

TEXTURAS
ORIZZONTI 02

Libros, viajes y viajeros: itinerarios de lo extraño en América Latina

Anna Boccuti y Mariarosaria Colucciello (eds.)



Milano University Press

Libros, viajes y viajeros: itinerarios de lo extraño en América Latina

Anna Boccuti y Mariarosaria Colucciello (eds.)

TEXTURAS
ORIZZONTI 02



Milano University Press


Libros, viajes y viajeros: itinerarios de lo extraño en América Latina
a cura di Anna Boccuti e Mariarosaria Colucciello (eds.). Milano, University Press,
2026 (Texturas Orizzonti; 02)

ISBN: 979-12-5510-394-3

DOI: 10.54103/texturas.288

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0
- CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/texturas>

In copertina
Marco Petrus
M2, 2015
Olio su tela

Realizzazione editoriale
Nexo, Milano

© 2026
© 2026 Milano University Press

Pubblicato da:
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>
e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

La collana "Texturas", edita dalla Milano University Press, intende offrire uno spazio di ricerca sui rapporti tra il mondo italiano, l'Europa e l'America latina, intrecciati dai fili di molteplici trame di scambio culturale e di esperienza storica dal respiro plurisecolare.

Si intende dar conto di queste tessiture, che hanno costruito immaginari, accolto diaspore e viaggi, consentito specchi per un reciproco guardarsi, a volte solidale, a volte critico e problematico. Laboratorio di una cultura transatlantica, la relazione fra Italia, Europa e America Latina ha generato nel tempo pratiche e pensieri che hanno precocemente superato frontiere e ne hanno mostrato la porosità.

Gli scenari che "Texturas" si propone di indagare sono quelli dei patrimoni culturali condivisi e in contatto, elaborati grazie alle interazioni fra individui e collettività in movimento. In tali patrimoni si depositano memorie in comune che costantemente inducono a riflettere sulle forme, di ieri come di oggi, di abitare il mondo.

La collana è organizzata in due sezioni: "Prospettive" e "Orizzonti". La sezione "Prospettive" raccoglie lavori di taglio monografico o collettaneo che illuminano testi o contesti puntuali. La sezione "Orizzonti" è invece dedicata a presentare saggi collettivi che affrontano tematiche di lungo periodo.

La collana "Texturas" è diretta da

Emilia Perassi, Maria Matilde Benzoni e Maria Canella

Comitato scientifico

Teresa Basile, *Universidad Nacional de La Plata*

Gabriele Bizzarri, *Università degli Studi di Padova*

Camilla Cattarulla, *Università di Roma 3*

Marcela Croce, *Universidad de Buenos Aires*

Eduardo Huarag Álvarez, *Pontificia Universidad Católica de Perú*

Jorge Francisco Liernur, *Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos - Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires*

Miguel Rocha Vivas, *Universidad Javeriana, Bogotá*

Laura Scarabelli, *Università degli Studi di Milano*

Comitato editoriale

Giuliana Bolognese, Simone Ferrari, Diego Alexander Vélez Quiroz

Il volume è stato pubblicato con il contributo di



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO**

DIPARTIMENTO DI LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE

INDICE

8

INTRODUCCIÓN

Anna Boccuti y Mariarosaria Colucciello, *En los territorios de lo extraño (a manera de introducción)*

28

ENSAYOS

29

I. Lo extraño en el 'Nuevo Mundo'

29

Relatos fundantes

Carlo Basso, *El entramado intertextual de un episodio de cardiofagia en el Persiles de Cervantes: entre tradición literaria y crónicas del Nuevo Mundo*

Yolanda Fernández Muñoz, *Grandes viajes de Theodor De Bry: América y el discurso de lo extraño*

María del Rocío Oviedo, *Descubrir América: las profecías, engranajes de lo insólito en el pensamiento utópico*

74

Naturaleza

Patricia Aceves Pastrana, Liliana Schifter Aceves, *Eliminando lo extraño. La resignificación y traducción de las nociones de la Ticiotl a la medicina hipocrático-galénica en el Códice de la Cruz-Badiano (1552)*

Ana María Dolores Huerta Jaramillo, *Percepciones sobre el reino animal. Entre la fantasía y la ciencia*

Liliana Schifter Aceves, Patricia Aceves Pastrana, *Entre lo extraño y lo cotidiano: la reincorporación de las plantas medicinales en el sistema de salud mexicano*

108

Habitantes

Michael Paul Abeyta, *Violent sleepwalking: terror, consumption, and necrosovereignty in daily life among the Aztecs and in the contemporary world*

Rafael Morales Cendejas, Verónica Durán Alfaro, *Del origen extraño del pueblo indígena P'urhépecha de México a ser extraño en su realidad contemporánea*

Laura Adriana Hernández Martínez, *El viaje de Antonin Artaud a la tierra mágica del peyote*

144

II. Lo extraño y lo extranjero: miradas entre dos mundos

144

Migraciones y exilios

Lilianet Brintrup Hertling, *Viajes a lo extraño y a la extrañeza: La puerta del Círculo Polar Ártico de Juvenal Acosta*

Mariarosaria Colucciello, Antonio Scocozza, *De alteridades y otras extrañezas en el inmigrante italiano del cuento costumbrista venezolano*

Giuseppe D'Angelo, *La doble extrañeza del italiano emigrado a Venezuela*
Marco Kunz, *Travesías extrañas: cruces literarios de la frontera norte de México*
Angela Sagnella, *La (re)construcción de la alteridad en el viaje de Peri Rossi*

200

Miradas cruzadas

Maria Matilde Benzoni, *La conquête de l'Amérique de Tzvetan Todorov. Una relectura entre la historia de la historiografía y la historia del tiempo presente*
Laura Luche, *Lo extraño como espejo revelador de lo europeo: una lectura de El sueño del celta de Mario Vargas Llosa*
Elena Ritondale, *Una Italia otra. Roma en los versos de Jorge Eduardo Eielson*
Maria Cristina Secci, 1964: *Jorge Ibargüengoitia e Italo Calvino, extraños en La Habana*

263

III. Lo raro en las literaturas no miméticas

María Amalia Barchiesi, *Aparatos de captura y sensorium de lo extraño: un itinerario por las letras hispanoamericanas*
Gabriele Bizzarri, *¿Cómo se 'hauntea' un no-lugar? Burbujas cronotópicas y zonas weird en el 'fantástico latinoamericano de la globalización'*
Martín Lombardo, *Ciencia, arte y literatura: nombrar lo insólito, construir y destruir mundos*
Pablo Lombó Mulliert, *Lo extraño familiar en el cuento Guerra en los basureiros de Guadalupe Nettel*
María Elizabeth Nuño Plascencia, *"Salva el mar Caribe": la amenaza ecopolítica en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana*
Tania Pleitez Vela, *"Absurdos lógicos" en la correspondencia de Eunice Odio: ethos autorial y resistencia*
Julio Prieto, *Una ética del desvío: viajes y errancias en la escritura de Sergio Chejfec*

347

IV. Lo extraño en los discursos políticos y sociales

Simone Ferrari, *Monos blancos: narrativas italianas del Chiapas rebelde (1994-2024)*
Gladys Ilarregui, *El extraño alfabeto de la muerte, activismo textil y violencia mexicana de Rosa Borrás*
Graziano Palamara, *Entre chisteras, barcos de guerra y ruanas. Lo extraño en el pleito diplomático más engorroso de las relaciones italo-colombianas*
Diego Alexander Vélez Quiroz, *Ir a la guerra es descender a los infiernos. Imaginarios y mitos de la violencia en Colombia*
Federica Zanella, *Hablar callando: relatos oníricos y violencia sexual en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio*

416

V. Representar lo extraño: teatro, cine, artes visuales

Karín Chirinos Bravo, *Lo extraño en la dramaturgia femenina transnacional de origen peruano: Kullervo de Maritza Núñez*

Monica Fumagalli, *Del arrabal al conurbano: representaciones de lo extraño en la literatura y en la música argentina contemporánea*

Isabel Liphay, *Chiloé, universo flotante*

Héctor Manuel Perea Enríquez, *Creación del sueño, vericuetos de la razón (Ramírez, Campobello, O'Gorman)*

461

APÉNDICES

462

Biografías

473

Resúmenes

TANIA PLEITEZ VELA

Università degli Studi di Milano

“Absurdos lógicos” en la correspondencia de Eunice Odio: *ethos* autorial y resistencia

Eunice Odio, ‘caso de autora’

Eunice Odio (San José de Costa Rica, 1919 - Ciudad de México, 1974) representa lo que se ha llamado “caso de autor(a)”: ese «gran “Otro”» que no cesa de generar especulaciones, ni deja de ser un “caso”: «difícil de “evaluar”, “conocer”, “interpretar”, “comprender”, a *ciencia cierta*» (Cróquer, 2012: 93-94; énfasis en el original). Si bien es una poeta “desconocida” en diversos campos literarios hegemónicos del Norte y del Sur, en Centroamérica forma parte indiscutible del canon, aunque más imaginada que realmente conocida, ya que se ha fabricado, e incluso petrificado, una imagen “fascinada” en torno a su figura. En general, la figura autorial no señala a un “sujeto real”, más bien compone un “artefacto cultural” (Cróquer, 2009). Odio ha sido convertida en eso: imágenes y reflejos que simultáneamente surcan los relatos biográficos y la recepción de su escritura. Más aún, la historia de la imagen de Odio está conformada por diversos engranajes y coyunturas que culminan en una especie de “mecano”, como ha definido José-Luis Díaz a la figura autorial (2007)¹; la autoría viene a ser un juego de construcción aleatorio por el que se filtra un “autor de síntesis”, donde tienen lugar dos tipos de gestaciones: una acontece en el seno de la comunidad, la cual valida o contrafirma al autor; la otra sucede cuando dicho autor se recrea a sí mismo: una autogestación impulsada por su deseo de singularizarse (Díaz, 2007: 177, 188-199). En esta dialéctica, el autor intenta equilibrarse entre su propia articulación o maniobra y la solvencia, el renombre o el prestigio que le otorgan los agentes culturales².

Durante el Romanticismo el autor fue concebido como el «único responsable» de un «producto único», el llamado “genio romántico” (Woodmansee, 2016: 279). Esta construcción histórica

¹ De acuerdo con Díaz, los diferentes relatos enunciados por los agentes culturales son “piezas” que componen/montan/arman la figura autorial como si fuera un mecano.

² Las teorías autoriales más recientes revisan y problematizan los puntos de inflexión planteados por Roland Barthes en *La muerte del autor* ([1967] 1994) y Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* ([1969] 2021), quienes abordaron la manera en que transitan ciertos discursos en la sociedad moderna: cómo se autentifican, clasifican y valorizan, y desde qué instancias literarias, mediáticas y jurídicas.

está marcada por determinantes que acentúan el “régimen de singularidad” (Heinich, 2005), o sea, la supuesta excepcionalidad y originalidad del autor, navegante de su fuero interno, ajeno a la influencia de la reproducción cultural; sujeto autónomo, históricamente pensado en masculino. Esa “imagen de autor”³, que ha devenido “modelo de singularidad” incrustado en la tradición patriarcal, ha resultado vital para su reconocimiento y posicionamiento en el campo cultural. Paradójicamente, también se ha convertido en lugar común —el modelo del autor solitario, incomprendido, fuera del tiempo que le ha tocado vivir—, sobre todo porque ha perdido primacía como estatuto soberano. Esto último deriva del carácter intertextual de todo producto cultural, ya que ninguna “singularidad” es inmune al fluido de un texto anterior. Cada texto o término remite a otro, son “huellas de huellas”, sostiene la teoría deconstructivista.

Sin embargo, persiste una “sed de autoría” por parte de la comunidad lectora: solo hay que ver la cantidad de material que aparece cada año sobre la vida de escritores, los numerosos museos —antes sus casas de habitación—, la proliferación de *biopics*, o la gran solicitud de autógrafos firmados durante ferias de libro. Más que la muerte del autor, atestiguamos su renacimiento, si es que algún día realmente desapareció de los entresijos del mercado del libro. En definitiva, las nuevas propuestas teóricas quieren trascender los enfoques que asumen al autor como «*sujeto pleno*, anterior a la obra, independiente de sus trayectos», pero también contra «los prejuicios modernistas que [rehúsan] tomar[lo] en consideración [...] so pretexto de que el texto [...] debe operar la muerte de su *scripteur*» (Díaz, 2007: 15-16; énfasis en el original).

Ahora bien, si históricamente la autoría fue constituida y pensada en masculino, ¿qué lugar ocupan las autoras? Las marcas de género las han esterotipado y, por lo tanto, a menudo ocupan el lugar de la irrepresentable, la ininteligible o la que tiene a los cuidados como propósito primordial. Por lo general, a la voz masculina se asocian términos “honorables”, “eminentes”, como canon o inteligibilidad; mientras que a la femenina se relacionan palabras menos estimadas dentro de los discursos abstractos del pensamiento: la reproducción, el instinto. Incluso cuando aparentemente se celebra a las autoras que han conseguido entrar en el canon, las categorías no equivalen a las atribuidas a un “autor serio” y, por lo tanto, se trata de halagos minorizadores (Pérez Fontdevila, 2019).

Con todo lo anterior en mente, surge la pregunta: ¿cómo se agencia la subjetividad de Eunice Odio dentro de una maquinaria cultural y patriarcal? ¿Cuáles fueron sus estrategias para decirse y otorgarse espacios, para ser y habitar, hacer arte, discurso y política, y trascender lo que las convenciones le adjudicaron? Ya se ha explicado ampliamente que en el campo literario y cultural surgen juegos y nodos de poder que derivan de una necesidad de legitimación y prestigio (Bourdieu, [1995] 2011). Por esta razón, autoras y autores, por igual, “entran en escena”, adoptan posturas, es decir, maneras de «asumir y ocupar una posición», o de enfatizar su «propiedad de distinguirse», ya sea ensayando diversas posturas a lo largo del tiempo o manteniendo una sola postura continuada (Viala, citado en Meizoz, 2016: 118)⁴. Jérôme Meizoz agrega que la postura determina el *ethos* autorial y nos permite identificar dos aspectos:

³ «[...] la problemática de la imagen del autor se centra en la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor: críticos, profesores, gran público... [...] La imagen de autor no es solo el producto de una actividad del autor: se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla» (Maingueneau, 2015: 18 y 21).

⁴ Alain Viala agrega que postura no equivale a pose, no se reduce a un artificio —aunque en ocasiones sí lo sea—ni tiene una connotación peyorativa.

primero, las estrategias contextuales asumidas en el campo cultural; y segundo, las elecciones formales, o sea, retóricas y textuales. En otras palabras, se trata del lugar de enunciación que sintetiza la conducta y el discurso (Meizoz, 2016: 189-190).

Si desarmamos el “mecano-Eunice Odio” encontramos, por un lado, el relato de sus contemporáneos y de aquellos que siguen “celebrándola” por medio de tópicos estereotipados y reduccionistas; el mito de la poeta maldita, bella, rabiosa y alcohólica, ese “torbellino” llamado Eunice Odio. Por el otro, emerge la narrativa de la propia escritora en la que se identifican varios aspectos: su anhelo de autorrepresentación; cuerpo, pensamiento y textura de sueño como ejes indisolubles de la identidad; la poesía concebida como memoria y obsequio a la humanidad; el lugar marginal que ocupan los poetas en los procesos de modernización; sus gafas ideológicas durante la Guerra Fría; y, por último, sus críticas al feminismo de la época. Se establece, pues, una tensión entre la imagen engendrada por la comunidad y la que ella misma engendra. La mujer escritora que, de diversas maneras, consciente e inconscientemente, adopta estrategias o “tretas del débil”, como diría Josefina Ludmer (1984), para posicionarse en los distintos campos culturales en que interviene. Si bien Odio nació en Costa Rica, a finales de los años cuarenta —con 28 años—, se estableció en Guatemala y, a mediados de los cincuenta, en la Ciudad de México, pasando además temporadas en El Salvador, Nicaragua, Honduras, Cuba y Nueva York.

Sus estrategias, obviamente, respondían también a circunstancias personales. Hija ilegítima, mujer divorciada, escritora autoexiliada, sin patronazgo masculino, controversial en plena mañana de la Guerra Fría, peleada en los años sesenta con gran parte de la izquierda política por mostrarse crítica con Fidel Castro antes del sonado caso Padilla, pero sin respaldar las dictaduras de derecha latinoamericanas, fueron circunstancias vitales que provocaron la marginalidad y el ninguneo de esta poeta, especialmente durante su última década de vida. De ahí se entiende el poco conocimiento de Odio en diversos espacios hegemónicos, a pesar de ser la autora de uno de los libros vanguardistas más ambiciosos, *El tránsito de fuego* (Odio, [1957] 2019).

Este extenso poema dramático está compuesto por más de diez mil versos (457 páginas impresas) que dan voz a diversos personajes, entre ellos, Ion, el poeta-creador que llega a un mundo nacido de la palabra que él mismo pronuncia; será gracias a él que los elementos comienzan a ser inteligibles: un pájaro, un caballo, un antepasado, dos catedrales. Sin embargo, su acto de amor a la humanidad pasa desapercibido y el poeta termina siendo desterrado junto a Dédalo, su sombra. Extranjero, apátrida, pareciera ser una alegoría del poeta menospreciado por dinámicas de deshumanización.

Por este libro Odio ha sido comparada con Milton, Whitman, Blake, Pound, Saint John Perse, Huidobro, e incluso con Dante. En mi opinión, también está a la altura de *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz ([1692] 1714). Curiosamente, cuando se habla del poema largo latinoamericano del siglo XX, se suelen mencionar *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, *Muerte sin fin* ([1939] 1952) de José Gorostiza, *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz y *Hora 0* (1957) de Ernesto Cardenal, entre otros. Pocos críticos mencionan el de Eunice Odio. A pesar de haber sido una escritora sólida y que interactuó con redes intelectuales de prestigio en los países donde viajó y residió, la poeta murió sola, pobre, con hambre, alcoholizada. En mayo de 1974, su vecina —preocupada porque no la veía durante días y alarmada por la fetidez que salía de su apartamento— dio la voz de alerta. Encontraron su cuerpo sin vida en la bañera; según la autopsia llevaba muerta más de una semana.

¿Cómo la vida de una mujer cuya carrera literaria parecía brillante pasa a ser existencia despojada y, además, autoría descalificada? Si historizamos su figura autorial, se hace más obvia la imagen fabricada desde la comunidad de escritores, quienes la describieron como *femme fatale*, de carácter “difícil”, vehemente y extrema. En los informes de la C.I.A. sobre la escritora —ya desclasificados— es caracterizada como mujer atractiva, de cabello largo, voz envolvente; además, se dejan traslucir sospechas de que fue amante del entonces presidente de Guatemala, Juan Jacobo Árbenz, y de su homólogo salvadoreño, Óscar Osorio, datos hasta ahora no comprobados, pero que colocan en primer plano una imagen sexualizada de la poeta, la cual se impone por encima de su talento. Sus colegas escritores enunciaron descripciones parecidas. Por ejemplo, el escritor rumano Stefan Baciú la retrata como una Salomé tropical, bailando rumba, su cabellera «haciendo círculos y más círculos en un ritmo cada vez más endiablado, [...] con sus maravillosos ojos de “euroasiática”, me di cuenta que *así* sólo podía bailar la poesía» (Baciú, 1976: 134; énfasis en el original).

El cuentista guatemalteco Augusto Monterroso afirmó que «cuando uno se acercaba imprudentemente a estas formas de su “ser ella”, no sabía si iba a recibir una caricia o un zarpazo. Por lo general era lo último. Era intolerante, agresiva, mordaz» (Monterroso, 1974: 240). Se deduce que el fuerte e independiente carácter de la escritora desentonaba con el mandato patriarcal. En un mayor o menor grado, los relatos biográficos de sus homólogos se han movido entre la celebración y la descalificación. El escritor Carlos Rubio cuenta que, cuando la poeta era adolescente, los muchachos le gritaban: «Bailando al compás de la carioca, Eunice Odio se volvió loca» (Chaves, 2018: s.p.). No extraña que la poeta desarrollara desde joven un talento insumiso.

Ante estos relatos mitificadores, que perpetúan una imagen estereotipada de Odio, cabe preguntarse: ¿cómo se gesta su auto-imagen, o sea, de qué manera se esboza la indagación, el buceo, de una subjetividad tan controversial como brillante? En el próximo apartado me detendré en su correspondencia para enlazar su poética con su figura autorial, ya que es ahí, en el espacio autobiográfico, donde se despliegan y se traslucen sus resistencias cotidianas y su *ethos* autorial.

Gestos autoriales en “clave fantástica”

En su correspondencia, Odio relata sus experiencias con manifestaciones de luz, intervenciones de santos, la trasmigración y el maravilloso mundo de sus verduras, que se preservan por semanas en lo que ella llama «mi jardín General Electric» (Odio, 1975: 98). ¿Sucedieron estos hechos? ¿Son verídicos o se trata de sutiles ficciones? Se ha dicho que la escritura autobiográfica bien podría considerarse un relato de cierta ficción, pues ya sabemos cómo trabaja la memoria atravesada por la imaginación: responde a una narrativa, a unos recuerdos retocados por la potencia y el anhelo de autorrepresentación, o incluso, unas ansias de auto-invenición.

Eunice Odio fue una devota escritora de cartas. Mantuvo correspondencia con los artistas Eugenio Fernández Granell y Rodolfo Zanabria; la poeta Claudia Lars; los escritores Juan Liscano, Alfonso Chase e Ítalo López Vallecillos; y la narradora Elena Garro, entre otros. En una de sus cartas relata que el poeta nicaragüense, Carlos Martínez Rivas, le dijo en una ocasión que las mejores cartas son las «gratuitas», es decir, aquellas que no necesitan respuesta, a lo que

ella replicó «con la mano puesta sobre el corazón: eso mismo creo yo»; así, la poeta le dice a Liscano que le escribirá cartas gratuitas para contarle «cuentos» (Odio, 1975: 198).

Los géneros autobiográficos se sitúan en una «interesantísima zona de cruce que funciona como una suerte de laboratorio de la escritura, que además aporta datos decisivos para completar la figura e imagen de un escritor» (Gallego Cuiñas, 2016: 575). Además, estudiar los epistolarios de autores/as nos permite explorar y profundizar en «los entresijos de su delimitación como género “anfibia” que se imbrica con la ficción literaria» (Gallego Cuiñas, 2016: 576).

Por lo tanto, independientemente de si los hechos que relata Odio son verídicos o no, lo cierto es que estas anotaciones, incluidas en varias cartas dirigidas a Juan Liscano y Claudia Lars, en las que comparte acontecimientos visuales y psíquicos, e intenta explicarlos, no están desligadas de su concepción íntima y utópica del ejercicio estético; de su ambición de recrear cosmogonías y simbologías personales. En ese sentido, las cartas se relacionan con su proyecto artístico y escritural, concebido como soporte de ese tejido sumamente delgado que la acerca a otros planos y dimensiones. Destaca, pues, su plena conciencia de ocupar un lugar fronterizo entre la realidad y lo extraño. Abordaremos, pues, las “confesiones fantásticas” que aparecen en dichas cartas, escritas en los años sesenta del siglo pasado, cuando la poeta se encontraba autoexiliada en la Ciudad de México. De esta manera, propongo que aquello que ella llama “absurdos lógicos” representa un *ethos* autorial de resistencia afectiva-estética ante la sensación de ajenidad que experimenta su subjetividad transterrada y, también, ante la acelerada deshumanización del mundo que atestigua.

Se podría decir que Odio comparte un «perfil imaginativo» con las argentinas Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, la salvadoreña Claudia Lars y la venezolana Olga Kochen, aunque «no en términos formales o temáticos»; también «comparte afinidades» con las mexicanas Amparo Dávila y Elena Garro (Chaves, 2014: 309). Curiosamente, con casi todas tuvo amistad o algún trato epistolar. La propuesta de Odio no se puede desvincular de un antecedente más antiguo: *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, con quien comparte la noción de la poesía como vía para alcanzar el conocimiento.

La veta mística de Eunice Odio se remonta a su familia, ya que parte del lado paterno se involucró en la fundación de la Sociedad Teosófica en Costa Rica. La teosofía se refiere a un conjunto de enseñanzas difundidas por Helena Blavatsky a finales del siglo XIX. Su objetivo es aprender progresivamente porciones del conocimiento de la realidad mediante el estudio de la religión, la ciencia y la filosofía para fundir las enseñanzas fundamentales de cada una. Asimismo, se trata de un movimiento ecléctico occidental que funde religiones como el cristianismo, el budismo, el hinduismo y está relacionado con movimientos esotéricos espiritistas de finales del siglo XVIII, como los gnósticos, los rosacruces y los masónicos⁵. Claudia Lars y Elena Garro, amigas cercanas a la costarricense, también fueron descendientes de fundadores o afiliados teosóficos en América⁶.

En una carta a Claudia Lars, de abril de 1966, Odio le consulta sobre temas ocultistas y relata lo vivido:

⁵ La teosofía propone que todas las religiones emergen de una enseñanza común que ha quedado oculta bajo el velo de las doctrinas posteriores que, en ocasiones, contradice la enseñanza original. Esta última no es otra cosa que la realidad permanente que subyace al mundo sensible, que a la vez está sujeto a un constante devenir.

⁶ «La relación directa de Claudia Lars con la teosofía siguió toda su vida, mientras que en el caso de Elena Garro parece no haber prosperado, pues su mundo religioso está saturado de catolicismo, ya sea herético o híbrido, que se hace presente en el texto mediante símbolos, como Cristo, la Virgen de Guadalupe o San Miguel Arcángel» (Chaves, 2014: 312).

[...] unos cuerpecitos luminosos infinitamente pequeños, infinitamente plateados y brillantes, que pasan y que veo cuando tengo la vista fija en algo; por ejemplo: un diccionario [...]. En medio de la búsqueda, sobre el libro, pasan como prodigiosos relámpagos microscópicos, esas deliciosas criaturas de plata diminuta, imágenes de la velocidad y la belleza, tan chiquitos como cabezas de alfiler. He llegado a pensar que lo que veo son las varias formas de los “gravitones”, es decir, la forma invisible que asume la radiación de la gravitación, que los sabios suponen que existe, pero que nadie ha visto. Sean lo que sean estos rayitos alargados e infinitesimales me divierten horrores y me distraen de mi trabajo. Hasta se me olvida qué es lo que estoy haciendo. Parecen duendes traviesos perpetrando sus cosas. Aparte de las luminosidades de mínimo tamaño, hay otras en el aire; parecidas, pero mucho más grandes, delgadas como cabellos y veloces como la luz, también plateadas. Total: que el aire se me ha llenado de cuerpos luminosos de distintas formas y tamaños. Pero parece que nadie sabe de qué se trata, y la curiosidad me va a matar (Odio, 1975: 148-149).

Es así que le cuenta a su amiga que fue a hablar con los teósofos de México, pero, al parecer, la dejaron más inquieta de cómo había llegado. La atendió un anciano dulce, delicado y afable, que le aconsejó lo siguiente: «No investigue... Yo le podría recomendar libros; pero usted no necesita aprender nada» (Odio, 1975: 149). Así, Odio se pregunta en la carta:

¿Qué me quiso decir con eso? El asunto es algo así como un koan budista. ¿Quiso decir que sé? ¿Quiso decir que no necesito estudiar porque nunca aprenderé nada? Encima de todo, las raras palabras de tu colega, con un enigma dentro. No le pregunté por qué me decía lo que me dijo, porque era evidente que no quería decir más. Salí de la casa de los teósofos tal como entré; o peor: con un koan. Me tiene el alma frita. Quisiera ver todo eso y no preocuparme. Pero no puedo (Odio, 1975: 149).

En una carta anterior, de febrero o marzo de 1965, dirigida a Juan Liscano, la costarricense había relatado algo parecido:

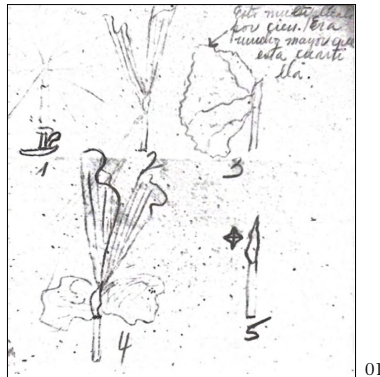
[...] voy a la cocina, me hago mi café cargado, me lo traigo al escritorio y comienzo a tomarlo ya sobre la máquina de escribir. En eso estoy cuando, por sobre mi cabeza —y no ya saliendo de mí—, comenzaron a pasar una especie de cometas diminutos, archiluminosos. Muchos, Juan, con una luz de plata. También duró entre 7 y diez segundos. [...] Ahí sí me quedé sobrecogida. ¡Qué era esto! Empezaba a preocuparme el asunto, ya que tenía trazas de seguir indefinidamente. Además ¡Qué era! ¡Qué! Yo siempre había tenido —tarde o temprano— respuesta a mis preguntas. Ahora no tenía ninguna. Tal vez la luz me tenía —me tiene— cegada (Odio, 1975: 76).

En la siguiente carta realiza dibujos⁷ de presencias luminosas que derivan de la llama de la vela que mantiene encendida frente a la imagen del arcángel San Miguel, santo del que es devota y al que adjudica otro hecho maravilloso: la preservación de sus zanahorias durante un tiempo prolongado:

Fue al final de diciembre cuando decidí que ese día tenía tiempo y que iba a limpiar el refrigerador y “tirar” una serie de cosas que, según yo, debían estar más que podridas: desintegradas. Una bolsa contiene zanahorias desde hace un mes y medio [...]. Las zanahorias tienen unas raíces del grueso de alambres de plomo y unas hojitas verdes les han nacido. No creo lo que estoy viendo porque es increíble. Con la uña quito un poco de corteza. Eso me da la prueba de que la zanahoria está jugosa y fresca. La toco. Está dura. [...] las pelé y eché en el cocido, pero no pude comérmelas. Para mí se habían convertido en una especie de monstruos sagrados y me inspiraban un verdadero terror metafísico (Odio, 1975: 78-79).

Lo mismo sucede con las cebollas y las hierbas:

Iba a tirar aquella cebolla que, según yo, debía ya pertenecer al mundo de los desechos. ¡No señor! Tenía unos tallos de más de 12 cm de largo y otros de media pulgada; todos de un verde tiernísimo; y unas grandes raíces inmaculadas. La cebolla me asustó; me sobrecogió; la volví a guardar volando. ¿Qué era aquello? [...] Y unas hierbas de olor que también estaban guardadas en el refrigerador, desde hacía 4 ó 5 semanas, también, no sólo habían retoñado, sino ¡crecido! Y estaban verdes y fragantes (Odio, 1975: 79).



01

01. Dibujos de presencias luminosas realizados por la poeta, en Odio, Eunice, “Eunice Odio por ella misma. Selección epistolar” (en Liscano, 1975: s.p.).

⁷ Odio intenta reproducir gráficamente lo que ha visto: una «especie de alas», que alude a un «tejido» gaseoso dorado, pálido y brillante», con rayos de una longitud de metro y medio; y el dibujo 5, que representa «un astro diminuto que brilla cuánticamente», intermitente e impredecible (Odio, 1975: 85).

Como afirma Gallego Cuiñas, no podemos perder de vista la manera en que ese «“Narciso involuntario” proyecta una imagen concreta en el texto e imagina una situación de recepción, un modo de ser leído por el destinatario» (Gallego Cuiñas, 2016: 577). En ese sentido, la persona remitente experimenta una sensación de miedo:

Las circunstancias en que dicho destinatario se enfrenta a la carta marcan ineluctablemente la lectura: ¿cómo la entiende? Ese miedo acompaña siempre al escribiente, por eso las cartas se valen de estrategias lingüísticas —como las repeticiones y los vocativos— para captar y mantener la atención del destinatario; así como el emisor se construye una “máscara” determinada para el receptor (Gallego Cuiñas, 2016: 577).

Precisamente, Liscano, en una carta escrita el 23 de abril de 1965, intenta brindar explicaciones a las raras experiencias que describe Odio e insinúa que ella está confundiendo lo real terreno con lo real ultraterreno: «Entonces empezaste a ver lo que era y lo que no era. Y tomaste las cosas más simples por señales sobrenaturales. Mezclaste lo que te era dado y lo que te era negado» (Liscano, en Odio, 1975: 93). Más adelante agrega lo siguiente: «Claro, empezaste a deambular en tu cocina [...]. Eras, probablemente, tan poco ama de casa como yo. De allí que todo te resultó nuevo. La soledad te sirvió de cámara de resonancia. [...] No le temas a la soledad. Ella te permitió, en parte, descubrir la belleza que ni veías antes» (Liscano, en Odio, 1975: 94-95).

Odio responde en mayo de ese año y se defiende, primero, describiéndose a sí misma como una «casi perfecta» ama de casa: «Todo lo que hay que hacer en una casa lo sé hacer muy bien. Mi casa no sólo ha de ser limpia, sino bella; de una belleza especial» (Odio, 1975: 96). Luego enfatiza: «Y ahora voy a destruir uno a uno tus argumentos» (Odio, 1975: 97). Entre dichos argumentos subraya que su «intelecto activo» ha quedado plasmado en su libro *El tránsito de fuego*, cuya solidez refleja su «inteligencia “ordenada”», agregando lo siguiente:

Un intelecto activo es el que puede andar en el filo la navaja. Uno pasivo es el que cae, a un lado o al otro. [...] No me resbalo ni confundo nada; hay dos compartimientos: uno es el plano de la cotidianeidad, en que trabajo, me hago guisos, me compro trajes [...]. Otra cosa, completamente distinta, es el plano de las cosas extrañas a la tierra, o al reino del hombre común, en el cual estoy. [...] si tu casa se vuelve un palacio lleno de reflejos que antes no veías, es fácil perder el equilibrio, SI NO SEPARAS LOS COMPARTIMIENTOS. Pero, si yo no pudiera separarlos, y mantenerlos rígidamente separados, a estas horas sería incapaz siquiera de escribirte esta carta. Es así de simple. [...] Para no desintegrarme en la nada absoluta, tengo que darme cuenta, ABSOLUTA Y TOTALMENTE, que algo *está incidiendo* en mi porción terrena; pero que ese algo incide solamente y *no es lo mismo* que mi tarea terrestre. Una cosa es el cuerpo con que leo el periódico, y otra, muy diferente, el cuerpo con que veo pequeños astros resplandecientes [...]. Todo tiene su lugar y hasta su tiempo. Y es necesario situar a cada cosa en su sitio espacial, temporal, emocional, porque, de lo contrario, uno está perdido. ¿No estás de acuerdo? (Odio, 1975: 100-101; mayúsculas y énfasis en el original).

Más adelante dirá: «Mi mecanismo ideatorio no admite los *absurdos ilógicos*, sino solamente los *absurdos lógicos*» (Odio, 1975: 157; énfasis en el original). Todo lo anterior, a su vez, se relaciona con su personal concepción de la poesía, a la que considera «una puerta» (Odio, 1975: 88). Esto deriva, en parte, de la experimentación de una profunda soledad, la cual intenta desgranar para acercarse a su noción de la figura del poeta:

Pasan horas y horas en que no digo ni esta boca es mía. A veces no pasan horas, sino días, en que estoy aquí, encerrada, trabajando y, de vez en cuando, le dirijo la palabra a las cosas [...]. No hago sino muy pocas visitas; no recibo a casi nadie. [...] De modo que me paso la mayor parte del tiempo concentrada en mí misma; sin derramar ni una gota de mí. Espero salir de esto muy pronto. La soledad no debe durar tanto y el poeta debe mezclarse a la humanidad. Observarla, adivinarla, padecerla, alegrarse de ella, confiscarla, morderla. [...] Tal como entiendo la tarea del poeta, es casi lo contrario de un buscador de *sí mismo exclusivamente*. [...] Y sólo es poeta cuando sabe lo de todos los hombres posibles; y lo sabe sólo cuando los ama inmensa y apasionadamente. [...] Pero no puede amarlos desde lejos. El poeta no debe quererse tanto, que aspire a cosas tan infinitamente bellas para sí, como el Nirvana. ¿Qué le quedaría, entonces, para dar al hombre? ¿Y cuál, si no ese, es el oficio y la obligación indeclinable del poeta? ¿Cuál, si no darle sus bienes a la criatura humana? [...] En *El tránsito de fuego* inventé una palabra: Pluránimo. Si un poeta no es la suma de todas las ánimas, va mal. ¿Y cómo se puede ser eso, si te dedicas a las grandes abstracciones, que te alejan de la carne dolorida de Adán, y te llevan, sólo a ti, a los planos de la Divinidad? (Odio, 1975: 88-89; énfasis en el original).

Por lo tanto, podríamos decir que estos relatos, que navegan entre vivencias psíquicas y reflexiones metapoéticas, conforman un “proyecto autorial” (Zapata, 2015), basado a su vez en un *ethos* autorial, ya que refleja una “postura”, la cual es adoptada tanto en el espacio textual como contextual. Es así como, al escribir y relatar su experiencia, Odio “entra en escena” (Meizoz, 2016) y asume en el campo literario un papel identitario o una “paratopía” (Maingueneau, 2015). Un auto engendramiento que evidencia la forma en que, como autora, se presenta, o se quiere presentar, a los demás. Un proyecto autorial que busca problematizar las marcas con que habitualmente se categoriza y minoriza la escritura y la subjetividad de mujeres (Planté, 2019, Pérez Fontdevila, 2019). Odio se autorrepresenta como una indagadora, una buceadora en el “naufragio” —como la del poema de Adrienne Rich (1973)⁸—, palpando las texturas de los códigos, de los mitos, desenfundándolos, buscando otras palabras, otros mapas, otros caminos.

Hacia 1968, en México, su vivencia espiritual se consolidó con su incorporación a los rosacruces⁹. Quería entender los fenómenos que le acontecían desde finales de 1964, los cuales

⁸ Me refiero a su famoso poema *Diving into the Wreck*, del cual cito algunos versos: «I am having to do this / not like Cousteau with his / assiduous team / aboard the sun-flooded schooner / but here alone. [...] the thing I came for: / the wreck and not the story of the wreck / the thing itself and not the myth / the drowned face always staring / toward the sun / the evidence of damage / [...] We are, I am, you are / by cowardice or courage / the one who find our way / back to this scene / carrying a knife, a camera / a book of myths / in which / our names do not appear» (Rich, 1973: s.f).

⁹ «La *Anticus Mysticusque Ordo Rosae Crucis* (AMORC) fue fundada por Spencer Lewis (1883-1939) en California en

ella consideraba como sobrenaturales: visiones de luces y siluetas, desdoblamientos y planeos astrales. Según Odio, estos fenómenos solo adquirirían sentido si se vinculaban con su condición y carácter de poeta, con su experiencia de creación estética:

Buena parte de los fenómenos descritos en sus cartas entrarían en el campo de los estudios científicos de la hipnagogia, que tiene que ver con la experiencia de estados transicionales entre sueño y vigilia, y que se manifiesta en una gran variedad de experiencias sensoriales como visiones lumínicas, manchas, líneas, patrones geométricos, que bien corresponden a lo descrito por Eunice en sus cartas. Asuntos que, más que sobrenaturales, son raros, y que pueden combinarse con elementos religiosos o estéticos, justamente como en su caso. Los poetas órficos¹⁰ son amigos de este tipo de visiones y presentimientos (Chaves, 2014: 313-314).

Su *ethos* autorial, por lo tanto, germina de una indagación de lo extraño, que simultáneamente se origina en y se nutre del ejercicio poético, el cual aborda la complejidad de los tiempos modernos y la necesidad de una rehumanización. Es así como, al no encontrar respuesta a sus experiencias entre los teósofos, Odio se vuelca al estudio de las enseñanzas rosacruces, llegando al 2º grado superior del templo. En una carta a Liscano aclara lo siguiente:

Inicié mis estudios de Rosacruz. Sí, Juan, porque ya no podía seguir así, con fuerzas desatadas dentro y alrededor de mí, que no sé qué son. ¿Me entiendes? En otras palabras: me urge saber qué terreno estoy pisando. Te confieso que tengo un miedo terrible; un miedo que no puedo explicarte. Pero hay cosas que uno tiene que hacer: ¡No hay remedio! [...] no he entrado en esa sociedad esotérica como hacen muchos: por curiosidad, por necesidad espiritual, etc. Yo, en realidad, penetré allí, como decimos en México, “a chaleco” o, como también se dice, “a pistola limpia”, forzosamente. Si decimos que contra mi voluntad, decimos bien (Odio, 1975: 187-188).

En otra carta, siempre dirigida al escritor venezolano, subraya que: «algo [...] me ha dicho que estoy en un punto “de no retorno”. [...] Tengo que llegar hasta el fin... Sea cual sea» (Odio, 1975: 192). Así, Odio narra sus prácticas rosacruces y sabemos de «sus ejercicios de respiración, visualización y energización», que despiertan sus siete chacras y los hacen vibrar, latir; asimismo, considera superior «al rosacruicismo cabalístico que al yoga o al budismo, de los que conoce algo, pero no lo suficiente, como cuando valora equivocadamente el concepto budista de nirvana» (Chaves, 2014: 315)¹¹. Con sus nuevos estudios rosacruces, Odio asume

1909 y es una de las referencias importantes de la geografía neorosacruz contemporánea, más en términos de cantidad de miembros que de calidad doctrinal. Otras referencias rosacruceanas más sólidas con origen en Estados Unidos (ya no en Europa) son la *Rosicrucian Fellowship* (1911), de Max Heindel, y la organización de Swinburne Clymer, que quiso continuar con las enseñanzas de Pascal Beverly Randolph (1825-1875) (Chaves, 2014: 313).

¹⁰ Entre estos destacan Rilke, Mallarmé, Pessoa, Lezama Lima...

¹¹ Nirvana, palabra en sánscrito, se refiere, en general, a un estado alcanzable a través de la meditación y la espiritualidad. Lo anterior conlleva a la liberación de los deseos, el sufrimiento, la conciencia individual y el ciclo de reencarnaciones.

sus experiencias visionarias, las comprende de manera más profunda y, al parecer, las controla cada vez mejor:

De hecho, no hay que pensar en Eunice Odio como una visionaria delirante, que confunde fantasía con realidad, pues ella misma se declara crítica de sí misma y pone a prueba lo que ve. Si bien cree en Dios, que aparece en su poesía, lo hace de una forma impersonal, cósmica, como una fuerza de la naturaleza que a veces se concreta en nombre y personaje poético, como Ion, de *El tránsito de fuego*, demiurgo poético, [filósofo] y cristico, si bien se trata de un cristo gnóstico y esotérico. Con él, Dios no es un asunto devocional, no se le reza, es más bien el Logos de San Juan, la Palabra Creadora, la Voz del Silencio, el cual es descubierto por el poeta en sí mismo, pero atento a la otredad (Chaves, 2014: 315).

En su poesía Odio ya había generado sus propios dioses, su cosmogonía y filosofía, sobre todo en *El tránsito de fuego*. Lo que quiso obtener mediante el esoterismo rosacruz fue un procedimiento práctico, una metodología, para controlar, o aumentar, sus visiones, es decir, buscaba «una ciencia de la imaginación y ya no solo una poética» (Chaves, 2014: 316). Podemos agregar que dicha “ciencia” no se deslinda de un perpetuo afán de belleza: «Hace poco nos enseñaron una combinación relacionada con las vibraciones de la materia, que me tiene los ojos desorbitados de placer. ¡Una belleza increíble!» (Odio, 1975: 189); «Es un prodigioso “despertar”» (Odio, 1975: 190); «¿No te parece, todo esto, una aventura *realmente* maravillosa? Ponte a pensar y verás cómo es algo que casi da escalofríos. Es la poesía, la Gran Poesía misma *Vivida*. ¿O no? ¿Qué otra cosa es la poesía sino la Faz del Prodigio?» (Odio, 1975: 192; énfasis en el original); «[...] veo sus enormes posibilidades de infinita belleza, porque la gran belleza me rige» (Odio, 1975: 193).

En síntesis, en la correspondencia de Eunice Odio se identifica un claro manejo del lenguaje que le permite fabricar una autoimagen y un relato, así como un tiempo y un espacio cifrado, “ficticio”. En esa dialéctica, entre la lectura del receptor y la escritura del remitente, emerge un lugar «fragmentario, plagado de vacíos, de huellas de misivas anteriores, conversaciones y datos que sólo pueden ser comprendidos en su totalidad por el productor y el receptor, y que implican un claro manejo de la ficción» (Gallego Cuiñas, 2016: 577). Así, en el terreno epistolar de Odio se difumina la frontera entre ficción y no ficción. No se trata, pues, de señalar “la verdad de los hechos”, sino más bien la construcción narrativa (Arfuch, 2010: 60) que emprende Odio, sus estrategias autoriales o de autorrepresentación, las cuales, al mismo tiempo, alumbran lo sentido por una mujer transterrada que afronta a diario el aislamiento. Ante el silenciamiento y el ostracismo, la epistolariedad se convierte en un espacio para disputar lo borrado y autoperfilarse como autora y poeta.

Bibliografía

- ARFUCH, L., 2010, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BACIU, S., 1976, "Eunice Odio Boix y Grave y Peralta o el destino implacable de la poesía (Esbozo para un retrato)", en S. Baciú, *Costa Rica en seis espejos*, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, pp. 125-139.
- BARTHES, R., [1967] 1994, "La muerte del autor", en R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. es. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- BOURDIEU, P., [1995] 2011, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CARDENAL, E., 1957, *Hora 0*, Anamá, Ediciones Centroamericanas.
- CHAVES, J. R., 2014, "De ángeles y demiurgos: el misticismo de Eunice Odio", en M. León Vega (editado por), *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y América Latina*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 303-321.
- , 5 octubre 2018, "Visperas del centenario de Eunice Odio", en *La Nación*, <<https://www.nacion.com/opinion/columnistas/visperas-del-centenario-de-eunice-odio/6X-DFLYVVEFHBE75ALY3HDOK6U/story/>> (20 de abril de 2024).
- CRÓQUER, E., 2009, *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914), artefacto cultural*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- , 2012, "Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra", *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, pp. 89-103.
- DE LA CRUZ, J. I. SOR, ([1692] 1714), *Primero sueño*, Madrid, Imprenta Real.
- DIAZ, J. L., 2007, *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion.
- FOUCAULT, M., [1969] 18 junio 2021, "¿Qué es un autor?", *El Seminario*, <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf> (2 de abril de 2024).
- GALLEGO CUIÑAS, A., 2016, "Hacia una teoría de la escritura epistolar: las cartas de Onetti", *Bulletin Hispanique*, 118.2, pp. 573-590.
- GOROSTIZA, J., [1939] 1952, *Muerte sin fin*, México, Imprenta Universitaria.
- HEINICH, N., 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HUIDOBRO, V., 1931, *Altazor*, Madrid, Compañía Ibero Americana de Publicaciones.
- LISCANO, J., 1975, (editado por), *Antología. Rescate de un gran poeta*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- LUDMER, J., 1984, "Tretas del débil", en P. E. González y E. Ortega (editado por), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, pp. 47-54.
- MAINGUENEAU, D., 2015, "Escritor e imagen de autor", en A. Pérez Fontdevila y M.

Torras Francès (editado por), La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus, *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 17-30.

MEIZOZ, J., 2016, “¿Qué entendemos por ‘postura’?”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 187-204.

MONTERROSO, A., 1974, “Corona fúnebre para Eunice Odio”, en E. Odio, *Territorio del alba y otros poemas*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana, p. 240.

NERUDA, P., 1950, *Canto general*, México, Talleres Gráficos de la Nación.

ODIO, E., [1957] 2019, *El tránsito de fuego*, intr. de T. Pleitez Vela, Barcelona, Ediciones Sin Fin.

---, 1975, “Eunice Odio por ella misma. Selección epistolar”, en J. Liscano (editado por), *Antología. Rescate de un gran poeta*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 69-222.

PAZ, O., 1957, *Piedra de sol*, México, Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ FONTDEVILA, A., 2019, “Qué es una autora o qué no es un autor”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 25-59.

PLANTÉ, C., 2019, “La excepción y lo ordinario”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 97-142.

Rich, A., 1973, “Diving into the Wreck”, en *The Adrian Brinkerhoff Poetry Foundation*, s.f., en <<https://www.brinkerhoffpoetry.org/poems/diving-into-the-wreck>> (20 de mayo de 2024).

WOODMANSEE, M., 2016, “El genio y el copyright: condiciones económicas y legales del surgimiento del ‘autor’”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 278-306.

ZAPATA, J., 2015, “Prólogo. La noción de *postura* en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor”, en J. Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, trad. es. de J. Zapata, Bogotá, Universidad de los Andes, pp. IX-XXXIII.