

# Cartas Robadas

## Algunas notas sobre la correspondencia de Eunice Odio



Denise León

Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura,  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.  
Tucumán, Argentina.

Recibido: marzo de 2025  
Aprobado: abril de 2025

### Resumen

El presente ensayo se propone iluminar la correspondencia de la poeta errante Eunice Odio con quien fuera uno de sus más importantes interlocutores, el escritor venezolano Juan Liscano Velutini, a partir de una lectura en contrapunto entre el intercambio epistolar publicado y una carta no incluida, perteneciente al conjunto que Anthony Robb localizó posteriormente en la “colección Liscano” de la Biblioteca Nacional de Archivos de Venezuela. La carta es *inédita* no porque no fue incluida en la correspondencia publicada en las *Obras completas* de la poeta, sino también porque no fue *editada* por Liscano, quien se ocupó de intervenir el resto de la correspondencia de Odio que dio a conocer en su *Antología* poco tiempo después su muerte. El contrapunto entre este material y las versiones editadas del resto de la correspondencia permitirá plantear algunas inquietudes en torno a los silencios y las desgarraduras en los archivos de mujeres escritoras insertas en las redes intelectuales de Centroamérica y el resto del continente durante el siglo XX.

**PALABRAS CLAVE:** Eunice Odio, correspondencia, archivo, tradición apofática, Centroamérica.

### Purloined Letters. Some Notes on the Correspondence of Eunice Odio

#### Abstract

This article aims to shed light on the correspondence of the wandering poet Eunice Odio with one of her most important interlocutors, the Venezuelan poet and journalist Juan Liscano Velutini, by invoking a confronting reading with a single unpublished letter that the North American researcher Anthony Robb found in the “Liscano collection” at the National Library of Venezuela. The letter is unpublished not only because it was

not included in the correspondence published in the *Obras completas* of the poet, but also because it was not edited by Liscano, who took charge of intervening in the rest of Odio's correspondence that he published in his *Anthology* shortly after her death. The confronting reading between this material and the edited versions of the rest of her correspondence raises some concerns about the silences and the tears in the archives of women writers inserted in the intellectual networks of Central America and the rest of the continent during the twentieth century.

**KEY WORDS:** Eunice Odio, correspondence, archive, apophatic tradition, Central America

---

## Cartas roubadas. Algumas notas sobre a correspondência de Eunice Odio

### Resumo

Este ensaio pretende iluminar a correspondência da poetisa errante Eunice Odio com um de seus mais importantes interlocutores, o poeta e jornalista venezuelano Juan Liscano Veluntini, invocando uma leitura dela em contraponto com uma única carta, pertencente ao intercâmbio mas inédita que o pesquisador norte-americano Anthony Robb encontrou na “coleção Liscano” da Biblioteca Nacional da Venezuela. A carta é inédita não só porque não constava da correspondência publicada nas *Obras Completas* do poeta, mas também porque não foi editada por Liscano, a quem coube editar o restante da correspondência de Odio que publicou em sua *Antologia* logo após sua morte. O contraponto entre este material e as versões editadas do restante de sua correspondência levanta algumas preocupações sobre os silêncios e lágrimas nos arquivos de mulheres escritoras inseridas nas redes intelectuais da América Central e do resto do continente durante o século XX.

**PALAVRAS CHAVE:** Eunice Odio, correspondência, arquivo, tradição apofática, América Central.

---

### Introducción: Una enmarañada red de vínculos

Sabemos que, por definición, una gran parte de la producción cultural de la humanidad tiende a la desaparición y que, de ese conjunto de obras ausentes, muy pocas se salvan de un olvido definitivo por la reverberación que aún producen en los lectores. En *La oficina de la nada*, Felipe Cussen nos recuerda que “toda la historia de la literatura fue también la historia de la pérdida de la literatura” (2022:55) y que muchos de esos textos perdidos han sido destruidos, otros están ausentes pero han sobrevivido porque alguien los recuerda o tomó notas, “otros fueron robados o extraviados, algunos no fueron finalizados debido a la muerte del autor o, simplemente, fueron únicamente planificados” (55). Ahora bien, esta condición de pérdida –que podríamos adjetivar como *constitutiva* de la producción cultural humana– se complejiza a la hora de pensar en las producciones y trayectorias de mujeres artistas durante los siglos XIX y XX en Centroamérica y el Caribe.

Si, tal como se ha señalado en textos fundamentales para el corpus crítico contemporáneo, entre los posibles hilos conductores para el estudio de la literatura latinoamericana, el de los fenómenos de religación es uno de los más productivos (y por religación se entienden los múltiples vínculos que las productoras y los productores culturales establecen entre sí, más allá de las fronteras nacionales, tales como

encuentros, lecturas, correspondencia, red de envíos, etc., generando un entramado sutil que sostiene al objeto que solemos llamar literatura) es posible advertir que, aún hoy, el relato que la crítica construye y difunde en torno a los mencionados fenómenos de religación en Centroamérica y el Caribe, se ha empeñado demasiadas veces en ignorar o dejar fuera las trayectorias, las obras, los vínculos y los lazos entre mujeres poetas y escritoras, sometiéndolos a un deliberado silenciamiento.

En un artículo fundamental de 1992 “La vanguardia a partir de sus exclusiones”, George Yúdice ya señalaba la presencia de una marca genérica en las vanguardias latinoamericanas que, por momentos, evidencian “una misoginia muy específica” (194) a partir de la cual las escritoras del período fueron relegadas a la estética posmodernista ya que su trabajo no podía ser vinculado con el “ideal masculino de ruptura”. Además, por otro lado, se las estigmatizó y atacó públicamente. Baste mencionar la posición de Borges respecto al trabajo de Alfonsina Storni. Entonces bien, si, como señala Susana Zanetti en los primeros párrafos de un artículo fundamental publicado en 1994, estudiar el fenómeno de la religación supone:

[ ] analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como fuentes de integración. Anudando detalles y vertebrando encuentros, lecturas, correspondencia –múltiples vínculos en fin– el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue constituyendo y fortaleciendo esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que llamamos literatura latinoamericana. La articulación de un legado, el cruce de lecturas o la interiorización de modelos propios supone el soporte de un grano menudo, un envés de la urdimbre, concretado en religaciones variadas, a veces de patente vigor pero con frecuencia de una discreción que impone el rastreo cuidadoso (1994: 490).

Al detenernos en el envés de la urdimbre “del continuo tramado de textos, autores y lecturas que configuran el proceso literario latinoamericano” (1994:495) del período en el que se enfoca el presente ensayo, resulta evidente una vez más que las redes están hechas de los hilos y los nudos pero también de los vacíos y los silencios. Si bien Zanetti no utiliza en su artículo ni en el fragmento citado el concepto explícito de red, sí habla de “hilos conductores”, de “lazos”, de “vínculos vivos”, de “solidaridades que se tejen”, de “enmarañada red de vínculos”, de “infinitos nudos”, de “capacidad religadora” y también de “tarea religadora”, como si hubiera en esta empresa de tejer lazos una cuestión casi artesanal. Es ese “grano menudo” al que se refiere al final de la cita, reforzado por la metáfora abiertamente textil del “envés de la urdimbre”.

En este sentido, y en relación con el campo específico de estudio que nos ocupa, Elena Salamanca retoma la metáfora de la red al plantear las dificultades que se imponen al momento de encontrar archivos para investigar la producción de artistas e intelectuales mujeres en Centroamérica durante los siglos XIX y XX. Justamente, propone la idea de un tejido o de una trama rota y señala la necesidad de los investigadores y las investigadoras de desplazarse hacia los márgenes y generar recorridos originales, diversos, para dar con los modos de reconstruir ese tejido, de unir los cabos sueltos (Salamanca, 2021: 4). El presente ensayo avanzará en sintonía con las hipótesis de Salamanca, iluminando una zona oscura o silenciada de los archivos y la correspondencia de la poeta costarricense Eunice Odio. Desconocida, visionaria, vanguardista, itinerante y contundente, a los veinticinco años se hizo famosa por obtener el premio de poesía más importante de Centroamérica entre cuyos jurados se encontraba Miguel Ángel Asturias. Tanto por los vínculos concretos con diferentes artistas e intelectuales que Odio estableció durante su vida y sus viajes así como por sus reflexiones y ensayos sobre la cultura, la sociedad y el arte centroamericanos que se publicaron en

diferentes medios o por lo que ha llegado a nosotros de su correspondencia, es posible advertir “persistentes lazos” que tejió entre Costa Rica, Guatemala, El Salvador, Cuba, Nueva York, Chile y México. No solo los desplazamientos, sino las dedicatorias y los medios de publicación generan “una enmarañada red de vínculos” (Zanetti, 1994: 510) que es posible rastrear a través de sus textos, su correspondencia o los distintos testimonios de quienes la frecuentaron. Es conocido que Odio se instaló por temporadas en Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Cuba, Estados Unidos y México, ejerciendo allí el periodismo cultural, participando en recitales, publicando poemas en revistas e impartiendo conferencias. A partir de 1963 se establecerá definitivamente en México hasta su muerte en 1974.

El presente ensayo se concentrará en la última etapa de la producción de Odio y, específicamente, en su correspondencia con quien fuera uno de sus más importantes interlocutores: el poeta y periodista venezolano Juan Liscano Veluntini (1914-2001), editor de la revista *Zona franca* con la que Odio colaboró asiduamente. Esta correspondencia, que se extiende a lo largo de una década –la última de la vida de la poeta– fue publicada por Liscano poco tiempo después de la muerte de Odio en el volumen titulado *Antología: Rescate de una gran poeta* (1975). Luego, estos mismos materiales serán reproducidos con su autorización en el tomo III de las *Obras completas* de Eunice Odio, publicadas en Costa Rica en 1996 y luego reeditadas en 2017 al cuidado de Peggy von Mayer. Considero de fundamental importancia para el presente ensayo subrayar que los materiales recogidos por Liscano y luego reproducidos en las *Obras completas* consisten en *versiones y/o selecciones* de las cartas que Odio le enviara originalmente a su amigo y colega. El mismo Liscano se ocupa de aclarar en una “nota informativa” incluida en la segunda parte de su antología –titulada curiosamente “Eunice Odio por ella misma. Selección epistolar”– que él ha intervenido los textos al menos en dos sentidos.

En primer lugar señala que “Eunice Odio no fechaba sus cartas” (Liscano, 1975: 69) y que por lo tanto él las ha ordenado en una cronología aproximativa. Y, en segundo lugar, menciona que ha omitido deliberadamente fragmentos ya que:

[...] en nada la perjudicarán esas omisiones. En cambio, el material epistolar escogido ofrece a los lectores confesiones que la enaltecen; apreciaciones críticas válidas, anécdotas que ponen en evidencia su sensibilidad humana; su don de ternura, y también su sentido del humor y su gracia de narrar íntimamente; informaciones conmovedoras sobre su penuria económica; recuerdos de infancia cada vez más intensos a medida que se acercaba su fin; y lo más importante para ahondar en este poeta sin tribuna y sin auditorio: su depurada pasión por la poesía” (Liscano, 1975: 69-70).

En la páginas que siguen y, a partir de una lectura en contrapunto con una única carta excluida de Eunice Odio que Anthony Robb localizó en la “colección Liscano” en el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela<sup>1</sup> a la que califica como “el discurso odiano más franco aunque incendiario” (Robb, 2009:164), propondré una serie de reflexiones en torno a los modos en los que las distintas narrativas centroamericanas han hilado el pasado, los materiales producidos por artistas mujeres y a partir de qué medios han podido hacerlo o qué imágenes han considerado como legítimas silenciando otras. Una revisión de esta carta mecanografiada por Eunice

<sup>1</sup> En realidad, la carta en cuestión es y no es inédita. Se publicó por primera vez en 2005 en *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, dato que Robb menciona pero al no pude acceder. Después se publicó como anexo/epílogo en el libro de Anthony Robb en 2009. Sin embargo, es inédita en la medida en que no fue “editada” o modificada por Liscano y este es un aspecto que me interesa subrayar aquí. Si bien no pude consultar en persona el archivo de Liscano en la Biblioteca Nacional de Venezuela, como hizo Robb, durante mi estancia de investigación en la Biblioteca Latinoamericana de Tulane, pude acceder a versiones escaneadas de los documentos del archivo gracias a las generosas gestiones de la Dra. Hortensia Calvo y Margarita López Maya.

Odio –a la que pude acceder en versión facsimilar desde la Latin American Library de la Universidad de Tulane mientras llevaba adelante una estancia de investigación– en contraste con el resto de su correspondencia permite advertir a los lectores sobre la necesidad de reconstruir un archivo hecho de huellas y negaciones, que responde a una memoria silenciada pero no por eso menos viva.

El recorrido que siguen estas notas comienza situando la producción de Odio a partir de un marco teórico que reflexiona sobre el silenciamiento y la condición de la pérdida mencionados más arriba. Dicho de otro modo, se relaciona con lo que Felipe Cussen define como la tradición apofática o negativa. Y esto es así no tanto porque el interés poético de Eunice Odio avance hacia lo que el lenguaje deshace o no puede decir (que es efectivamente una de las direcciones que tomará su obra) sino más bien porque este marco teórico permite concentrarse y estudiar una serie de operaciones complejas sobre materiales agujereados, perdidos, editados o deliberadamente excluidos de los relatos culturales.

Los grados de pérdida en el caso de Odio son variables: en su estudio *Eunice Odio y su sensual mundo poético* Anthony Robb se detiene a listar las distintas antologías que, deliberadamente, omitieron su poesía y en las editoriales que ignoraron su obra por más de veinte años. Por su parte, Rima de Balbona en *La prosa de Eunice Odio*, hace lo propio con las revistas mexicanas que se negaron a publicarla: “*Atenea, Contemporáneos, Estaciones, El hijo pródigo, México moderno, El Rehilete, La palabra y el hombre, Prometheus, Taller, Ulises y otras*” (Robb, 2009:16) por su abierto rechazo al comunismo. Asimismo, gran parte de su correspondencia se encuentra extraviada o ha sido intervenida. Sabemos a partir de testimonios que existieron intercambios epistolares con Claudia Lars, Yolanda Oreamuno, Margarita Bertau Odio, Max Jiménez, entre muchos otros, pero actualmente no se encuentran disponibles. No es posible, entonces, determinar con certeza qué es aquello que no hemos podido leer. Sólo cabe proyectar y tratar de imaginar, a partir de los materiales con los que contamos, las dinámicas entre presencia y ausencia, entre existencia y silencio prestando atención especialmente a lo que ha sido enmudecido y aparece ante los ojos de los lectores como aparente vacío.

Aún hoy el conocimiento acerca de los lazos, la correspondencia, la red de vínculos y la labor que las escritoras centroamericanas tejieron continúa siendo precario. Sus papeles personales, correspondencia y publicaciones en diversos soportes parecen compartir un destino trágico: la mayor parte de ese material ha sufrido ediciones, se ha extraviado o fue destruido. Sin embargo, gracias a las citas o menciones de esos materiales hechos por distintas personas que las conocieron, o gracias a la intervención de amigos o estudiosos que pudieron rescatar o reproducir algunas fotografías y ciertos documentos, algo acerca de sus vínculos y los modos en que imaginaron el mundo ha llegado hasta nosotras. Hemos tenido suerte. Pero, tal como afirma Mariana Gardella Hueso respecto de las poetisas griegas, al trabajar con las obras y la correspondencia de Odio (y de otras escritoras y artistas centroamericanas) muchas veces tenemos la sensación de que “solo nos han llegado poemas incompletos, puñados de versos sueltos gravemente mutilados, que forman islas de palabras rodeadas de una falta que calla cada vez que se la interroga” (2022:29).

### Primera parte: “Tú eres la que junta la noche”<sup>2</sup>

En el epílogo de su ensayo *Eunice Odio y su sensual mundo poético*, Robb señala, entre los obstáculos posibles para encontrar materiales sobre la vida y la obra de Odio, tres en

<sup>2</sup> Se trata de una línea de la crónica “El verano en Van Vortlandt Park” del poeta chileno y amigo de Eunice Odio, Rosamel del Valle (2022:64).

los que quisiera detenerme. En primer lugar menciona “la naturaleza estafalaria de la poeta por inventar realidades que no correspondían a sus circunstancias concretas” (2009:161). Y con esto, aparentemente se refiere a ciertas autofiguraciones que forman parte del mito de autor construido por Odio (procedimiento llevado adelante por un gran número de artistas y escritores) que no coinciden con sus datos biográficos, como por ejemplo, su fecha de nacimiento, que es diferente a la de la partida de nacimiento localizada por Alicia Miranda Hevia. Si bien el estudioso dedica su trabajo a analizar el erotismo en la poesía de Odio, señala con cierta pacatería que los asuntos de la vida privada que la poeta quería mantener privados eran “su proclividad para con los hombres casados” (2009:17) y sugiere también que la intervención de Liscano sobre las cartas de Odio tiene que ver con el hecho de que su relación fue más allá de una amistad. Si bien menciona la proclividad de Eunice, no juzga a Liscano del mismo modo.

En segundo lugar, Robb se refiere a los constantes viajes y desplazamiento de la poeta que residió, por lo menos en seis países, señalando que sus huellas habrían quedado desperdigadas en diferentes lugares y que “por la distancia temporal entre los hechos y la investigación, muchos testigos ya no son capaces de dar testimonio fehaciente de ni siquiera los datos más obvios y relevantes” (2009:162). Respecto a esta cuestión es posible notar que ciertos arquetipos antiguos como la idea del espacio público, el desplazamiento y la aventura reservados a lo masculino y la pasividad, la espera, el tejido y la reclusión en el hogar y la maternidad como atributos femeninos evidentemente se han mantenido vigentes hasta avanzado el siglo XX. En su estudio sobre Clementina Suárez, donde también analiza su vínculo con Yolanda Oreamuno y Eunice Odio, Janet Gold apunta que “existen dos demonios con los que una mujer tiene que lidiar si escoge la búsqueda y no la casa. Uno es el económico y el otro el espiritual” (1990: 25). Al dejar la casa paterna o romper el vínculo con la pareja, una mujer “pierde la protección de la familia o las finanzas del esposo” (25) y debe resolver los problemas que esto acarrea de alguna manera. Exilada, viajera, desnacionalizada, a partir de estudios críticos como los del mismo Robb pero también los Tania Pleitez Vela o Rima de Vallbona entre muchos otros, de distintos testimonios de amigos y conocidos y de sus propias cartas, es conocido que Odio tuvo distintos oficios, se vio obligada a firmar con pseudónimo para publicar sus artículos y vivió apremiada económicamente casi toda su vida. De hecho, en su semblanza sobre Gabriela Mistral, la poeta salvadoreña Claudia Lars recuerda haber trabajado en una fábrica de pan durante su estancia en San Francisco y también, como señala Carmen González Huguet en el prólogo a la edición a su poesía completa, empacó duraznos y cosió bonetes para una Logia Masónica en San Francisco (Huguet, 1999:47). Por su parte, Lilia Ramos y Sol Arguedas recuerdan a Yolanda Oreamuno, entrañable amiga de Odio, diseñando y cosiendo para afuera en México como una forma de supervivencia.

En tercer lugar, Robb menciona abiertamente la palabra censura para referirse al gesto que se proyecta sobre la obra, posibles papeles y correspondencia de Eunice pero, curiosamente, no lo hace en el cuerpo del texto sino en dos notas a pie de página, fundamentales para estudiar la colección de textos que nos ocupa:

La colección epistolar parece apuntar a una relación entre amigos, ambos escritores, pero el hecho que *Liscano escogió y censuró las cartas que finalmente llegaron a la luz pública* y junto con el testimonio de allegados a Liscano, la relación parece ser de índole más complicada (Robb, 2009:19. Subrayado mío).

*La censura de la obra de Odio por parte de sus amigos, amantes o críticos comenzó con Liscano [Juan] que sólo publicó aquellas [cartas] que no comprometían ni a la escritora ni a él. Hoy día, existen académicos, sin nombrar desde luego, que comparten la opinión de*

Liscano, de que lo que Odio ha escrito en la intimidad de su mundo epistolar para sus destinatarios elegidos, pues, nadie debe verlo o inmischirse en sus asuntos privados (Robb, 2009:162. Subrayado mío).

Tal como señala Felipe Cussen en el ensayo ya mencionado, “las maneras en que se concibe una obra, sus condiciones materiales, sus formas de reproducción, sus modos de circulación y difusión se hacen más visibles justamente cuando la obra no está” (2022:87) o, cuando ciertas piezas de mantienen ocultas o inaccesibles a la vista del público o se alteran o se destruyen. Cussen, en sintonía con Georges Didi Huberman, advierte que los materiales perdidos liberan un poder crítico que nos invita a sospechar de los archivos de los que disponemos porque nos recuerdan que “debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy proliferante que sea, con los hechos y gestos de un mundo del que no nos entrega más que vestigios” (Cussen, 2022:16). Estas reflexiones sobre las peripecias de las obras ausentes y sus creadores funcionan como una estrategia para abordar la producción de mujeres artistas e intelectuales en Centroamérica, interviniendo, imaginando y conformando archivos de vidas que importan.

### **Segunda nota: Intervenir/ imaginar el archivo.**

Antes de adentrarnos en el análisis de la carta excluida enviada por Odio a Liscano, cuyo contenido fue calificado por Robb como “el discurso odiano más franco aunque incendiario” (2009:164) resulta oportuno reponer algunos datos respecto al contexto o la colección a la que suponemos puede haber pertenecido este material. La correspondencia entre Odio y Liscano se inicia en 1964, luego de la estancia de la poeta en Nueva York (entre 1959 y 1992), cuando ella ya se encuentra instalada en su famoso apartamento de la calle Río Neva 16. Por varios años, la correspondencia con Liscano corre paralela a la que la poeta mantiene con quien fuera su marido desde 1966, el pintor mexicano Rodolfo Zanabria. Durante cuatro años y mientras el pintor se encuentra con una beca en París, Odio le escribe largas cartas hasta que, en 1970, Zanabria deja de contactarla por completo y la abandona. Interesa apuntar que, respecto de sus visiones místicas por ejemplo, Odio se dirigirá a ambos interlocutores para narrarles versiones próximas de dichas experiencias. La correspondencia con Liscano, por su parte, se extenderá hasta el año de la muerte de Eunice –1974– y coincide, como muchos críticos se han ocupado en señalar, con uno de períodos más críticos de su vida, ya que fueron años donde el rechazo de sus colegas a causa de su ideología política la obligó a publicar con pseudónimo para subsistir y sobrellevar enormes dificultades económicas y la sumió en el aislamiento y el alcoholismo.

Las cartas de Eunice Odio se insertan como pistas en el interior de su obra. No sólo forman parte del juego creativo sino que funcionaron como una estrategia que le permitió controlar, hacer y deshacer una serie de autofiguraciones, validar su posición respecto de ciertos temas y proponer caminos para la lectura de su propia obra. Consciente de ser rechazada por sus contemporáneos a causa de su posición estética y política Odio tejió a través de sus cartas y publicaciones una serie de alianzas y vínculos con poetas y artistas a los que admiraba o que consideraba parte de algún tipo de “hermandad artística”. Esta familia construida por Odio es, según ella misma refiere a Alfonso Chase, su “familia poética, la menos abundante de toda la poesía y la menos comprendida: la familia de los poetas metafísicos; es decir de los que no buscan en el exterior de las cosas sino su internidad misteriosa y, sobre todo, la profundidad del SER” (Odio, 2017: 474).

La “carta incendiaria” o carta a Juan Liscano sin número y sin fecha que analizaré a continuación no ha sido incluida, hasta el momento, en ninguno de los tomos de

sus *Obras completas* a pesar de que Robb la dio a conocer en 2005 y que la segunda edición de las mismas se produjo en 2017. Ha quedado fuera, entonces, de la correspondencia de Eunice Odio publicada hasta ahora, reunida en los tomos III y IV de sus *Obras completas*. El tomo III, al cuidado de Peggy von Mayer, incluye lo que se conoce como la obra en prosa de Odio más un apartado final titulado “Epistolario” que recoge cartas de la poeta dirigidas a Carlos Pellicer, Juan Liscano, Alfonso Chase e Ítalo López Vallecillos. El apartado “Cartas a Juan Liscano” incluido en este tomo nos interesa por diversos motivos. En primer lugar porque reproduce –con autorización del escritor venezolano– 31 cartas que Eunice Odio le enviara durante casi una década, ordenadas, fechadas y editadas por el propio Liscano.

En segundo lugar, tenemos motivos para afirmar que la “carta incendiaria” pertenece o tiene vínculos con este conjunto de textos a pesar de no haber sido incluida en la publicación. Tal como afirma Robb y pude corroborar en mis propias investigaciones, la carta se encontraba en la “Colección Liscano” en el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela identificada con el número AAV 04-178. Se trata de un texto mecanografiado como los que Odio solía enviar a sus interlocutores y está dirigida a un Juan que no puede ser otro que Liscano. De hecho, al comienzo de la carta refiere también el nombre de Emira Rodríguez, esposa de Liscano desde 1967. La carta no tiene fecha –como aclara Liscano que sucedió con los textos que le enviara Eunice (“Eunice Odio no fechaba sus cartas” (1975: 69)–, se dirige a “Juan muchachito”, de un modo similar al que utiliza en algunas de las cartas incluidas en la selección de Liscano (“Juan niño” en la carta numerada como 27 o “Juan, Juanote, muchachito” en la carta 31). Los datos mencionados permiten asumir que la carta “incendiaria” –firmada por Odio, además– pertenece al conjunto de la correspondencia que la poeta mantuvo durante diez años con Liscano pero que, por algún motivo, no fue incluida ni aún editada en la selección que Liscano finalmente decidió publicar.

También en una nota al pie, utilizando el mismo recurso que Robb, la editora del tercer volumen de las *Obras completas*, Peggy von Mayer apunta que:

Estas cartas de Eunice Odio fueron parcialmente publicadas por él [Juan Liscano Velutini] en *Eunice Odio. Antología: Rescate de una gran poeta*, Caracas: Monte Ávila Editores, C.A, 1975. El autor suprimió lo que, según su criterio, consideró propio de la esfera muy confidencial e íntima de Eunice Odio. Se reproducen con su autorización (Odio, 2017: 359).

Si bien un análisis minucioso del rol que Liscano ha jugado como “administrador” respecto de la intimidad, de la obra y la biografía odianas excede al desarrollo del presente trabajo, es importante mencionar que el editor venezolano se apropia de ese rol en varios sentidos. En primer lugar, en la nota informativa que precede a la selección de las cartas, titulada irónicamente “Eunice Odio por ella misma” (Liscano, 1975:67), justifica la censura que ha ejercido sobre el material señalando que:

Eunice tenía una naturaleza apasionada, extrema, no desprovista sin embargo de lucidez, y por eso excluí de esta correspondencia juicios políticos suyos saturados de vehemencia tras el desencanto sufrido en la militancia ideológica, así como opiniones agresivas contra personas, entre ellos artistas y escritores. En nada la perjudicarán esas omisiones (Liscano, 1975: 69-70).

En segundo lugar, además de administrar la palabra de Odio, en la única carta propia que Liscano incluye en su correspondencia, es decir, la carta cuatro, se ocupa de reconvenirla y de infantilizarla a partir del uso de diminutivos, desde una posición de conocimiento y superioridad. Al mismo tiempo que la llama “luminosa Eunice”, la compara con una “Santa Teresita”, así en diminutivo, “perdiendo y encontrando a

Dios entre sus pucheros y actividades culinarias” (Odio, 2017:375). Todo el texto de la carta tiene un tono condescendiente donde Liscano (que no ha vivido la experiencia) le explica a Odio (que sí la ha vivido) de qué se tratan en realidad sus visiones proponiéndole una explicación: “Sucedió que despertaste de pronto” y le aconseja continuar así: “NO vuelvas a dormirte. Sigue, ahora, despierta, de modo que no necesites “despertar mañana, y que todo sea como continuar” (2017: 376).

Como muchos otros, antes y después que él, al introducir las cartas en un nuevo circuito comunicativo, Liscano edita e interviene abiertamente sobre el material, ordenando, fechando y suprimiendo lo que considera oportuno, llenando algunas lagunas y huecos pero al mismo tiempo creando otros nuevos, construyendo una imagen de Eunice Odio desde donde él desea que sea leída.

La publicación de las cartas “seleccionadas” por Liscano no sólo “transgrede la privacidad, rompe el secreto de la correspondencia” (Bouvet, 2006: 112), sino que también las re introduce en un nuevo circuito comunicativo donde el autor o la autora se desdoblaron: por un lado, tenemos a quien escribe las cartas que se están por publicar y, por otro, a quien las publica, es decir, su editor que se convierte en autor de la publicación (selección, compilación, antología o recopilación) creando nuevos circuitos comunicativos híbridos o fantasmáticos. Evidentemente, algo de esto ocurre con la correspondencia publicada por Liscano quien se ocupa de intervenir sobre los textos, ordenando, acortando o suprimiendo lo que considera oportuno, llenando algunas lagunas y huecos pero al mismo tiempo creando otros nuevos, construyendo una imagen de Eunice Odio desde su propia mirada. Esta actitud de Liscano continúa reflejando la idea de que si bien no es del todo inusual para la época o las circunstancias que una mujer exprese sus ideas, su palabra necesita ser excusada, revisada o editada.

Con respecto a la correspondencia de Odio incluida en tomo IV de las *Obras completas*, al cuidado de Jorge Chen Sham, del que no nos ocuparemos en el presente ensayo, es importante al menos mencionar que incluye lo que se conserva de las cartas que Odio le escribió al artista plástico mexicano Rodolfo Zanabria. Previsiblemente, también en este caso hay textos extraviados y tampoco se incluyen las respuestas de Zanabria a las misivas de Odio. Es posible aplicar aquí algunas de las categorías que Jennifer Mundy definió en *Lost Art: “descartada, desaparecida, rechazada, atacada, destruida, borrada, efímera, transitoria, no realizada y robada”* (Cussen, 2022:62). Por otro lado, tampoco se explicita en ninguna zona de las *Obras completas* el criterio que llevó a publicar en un tomo aparte las cartas de Odio a Zanabria dejándolas por fuera del epistolario incluido en el tercer tomo. Una explicación posible es que Jorge Chen Sham difundió originalmente las cartas de Odio a Zanabria a principios de 2017 en un volumen titulado *Cartas de Eunice Odio a Rodolfo* publicado por la Editorial de Universidad de Costa Rica y solo más tarde estas fueron incluidas en el último volumen de las *Obras completas*.

Diversas aproximaciones críticas en torno al género epistolar, entre las que podemos mencionar las de Ana María Barrenechea o más recientemente las de Nora Bouvet en *La escritura epistolar*, se han ocupado de señalar que “la carta es un texto destinado y en tránsito que transita los límites entre lo privado y lo público, lo social y lo literario” (Bouvet, 2007: 108). La práctica de traer escritos privados al espacio de lo público es un fenómeno cultural de larga trayectoria que, además de implicar siempre procesos de recopilación, selección y edición de los mismos se resignifica si lo pensamos desde una perspectiva de género. Repetidamente se ha apuntado al nexo innegable entre mujeres y género epistolar, no solo porque las cartas aparecen ligadas al espacio de lo privado, de lo íntimo, en el que fueron recluidas las mujeres durante siglos en las sociedades patriarcales, sino también porque como afirma Darcie Doll este rasgo fronterizo, polar, de la misiva, es lo que “permite que la carta se constituya en un territorio excepcionalmente favorable de ser apropiado desde la marginalidad de las mujeres

ante los discursos hegemónicos” (2004: 154). Resulta oportuno señalar también que, la distinción entre la literatura de consumo privado y público, incide directamente en el concepto de autoría femenina desde la Modernidad hasta nuestros días. En este sentido, como señala Carmen Font Paz, los escritos privados solían dirigirse a una audiencia, y como la tradición de que las mujeres debían guardar silencio estaba muy arraigada, la mayoría de las mujeres que escribían sentían la necesidad de justificar su atrevimiento. De hecho, en la “Nota informativa”, como ya se mencionó, Liscano insiste en lo extremo de la naturaleza apasionada de Eunice como disculpándola.

Si bien la tarea del crítico o del investigador es estudiar lo que ha sobrevivido, los materiales con los que se cuentan y no los que se han perdido, considero que un análisis de la carta que hemos llamado –junto a Robb– “incendiaria” arroja luz sobre la potencia de los fragmentos o los restos fantasmales de un archivo sobre Eunice Odio que aún está por construirse. Debido a que, hasta el momento, no contamos con las versiones originales del resto de las cartas, resulta difícil no desconfiar de este tipo de archivo (como expresión de un poder patriarcal y su herencia) o pensarlo como un tipo de archivo perverso o alterado que proyecta silenciamientos y ausencias sobre la voz de la poeta.

### Nota 3: La carta robada

Me he permitido este recorrido previo por lo que podrían llamarse las circunstancias de publicación de la correspondencia de Odio porque lo considero necesario para apreciar el modo en el que muchas escritoras del período fueron leídas y cómo, tanto sus obras como sus trayectorias y sus personas, fueron “intervenidas” o seleccionadas por sujetos masculinos o intereses ajenos a ellas mismas para poder integrarse en el mundo socio literario patriarcal de Centroamérica y el Caribe en aquel momento. A pesar de que se trata de un único texto aparentemente sin editar por Liscano, o quizás justamente por eso, considero que es importante detenerse a hilar sobre tres cuestiones que aparecen en la carta incendiaria y que, a mi criterio, dicen algo sobre las estrategias que Eunice Odio desarrolló como mujer poeta o mujer escritora para esquivar las trampas del ostracismo o la locura.

Sin caer en generalizaciones universalizantes es posible afirmar que, para la poeta costarricense, las palabras o, más precisamente, la poesía, fue un destino. Y al mismo tiempo, una máquina transformadora en una sociedad aún colonial en la que, tal como afirmó Josefina Ludmer respecto de Sor Juana Inés de la Cruz, saber y decir constituían campos enfrentados para una mujer y toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia o castigo. Sabemos que la tradición ligada al silencio de las mujeres y sostenida por el supuesto de que el discurso público en el caso de las mujeres se vinculaba a nociones de deshonor sexual, funcionó en las sociedades occidentales desde la Antigüedad clásica. “Una mujer que quería dar a conocer sus pensamientos era sospechosa de querer exhibir su cuerpo” (Font Paz, 2019: 83). En este sentido, ya desde el comienzo de esta carta sin fechar, Odio se afirma en los riesgos de la aventura creadora del lenguaje, del decir y de llamar a las cosas por su nombre. Comienza afirmando que el silencio, el no decir de Liscano (sobre él y la salud de su mujer), la ausencia de respuesta la atormentan: “dí, dí”, “dime lo que sea”, “dí, pues lo que sea”, lo urge, para luego formular una serie de afirmaciones en torno a la importancia de nombrar, de decir:

Mira, Juan, tú conoces los valores de la palabra lo mismo que yo, puesto que ambos somos poetas. Y es mejor llamar a las cosas por su nombre, ya que si eso haces, por más duro que sea el significado de la palabra tomas entera conciencia de lo que sea que ocurra, que esté ocurriendo o que ocurrirá.

(¡Ay Juan, la palabra! (¡Qué dulce, tierna, ligera y embrisada puede ser; o qué terrible y trágica puede ser! La tenemos en el pensamiento, en el espacio y el tiempo espirituales y físicos y a veces no podemos<sup>3</sup> decirla porque duele mucho pronunciarla. En el *Tránsito de fuego* hice –por debajo del agua– un estudio sobre la palabra que está en todo el libro. ¿Recuerdas unas líneas que dicen así: “dices el nombre atroz de tu enemigo”? No, Juan, casi nadie lo dice. Sea cual sea el enemigo: persona, enfermedad, etc. (Odio, carta a Juan Liscano sin número- primera hoja).

Publicado en 1957, *Tránsito de fuego* es el último poemario que vio la luz en vida de Eunice Odio y el que ella consideraba su obra más valiosa. Se trata de un poema experimental de más de diez mil versos cuyo personaje central es un poeta apátrida, Ion, quien al mismo tiempo que engendra al mundo desde la palabra, se autoengendra. Recuperado por la crítica a partir de los años 90, fue un texto prácticamente ignorado al momento de su publicación y no recibió ni una reseña en los medios centroamericanos. Si se aguza el oído es posible escuchar en el texto de la carta los zumbidos de las renunciadas o las estrategias que ha llevado adelante la poeta para poder integrarse al mundo socio patriarcal de ese momento. No podemos decir, afirma en el texto y subraya su impotencia. ¿Por qué a Odio le duelen las palabras? No es posible saberlo con certeza pero al menos podemos recordar alguno de los dictámenes que reúne Joanna Russ atendiendo a los modos en que los críticos etiquetan a las mujeres: “Ella no lo escribió/ Lo escribió pero no tendría que haberlo escrito/ Lo escribió, pero mira sobre qué escribió/ Lo escribió, pero solamente escribió uno/ Lo escribió, pero solo es interesante y está incluido en el canon por una sola y muy limitada razón/ Lo escribió pero hay muy pocas como ella” (Bartrina, F. 2019: 144).

En segundo lugar, a propósito de una disputa por razones económicas con un tal J.R. Medina –con quien parece haberla contactado Liscano– que no le ha pagado a tiempo una suma que le debía, Odio recuerda a un colaborador de *Zona Franca* al que decide no mencionar con nombre y apellido que:

[...] se asombró y escandalizó porque lo llamé amiguito y apuntó que yo era genial porque lo había calificado así. Ay Dios mío, lo único que resulta en estos casos es la carcajada griega!... Y la eliminación automática del idiota. Si es que soy genial –como hay mucha gente que lo afirma con gran entusiasmo sin que se me altere ni un nervio– será por otras cosas y no por llamar “amiguito” a uno que no merece ese título ni por sombras, como lo probó de sobra (Odio, carta a Juan Liscano sin número- primera hoja).

Esta diatriba en torno a la genialidad o lo extraordinario, evoca una queja que tempranamente planteaba Madame de Staël: “No se trata de una mujer extraordinaria. Entonces todo está dicho; se la abandona a sus propias fuerzas, se la deja luchar contra el dolor” (Planté, 2019:97). La queja de Odio acerca de su supuesta “genialidad” tiene como trasfondo una asimetría evidente entre los sexos en la sociedad de su época: un hombre que asume o manifiesta sus singularidades o sus rarezas para atraer la atención de sus contemporáneos es un genio mientras que las mujeres que lo hacen aparecen como locas, escandalosas o excepcionales. Geniales, en palabras de Odio. Asimismo, tal como Christine Planté señala en “La excepción y lo ordinario”, la excepcionalidad femenina en los campos del saber que se consideran masculinos ha sido durante mucho tiempo una estrategia para aislar a las mujeres, abstraerlas de su historicidad o sublimarlas tanto que se las evapora. “Una mujer escritora constituye una doble excepción: a la regla de su sexo y a la de la creación literaria” (2019:105) afirma Planté. Si además tiene éxito, excepción de la excepción, se convierte en un

3 El subrayado pertenece al original.

monstruo y si se dejan llamar excepcionales terminan todavía más cruelmente envueltas en el dilema *como un hombre/ como una mujer*. Eunice Odio parece haber sido muy consciente del mecanismo del elogio envenenado bajo el mote de genialidad, estrategia que genera la marginalidad permanente de las escritoras mujeres al apartarlas del canon y desgajarlas de la tradición o del trabajo de otras mujeres.

En tercer lugar, tenemos la autofiguración de la mujer pantera. La referencia a su animal totémico, la pantera negra, aparece a continuación del relato de su conflicto con la Telefónica de México, que resulta en la amenaza de embargo de su casa por parte de la compañía. Este episodio es conocido y referido en distintos trabajos sobre la obra de Odio. Tania Pleitez Vela, estudiosa de su obra, lo narra en varias ocasiones sin remitir a ninguna fuente directa<sup>4</sup>: Elena Garro, gran amiga de la poeta y su hija Elenita Paz, se dedican a llamar a Eunice Odio por cobrar desde el extranjero generándole una deuda imposible de pagar y una amenaza de embargo<sup>5</sup>. El famoso episodio resulta importante y particularmente penoso en la medida en que el corte de la línea telefónica contribuyó a aislar aún más a Odio en los últimos años y a desvincularla de los pocos contactos y amigos que tenía en el extranjero. Luego de referir el episodio, la poeta anota:

En México tengo fama de que, llevada por bien, soy un pan, pero que cuando me llevan por mal me convierto en mi animal totémico: la pantera negra. Ese dicho me molesta un poco pero...No dejo de ver que algo hay de verdad en eso. Me hago respetar como sea: con palabras o puñetazos y cuando entro en la iracundia –cosa que afortunadamente ocurre cada cien años– soy capaz de hasta lo que nadie se imagina, ni puede creer hasta que lo ve. Sí, por lo general estoy contenta y de buen humor. Me enojo poco; pero cuando me enojo, tiembla la Tierra (o, como dijo Don Quijote, “ténganse todos”). Doy la impresión de ser frágil. Y mucha gente se equivoca porque de frágil no tengo más que la apariencia [...] Y tengo la fuerza famosa de los vascos, hasta el punto de que, ya brava, soy capaz de tumbar a un hombre más alto que yo (Odio, Carta a Juan Liscano sin número- segunda hoja).

Rápidamente la mujer pantera de Odio evoca a la de *Cat People*, la primera película narrada por Molina en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Existe una raza de mujeres pantera que, frente a la posibilidad del encuentro sexual con hombres, se transforman y los matan. Una imagen que insiste en lo inusual de la mujer: se trata de una mujer extraña que no encaja con la especie ni con la labor tradicionalmente asignada a las mujeres: la de la reproducción. Tal como señala Gabriel Giorgi en *Formas comunes*, esta intersección con lo animal mapea la producción de escritores y escritoras latinoamericanos que insisten en la inscripción de cuerpos y deseos disidentes dentro del imaginario cultural, problematizando su pertenencia al género y a la especie humana misma. Odio es una mujer pantera que produce en su literatura otras hipótesis sobre el cuerpo femenino, sobre sus saberes y sus poderes, sobre el deseo y los afectos.

El comentario sobre la mujer pantera aparece, además, como preludeo de una denuncia contra el conocido escritor mexicano Juan Rulfo. También a partir de testimonios recogidos por Tania Pleitez Vela sabemos que, durante sus primeros años en Ciudad de México, Odio vivió en un departamento en Río Nazas 45, Colonia Cuauhtémoc, con su pareja de entonces Antonio Castillo Lledón, un productor de programas radiales

<sup>4</sup> Recientemente la editorial barcelonesa Ediciones Sin Fin ha hecho pública la próxima edición de las cartas inéditas de Eunice Odio bajo el cuidado de Tania Pleitez Vela en las que, según lo anunciado, se encuentran las cartas dirigidas a Elena Garro y su hija Helena Paz, entre otras.

<sup>5</sup> Es posible escucharla mencionar estos datos en el programa “Las cartas maravillosas y difíciles de Eunice Odio” de la Casa América Catalunya en [https://www.youtube.com/watch?v=Qn\\_oTkdyMlc](https://www.youtube.com/watch?v=Qn_oTkdyMlc)

a quien había conocido en El Salvador y sus hijos. Allí, fue vecina de Juan Rulfo en el período en el que escritor estaba trabajando en su novela *Pedro Páramo*, es decir entre 1954-1955. Según refiere Odio en la carta incendiaria:

[Rulfo] deseaba violarme y me puse furiosa. Le dí un puñetazo y fue a dar al suelo derecho. Y no despertaba el estúpido. Lo dejé no cauto. Y para que volviera en sí, tuve que ponerle en la cabeza un montón de alcohol puro. Y fue recuperando el conocimiento. Y entonces lo levanté del suelo –tomándolo de las axilas– y lo eché de mi casa no sin antes decirle que no volviera y que iba a mandar a mi marido. Mi marido fue a buscarlo tres veces: en la mañana, en la tarde y en la noche. El Sr Rulfo nunca estuvo. Y nunca volvió. Ahora me odia. Pero prefiero más su odio que su amorcillo de segunda, porque solo eso puede experimentar el gran novelista (Odio, Carta a Juan Liscano sin número- segunda hoja).

“Salirse del género normativo es siempre, en alguna medida, salirse de la especie” (2014:242), afirma Giorgi en *Formas comunes*. Odio se convierte en mujer pantera en la medida en que es un cuerpo disidente, excluido, objeto de violencia que se ve obligado a emerger entre los cuerpos para defenderse. La autofiguración animal saca a los sujetos de sus lugares pre definidos y los expone a un campo de disimetrías entre el yo y su cuerpo: “de frágil no tengo más que la apariencia” afirma Odio. La mujer pantera ensaya modos de hacer visible lo que les pasa a los cuerpos cuando ya no pueden encontrar o permanecer en las formas que les adjudica el sistema patriarcal.

## Coda

A lo largo de este ensayo he propuesto un recorrido que busca iluminar la correspondencia de la poeta errante Eunice Odio con quien fuera uno de sus más importantes interlocutores, el poeta y periodista venezolano Juan Liscano Veluntini, invocando una lectura a contrapelo a partir de una carta, perteneciente al intercambio pero excluida que el investigador norteamericano Anthony Robb encontró en la “colección Liscano” en la Biblioteca Nacional de la Venezuela. La carta es *inédita* no sólo porque no fue incluida en la correspondencia publicada en las *Obras completas* de la poeta, sino también porque no fue *editada* por Liscano, quien se ocupó de intervenir el resto de la correspondencia de Odio que publicó en su *Antología* poco tiempo después su muerte. El contrapunto entre este material mecanografiado por la propia poeta y las versiones editadas y retepeadas del resto de su correspondencia dice algo sobre la atronadora ausencia de archivos de mujeres insertas en las redes intelectuales de Centroamérica y el resto del continente. Esta posibilidad de exégesis, que no es menos reductora que otras, insiste en la pregunta acerca de dónde acudir para reconstruir trayectorias y obras de mujeres que aparecen oblicuamente en los documentos, veladas tras las miradas de otros que las (des)representaron. Estas reflexiones intentan ser un mínimo aporte para la reconstrucción de un archivo hecho de huellas y negaciones, que responde a una memoria silenciada pero no por eso menos viva.

En una entrevista a propósito de su poemario *Zong! As told to the author by Setaey Adamu Boateng*, inspirado en una investigación sobre el caso real del barco de carga Zong cuya carga eran cuatrocientos setenta hombres, mujeres y niños de los cuales ciento cincuenta fueron arrojados por la borda en los meses de travesía, la poeta y ensayista Marlene NourbeSe Philip declara que no confía en el archivo y afirma que:

Yo quiero los huesos. “Dame los huesos”, le digo al silencio que tantas veces nos presenta la historia. Y nuevamente, debido a que ese espacio de la memoria y del archivo, donde te enfrentas a sus limitaciones inherentes, puede convertirse en un espacio de locura, los huesos en realidad te arraigan (León Valdez, 2024:202).

Las vidas no archivadas que son apenas “fantasmales notas al pie flotando por debajo del texto” (León Valdez, 2024:202) son como cadáveres sumergidos en un extenso cementerio no nombrado, no recuperado a no ser por la literatura y su capacidad de imaginar para reconstruir los posibles itinerarios de esas existencias y otorgarles a los huesos sepultura y memoria. Significativamente, en el epílogo de su libro, Robb vincula en su indagatoria sobre la figura de Odio los originales perdidos de su correspondencia con Liscano (a los que pertenece la carta incendiaria de la que se ha ocupado este ensayo) con lo que sucedió con los restos mortales de la poeta ya que si bien se supone que fue enterrada en México, luego sus restos fueron exhumados, y se perdieron en el misterio que la rodea. De ahí que el reclamo por los huesos de NourbeSe Philip cobre nuevos sentidos: una tumba identificada es la validación y la afirmación de que hubo una vida vivida y de que esa vida tuvo un valor. Su preocupación se vuelve fundamental a la hora de pensar la vida y la producción de muchas escritoras centroamericanas.

## Bibliografía

- » Bartrina, F. (2019). Caterina Albert versus Víctor Catalá. Pérez Fontdevila, A. y Torras Francés, M. (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, pp.143-172. Icaria.
- » Bouvet, N. E. (2006). *La escritura epistolar*. Eudeba.
- » Cussen, F. (2022). *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas*. Siruela.
- » Del Valle, R. (2022). *Tal vez como en todas partes: Nueva York en crónicas, postales y nostalgia*. La pollera.
- » Font Paz, C. (2019). Genealogía de las autorías femeninas en los siglos XVII-XVIII: ¿Historiografía o ecología autorial? Pérez Fontdevila, A. y Torras Francés, M. (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, pp. 73-96. Icaria.
- » Doll, D. (2004). Las cartas de amor de Gabriela Mistral o el discurso amoroso en las cartas de Gabriela Mistral. Salomone, A. et al. (eds.), *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950*, pp. 137-159. Cuarto Propio.
- » Gardella Hueso, M. (2022). *Las griegas: poetas, oradoras y filósofas*. Galerna.
- » Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- » Gold, J. (1990). *Clementina Suárez: su lugar en la galería de mujeres extraordinarias*. Guaymurás.
- » González Huguet, C. (1999). *Claudia Lars. Poesía completa*. CONCULTURA.
- » León Valdés, C. (2024). ¿De quién son estos huesos? Archivos y literatura en el Caribe. *Revista de historia de las Américas*, núm.168, pp.189-212.
- » Liscano, J. (ed.). (1975). *Eunice Odio. Antología. Rescate de un gran poeta*. Monte Ávila.
- » Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil. González, P. E. y Ortega, E., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericana*, pp. 47-53. El Huracán.
- » Odio, Eunice. (s/f). Carta a Juan Liscano sin número. Biblioteca Nacional Archivo Audiovisual de Venezuela, “Colección Juan Liscano”, núm. AAV 04-178.
- » Pérez Fontdevila, A. (2019) *Qué es una autora o que no es un autor*. Pérez Fontdevila, A. y Torras Francés, M. (eds.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, pp. 25-59. Icaria.
- » Planté, C. (2019). La excepción y lo ordinario. Pérez Fontdevila, A. y Torras Francés, M. (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, pp. 97-142. Icaria.
- » Pleitez Vela, T. [Casa América Catalunya] (27 de octubre de 2022). *Correspondencias. Eunice Odio*. “Las cartas maravillosas y difíciles de Eunice Odio” [Archivo de video]. YouTube: <[https://www.youtube.com/watch?v=Qn\\_oTkdy-Mlc](https://www.youtube.com/watch?v=Qn_oTkdy-Mlc)> (consulta: 18-4-25).
- » Robb, A. (2009). *Eunice Odio y su sensual mundo poético*. Mellen Press.
- » Salamanca, E. (julio de 2021). *Urdir la trama rota. Texto y curaduría*. CCESV/lab: <<https://lab.ccesv.org/exposicion/urdir-la-trama-rota/>> (consulta: 7-03-2025).
- » Von Mayer, P. (ed.) (2017). *Eunice Odio. Obras completas. Tomo III*, UCR.

- » Von Mayer, P. (ed.) (2017). *Eunice Odio. Obras completas. Tomo IV*, UCR.
- » Yudice, G. (1996). La vanguardia y sus exclusiones. Bacarisse, P. (ed.), *Carnal knowledge. Essays on the flesh, sex, sexuality in hispanic letters and film*, pp. 183-197. Tres ríos.
- » Zanetti, S. (1994). Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). Pizarro, A. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura. Volume 2: Emancipação do discurso*, pp. 489-534. Unicamp.