comprendí que ninguno escapaba a su destino de expresar algo que era parte de una única realidad.*

*Las tres voces se mezclaban. Argumentaban en un entredicho sin término, y, alternativamente, la una, antes de ceder su lugar a la otra, se confundía con ella. Tiempo de volver surgió de la confrontación de las cosas cuyas imágenes, durante un largo alejamiento, habían servido de punto de apoyo para que el pasado no apareciera como pasado, sino como una simultaneidad de vida que lo mantenía presente en la ausencia.*

*La segunda y la tercera parte de este libro, están separadas por una crisis acogida por mí como una liberación, pero después de la cual pensé que ya no escribiría. Cuando más tarde pude hacerlo, el panorama interior era otro.*

Hay en parte de sus poemas una sensación de extrañeza, de ajenidad. Siente que hay algo desdoblado dentro de sí –“Desdoblamiento” llama a un poema revelador de esta percepción–, como si no hubiera sido ella quien participara plenamente en las experiencias:

*Y me he dado a las cosas que nunca fueron mías  
cesé de estar en algo antes de estar en todo.*



*Aquí el poema largo interrumpido siempre  
y varias veces terminado  
poema escrito por una que yo no soy.*

Una segunda recurrencia que se advierte en su lírica es la expresión de una suerte de despojamiento padecido, lo que podría designarse como “pérdida del reino instaurado”.

*Me quitaron la antigua  
presencia que despacio me guardaba...  
Me quitaron la colina...  
Me han cercenado de arboledas múltiples.*

Hay en la poesía de Susana Soca tres anhelosas búsquedas encadenadas: la de tomar hondo y armónico contacto con la naturaleza, la de expresar lo que su espíritu contiene y vislumbra, y que sólo alcanza a sugerir sin tocar, y la de acceder a otra dimensión de la realidad en la que hallar sosiego y refugio.

*Busco a tientas a lo lejos  
sobre las rocas de una apartada colina  
en una noche que ni siquiera es la suya,  
busco el color del mar, el color de la nube.*

Su poesía entrecruza las tres voces de que nos habla: la angustiada del hombre dolorido, la obsesiva de las preocupaciones personales y la de la evasión a jardines soñados o imaginados. Susana Soca vive detenida y enfrentada con un trívio que le propone sus veredas diferentes, pero en lo hondo de su espíritu, los tres caminos confluyen y entrechocan porque lo confluyente es conflictivo, para hablar en metáfora de aguas. Ella nos dice en una nota recogida en *Noche cerrada*: “El poeta actúa al compás de su río interior”. Y ese río está hecho de las tres vertientes que señalara.

A la vez, su poesía se mueve entre dos mundos: “Vemos al poeta como un ser que intenta describir, sin tregua, lo que sin tregua percibe en la vigilia y en los multiplicados planos del sueño”, dice en “Definición” (*Noche cerrada*). Pero, a la vez, la vigilia y el sueño se suponen y se superponen y aun se

sustituyen y modifican. Por eso, en "Tiempo del mar" , de *En un país de la memoria*, escribe:

*Sin sueños el desvelo y desvelado el sueño.*

El espíritu de Susana Soca fue, a lo largo de su vida, silenciosamente, ámbito de tensiones sostenidas, un espacio en que disputan sordamente reclamos enfrentados: lo general humano y lo individual de sus obsesiones, la vigilia y el sueño, la memoria que retrae al pasado y la vigencia del presente, la dimensión de la naturaleza y la del espíritu, la angustia existencial y la visión esencial religiosa, lo evidente y lo oculto. La suya no es una poesía de manifestación religiosa. No lo es por sus asuntos, ni por apelaciones a elementos de la liturgia, ni invocaciones a Dios. Su dimensión religiosa se da, básicamente, en la forma que re-liga, articula, lo inmediato y lo trascendente.

Ella compulsaba esta realidad anímica cada día y cada noche de su vivir. De allí que dijera aquello de: "Tengo la sensación de haber caminado sobre una cuerda tensa". La imagen es la de la volatinera que pulsa a cada paso que da cuánto vale mantener el equilibrio sobre el vacío que se devora a tantos. Esta medida, esta vigilancia de la marcha es lo que adensa a su palabra poética de una dimensión dramática, sin alcanzar lo trágico.

Lo contrastivo es que esta vivencia, que bordea la angustia sin asentarse en ella, no está dicha poéticamente con dramatismo verbal, ni con vehemencia, ni voz entrecortada. Por el contrario, su poesía es de voz fluida, asordinada y contenida, sin desbordes de tono ni vivacidad verbosa, sin elocuencia ni énfasis. El suyo es un tono musitado, como de confidencia, que huye de los esplendores y las luces, de los colores vivos y las definiciones extremas. Goethe, en un dístico de versos breves, ha definido esta modalidad poética con calibración:

*Advierte la riqueza del matiz  
y la sabiduría de lo gris.*

Es, precisamente, lo que Borges ha observado con acuidad penetrativa en el soneto, ya de cita inevitable, que compusiera en homenaje a la memoria de la escritora, cuando en su segundo cuarteto dice:

*No el rojo elemental sino los grises  
hilaron su destino delicado,  
hecho a discriminar y ejercitado  
en la vacilación y en los matices<sup>8</sup>.*

No hay, quizás, mejor definición sintética del espíritu creativo de Susana Soca, que se manifestó, en la vida y en la poesía, sin estridencias, con aplicado esfuerzo en la distinción de planos diversos. A esa moderación y serenidad que la acompañaba, o que era hábito espiritual suyo, que participa de lo moral y de lo estético en la apreciación del mundo y de sus creaturas, los griegos la nominaron *sofrosine*. Para calibrar debidamente esta virtud en Susana Soca, le falta un adjetivo sustantivo: *sofrosine cristiana*. ☹

<sup>8</sup> BORGES, Jorge Luis, "Susana Soca", en *El hacedor*, 1960. Borges colaboró desde el número inicial de *La Licorne* (1947) hasta el número de homenaje a la desaparecida directora de las *Entregas de la Licorne* (1959), en que publicó el soneto de referencia. Salvo un error. En el número 1 de *La Licorne*, Borges publicó "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Al aludir a esta pieza, Fernando Loustaunau, en su artículo "Susana Soca: *La Dame a la Licorne*", en *Revista Iberoamericana*, (número especial dedicado a la literatura uruguaya, dirigido por Luisa Block de Behar, Pittsburgh, v. LVIII, febrero-diciembre de 1992, pp.1015-1025) dice: "Este texto (...) cuenta con un *post scriptum* para *La Licorne* de tres páginas" (p. 1022). No es así. Borges incluyó dicho *Post Scriptum*, antedatado en 1947, (de allí el error crítico) ya en la primera edición del cuento en la revista *Sur* y en la *Antología de la literatura fantástica*, ambas de 1940. El juego temporal ha confundido a más de un crítico.

