

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO PROGRAMA DE POSGRADO EN  
LETRAS**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Los márgenes de la lírica. Ironía y subversión poética en Susana Thénon y  
Roque Dalton**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN LETRAS  
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

Julieta Gamboa Suárez

(Becaria CEP-UNAM)

Asesor: Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano

Instituto de Investigaciones Filológicas

México, D.F., marzo de 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A Getse, por la compañía siempre y el proyecto vital que continúa

A Diana, Xení, Tanitsin, Marina, Ingrid y María José, por todos los momentos del diálogo, deseando que nuestros caminos sigan unidos

A mi familia, por el apoyo permanente

## **Agradecimientos**

Agradezco a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por la beca otorgada para cursar los estudios de Maestría y realizar esta tesis.

A los profesores Miguel Rodríguez Lozano, Gabriel Enríquez, Mariana Ozuna, Ingrid Solana e Israel Ramírez, por la lectura y los comentarios que enriquecieron la investigación y abrieron nuevas posibilidades de trabajo.

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN.....  | 6  |
| 1. Roque Dalton. <i>Taberna y otros lugares: ironía, militancia y poética de los límites</i> ..... | 10 |
| <i>Ironía y crítica del discurso poético</i> .....   | 11 |
| <i>Poesía social, coloquialismo e ironía</i> .....   | 24 |
| <i>“Taberna”, entre la transgresión poética y política</i> .....                                   | 35 |
| 2. Susana Thénon. <i>Ova completa y lo poético como pregunta</i> .....                             | 45 |
| <i>La poesía como cuestionamiento discursivo</i> .....   | 46 |
| <i>Discurso irónico y contexto latinoamericano</i> .....   | 57 |
| <i>Los límites de la enunciación poética</i> .....   | 67 |
| CONCLUSIONES.....  | 76 |
| BIBLIOGRAFÍA.....  | 81 |

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación propone un análisis de la ironía como posibilidad de cuestionamiento y ruptura del discurso lírico en dos poemarios, *Ova completa*, de Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991) y *Taberna y otros lugares*, de Roque Dalton (San Salvador, 1935-1975).

En la segunda mitad del siglo xx, dentro de los estudios en torno a la tradición de la poesía latinoamericana, se ha conceptualizado la existencia de una *neovanguardia*, que aglutina determinadas poéticas enfrentadas al problema de la convención literaria, opuestas a una idea de poesía definida a partir del lirismo en sus sentidos más canónicos, como espacio de sublimación o de exaltación del mundo. Se trata de propuestas en las que la poesía es concebida como un discurso crítico de la realidad; de la historia, la sociedad, las instituciones, las convenciones culturales y sexogénicas, etcétera, con lo que la dimensión estética no es la única que define y delimita el hecho poético. Asimismo, al plantearse el problema de la convencionalidad literaria, estas aproximaciones dislocan los paradigmas de una idea de lírica e intentan expandir las posibilidades expresivas de la poesía hacia distintos campos discursivos y referentes.

Si bien, al hablar de la “poesía latinoamericana” es imposible pensar en un espacio claramente organizado a partir de elementos que lo cohesionan, es cierto que hay referentes concretos que marcaron una pauta expresiva en la primera mitad del siglo xx. El modernismo, que se considera como un punto de partida para generar un lenguaje “típicamente latinoamericano”, apunta a alcanzar una “pureza” expresiva, a través de la cual la poesía es concebida como un género sublimador de la realidad. En oposición a esta corriente tradicional, teniendo como referente las vanguardias históricas pero cuestionando el lugar social otorgado al poeta en éstas, en la llamada neovanguardia se desarrollan poéticas con distintos niveles de radicalidad, en las que la poesía amplía sus atributos y genera espacios de cuestionamiento a la supuesta aura del género.

*Ova completa* y *Taberna y otros lugares* son obras que contienen una visión de la poesía como espacio de inestabilidad a partir del texto y sus alrededores, por lo

tanto, pueden considerarse dentro del campo de la neovanguardia latinoamericana. La ironía, central en ambas, genera marcas de desequilibrio en el lenguaje, y, en ese sentido, objeta el entendimiento de lo poético sólo como expresión de lo estético. Los poemarios hacen evidente el artificio lírico, proponiendo un contradiscurso en el que el afuera del texto tiene un lugar central.

El fenómeno irónico, como elemento configurador de una tradición literaria, ha sido ampliamente definido e historiado. Una conclusión generalizada en muchos de los estudios recientes en torno a la ironía es que no es posible ceñirse a una definición estable o unívoca de ésta. Las aproximaciones al concepto han considerado su dimensión retórica y semántica, pero también el “exterior” de la obra, necesariamente presente en la generación de un discurso irónico. Hay entonces un diálogo con el más allá del texto, lo extrapoético que define lo poético.

El presente trabajo, más que llevar a cabo una revisión amplia de la historia del concepto, desde la retórica clásica hasta las aproximaciones posmodernas, para su posterior ejemplificación en los textos, se apropia de acercamientos teóricos pertinentes para considerar el fenómeno desde una perspectiva dilatada desde el aspecto retórico, semántico, ideológico y contextual, en función del cuestionamiento de la lírica como género estable. El análisis de la ironía está centrado en sus posibilidades de subversión del canon lírico, ahí donde se niega la independencia del objeto literario (Hutcheon, Colebrook, Rorty). La ironía genera en los poemarios analizados espacios significantes que disuelven percepciones rígidas de lo poético y organiza una crítica, en su integración al discurso literario, hacia interpretaciones cerradas de la historia y de distintos espacios políticos, sociales y culturales.

A partir de esta aproximación teórica y del análisis de la dimensión concreta de la ironía en estas dos poéticas latinoamericanas del siglo xx, observando tanto los espacios de diálogo como las resoluciones particulares que en muchos puntos abren distancias entre los dos autores elegidos, se considera el papel desestabilizador de la ironía y su potencialidad para generar lazos con distintos discursos, desde los campos político, social y cultural, con lo que se cuestiona la idea de autonomía textual.

El trabajo analiza, entonces, cómo el fenómeno irónico no puede separarse de un ejercicio particular de lo poético ligado a una acción crítica, de ensanchamiento de



los límites genéricos y de subversión de ciertos presupuestos líricos, desde el anverso de la convención.

Si se considera el contexto de producción de los poemarios y las características de ambos poetas a la luz del conjunto de su obra, es posible observar diferencias importantes. El trabajo se enriquece tanto de los puntos de contraste como de los de identidad. Sin embargo, el puente de diálogo se da a partir de la posibilidad de la definición de un discurso transgresor de lo poético cuyo centro constructivo es la ironía.

La comparación entre Thénon y Dalton es fructífera, ya que de las zonas de diferencia (tales como el género, la postura política, los desplazamientos vitales, la latitud y el tiempo concreto en que desarrollan su trabajo) pueden también delimitarse las posibilidades de lo irónico. Por otro lado, en ambos poemarios existe la problematización, desde la ironía, de una idea de lo latinoamericano como espacio muchas veces definido a partir de discursos hegemónicos tanto de la derecha como de la izquierda políticas. Así, la subversión poética corresponde también a la de la relativización de una realidad en la que se evidencia un contexto político específico (un pasado colonial), así como ciertas estructuras institucionales de las que se desprenden definiciones en torno a la poesía y al lugar social del poeta. La poesía genera entonces territorios de representación abiertos a sus contextos.

Roque Dalton, considerado una de las figuras centrales de la literatura salvadoreña y ampliamente estudiado, presenta una trayectoria poética compleja, que se mueve desde la exploración tradicional de la lírica, en sus inicios, hasta la propuesta de una poesía propagandística. *Taberna y otros lugares* es un espacio de tránsito en el que el cuestionamiento de lo poético no puede separarse de la intención política de su creación, tópico que, aunque analizado ampliamente, requiere de un examen más sutil, particularmente en el acento en lo irónico como componente central de los textos.

Susana Thénon, cuya obra ha sido estudiada en espacios más acotados, restituida por la academia sólo después de su muerte, presenta una trayectoria poética más o menos homogénea en sus primeros textos. Posteriormente, hay un momento de transición en *distancias*, su penúltima obra, y una radicalización de los

presupuestos poéticos en *Ova completa*. La ruptura y cuestionamiento del sentido, la desconfianza en el lenguaje y en la univocidad de éste, la superposición de discursos, así como una perspectiva irónica de la realidad social, sustentan la estructura textual.

Ambos poemarios abren preguntas constantes acerca de la “naturaleza” de lo poético, como dos formas subversivas de la lírica, cada uno asumiendo zonas de riesgo dentro de una poética personal.

No se desarrollará un inventario exhaustivo de las apariciones de la ironía en uno y otro poemario desde el punto de vista retórico, sino que se ahondará en cómo es que lo irónico, dentro del campo discursivo de la poesía, hace que éste se cuestione a sí mismo, en un proceso simultáneo de construcción y desmembramiento.

Es necesario, entonces, un análisis que, al plantear una subversión de lo formal, se detenga en la estructura textual, pero sin ocuparse sólo de la forma. El trabajo, por lo tanto, examina la proyección de la forma en otros espacios discursivos y explora cómo se producen las preguntas acerca del discurso poético: sus fines, sus alcances y sus límites.

## 1. Roque Dalton. *Taberna y otros lugares*, ironía, militancia y poética de los límites

*Nunca logré contener la risa.  
Incluso creo que el resumen de mi vida  
podría ser ése:  
nunca logré contener la risa.*

Roque Dalton, "Los hongos"

Roque Dalton (San Salvador, 1935-1975) es una figura central dentro del campo intelectual centroamericano. Como poeta, su propuesta entraña un proceso de ruptura, de cuestionamiento de los límites del discurso poético, al extremar sus posibilidades como campo de agitación social, sin abandonar la experimentación con el lenguaje. La decisión de construir una poética insurrecta encuentra una coherencia con la idea de revolución formal de la poesía, unida a una praxis vital cuyo eje es la militancia política. En la poética daltoniana, la idea convencional de "obra" se fractura y la concepción, en un momento determinado de su proceso, del poemario como espacio de confluencia de discursos, en los que se integra una visión amplia del fenómeno poético, se lleva a sus últimas consecuencias formales.

El asesinato de Dalton en manos de la dirigencia del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), en el cual militaba, acusado falsamente de servir a la CIA<sup>1</sup>, tiene mucho que ver con la construcción del mito del poeta mártir, aspecto de su espacio biográfico que ha determinado la aproximación crítica a la obra. Sin negar su biografía, las posibilidades de lectura pueden ensancharse si se considera que en su ejercicio poético el peso de lo revolucionario, entendido en toda su amplitud, se bifurca y extrema. La elección de la lucha armada, bajo el proyecto de la revolución socialista en El Salvador, se desarrolla a la par de una práctica poética subversiva.

---

<sup>1</sup> Para una revisión amplia de las diversas hipótesis en torno al crimen en contra de Dalton, véase *El asesinato de Roque Dalton. Mapa de un largo silencio*, de Lauri García Dueñas y Javier Espinoza (2012).

Para el poeta guerrillero, desde esta posición enunciativa, es necesario atacar las estructuras de una lírica muerta, aquella que no puede funcionar como un motor de cambio social, según determinada configuración personal, histórica y política. *Taberna y otros lugares* comienza tensando los límites de lo poético y el margen desde el que se enmarca no puede separarse de la exploración de la ironía como mecanismo expresivo. La ironía es una posibilidad para abrir el discurso y cuestionar, al mismo tiempo, un territorio literario e ideológico.

Para leer las particularidades de *Taberna...* a la luz de su basamento irónico, se debe considerar la emergencia de una poética revolucionaria y militante, pero no entendida en los términos más convencionales de esta tradición<sup>2</sup>, esto es, una poesía que pone todo el peso en el referente y que se construye a partir de patrones formales rígidos, sino concebida como una posibilidad de cuestionamiento crítico y de subversión de elementos de la tradición dentro de la que se inscribe.

### *Ironía y crítica del discurso poético*

Roque Dalton obtuvo, en 1969, el premio de poesía Casa de las Américas por el poemario *Taberna y otros lugares*. El reconocimiento marcó, en gran medida, su consolidación en el espacio literario de la izquierda institucional. Al ser Casa de las Américas un organismo de delimitación y difusión de contenidos literarios implicados en la causa revolucionaria, se apuntaló la imagen del poeta comprometido socialmente y, con el tiempo, se llegó al punto de definirlo como “lo más valioso de la intelectualidad latinoamericana y caribeña de la segunda mitad del siglo xx.” (Alonso, 2010: 7). No obstante, este espacio consagratorio limitó en cierta medida la lectura crítica de la obra, en general enmarcada por lugares comunes, tales como su alta calidad lírica o la unión de lo histórico y lo individual,

---

<sup>2</sup> Un referente directo para esta tradición poética es el realismo socialista, que hace una separación entre el contenido y la forma, al censurar las estructuras literarias burguesas.

en tanto representación de una conciencia social profunda. Una crítica extendida y repetida en torno a *Taberna...* es que en ella se resuelve la conjunción de compromiso político y rigor artístico. En el acta de dictamen del premio se lee:

El jurado fundamentó su fallo en las siguientes consideraciones: a) Singular calidad lírica y alta forma expresiva de la obra. b) Avanzada representatividad de sus poemas, en el contexto de la más actual expresión poética en lengua castellana, 3) Acierto de poder expresar con vigor lo histórico y lo íntimo en un solo y poderoso aliento. (Dalton, 2010:247)

¿En qué sentido puede entenderse la “singular calidad lírica” y la “alta forma expresiva” de *Taberna...*? ¿Bajo qué premisa se plantea la conjunción de lo histórico y lo íntimo? ¿Qué presupuesto estético considera la idea de “un solo aliento” como un rasgo literario positivo?

Es revelador que se pondere la “alta forma expresiva”, ya que esta consideración situaría a *Taberna...* en un espacio de la tradición poética al que en realidad se opone, alejada del lenguaje cotidiano y directo que explora. A finales de la década de 1960, el panorama de la poesía latinoamericana se encuentra altamente influido por las implicaciones sociales y políticas de la Revolución cubana, por lo tanto, es un momento de transformación y quiebre de los supuestos definitorios del discurso poético como posibilidad de “perfección” y “superioridad” del lenguaje, en favor de una poesía que presente un discurso llano, y que es el lugar de enunciación de Dalton.

El acta dictaminadora es significativa en tanto que, como espacio institucional de legitimación de poder, Casa de las Américas determina una zona importante de la tradición literaria latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Lo que se aprueba desde esta esfera también genera una demarcación conceptual de los valores poéticos aceptados en el contexto de la izquierda.

La valoración del poemario en términos tan generales nos lleva a dirigir la mirada a otros puntos de referencia que abren la lectura de la obra hacia espacios más significativos a partir de los que, desde la configuración textual, se niegan los valores impuestos desde el campo institucional. En *Taberna...*, Dalton propone, desde una configuración irónica, cuestionamientos relevantes en torno a

lo poético, a partir de los que justamente se objeta la validez de juzgar al poema en función del lirismo o de la elevación expresiva. Los poemas introducen muchos elementos que determinado discurso, que pondera la pureza y elevación expresiva de la poesía, ha negado para sí: existencia de personajes en el texto, ruptura de la simbolización del yo autorial en el yo lírico, exploración de la narratividad, ausencia metafórica, percepción de fragmentariedad, ruptura de la continuidad simbólica, entre otros. La ironía es un elemento central ya que, a partir de su potencia transgresora, se manifiesta una intención por revelarse a una “alta forma expresiva” y colocar el lenguaje poético en un nivel de objeto material tangible, relacionado con la exploración de la oralidad, a partir también de una visión más horizontal del hecho poético. Al mismo tiempo, se problematiza irónicamente el discurso marxista de la izquierda latinoamericana, evidenciando sus contradicciones en la praxis, sin desligarse de una propuesta formal de ruptura.

La ironía ha sido definida tradicionalmente como la figura retórica que consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria (Beristáin, 2004: 227). En *Taberna y otros lugares* la ironía no puede concebirse solamente como una inversión semántica, una antífrasis en la que se declara una idea que pretende significar lo contrario; ésta es más bien un “proceso” que se da a partir de las relaciones que se establecen entre el texto, el contexto, el intérprete y el ironista (Hutcheon, 1994: 55-64). La ironía no es solamente una herramienta retórica más o menos estable sino un procedimiento comunicativo, una concepción de la realidad, detonante de significados abiertos, que se genera a partir de la relación entre distintos espacios discursivos, y que posee una función desestabilizadora.

En *Taberna...* el discurso de la izquierda marxista y el que define lo poético se presentan como abiertos, híbridos, contaminados entre sí. Dalton subraya su interés en la poesía “como elemento perturbador del orden establecido, contra lo sagrado, contra el buen gusto de la burguesía, contra la chatura del ambiente provinciano, en reivindicación de la auténtica conducta humana, libre de

complejos, libre de cosas que no se pueden decir, libre de medias tintas” (Dalton, 1982: 57), con lo que elabora una poética cuestionadora de elementos tradicionales a partir de los que se ha delimitado el valor de la poesía en general, con un peso preponderante en el valor estético.

Dalton propone estrategias radicales de ruptura de lo lírico, por ello, la lectura de su poesía como una mera ilustración o representación de su conciencia política limita el carácter subversivo, que va más allá del referente. Al mismo tiempo, la conjunción entre lo personal y lo histórico, lo político y lo poético, más que estar unida y resuelta, encuentra espacios de tensión, de problematización, a partir de líneas expresivas abiertas<sup>3</sup>, que llevan a preguntarse si desde un territorio de experimentación poética es posible extender una práctica política.

La propuesta irónica contendría un planteamiento crítico tanto de los recursos formales de la poesía como de la realidad a la que se enfrenta, si se considera como una propiedad de la crítica que ésta “comienza cuestionando la exigencia de obediencia absoluta y sometiendo a evaluación racional y reflexiva toda obligación impuesta sobre los sujetos.” (Butler, 2008: 45). En este sentido, en *Taberna...* opera un mecanismo de no sometimiento a paradigmas establecidos de lo lírico y a una configuración oficial de la historia social y política de El Salvador.

Dalton pone en evidencia realizaciones lingüísticas que proyectan un pensamiento revelador de contradicciones ideológicas; con ello critica, por un lado, la ideología burguesa y, por otro, la idea de que dentro de la militancia de izquierda no hay contradicciones. El texto se mira a sí mismo y empuja sus propios límites.

Un poema en el que se extrema esta posibilidad crítica del discurso poético y en el que el texto se potencia como discurso crítico es “Con el 60 por ciento de los salvadoreños”:

Ciento cuarenta mil dólares  
y te podrás rascar la espalda

---

<sup>3</sup> No es casual que el título bajo el que se concibió en principio *Taberna y otros lugares* fuera *Poemas-problemas*, de acuerdo con el planteamiento de un conflicto político/poético que no se resuelve en el texto, sino que se expande en éste. (cfr. Mario Benedetti, “Una hora con Roque Dalton”, *Materiales de la Revista Casa de las Américas de / sobre Roque Dalton* (2010: 256-269).

con el Bird in space, de Brancusi.

Diecisiete dólares tan sólo  
y recibirás por doce meses  
la Revista Fortune.

Ser inferior que apenas  
ganas 55 dólares por año:  
la validez de la escultura moderna  
es un asunto no resuelto,  
la Revista Fortune  
solamente aparece en inglés,  
¿para qué hacerse entonces mala sangre?

¡La eterna primavera siga contigo, compatriota  
de los campeones centroamericanos (juveniles) de fútbol!  
(2007: 45)<sup>4</sup>

Dalton denuncia la desigualdad social desde una perspectiva irónica, sustentada en una serie de enunciados declarativos que apelan a un sujeto colectivo (el sesenta por ciento de los salvadoreños), desde un sujeto enunciador que se distancia y simultáneamente se asume como parte de esa colectividad. La ironía se sostiene al contrastar dos estilos de vida incompatibles entre sí. El enunciador pone en evidencia lo infamante del orden económico que impera en su país, al establecer un contraste violento entre las posibilidades adquisitivas de un ciudadano salvadoreño promedio y de aquéllos que ostentan el poder. El texto delimita también el espacio de contención social que se genera en el fútbol, a partir del que también se problematiza la conciencia política de los salvadoreños, atenuada por el espectáculo del juego, al mantenerse conceptualmente unidos el escenario deportivo y el político. Los elementos intertextuales sirven para trazar el espacio de la economía capitalista, en el que el valor de las cosas es determinado a partir de características abstractas (en el mercado del arte, por ejemplo). La “informalidad” del lenguaje permite descentrar el poema de una línea que pretende un discurso solemne. Si uno de los elementos más evidentes para caracterizar el discurso de la poesía es el verso<sup>5</sup>, en este caso, la configuración versal se

---

<sup>4</sup> La edición que se citará a lo largo de todo el trabajo es *Taberna y otros lugares*, Bogotá, Ocean Sur, 2007.

<sup>5</sup> Al respecto, cfr. el análisis de T. Todorov acerca de los problemas de la caracterización versal para definir lo poético (2012: 133).



manifiesta solamente como la ruptura gráfica de un discurso prosístico, con lo que se cuestiona la idea de estructura rítmica a partir del verso y su carácter estable en la poesía.

En el texto "O.E.A.", la economía de recursos retóricos y la base anafórica crean también un espacio altamente crítico del contexto político salvadoreño y, simultáneamente, de la poesía en sus términos más convencionales:

El Presidente de mi país  
se llama hoy por hoy Coronel Fidel Sánchez Hernández.  
Pero el General Somoza, Presidente de Nicaragua,  
también es Presidente de mi país.  
Y el General Stroessner, Presidente del Paraguay,  
es también un poquito Presidente de mi país, aunque menos  
que el Presidente de Honduras o sea  
el General López Arellano, y más que el Presidente de Haití,  
Monsieur Duvalier.  
Y el Presidente de los Estados Unidos es más Presidente de mi país,  
que el Presidente de mi país,  
ese que, como dije, hoy por hoy,  
se llama Coronel Fidel Sánchez Hernández.  
(2007: 46)

El discurso irónico se genera a partir de la acumulación de nombres que operan como evidencia de la infiltración del imperialismo estadounidense en toda América Latina, y de la conformación de un espacio jerarquizado en el que no existe la soberanía nacional. La propuesta irónica no puede analizarse a partir del intento por hallar la figura en versos específicos, ya que el sentido irónico se cumple en la totalidad del planteamiento poético. En consonancia con el planteamiento teórico de Paul de Man:

Parece haber algo inherentemente difícil en la definición del término *ironía*, porque, por una parte, parece abarcar todos los tropos pero, por otra, parece muy difícil definirlo como tropo. ¿Es la ironía un tropo? Tradicionalmente, desde luego, lo es, pero cuando examinamos las implicaciones tropológicas de la ironía no cubrimos su campo, no saturamos el área semántica cubierta por este tropo en particular. (De Man 1988: 233).

En este sentido, en el ejemplo anterior no puede hablarse de un significado irónico y otro literal, su opuesto, sino que la ironía se establece en toda la realización del

texto, en la problematización de un espacio crítico, a partir de la depuración extrema de los recursos poéticos (la síntesis sustentada en la anáfora) pero ampliada en una caracterización lúcida del imperialismo y de la injerencia extranjera en Centro y Sudamérica.

Me parece que Dalton apela a una realización de lo poético en un espacio y tiempo específicos. Cualquier elemento que limite la identificación de lo que puede considerarse poesía es susceptible de una lectura crítica; los rasgos convencionales que pudieron caracterizar lo poético en un momento particular son cuestionados y reelaborados a partir de una propuesta personal, y las marcas históricas, la especificidad del contexto, son esenciales para construir una manifestación literaria que reivindica un tiempo concreto, una realización en presente. El sentido de su poética se expande en el momento histórico-social en el que se desarrolla.

El deseo por dilatar los límites del género puede observarse en la sección de *Taberna...* titulada “Seis poemas en prosa”, que pueden leerse como crónicas, testimonios o incluso relatos. Su definición como “poemas” obedece, entonces, a continuar el cuestionamiento por la división genérica y plantear la pregunta por la esencia de lo poético, que no tiene una respuesta única. Para Dalton la poesía es, en función de lo desarrollado anteriormente, un espacio de confluencia de los discursos estético, histórico y social, por ello, el valor de crónica o testimonio de un texto no lo excluye del campo de la poesía. En el texto “Con palabras”, Dalton delimita su posición ante la representatividad social del poeta y los límites impuestos a la poesía desde un espacio institucional:

Un poeta despalabrado puede seguir publicando libritos en ediciones de lujo y dar cocktails para ir tirando en las páginas literarias, o ingresar incluso a las Academias o a los clubs. Pero si Neruda –para citar un caso conocido– tiene algo de zombie a partir de *Residencia en la tierra*, ¿cómo descubrir, reconocer, clasificar el virus de lo muerto, el perfil cadavérico de sus libros posteriores...¿cómo diferenciar una palabra viva de una ya lista para el camposanto? (2007: 100).

El texto ahonda en la idea de que las palabras poseen un significado en función de su valoración comunitaria, y que el acto poético radical estaría en romper las ataduras de éstas con los sentidos ya establecidos socialmente, que las confinan a usos concretos y por lo tanto limitados. Por otro lado, se reitera la noción de que

hay una diferencia entre la búsqueda de la poesía como un acto vital y el posicionamiento social del poeta, en función de una idea de consagración personal. Aun cuando Dalton es reivindicado como una figura fundamental de la intelectualidad de izquierda latinoamericana, él mismo cuestiona la construcción del intelectual como un ser privilegiado. Lo poético debe ahondar en la dimensión vital, humana y cotidiana, discutir el sistema ético, y para ello es necesario liberar el uso convencional de las palabras. La declaración de antagonismo con Pablo Neruda no es superflua, ya que las implicaciones de la poética nerudiana y su peso en la tradición literaria de Latinoamérica, así como lo que el poeta chileno representa como figura social, son justamente aquellas cuestionadas por el salvadoreño. El anti-nerudismo separa a Dalton de una tradición que busca la sublimación del lenguaje a partir de lo poético. La reflexión sobre el sentido de las palabras en función de su uso, que se hace extensivo al entendimiento de una poética, continúa en el texto:

Uno de los crímenes más abominables de la civilización occidental y de la cultura cristiana ha consistido precisamente en convencer a las grandes masas populares de que las palabras son sólo elementos significantes. Que la palabra cebolla sólo tiene sentido por la existencia de la cebolla y que la palabra oropéndola sólo vino al mundo para sintetizarnos un plumaje de noche y fuego, un vuelo modesto y un apetito especial para los plátanos maduros. [...] Nadie bautiza a su hijo con el nombre de Sisebuto sin sentir los síntomas de la meningitis por algunos segundos ¿Por qué suena mal una palabra libre de significados tabú si no es por algo intrínseco a ella misma, a su corporeidad, a su ser, que es independiente de su función más común, la cual, por otra parte, no tiene necesariamente que ser la única, ni siquiera la principal? [...] Deberíamos recordar lo que le pasó a Stalin por hacer de las palabras excepciones del materialismo dialéctico: de ahí la muerte de Babel, de ahí el naufragio-entre-témpanos de la Internacional, de ahí la prosa soviética contemporánea. (2007: 100-101)

En este punto cabe reiterar el tono ensayístico de este “poema”, en tanto espacio de generación de sentidos a través de los elementos intertextuales que lo refieren y con los que dialoga como espacios de tensión. El poema-ensayo, en el que se reflexiona sobre el lenguaje más allá de sus fines utilitarios, funciona también para, implícitamente, manifestar una postura contraria a la idea de la literatura comprometida en sus sentidos más convencionales. Dalton reivindica el compromiso de la literatura, su carácter ético, su posibilidad de ser instrumento

de cambio, pero desde una visión amplia del lenguaje y sus posibilidades expresivas, desde la apertura de sentidos, al criticar el uso institucional e instrumental llano que le dio la izquierda burocratizada del estalinismo. Por otro lado, el texto, al desafiar el género poético, en el sentido que le otorga la institución literaria y a partir del horizonte de expectativas que genera (Todorov, 2012:133), delimita un espacio subversivo en su tránsito por el territorio fronterizo del ensayo.

Si bien, como se mencionó anteriormente, la ruptura de la simbolización del yo autoral en el yo lírico es una constante en *Taberna y otros lugares*, hay momentos en los que se desarrolla una propuesta desde la autorreferencialidad. Esto, debido a que el problema de lo poético visto como una práctica política y el potencial creador y movilizador del medio son elementos fundamentales en su pensar creativo. Lo autorreferencial no puede separarse de la propuesta irónica, en tanto que se apuesta por una visión crítica de lo poético como convención social. En un texto como “La mañana que conocí a mi padre”, de la misma sección, la autorreferencialidad, delimitada a partir del espacio biográfico, expande el significado irónico para subvertir otro espacio, el familiar, en tanto institución fallida:

[...]

En eso tocan la puerta y la Pille va a abrir, dejando el sacudidor en una mesita y limpiándose el polvo de las manos en su gran delantal oscuro [...] Oigo una voz extraña, de hombre, que pregunta por mi madre y la Pille que se ríe e invoca a San Cayetano Bendito [...] Siento que el señor me pega una nalgada suave, me pasa una mano por el pelo, mi lindo pelo rubio de entonces que era la esperanza de mi mamá para que yo me distinguiera de por vida como un ser superior entre el conglomerado de murushos y jiludos cabellos salvadoreños; y luego me quita un calcetín del pie derecho, desnudándomelo y tomándomelo entre la mano inmensa y fuerte y me lo aprieta sin hacerme daño, más bien siento unas cosquillas tibias que me dicen que el señor no es tan bravo como toda la gente grande que no sean mi mamá y la Pille [...] El señor fuma como pensando y derrama la ceniza del cigarrillo en el suelo. Vuelve a acercárame y me roza la cara con los dedos antes de dirigirse de nuevo hasta la calle precedido por Fidelia, quien después de varios Dios -me-lo-bendiga dichos fervientemente y del ruidazo de la puerta al cerrarse, vuelve hasta mí más alegre que nunca, diciendo cosas como una ametralladora y mostrándome un sobre blanquísimo del cual extrae un puñado de billetes que comienza a contar mojándose los dedos con saliva, exactamente como mi mamá diría que jamás debe hacerse. (2007: 92-93)

La relación con el padre se presenta en el texto dentro de los límites de un mero intercambio económico, evidenciando lo tenue del lazo afectivo. Aun cuando se

trata de una reconstrucción autobiográfica, la carga irónica del texto suprime su posibilidad emotiva para generar una visión crítica de la institución familiar, a través de la oposición del espacio adulto al infantil y de los códigos con los que socialmente se censura la bastardía. La mirada irónica se dirige también a la figura de la madre, quien representa un espacio ideológico contradictorio, aspiracionista, a partir de la que también se genera un distanciamiento crítico. En este sentido, la posibilidad de dar una visión crítica de un campo ideológico se logra a partir de la configuración de personajes en el poema, sean estos el sujeto enunciador o, como en este caso, referidos por el sujeto que enuncia. Asimismo, la propuesta formal, que se presenta como una narración autobiográfica definida como “poema”, plantea un rompimiento con la condición de estabilidad o universalidad del género poético<sup>6</sup>, y niega la posibilidad de observar propiedades constantes y rasgos invariables en éste.

Un momento del poemario en que el gesto irónico se relaciona también con la aparición de personajes que derivan en la despersonalización del sujeto lírico es el conjunto de poemas titulado “Los extranjeros”, en el que se caracteriza a cada uno de los miembros de una familia inglesa en El Salvador. En este caso, puede percibirse un cambio constante en el registro del sujeto lírico a partir de la alternancia en el acto enunciativo, ejecutado por cada uno de los integrantes de la familia. En el ejemplo siguiente se presenta el punto de vista de uno de los hijos:

#### **Matthew**

El trópico, fatiga infinita.  
Las rosas de la montaña huelen a sal  
como el agua horrible que se bebe en los puertos.  
Y esos escarabajos negros que chocan en las paredes  
como negros huevos de monstruo!  
El vino de Mosela se corrompe,  
la cerveza de Holanda cría una asquerosa nata verde  
y mis mejores camisas no durarán un año.  
La novelística exótica  
es también un fantasma que recorre Europa.  
(2007: 31)

---

<sup>6</sup> Según la teoría de los géneros literarios, aún cuando es imposible caracterizar sin excepción todos los tipos de textos en un género específico a partir de rasgos únicos, si es factible reivindicar propiedades estables que los definen y que justamente posibilitan la existencia del género (Schaeffer, 2006: 127).

El yo lírico no es estable, ya que se constituye una suerte de diálogo dramático a partir de cada uno de los personajes. Cuando se pretende delimitar una visión crítica hacia el colonialismo, la configuración de los personajes funciona como contrapunto, antítesis, y no ratificación de la percepción ideológica del autor. La unión de los fragmentos permite conceptualizar a la familia como un personaje colectivo que delimita una idea de las oposiciones entre un país central y uno periférico. Las marcas de ironía en el fragmento anterior funcionan para cuestionar los discursos sobre la superioridad de la raza, y la concepción de lo otro como exótico, subyacentes en el discurso colonialista, con lo que la perspectiva del sujeto poético posee espacios de equívoco.

Por otro lado, la unión de “lo histórico y lo íntimo” bajo la que se define positivamente la obra de Dalton, anteriormente mencionada, es también problemática, ya que tal confluencia se plantea en tensión, como crisis más que como fusión. En *Taberna...* Dalton se aproxima a su experiencia personal como militante, al mismo tiempo que reconstruye episodios de la historia de El Salvador. En la conjunción de lo histórico y lo íntimo no se llega a un espacio continuo, sintético, sino que se exhibe la contradicción inherente al proceso, esto es, a las dificultades para sobrepasar las discordancias entre el espacio individual y el de la acción política. Un ejemplo en el que puede verse dicha tensión es el poema “Los jóvenes”, de la sección *La Historia. Escrito en Praga*:

Nosotros no oímos hablar demasiado del siglo  
pero el sol nos encuentra parados en su centro  
Olvidamos bien pronto el dolor  
a pólvora de nuestra infancia,  
los secos sabores del hambre, la caballería del frío, etc.  
[...]  
Alguien nos propone la dialéctica  
y nosotros sólo escuchamos un pregón a favor de los laberintos  
que nos pide olvidar los hilos salvadores de  
Ariadna.  
Nos proponen el futuro y nosotros nos defendemos del futuro  
como de un murciélago que nos azotase la cara.  
Y aunque no queremos ser personajes patéticos,  
nos sentimos por las mañanas viejos y enfermos.  
Nuestros maestros son nuestros poetas:

Soy el hombre, nada me vencerá  
si rompo la vieja vida metida en una pose.”  
(2007: 107)

En este caso, hay un espacio de conflicto entre la exigencia social, los acontecimientos que marcan las coordenadas históricas de un país, y una visión individualista y conservadora de un sector del que se esperaría lo contrario. Dalton analiza la posibilidad de explorar en el conflicto ideológico interno y, a partir de éste, generar el texto poético: “Mi actitud ante el contenido ideológico y la trascendencia social de la obra poética está determinada fundamentalmente —según lo entiendo— por dos hechos extremos: el de mi larga y profunda formación burguesa y el de la militancia comunista que mantengo desde hace algunos años.” (Dalton, 1968: 5). Así, para el poeta es posible distanciarse, desde un presente enunciativo, de su experiencia como militante, para asumir una voz colectiva, a partir de la que se plantea un problema no resuelto del choque entre lo individual y lo social. El tono pone en evidencia lo latente del conflicto, la imposibilidad de resolverlo, en tanto que la ironía “muestra pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el contrasentido lo que brota en el espacio de lo real.” (Bravo, 1996:9).

En estrecha relación con la necesidad de que lo histórico esté presente en la poesía, a partir de un proceso conflictivo entre lo individual y lo social, Dalton vuelve a cuestionar la imagen extendida del poeta y delimita su campo de acción. Así, niega irónicamente la circunscripción de la poesía como profecía, y, por extensión, del poeta como poseedor de una comunicación superior:

Es hermoso considerar al poeta como un profeta. En sí, tal consideración es un acto poético en el que el creador de los poemas se nos aparece oteando desde los altos montes del porvenir de la humanidad y señalando los grandes caminos. Yo prefiero sin embargo ubicar al poeta más como escudriñador de su propio tiempo que del futuro, porque, quiérase o no, al insistir demasiado en lo que vendrá, perdemos en algún nivel las perspectivas inmediatas y corremos el riesgo de no ser entendidos por todos los hombres que se encuentran sumergidos en lo cotidiano. (2010: 178).

La poética desarrollada en *Taberna...* plantea un interés por considerar el texto como contenedor de un momento histórico específico, relacionado con una experiencia de lo cotidiano y una necesaria vinculación con el otro. En este punto, es relevante la pregunta de Todorov acerca de si existe una “poeticidad” transcultural o transhistórica o sólo es posible encontrar respuestas locales, circunscritas en el tiempo y en el espacio para lo que se ha fijado como poético. (2012: 157). Definir al poeta como “escudriñador de su propio tiempo” lo coloca en un espacio no sublimado: una poesía sin aura. El poeta no es relevante en tanto constructor de una obra, sino que opera como una voz externa al espacio representacional del texto y su identificación con un yo autoral es por lo tanto secundaria. En este caso, podría decirse que el sujeto-poeta desea disolverse en el discurso y lo relevante es la preeminencia expresiva de dicho discurso, más que la figura individual que lo genera. (Mignolo, 1982:115)

La perspectiva irónica pone en evidencia la posibilidad de otras vertientes interpretativas de lo histórico. El poeta no posee una voz privilegiada y la poesía no es esa exhalación que lleva a alejarse de la realidad, sino una ampliación del discurso histórico. Dalton subvierte entonces el rol supuesto de poeta y una idea específica y acotada de la poesía, en un movimiento que cuestiona ciertas convenciones genéricas.

En el poema “Américalatina”, puede verse esta idea del poeta escindido de una preocupación social, desde una visión cáustica:

El poeta cara a cara con la luna  
fuma su margarita emocionante  
bebe su dosis de palabras ajenas  
vuela con sus pinceles de rocío  
rasga su violincito pederasta.

Hasta que se destroza los hocicos  
en el áspero muro de un cuartel.  
(2007: 3)

Desde una tercera persona, el yo enunciador, distanciado, no se señala a sí mismo, con lo que se crea una ilusión de transparencia discursiva, focalizada sobre el resto de los elementos del poema, cuestionador de la práctica poética que le da la espalda al conflicto político y que no lo asume como propio. En esta desvinculación



de lo social, la poesía integra en su praxis solamente ciertos temas y excluye otros, cerca de una idea de belleza sustentada en tópicos. La ironía funciona como detonante crítico de aquella convención que asume una separación tajante entre lo político y lo poético. La situación histórico-social de El Salvador es determinante para adquirir una visión irónica, ya que “la ironía del colonizado desacraliza los valores de la cultura sobreimpuesta y la problematiza con sus mismos elementos” (Dalton, 1982: 49). Para Dalton, como se verá a continuación, no existe tal escisión; aquella poesía que aspira a mantenerse en un espacio simulado, delimitado por imágenes delusorias, no puede considerarse poesía y, en ese sentido, lo político no es un tema, sino un elemento estructurante de la práctica poética misma.

### *Poesía social, coloquialismo e ironía*

Para Roque Dalton, el planteamiento de la “literatura militante” como aquella que se plantea en función de su potencia como instrumento de cambio social se vuelve problemático, en tanto que considera artificial la segregación de la poesía social de la poesía en general. Para él, la consideración de las condiciones sociales en las que se desarrolla la poesía, y su integración en el texto, lejos de reducir la experiencia literaria, la intensifica.

Ante esto, en los textos de *Taberna...* se genera una tensión entre la idea de la literatura como arma, sus posibilidades de incidencia social, esto es, su potencial de convertirse en un eje más de la praxis política, y la intención de revolucionar también la forma poética. El quehacer del poeta como intelectual no está en ningún momento desligado de la política. Por lo tanto, el quehacer poético no puede separarse de la práctica política. El camino poético de Dalton es simultáneamente su camino político, sin posibilidad de separación de ambas esferas.

Al poeta salvadoreño le parece conflictivo el lugar institucional y social en el que se ha colocado a la poesía comprometida socialmente, en tanto que es juzgada como portadora de una lectura de la realidad sin dimensiones:

Hay que desterrar esa concepción falsa, mecánica y dañina según la cual el poeta comprometido es un individuo iracundo o excesivamente dolido que se pasa la vida diciendo, sin más ni más, que la burguesía es asquerosa, que lo más bello del mundo es una asamblea sindical y que el socialismo es un jardín de rosas dóciles bajo un sol especialmente tierno. La vida no es tan simple y la sensibilidad que necesita un marxista para ser verdaderamente tal, lo debe captar perfectamente. Es deber del poeta luchar contra el esquematismo mecanicista. (Dalton, 2010: 176).

La unión del espacio poético y el político generalmente se concibe a partir de un esquema delimitado de antemano, en el que el lenguaje tiene un fin claro y una dirección única. La poesía comprometida suele pensarse en función de una serie de imágenes convencionales, que la reducen a contenidos ideológicos uniformes, sin profundidad formal y reflexiva. Dalton apuesta por una poética social que amplíe los sentidos de la experiencia vital, para lo que se sirve de una lectura irónica de las realidades sociales y políticas de su país. Así, la idea de poesía social implícita en *Taberna...* va más allá de la manifestación de ciertos vínculos con la izquierda política y del desarrollo de temas y referentes ya delimitados.

*En Taberna...*, la caracterización de la poesía como elemento susceptible de incidir en la conciencia de una sociedad, implica también considerarla un territorio de ruptura en el campo literario en el que se inserta. Dalton se interesa en cuestionar las formas convencionales de la poesía social como discurso unívoco y cerrado, a partir de “una poesía que en lugar de cantar, plantee problemas, conflictos, ideas, que son muchísimo más eficaces que los himnos, para hacer que el hombre cobre conciencia de sus problemas” (Dalton, 2010: 177).

Si bien el apelativo “poesía social” considera ante todo el nivel semántico del texto, en el caso de Dalton la idea de una poesía social va unida de una idea de transformación y dilatación del discurso poético. El planteamiento irónico funciona entonces para disolver el estilo grave, austero y rígido que generalmente conlleva la aproximación al espacio social, y para generar la aparición de un yo con una visión particular de éste, contingente y abierta.

La poesía de Roque Dalton se inserta dentro de una tradición concreta. Ha sido ubicada dentro de la corriente coloquialista latinoamericana, desarrollada en la segunda mitad del siglo XX, y que implicó una renovación del discurso poético,

un deslinde de la tradición solemne de la poesía de América y una búsqueda simultánea de nuevas vías de experimentación formal y de transformación de la sociedad, a partir de la exploración del lenguaje cotidiano (Alemany Bay, 1997). La poesía conversacional tuvo la intención de alejar la poesía de un discurso de lo sublime y fungir como testimonio de una geografía en crisis. En *Taberna...* hay una clara exploración del coloquialismo, no sólo en el sentido de la propuesta del habla integrada en la poesía, sino también en función de una poética de la ironía que sirve para cuestionar el lugar social del poeta y la poesía.

De Nicanor Parra a Ernesto Cardenal, ejemplos concretos del desarrollo de la vertiente coloquial, puede observarse, desde una multiplicidad de registros y formas discursivas, una intención por materializar el texto poético a partir de una retórica interesada en expandir el número de lectores y, por lo tanto, hacer crecer la dimensión política del texto (Alemany Bay, 1997: 25).

En consonancia con lo anterior, Dalton apuesta por enlazar el sentido social del poema, esto es, buscar que el texto poético incida más allá de los espacios literarios y explorar el coloquialismo, la palabra llana y directa, a través de la ironía sustentada en espacios transicionales y registros diversos. Con ello se hace evidente su intención por erosionar posiciones de poder dentro del campo literario, al reivindicar la necesidad de nuevas formas expresivas alejadas de una idea elitista de la poesía.

La posición de Dalton frente al hecho poético encuentra cercanía con la interpretación de Walter Benjamin en torno a las relaciones entre creación y política, cuando analiza la importancia de que el creador genere un espacio de confrontación con los medios tradicionales y conciba propuestas para transformar funcionalmente el poema, esto es, que desde una atención a lo formal el poema se convierta en un espacio de diálogo humano, y no que la propuesta formal se defina a partir de procedimientos de moda. Asimismo, plantea la importancia de que el creador sea consciente de su posición dentro del proceso de producción (Benjamin, 2004: 45). Dalton considera que la exploración del coloquialismo, con la ruptura discursiva que implica, refuerza necesariamente la intención social del texto. La idea del poema social empata con una exploración de los límites

conversacionales dentro del espacio literario; hay una transformación del discurso poético y, por lo tanto, el peso social se ve potenciado.

El texto de *Taberna...* en el que se desarrolla con mayor contundencia la exploración del coloquialismo es “La segura mano de Dios”, en el que el lector asiste a la descripción del asesinato del general Maximiliano Hernández Martínez, ex presidente de El Salvador, en voz del asesino, su chofer. El texto inicia con un epígrafe tomado de una supuesta nota periodística, a partir del que se genera un contrapunto con el resto del texto:

*El ex-presidente de la República General don Maximiliano Hernández Martínez, fue cruelmente asesinado el día de ayer, por su propio chofer y mozo de servicio. El hecho ocurrió en la finca de Honduras donde el anciano militar transcurría su pacífico exilio. Se disponía a almorzar, según las informaciones, cuando el asesino lo cosió virtualmente a puñaladas, por motivos que aún se ignoran. Los servicios de seguridad de ambos países buscan al criminal...*

(De la prensa salvadoreña) (2007:15)

El epígrafe de la noticia reconstruye un discurso de condescendencia con el genocida, mientras se recrea la retórica amarillista como punto de partida trágico. Posteriormente, la coloquialidad del discurso y la resignificación de las frases hechas atenúan una postura crítica hacia el gobierno de Martínez<sup>7</sup>. En este caso, el sujeto lírico personaje incide en la dimensión ideológica en el poema y posibilita el desarrollo de un discurso ficcional indirecto:

en el fondo pobrecito mi General  
hoy creo que debí pensarlo dos veces  
uno sigue siendo cristiano  
pero de vez en cuando va de bruto y le pide consejo al alcohol  
se vino a dar cuenta cuando ya le había zampado  
cinco o seis puñaladas  
y a la docena se tiró un pedito de viejo  
y se medio ladeó en la silla  
él siempre decía que era incomprendido  
y que se moriría como don Napoleón Buenaparte un su maestro  
yo le saqué la cara de la sopa

---

<sup>7</sup> Durante la dictadura de Hernández Martínez, conocida como *martinato*, se llevó a cabo el genocidio de treinta mil indígenas en 1932, derivado de la insurrección campesina de la zona occidental de El Salvador en contra de su gobierno.

y le metí cinco trabones más  
valiente el hombre la mera verdad  
las lágrimas que le salieron de los ojos  
fue de apretarlos demasiado para parar las ganas de gritar  
quién lo mandó a escupirme hoy en la mañana  
yo lo estimaba porque se veía lo macho en lo zamarro  
siempre puteaba contra los escándalos de las mujeres  
creo que todavía le metí otro trabón  
cuando fue Gobierno tampoco fue gritador  
mientras más quedito hablaba más temblaban los Generales  
y el Señor Obispo que también secretea  
se escapaba a orinar  
no por nada le mandó una vez una foto a mi General Somoza  
Presidente de Nicaragua  
donde aparecía mi General Martínez  
sentado en un canasto de huevos  
quería decirle que era valiente y cuidadoso a la vez  
digo yo  
porque lo que más quiso huevos  
fue no quebrar entonces ni un huevo  
lo que nunca le entendí fue todo eso de la telepatía  
risa me daba cuando decía a hablar en musaraña  
aquí está tu telepatía pensé  
Dios me perdone  
pues vi que aún me pelaba los ojos cuando lo estaba bolseando  
quince lempiras mierdas era todo lo que cargaba  
y las llaves de la casa y dos pañuelos medio sucios  
y unas cartas que le habían llegado de sus nietos de San Salvador  
donde le decían adorado agüelito  
debe haber tardado su buen rato en morirse  
porque las puñaladas fueron medio gallo-gallina  
hoy pienso bien me pongo un poco molesto  
pero le di tan suave  
porque creí que así se debe matar a un viejito  
aunque haya sido un hombre tan grande y tan cuerudo  
como antes fue mi General  
otros le habrían dado de puñaladas como  
si lo quisieran matar pero  
quebrándole antes los huesos con el zopapo del cuchillo  
yo no  
si no me hubiera escupido  
no me agarra la tarabilla de matarlo  
ahí anduviera él todavía para arriba y para abajo con la regadera  
en el jardín  
todo viejito y regañando  
como que era la pura cáscara amarga  
pero  
otros  
ay nanita de mi alma  
lo que hubieran hecho para cobrarle  
aunque sea un pedacito de lo que debía  
otros  
de barato  
repito  
le habrían dado más duro

sólo de muerte él tenía un costal de más de treinta mil  
imagínese tamaño volcán  
pero claro que en ese clavo le ayudaron bastante  
no fue él solito  
quien se los fue echando al pico uno por  
uno  
bastantes ayudantes tuvo a quienes Dios  
no va olvidar  
[...]  
(2007: 15-18)

La ironía se sustenta en el contraste entre el uso coloquial del lenguaje y la descripción de un hecho de la gravedad de un asesinato, a partir de la retorización del habla popular y de una oscilación entre la inocencia y transgresión consciente por parte del asesino. La ironía como elemento constituyente del texto funciona como una herramienta que conforma versos “amparados del histrionismo, la falsa impostación y el engolamiento retórico” (Ballart, 1994: 387), al haber una intención explícita por lograr naturalidad en la dicción del personaje. La potencia del significado irónico se sustenta en la ideología religiosa vista como un referente de entendimiento de la realidad. El “uso común” del lenguaje en el poema implica la construcción de una retórica específica. Se debe tener en cuenta el nivel retórico de lo coloquial en el texto. El poema se encuentra en relación con una interpretación del coloquialismo que lo define como:

Una especie de travestismo verbal por el cual la coloquialidad se hace escritura y esta a su vez representa la oralidad. Se trata de una falacia antirretórica. Es la máscara de lo coloquial de aparente familiaridad, un aproximarse a la palabra dentro del terreno de lo conocido que encubre un trabajo poético, y por lo tanto retórico, con la palabra (Sarabia, 1997:12).

Dalton, al contraponer a la lógica del asesino el espacio en el que se encuentra el genocida en el momento de su muerte, ya despojado de su poder, “indefenso” en el exilio en Honduras, aumenta el potencial crítico del discurso conversacional. En ese sentido, el coloquialismo como una posibilidad expresiva entronca con la viabilidad de una poesía social que, como se mencionó anteriormente, no deja de interesarse en la experimentación poética. Desde el lugar en el que se coloca el poeta como denunciante, “el coloquialismo consiste no sólo en un ritmo que apunta a

sonar como conversación sino también en el intento de energizar el lenguaje automatizado, o constreñido a la dimensión rutinaria” (Alemany Bay, 2006: 50). La reconstrucción del habla del chofer, con las contradicciones internas que muestra y, al mismo tiempo, las verdades sociales desprendidas de su monólogo, sin ningún tipo de autocensura, contribuyen a disolver el discurso poético convencional, el cual considera la coherencia fonética o rítmica como uno de los recursos más importantes que lo distancian de las funciones comunicativas del habla ordinaria (Culler, 1978: 233). Lo “antipoético” del texto se convierte en una posibilidad de crítica discursiva. En “La segura mano de Dios”, la construcción textual abre las posibilidades expresivas del texto y rompe con la construcción simbólica del poeta identificado con la voz del poema. El coloquialismo:

Elimina toda clasificación rígida, toda especificidad de la materia que le es propia. Se trata, pues, de la palabra inclusiva y no exclusiva; aquella que se libera de la prisión de la llamada “lengua poética”, apropiándose así de todo el material disponible. Dentro del amplio espectro de lo variable y diverso, esta poesía no formula autonomías. Se complace en borrar las fronteras de los usos y las formas en una suerte de estética de integración tanto en el nivel lingüístico como de género. Este proceso está íntimamente ligado a la concepción que el poeta tiene de sí mismo, ya no existe el creador, el vate, el mago, el pequeño dios. (Sarabia, 1997:2)

La ironía, en este caso, hace posible dirigir la mirada críticamente hacia un espacio concreto de la realidad, con lo que nuevamente se posiciona desde un espacio evaluativo (Hutcheon, 1994: 145), dimensionando lo social del texto más allá del tema, del puro contenido, sino conformando una escritura genéricamente limítrofe y de experimentación formal.

En la experiencia social de Dalton, también se configura un espacio de problematización del mismo discurso de la izquierda y se cuestiona cómo en ocasiones el programa político planteado desde las estructuras burocráticas no corresponde con la realidad vivida. En “El ser social determina la conciencia social”, Dalton utiliza la ironía para hacer evidentes los límites ideológicos del partido comunista en El Salvador:

[...]  
La tristeza da tos  
y si te descuidas un poco, cariño,  
la vida se te vuelve una jornada de Anita la

huerfanita un solo llanto entre gordos.  
En todo caso trabajar en un país socialista  
y no ganar para comprar bufanda o  
guantes hace amar la metafísica  
fundamental  
desear su violín lila para volver  
a la playa donde puedes hartarte de flores por el  
ombbligo. Ay es que soy funcionario  
del Partido Comunista más chiquito del mundo  
uno que tratará de hacer su revolución sin miles de muertitos  
porque se arruinarían las posibilidades de la agricultura  
nacional con las tumbas.  
(2007:118-119)

La visión crítica hacia los espacios institucionales de la izquierda, de su burocratización, a partir de la imagen final totalmente lapidaria, es también una forma de reconstruir una idea de país fuera de los discursos oficiales. Dalton fue muy crítico de la falta de decisión del partido comunista para abrazar la lucha armada, camino que para él debía seguirse. Así, desde su militancia, adopta una voz crítica y desacralizadora de los procesos sociales, muchas veces difícil de encontrar en el seno de la izquierda. El gesto irónico incide entonces en el espacio textual y en el exterior del texto.

El cuestionamiento de las incongruencias entre la ideología y la praxis se continúa desarrollando desde una perspectiva irónica, como en “Decires”:

«EL MARXISMO-LENINISMO ES una piedra  
para romperle la cabeza al imperialismo  
y a la burguesía.»

«No. El marxismo-leninismo es la goma elástica  
con que se arroja esa piedra.»

«No, no. El marxismo-leninismo es la idea  
que mueve el brazo  
que a su vez acciona la goma elástica  
de la honda que arroja esa piedra.»

«El marxismo-leninismo es la espada para cortar  
las manos del imperialismo.»

«Qué va! El marxismo-leninismo es la teoría  
de hacerle la manicure al imperialismo  
mientras se busca la oportunidad de amarrarle las manos.»

¿Qué voy a hacer si me he pasado la vida leyendo



el marxismo-leninismo  
y al crecer olvidé  
que tengo los bolsillos llenos de piedras  
y una honda en el bolsillo de atrás  
y que muy bien me podría conseguir una espada  
y que no soportaría estar cinco minutos  
en un Salón de Belleza?  
(2007:112)

Dalton pone en evidencia las implicaciones de pretender construir espacios ideológicos sólidos y que poseen un valor de verdad absoluto. La crítica se dirige a cuestionar la falta de radicalidad y el paso muchas veces no salvado entre el decir y el hacer, lo que se asume como una incongruencia del programa político de las izquierdas. En este caso, el gesto irónico, que se completa al final del texto, sirve como arma de agitación, de movimiento de conciencia, al plantarse la necesidad de llevar a cabo una acción destructiva para, a partir de ella, construir nuevas realidades.

Dalton no deja de considerar la contradicción inherente a los individuos dentro de la sociedad y se distancia del espacio idealista: “¿Debemos los poetas revolucionarios latinoamericanos centrar nuestra labor en el anuncio de la sociedad socialista antes de elevar a la categoría del material poético las contradicciones, desastres, taras, costumbres y luchas de nuestra sociedad actual? Yo, sinceramente, creo que no” (Dalton, 2010: 45). Así, ante esta visión compleja de la poesía social, el acercamiento puramente retórico al fenómeno irónico no puede agotar todos los discursos que entran en juego dentro de un mismo texto. No puede considerarse solamente “lo lingüístico para proclamar la evidencia de un discurso literario o poético como una realización especial y distinta del acto comunicativo usual del lenguaje” (García Berrio, 1989: 139), ya que el poema se nutre de toda una serie de elementos extraliterarios. Dentro de la vertiente de la poesía coloquial, “no se trata de convertir al texto en único centro de atención, en el acto único de la escritura, sino, por el contrario, de remitir el elemento ficcional a un contexto fuera de la propia obra con el propósito de «decir algo más» a través de la palabra, que pasa a convertirse en plurisignificacional” (Alemany Bay, 2006: 49). En ese sentido, nos encontramos ante una propuesta en la que el contexto inunda al texto y viceversa.

Al generarse, a partir de un filtro irónico, distintos mecanismos tales como la ambigüedad, la inclusión de distintas voces en el poema o la penetración de referentes literarios y culturales, (Ballart, 2004: 370) se hace posible proponer un espacio activo de interpretación para el lector.

En este sentido, el tono coloquial hace también que, gracias al discurso directo, se borre la figura del poeta como espacio de autoridad, como en “El descanso del guerrero”:

Los muertos están cada día más indóciles.

Antes era fácil con ellos:  
les dábamos un cuello duro una flor  
loábamos sus nombres en una larga lista:  
que los recintos de la patria  
que las sombras notables  
que el mármol monstruoso.

El cadáver firmaba en pos de la memoria:  
iba de nuevo a filas  
y marchaba al compás de nuestra vieja música.

Pero qué va los muertos  
son otros desde entonces.

Hoy se ponen irónicos  
preguntan.

Me parece que caen en la cuenta  
de ser cada vez más la mayoría.  
(2007: 16)

En el ejemplo anterior no puede hablarse de una figuración simbólica del poeta en el texto. El centro generador es una situación externa a la voz que enuncia (aun cuando aparezca en dos versos la primera persona) por ello, el discurso directo se extiende más allá de una figura identificable y se potencia el nivel crítico. Nuevamente, la figura central del poema tiene que ver con la delimitación de un espacio social trágico, en relación con la configuración de la muerte en la historia de un país. La idea de drama nacional se amplía a partir del distanciamiento irónico con la muerte y lo que implica contraponer un pasado que ya era trágico con un presente en peores condiciones.

Dalton reivindica la dimensión social del poema como parte de un programa poético, rechazando la poesía como universo autónomo, sublime, trascendente y coherente en un nivel simbólico. La idea del poeta definido en el lugar social figura de intelectual, enmarcado por un aura superior, más que como sujeto político, enfrentado a la realidad social, es también objetada. Ante una reivindicación poética como esta, parece problemática la postura que señala que el tema o motivo del poema, esto es, el espacio ideológico, es un elemento que se separa del espacio poético.<sup>8</sup>

Los textos de Dalton, si bien poseen una especificidad en tanto formas artísticas, también tienen como fin la denuncia. Se trata de poemas que buscan un campo de acción: disparar desde el universo simbólico. Con ello se cuestiona la poesía que tiene como único fin generar una experiencia estética en el lector y pone en relieve la posibilidad de apelar a un espacio reflexivo y de toma de conciencia. La manera en la que la denuncia se ejerce en la poesía de Dalton, distanciada de la poesía social más canónica, que está centrada en el referente, es a partir de la ironía, ya que con ésta se problematizan los espacios de la realidad denunciados y se hace posible que crítica no sea unívoca. Al romper con un discurso convencional de denuncia, el poema puede adquirir múltiples fuerzas pragmáticas (simultáneamente) y, en ese nuevo decir, amplificar la crítica (cfr. Dijk, 2000: 98).

Así, el tono coloquial en la poesía de Dalton está totalmente ligado con su nivel ideológico. Hacer poesía es también hacer historia, enmarcar un momento de lo social latinoamericano y, al mismo tiempo, vincular un espacio literario con un pensar utópico. Esto se hace posible a partir de un contexto de enunciación

---

<sup>8</sup> Aún cuando podría considerarse una discusión superada, la aparición de lo social en la poesía sigue siendo un prejuicio para determinados sectores de la crítica. Se permite que la poesía roce tangencialmente el espacio de lo social, siempre y cuando no sea panfletaria, no predomine el tono de denuncia y el grito esté contenido, solemnizado por el lenguaje poético, con lo que subyace una idea de poesía ligada a lo trascendente, un “canto” que debería sublimar realidades. Véase, por ejemplo, la postura de Mónica Mansour, quién en su estudio sobre la poesía coloquial de Mario Benedetti, reitera que los poemas del uruguayo son antes un mensaje poético que político. Lo que me parece discutible es la separación entre forma y contenido y la reiteración de que existe una lengua específica que delimita la poeticidad o literariedad de un texto, siguiendo fielmente los postulados estructuralistas de Jakobson (1979:79-94). Sería más productivo, creo, considerar que un texto poético de tema político tiene también como fin principal, a la par de lo estético, apelar al espacio de lo social como discurso, como protesta, y no por ello se anula un supuesto valor poético puro.

particular: la guerrilla del ERP en El Salvador. Se puede hablar entonces de un discurso poético “situado”, esto es, que se realiza “en” una situación social. Si tiene la posibilidad de actuar dentro de ese contexto<sup>9</sup> es porque su relevancia está determinada por él (cfr. Dijk, 2000: 38).

*“Taberna”, entre la transgresión poética y política*

El punto más extremo de dilatación de los márgenes del discurso lírico y, al mismo tiempo, de problematización del espacio político, es el poema que da nombre al poemario y con el que cierra, “Taberna”.

Desde el título, el texto se plantea una relación con un espacio de materialidad, un afuera concreto. Concebido a partir de su experiencia en la taberna *Ufleku* de Praga, ciudad en la que vivió entre 1966 y 1967, “Taberna” es un texto cuya lectura irónica ha sido omitida o apenas esbozada. Me parece que el primer gesto irónico de Dalton se produce en la nota explicativa que lo antecede:

El poema *Taberna* escrito en Praga entre 1966 y 1967 resultó del recogimiento directo de las conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre sí por jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y —en menor número— latinoamericanos, mientras bebían cerveza en *Ufleku*, la famosa taberna praguense. El autor solamente ordenó el material y le dio el mínimo trato formal para construir con él una especie de encuesta sociológica furtiva. (Dalton, 2007:138)

La tendencia crítica más extendida ha tomado la nota del poeta al pie de la letra y, en función de ésta, se ha generado una interpretación general del texto, más allá del poema mismo. La explicación en torno a su factura se ha valorado como verdadera, sin considerarla un elemento literario más, que juega con la propuesta textual:

Taberna es un experimento que liga la poesía con otra disciplina de la época: la sociología. Dalton tomó esas conversaciones, fragmentos y frases y los ensambló pacientemente durante más de un año: por eso pertenece más al dominio preciso de la sociología que al territorio casual del collage [...] El poema muestra diversas formas de pensamiento en la Praga de fines de la década del 60 y, más allá todavía, esquemas

---

<sup>9</sup> En el caso de Dalton, la aparición de sus poemas como hojas volantes en el contexto de la guerrilla salvadoreña, en el interior de los grupos armados.

de ideas detestables en otras zonas, fórmulas de la decadencia occidental y de otras formas no menos decadentes del pensamiento revolucionario. (Casaus, 2010: 245).

Dalton sugiere un “experimento sociológico”, como estrategia de desnaturalización del discurso poético, más que como una definición objetiva del texto. En este punto, cabría retomar la reflexión acerca del intérprete en el discurso irónico, y si la ironía recae en el intérprete o en el ironista. Más allá de las intenciones del ironista, el gesto irónico puede pasar desapercibido si el lector, como se sostuvo anteriormente, hace uso de su voluntad interpretativa y participa activamente del proceso. El intérprete hace que la ironía ocurra o no, a partir de un cierto grado de voluntarismo; hace falta un proceso completo, de complicidad, de participación mutua.<sup>10</sup> En ese caso, la intención de subrayar el compromiso político de Dalton y la pretensión de que el texto sea reflejo fiel de una realidad específica, anulan la posibilidad de apertura hacia una lectura irónica. No obstante, me parece que lo único que podría justificar la caracterización de “Taberna” como un experimento sociológico es cierta inocencia en asumir como “verdadera” la nota explicativa, ya que el poema propone un espacio discursivo abierto, una zona de experimentación poética extrema, que difícilmente puede encuadrarse en un propósito único. No obstante a esta ilustración del proceso de manufactura de “Taberna”, el resultado se aleja de una superposición de conversaciones “ensambladas pacientemente”. En este caso, lo que se pone en relieve es el espacio de tensión y apertura generado a partir del diálogo. Al ponderar su papel de transcriptor, Dalton ironiza sobre la figura del poeta concebido como un sujeto capaz de acceder a una forma “superior” del lenguaje, producto de una comprensión privilegiada de la realidad. Ello subraya la idea de la poesía como un espacio de confluencia de discursos, con un fuerte anclaje a referentes sociales, alejada de lo sublime. La experiencia subjetiva en “Taberna”, al diluirse el protagonismo del sujeto lírico, implica un cuestionamiento de aquella tradición

---

<sup>10</sup> Para una revisión amplia de las relaciones entre ironista e intérprete cfr. Linda Hutcheon, “Discursive communities: how irony happens” (1994).

que observa en la poesía un discurso ideal y solemne. Nuevamente la poesía no es un “canto”, sino una posibilidad expresiva abierta.

En el texto está también presente, y de forma radical, una postura irónica ante la representatividad del poeta. Basta leer las primeras estrofas para reafirmar el guiño irónico de la explicación de Dalton al texto:

Los antiguos poetas y los nuevos poetas  
han envejecido mucho en el último año:  
es que los crepúsculos son ahora aburridísimos  
y las catástrofes, harina de otro costal.

Por las calles que aprendo de memoria  
cuerpos innumerables hacen la eterna música de los pasos  
—un sonido, he aquí, que jamás podrá reproducir la poesía—  
Y todo ¿para qué?  
Para que su eco polvoso se aglomere  
en este que fue patio de reyes!

No me vengan a hablar del misterio, desvelados,  
amantes de la ancianidad especial  
a quienes el mundo parece deber pausas:  
¿alguien resolvió lo del ombligo?

No lo dice por ponerse grosero,  
ni yo trato de subrayar su gusto dudoso,  
pero, en verdad ¿alguien resolvió el misterio  
de un agujero tan simpático?

[...]

POR CIERTO QUE PROFETIZO FRAGORES DE  
SERIO ESTETICISMO  
ANTES DEL GOULASH SUPPLICADO  
VENDRÁN MUCHAS PALABRAS SONORAS:  
PÁMPANO, ILUMINACIÓN DE LA  
OROPÉNDOLA, ETCÉTERA.  
(2007: 139)

El subtítulo del poema, “Conversatorio”, y la sección anterior, sostienen una lectura virulenta de la figura social e institucional del poeta y su relación sesgada con la realidad. La poesía no es una vía para develar el “misterio” detrás de las cosas, sino que se afianza en el espacio del sujeto y su materialidad, su corporalidad. Dalton cuestiona una concepción de la poesía ordenada a partir de un conjunto acotado de temas y espacios susceptibles de ser poetizados, mientras que otros quedan fuera. Pere Ballart, al analizar la figuración irónica en la poesía,

considera que la diversificación de estrategias en la enunciación en ésta obedece a la disolución de la autoridad en la figura del poeta:

En una época como la nuestra, huérfana de unos principios éticos válidos y universales a los que remitir los acontecimientos de cada día, es lógico que la literatura no intente ya dar una visión completa y sólida del mundo y que haya abandonado una descripción autoritativa de la realidad a favor de una dramatización que relativiza la interpretación de los hechos, ante los cuales la voz del poeta es la de un observador más, naturalmente falible. (2004: 380).

En “Taberna”, la posibilidad de multiplicación de voces se encuentra en consonancia con la idea de voz lírica de Walter Mignolo, quien la considera un dispositivo textual. Mignolo refuta tanto la fusión total del yo lírico con el autor, como la idea de que en la poesía la única imagen textual posible de quién enuncia es la del poeta. Para él, en la lírica de vanguardia latinoamericana (y podríamos agregar que también en las exploraciones neovanguardistas) se da una ruptura en la consideración del rol tradicional del sujeto lírico, ya que la imagen textual y la imagen social del poeta se distancian, con lo que “la imaginaria figura de poeta deja de ser correlacionable con la imagen autoral y con la posición enunciativa autoral. El yo deja de ser una entidad psicológica para convertirse en un mecanismo textual.”<sup>11</sup> (1982:144). La pluralidad de voces que se superponen y refutan en “Taberna” logra una representación compleja de la ideología marxista, en la que los parroquianos de la taberna son relevantes sólo en su figura de coro, la cual posibilita la proliferación de ideas varias sobre el compromiso social como el espacio de conflicto y contradicción. La disposición tipográfica es en este caso significativa porque, a partir de la alternancia entre la representación en cursivas, mayúsculas de distintos tamaños, y subrayados, se hace posible un espacio visual que sostiene la diseminación del espacio ideológico y la crítica a su inmutabilidad. La pretendida “transcripción” de las conversaciones sin una lógica específica, sin que sea posible distinguir quiénes y cuántos son los participantes, genera un discurso irónico de lo político, lo sexual y lo social.

---

<sup>11</sup> En este sentido, es importante considerar la idea desarrollada por la teoría literaria posestructuralista de la muerte del autor, a partir de la que se relativiza la figura autoral y se pone de relieve la autonomía de la voz del texto literario. (Cfr. Roland Barthes, 2003: 339-345).

Si volvemos al planteamiento de la nota aclaratoria, se pone en juego una idea del poema como obra autónoma y coherente. Por un lado, el hecho de que el poema ocurra en una taberna, cuestiona la idea de que el lenguaje es expresión de un pensamiento racional, sin fisuras. La palabra oral transmutada en texto poético, bajo la consideración de la mediación del alcohol, “reconstruida” a partir de los fragmentos de las conversaciones de los jóvenes en la taberna praguense, se rebela ante los límites del discurso racional impuesto. Lo que se dice rebasa el discurso ideológico de una izquierda compacta y poco proclive a la autocrítica. Desde una perspectiva irónica, la voz colectiva exhalada tiene el poder generador de un discurso crítico tanto de lo poético como de lo ideológico.

Por otro lado, al construir la figura del poeta como simple transcriptor, Dalton considera que el azar puede ser un elemento productor de crítica y de poesía. Lo azaroso, derivado del flujo de habla y pensamiento desordenado, quiebra la idea de una construcción racional y medida del texto, sin espacios de fuga. La voz colectiva plantea una liberación de las condiciones discursivas habituales de la izquierda militante, que opera bajo la presunción de que sólo puede pronunciarse un discurso coherente, anclado a una ideología clara y sin quiebres conceptuales.

En los fragmentos siguientes se observa la intención de poner en relieve la apertura del pensamiento, las zonas de discontinuidad en el diálogo y, nuevamente, la posibilidad de concebir la poesía fuera de un espacio que la sublima. Dalton subraya las discordancias del movimiento revolucionario en el que estaba inmerso<sup>12</sup> y, al mismo tiempo, tematiza las contradicciones de un discurso institucional acerca de lo literario:

[...]  
¿Me quieres obligar a decir que la literatura no  
sirve para nada?

---

<sup>12</sup> Al respecto véase la entrevista de Mario Benedetti, “Una hora con Roque Dalton” (*op. cit.*) en la que el poeta salvadoreño plantea los términos de una expresión poética comprometida que pueda dar cuenta de las contradicciones de los procesos de lucha social y del conflicto ideológico de las izquierdas, para romper con lo que él define como estructuras caducas del movimiento revolucionario.



IDIOTA: ¿ES ACASO UNA LEYENDA ESO DE QUE  
LAS BIBLIAS FORRADAS DE ACERO DETIENEN LAS BALAS?

¿Qué horas son? La noche tiene hoy un color descorazonador:  
En el fondo somos gente muy conservadora  
hablamos de la revolución y nos enorgullece de inmediato  
considerar que moriremos con toda seguridad.  
La prudencia no te hará inmortal, camarada,  
y se sabe que el suicidio sana al suicida..  
Oh, Dios mío, Dios mío:  
¿por qué no tomas por tu cuenta la Revolución Mundial?  
Excepto los obispos polacos,  
todo el mundo te lo vería muy bien.  
(2007: 156, 164)

También vuelven a problematizarse los territorios de lo histórico y lo íntimo,  
presentados como elementos que difícilmente pueden unificarse, en un trance  
inmanente a la militancia política:

VOY A HACER ALGO QUE NADIE PUEDE HACER POR MÍ: MEAR.

[...]

LA MARCA DE REBELDÍA RESTABLECE EN EL TRASERO:  
LA PROBLEMÁTICA DE LA INOCENCIA.  
¿ES QUE SOMOS ALGO MÁS QUE NIÑOS?

¿HABRÍA QUE REZAR? ¿NO CREES?  
EL AMOR: CUESTIÓN DE LUBRICANTES.

PONER BOMBAS EN LA NOCHE DE LOS IMBÉCILES,  
OCUPACIÓN DE OUT-SIDERS, SEGUROS DUEÑOS  
DEL REINO DE LOS CIELOS.

Lucy, me has partido el corazón,  
me has dejado para siempre la cara entre las manos.

¡Oh país en pañales!  
¡Oh hijos del Hombre, uncidos a la noria,  
sonrientes y sonrosados!  
Apenas alcanza el dinero  
para la última ronda de cerveza...

Oh, Dios mío, Dios mío,  
¿no podrías ser Tú quien pasara la noche con ella?  
(2007: 145)

La sección anterior del poema es una declaración de las contradicciones del proceso de pensar desde lo colectivo y el choque con la experiencia vital individual; se pone en evidencia la dificultad de construir ese campo absoluto en el que una postura ideológica encuentra una realización práctica, sin poseer discordancias en sí misma.

El discurso de la izquierda latinoamericana vigente en los años sesenta tendía a convertirse en admirativo o condenatorio sin analizar los distintos elementos que intervenían en la conformación de realidades. El planteo irónico es importante entonces porque posibilita la generación de significados a partir de las contradicciones internas del texto, esto es, que se produce la percepción simultánea de más de un sentido para crear un tercero, en un proceso de simultaneidad (Hutcheon, 1994). En función de lo anterior, es pertinente no olvidar la propuesta de no pensar en la ironía en términos binarios, en los que hay un significado literal y otro irónico (opuesto al literal), sino más bien considerar el sentido irónico como relacional, inclusivo y diferencial, esto es, que involucra una percepción oscilante y simultánea de significados plurales y diferentes.

Dalton critica en el texto la idea de que el carácter ideológico de la poesía es peligroso en tanto que podría restarle “valor” poético. El espacio en el que se observa la carga ideológica como nociva para el poema se disuelve a partir de “Taberna”:

*No, no: el arte es un lenguaje  
(el realismo socialista quiso ser su esperanto:  
cosas del mundo de Madame Trépat, Berthe Trépat).  
Lo clásico es una dictadura imbécil:  
tantos siglos para desembocar en el violín de Ingres  
(la técnica, que nos ha regalado la adorable bomba atómica,  
no se quedó enredada con la escopeta de Ambrosio, que aprenda el arte).  
Lucy: eres de una frialdad a prueba de bombas.*

Los comunistas deberíamos conocer de finanzas  
hacer proselitismo entre los millonarios  
haría por lo menos que cada célula de barrio tuviera  
piano, litografías de Dresden, aspiradora eléctrica.  
(2007: 161)

La pluralidad de voces que se superponen logra una representación compleja de la ideología marxista, en la que las voces multiplicadas hacen posible la proliferación

de ideas varias sobre el compromiso social. Las ideas en el poema se configuran en un espacio lúdico y abierto, y por lo tanto es difícil aislarlas. Lo ideológico, por lo tanto, exacerbado en el texto, es esencial para determinar lo poético, en una yuxtaposición/unión de discursos. Podría decirse, entonces, que el poeta cede la palabra al diálogo y es éste el que sustenta la construcción estética:

Ríete, ya recrudecerá el invierno.  
Fríete, ya recrudecerá el infierno.

Yo resolví para siempre el problema de la eternidad,  
los teólogos son unos tarados temibles:  
la respuesta al problema de la eternidad  
consiste en preguntar una vez más y una vez más:  
¿y después?

CADA PALABRA ES SU CONTRARIA MORTAL  
COMO MANDRAKE EL MAGO EN EL MUNDO DE LOS ESPEJOS.  
Oculta esas rodillas, Lucy.  
No: yo no estoy con los chinos.  
Meter la podadora en el jardín de las flores abiertas  
no va conmigo.  
Tampoco lo de que el enemigo público  
número uno sea la erección.  
(2007: 155)

Esta disolución del sujeto enunciador para privilegiar el diálogo tiene que ver con un cuestionamiento de la concepción burguesa del individuo como una realidad unitaria. El dialogismo supone al sujeto como una entidad múltiple, que se configura desde diferentes posiciones frente a la realidad que lo circunda, como una construcción social móvil e inacabada. En “Taberna”, las estrategias subversivas implican un espacio de enunciación frontal, directo. “Dalton descara a la ironía como estrategia de combate, aclaración, denuncia, referencia popular” (Híjar, 2010: 246).

En “Taberna” se explora la línea brechtiana, al buscar un distanciamiento crítico por medio del humor: “Cuando estamos a punto de sumergirnos en un baño cálido de emotividad, la risa nos despierta con una bofetada, forzándonos a meditar críticamente sobre lo que estamos presenciando” (Iffland, 1994: 84). Por otro lado, hay también una dimensión significativa en el uso tipográfico, como un guiño ante la posibilidad de ficcionalizar la reconstrucción de la oralidad en el poema.

Dalton cuestiona, asimismo, otros espacios discursivos vinculados al poder, como el religioso:

LA VIDA MODERNA SÓLO TIENE SALIDA  
PARA LOS SANTOS  
SOBRE TODO PARA LOS SANTOS METIDOS A GIGOLÓS  
QUE SE ANUNCIAN CON VILES TROMPETAS  
MIENTRAS ENHEBRAN CUARENTA Y SIETE FESTEJOS  
DE ÓRDAGO  
(ASÍ SE TRANSFORMAN LOS CONJUNTOS MUSICALES  
MÁS COTIZADOS:  
CUESTIÓN DE UBICUIDAD, ELEMENTAL)  
(2007: 145)

A partir de la potencia crítica se genera un espacio de inestabilidad en el texto, y la ironía contribuye a formar estos espacios transitorios. En este punto cabría discutir las teorías anglosajonas de la ironía, como la de Wayne Booth o D. C. Muecke (1974; 1970) que pretenden clasificar la ironía según su “estabilidad”, argumento difícil de sostener ya que, precisamente, lo que genera la ironía es la ruptura de los límites semánticos y estructurales y, por lo tanto, instaura zonas de mutabilidad por excelencia.

La problematización de espacios ideológicos, conectada a una idea de la poesía como espacio crítico, funciona en “Taberna” como la interpretación de una época y de un contexto. Asimismo, a partir de los problemas de categorización que presenta, es posible definirlo como un texto de los límites:

Si el texto plantea problemas de clasificación es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites [...] el texto es lo que llega hasta los límites de las reglas de enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.) No es una idea retórica. El texto intenta situarse exactamente detrás de los límites de la *doxa* (la opinión común, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada poderosamente por las comunicaciones de masas ¿no se define acaso por sus límites, por su energía de exclusión, por su *censura*?), podríamos decir, tomando la palabra al pie de la letra que el texto es siempre paradójico (Barthes, 1999:76).

El “poema” suscita así una toma de conciencia ante distintas estrategias naturalizadoras de la lectura y de la crítica, esto es, que se resiste a las operaciones que convencionalmente se pretendería realizar sobre un texto lírico. El espacio de lo

poético se abre a un campo de acción social y de problematización lingüística. En consecuencia, sus rasgos más relevantes se convierten en aquellos mediante los cuales afirma su carácter distintivo, su diferencia con respecto a lo que tratan los modelos culturales de la literatura como institución (Culler, 1978: 228).

Si convencionalmente lo que se valora en un poema es su “unidad”, que se observe en él una forma expresiva continua, los registros múltiples configuran el límite del texto como propuesta subversiva y desestabilizadora. “Taberna” se enfrenta al tono de los espacios de militancia de izquierda, tan propensos a la solemnidad y a la falta de autocrítica.

Para Jonathan Culler el rasgo fundamental de la ironía es su estructura dual: el contraste de dos entidades (1978: 116). No hay modo de aislar *Taberna...* de su intencionalidad social. La circulación de la obra en el contexto del movimiento revolucionario en El Salvador es innegable, pero, al mismo tiempo, el texto excede a los fines propiamente políticos, ya que hace problemático tanto la convención lírica como una ideología marxista sin fugas y contradicciones. La visión irónica abre el texto, multiplica sus sentidos y concibe zonas de oposición, no resueltas, que amplían su impulso crítico.

Las operaciones que lleva a cabo Dalton para construir una poética pueden ponerse en relación, bajo la consideración de las diferencias contextuales y formales, con la propuesta de Susana Thénon en *Ova completa*, a partir de la preeminencia que alcanza el planteamiento irónico en la conformación de sentidos.

## 2. Susana Thénon. *Ova completa* y lo poético como pregunta

*estoy hablando en serio muy en serio  
mis bromas sollozan*

Susana Thénon

La delimitación del canon de la poesía latinoamericana ha obedecido a factores no siempre motivados por la reivindicación de una poética. En su formación han intervenido distintos elementos, relacionados con la creación de grupos, los intereses asumidos por la institución literaria, el diálogo de determinados autores con un espacio de la tradición que posee mayor peso que otro, el movimiento cultural de ciertas capitales con más influencia en el campo cultural, o bien, consideraciones de género, etnicidad, procedencia sociocultural, entre otros. Así, la elección u omisión de determinadas voces dentro del espacio de las publicaciones relacionadas con el campo de la poesía y su inserción o exclusión de los círculos culturales, ha estado mediada, necesariamente, por la conformación de espacios de poder, a partir de los que se generan olvidos significativos.

Aún cuando su producción literaria inició a finales de la década de 1950 y publicó en vida los poemarios *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991) ha sido estudiada sólo después de su muerte, luego de haber permanecido en una zona de tensión frente al medio de legitimación literaria, al asumir un camino de independencia y particularizar una voz única, difícilmente clasificable o emparentable con otros poetas de su generación. La edición de sus obras completas, a cargo de María Negroni y Ana María Barrenechea, bajo el título de *La morada imposible*, en 2004, ha cumplido una función divulgativa y ha permitido acceder a una visión completa de su propuesta creativa, incluyendo su producción fotográfica y las traducciones de poesía inglesa y alemana. En la última década han comenzado a publicarse aproximaciones críticas en torno a su obra, en un acto de recuperación de una poética relevante que no había tenido la atención merecida dentro del campo de los estudios literarios.

*Ova completa*, su último poemario, marca un espacio de ruptura frente a sus textos anteriores y es determinante para definir su proyecto. Los poemas que lo componen están ordenados a partir de un posicionamiento específico en torno al lenguaje, en una actitud de riesgo frente a los valores de lo poético.

El camino que sigue Thénon para llegar a *Ova completa* es el de extremar el ensanchamiento de los límites del sentido, al plantarse críticamente ante una idea del lenguaje como posibilidad de comunicación franca y directa. En su poemario anterior, *distancias*, puede observarse un planteamiento de depuración de los contenidos poéticos y la generación de una pregunta por la univocidad del lenguaje. No obstante, en *Ova completa* el cambio se muestra radical, al condensarse el texto con referentes intertextuales y ahondar en el desequilibrio y la ambivalencia del proceso enunciativo, a partir de una propuesta en la que la ironía define las particularidades del texto.

#### *La poesía como cuestionamiento discursivo*

*Ova completa* propone una dimensión textual densificada a través del uso de la ironía como posibilidad de transgresión y ruptura del discurso lírico. Los textos, en su configuración irónica, están mediados por una dimensión social compleja, por lo que, tal como lo observamos anteriormente en la propuesta de Roque Dalton, se abre la posibilidad de pensar la poesía más allá de su dimensión estética, considerando los espacios ideológico y contextual como definitivos para la construcción de los textos.

El movimiento poético que se gestó en Latinoamérica a partir de de la década de 1950 y que ha sido definido como posvanguardia o neovanguardia<sup>13</sup>, difícilmente puede caracterizarse de manera homogénea. Los grupos y sus formas de operación, así como las propuestas estéticas individuales que llegaron a definirse como neovanguardistas, fueron múltiples. Por ello me parece pertinente distinguir un

---

<sup>13</sup> Los términos *posvanguardia* y *neovanguardia* se definen a partir de la consideración de la vanguardia histórica de los años veinte como un hecho único y determinante para la configuración del arte occidental.

discurso que, desde la crítica, los espacios editoriales o los mismos grupos, conectó manifestaciones diversas de ruptura bajo el signo de lo nuevo. *Ova completa* puede considerarse como una propuesta que se opone a una idea tradicional de la lírica y que intenta subvertir elementos del canon poético latinoamericano. En ese sentido, puede vincularse con un discurso neovanguardista.

Algunas de las características de las manifestaciones poéticas de ruptura, identificadas como una nueva vanguardia latinoamericana, son:

La búsqueda de nuevas posibilidades de configurar el significante a partir del quiebre de las normas del poema convencional y de la lengua, la incorporación de elementos no verbales, en particular gráficos, la comprensión o expansión del texto, el intento de establecer nuevas relaciones entre los signos, los significados y los referentes, la investigación de nuevas dimensiones del sujeto y la escritura misma, y también los rasgos extratextuales: la actitud provocativa y rebelde frente a las convenciones, valores vigentes, el afán de transformar la sociedad mediante la interacción de arte y vida y la aguda percepción de la situación de la sociedad como crisis. (Carrasco, 1988: 37).<sup>14</sup>

Muchos de los elementos antes mencionados pueden encontrarse en el poemario de Thénon, quien adopta una posición crítica frente a una realización concreta de la lírica, buscando dilatar una noción de lo poético. La existencia de un marco de reglas o leyes que definen concretamente cómo debe ser construido y leído un texto lírico es percibida como una limitante, ante la que se responde con una propuesta radical.

En *Ova completa* se lanzan preguntas hacia un sistema de discursos sociales, morales, religiosos, de género, que impone un marco de acción específico para el sujeto. Ante determinadas zonas de sentido homogéneas, la construcción de una voz lírica múltiple y diversa, hace posible discutir la idea de que el lenguaje es un constructo neutro que propicia una comunicación transparente, a partir de una unidad visible en los sujetos que enuncian y participan en el acto comunicativo.

El texto con el que abre el poemario es un primer posicionamiento que reivindica el acto poético como una interpelación, en oposición a una idea del sujeto femenino entendido bajo un marco conceptual taxativo:

---

<sup>14</sup> La vanguardia es observada como un punto de partida que definirá manifestaciones futuras. En este caso, me parece pertinente hablar de un *discurso neovanguardista*, que puede aplicarse a múltiples propuestas, más que ver en la neovanguardia un espacio homogéneo con características continuas e invariables (Cfr. Carrasco, 1988).



¿por qué grita esa mujer?  
¿por qué grita?  
¿por qué grita esa mujer?  
*andá a saber*

esa mujer ¿por qué grita?  
*andá a saber*  
*mirá que flores bonitas*  
¿por qué grita?  
*jacintos margaritas*  
¿por qué?  
*¿por qué qué?*  
¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?  
¿y esa mujer?  
*vaya a saber*  
*estará loca esa mujer mirá mirá los espejitos*  
¿será por su corcel?  
*andá a saber*

*¿y dónde oíste*  
*la palabra corcel?*  
es un secreto esa mujer  
¿por qué grita?  
*mirá las margaritas*  
la mujer *espejitos pajaritas*  
*que no cantan*  
¿por qué grita?  
*que no vuelan*  
¿por qué grita? *que no estorban* la mujer  
y esa mujer  
¿y estaba loca esa mujer?

ya no grita

(¿te acordás de esa mujer?) (2007: 137-138)

La posibilidad del *grito* se contrapone a determinados espacios sociales e ideológicos que cuestionan su pertinencia. La relación entre la desautorización del grito, que una de las voces mantiene a lo largo de todo el texto, y la caracterización del acto de gritar como una manifestación de locura, generan un espacio crítico ante el silenciamiento de la mujer, a partir de la pregunta que se repite anafóricamente. El lugar desde el que ésta grita es, entonces, una posibilidad de cuestionar un orden establecido. La pregunta, incisiva, reiterada, abre la posibilidad de que el grito se convierta en agencia. La locura como posibilidad de disolución de sentido y la negación final del grito construyen un espacio no resuelto de las posibilidades enunciativas de un sujeto

femenino, que se presentará travestido, multiplicado y enmascarado en los distintos textos del poemario.

Si se considera que “cada palabra *sabe* a los contextos en los que ha vivido una vida socialmente cargada y el lenguaje está sobrepoblado por las intenciones de otros” (Blau DuPlessis, 1999: 245), *Ova completa* evidencia el anclaje de los sentidos de las palabras a su uso social e ideológico y considera el contexto como fuente de significado. El propósito es “rechazar la pregunta tal como se formuló, irrumpir en los lenguajes de pregunta y respuesta, activar todos los elementos del decir normal más allá del decir normal. Hacer una poesía crítica, una lírica analítica; no una poesía que decora la cultura dominante sino que cuestiona los discursos, que hace de la representación un sitio de batalla” (Blau DuPlessis, 1999: 249). Así, la simbolización de las concepciones sociales se lleva a cabo en forma de negación, irrupción violenta del lenguaje, con lo que, simultánea a la desmitificación de discursos históricos, sociales y culturales que pasan por verdaderos, se propicia una desmitificación de la poesía y se propone una poética subversiva.

El fenómeno irónico en *Ova completa* tampoco puede separarse de una concepción específica de poesía ligada a un ejercicio de crítica. El modelo semántico de la ironía como contradicción lógica queda suspendido en favor de sus dimensiones performativa y social (Cfr. Hutcheon, 1994) para hacer evidente la imposibilidad de generar significados unívocos y estables y abrir la posibilidad a percepciones de sentido simultáneas.

Como se mencionó anteriormente, tal como lo señala Jonathan Culler, convencionalmente el texto lírico es concebido como un espacio textual completo en sí mismo, poseedor de coherencia en un nivel simbólico (1978: 98), y en función de esta percepción es interpretado. Una de las constantes en los textos de *Ova completa* es precisamente la ruptura de la idea de “unidad”, de coherencia simbólica, ya que los poemas se presentan como espacios abiertos, muchas veces inconexos, saturados de referentes que dirigen el sentido a zonas ambiguas e incluso contradictorias.

El texto poético es una fuente de la que emana un lenguaje particularizado, individual, en oposición a distintos órdenes discursivos y en el que opera una

negación de lo sublime. El lenguaje se manifiesta como contrapuesto, dialógico e independiente.

Un elemento central del poemario es el cuestionamiento del concepto de “autoridad”, desde lo literario, lo político y lo social. En principio, el título del poemario, *Ova completa*, anticipa el tono a partir del cual se generarán distintos juegos del lenguaje. El proyecto bajo el que se conceptualizan las “obras completas” se cuestiona como una forma tradicional de decir algo sobre la literatura, en la que se pretende enmarcar la producción autoral bajo una estructura estable. El título genera una marca de ambigüedad, al enfrentarse irónicamente a una construcción que, desde la academia y el espacio editorial, implica una clausura. Lo que ocurre en el poemario de Thénon es un enfrentamiento hacia ese espacio de legitimación del sistema literario, al objetar la idea de consagración autoral y la posibilidad de concebir una obra como totalidad.

El texto que da nombre al poemario, “Ova completa”, introduce mecanismos formales ajenos al campo de la lírica, como la nota al pie que explica el título:

\* OVA: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos  
COMPLETA: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos. Literalmente: colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos, rebosantes, henchidos.<sup>15</sup>  
(2007: 155)

El texto juega con la idea de lo “literal”, posicionándose críticamente ante una visión del lenguaje como exacto, preciso y unívoco, que puede ser definido por la ciencia lexicográfica. Al mismo tiempo, inserta un elemento formal del campo científico dentro del poema, con lo que se diluyen las fronteras genéricas. Posteriormente, el texto continúa con la desautorización de distintos espacios discursivos, como el filosófico:

Filosofía significa ‘violación de un ser viviente’.  
Viene del griego *filoso*, ‘que corta mucho’,  
y *fia*, 3ª persona del verbo *fiar*, que quiere decir  
‘confiar’ y también ‘dar sin cobrar *ad referéndum*’.

---

<sup>15</sup> La edición de *Ova completa* consultada es la incluida en las obras completas, *La morada imposible*, tomo 1, Ana María Barrenechea y María Negroni (eds.), Buenos Aires, Corregidor, 2007.

Ejercen esta actividad los llamados *friends*  
o “Cofradía de los Sonrientes”,  
los fiadores –desde luego–,  
los que de veras tienen la manija y los que creen tenerla  
en la descomunal mezquita de Oj-Alá.

Una vez consumada la filosofía  
se hacen presentes por orden de aparición:

la taquería el comisario el juez de la causa  
el forense el abogado de oficio el reportero gráfico  
el secreto de sumario Max Scheler una familia vecina  
un psiquiatra dos guardias

[...] (2007:155)

Ante una configuración de determinados discursos a partir de su valor de verdad, Thénon contrapone la idea de ficcionalidad, de invención, de juego lingüístico. El discurso literario se equipara con el filosófico y ambos son considerados construcciones ficcionales<sup>16</sup>. Por otro lado, el sentido de las palabras es también relativizado, subrayando su carácter convencional, por lo tanto, se hace posible subvertir sus significados comunes. El contrasentido generado a partir de la transgresión en la etimología de las palabras implica también una crítica hacia distintas formas de organización y control social. Por otro lado, la división versal posee un nivel de arbitrariedad, con lo que se cuestiona la consideración de esta segmentación como definitoria del poema. El juego irónico se relaciona, simultáneamente, con la posibilidad de hacer evidentes los límites de lo poético, cuestionar los bordes de la poeticidad y criticar espacios sociales concretos. La ironía pone en juego la estabilidad del lenguaje y, por lo tanto, la linealidad de las construcciones discursivas que proceden de éste y que conforman realidades específicas (Colebrook, 2004: 36).

---

<sup>16</sup> Me parece pertinente considerar, en función de la definición de un punto de vista irónico, la revisión al discurso filosófico que hace Richard Rorty, (1996) quien afirma que la idea de que la filosofía puede confirmar o desacreditar las pretensiones de conocimiento de la ciencia, la ética o el arte es una construcción histórica que debe ser rechazada. Si la filosofía se convirtió en una autoridad en función de la construcción de conocimiento es porque se adjudicó una "comprensión especial de la naturaleza del conocimiento y de la mente" (1996: 48) que hoy resulta difícil de sostener. Para Rorty la ironía es entonces una vía para cuestionarla noción de verdad objetiva. La verdad es circunstancial, resultado de acuerdos y convenciones de comunidades específicas, y es posible evidenciar esto a partir de la ironía.

La idea de romper con elementos del canon lírico implica también un enfrentamiento con la institución literaria que, desde la academia, se configura como espacio de autoridad, al no cuestionarse la existencia de un discurso social sobre el amor, que también se reproduce desde lo literario. Thénon resignifica elementos de la tradición lírica a partir de una reconstrucción subversiva para cuestionar el discurso amoroso:

si durmieras en Ramos Mejía amada mía  
qué despelote sería

cómo fuera yo a tus plantas  
cómo esperara tranvías  
cómo por llegar de noche  
abordara a mediodía

qué despelote sería

con tu abuela enajenada  
con tu hermana y sus manías  
con tus primos capitanes  
haciéndonos compañía  
qué despelote sería

con tu madre en la ventana  
con tu madre noche y día  
con tu madre que nos tiende  
su cama negra de hormigas

qué despelote sería

sin tus huecos en mis huecos  
sin tus sombras en las mías  
sin dedos con qué golpear  
el tambor de la agonía

si durmieras en Ramos Mejía  
amada mía  
qué despelote sería  
(2007: 157)

En el poema, que retoma elementos de una canción tradicional, se produce una mezcla de conversación informal con el apelativo a la amada y se parodia el tópico amoroso. La voz que enuncia reconstruye un espacio de deseo lésbico, con lo que se rompe un sistema social de configuración genérica, que se confronta con determinadas zonas de la tradición literaria que también reproducen la normalización

social de los sujetos. El cambio produce una lectura y reconstrucción insubordinada de la tradición lírica. Ana María Barrenechea ha analizado formalmente el texto:

La recurrencia constante del verso que cierra cada estrofa cumple una función ambivalente. La rudeza del uso de la palabra "despelote" contrasta con la tónica tranquilizante encomendada al ritmo y al esquema hipotético suspendido como posibilidad no realizada. El *ritornello* final exacerba la contradicción, al repetir con una expansión en espejo invertido el esquema formal de la cabeza (inversión que tiene su modelo en la poesía tradicional donde también se encuentra a menudo la formulación hipotética) (1987: 22)

La situación caótica presentada a partir de un esquema tradicional para presentar la situación amorosa, rompe con la expectativa del lector y genera un espacio crítico en torno al lenguaje y a los espacios sociales de representación. La idea de *tradición*, concebida como una herencia cultural que da sentido a una comunidad, es discutida. La tradición literaria se concibe como un elemento que puede ser relativizado, y cuyos alcances tendrían que ver con contextos concretos y con sujetos específicos; no se trata de una configuración de propuestas formales con un significado estático e invariable, atemporales y ahistóricas. Ante una lectura de la tradición como un espacio inmóvil, la ironía es una práctica discursiva relacional.

Thénon también cuestiona otros espacios de autoridad de la institución literaria, como el académico, ahondando en el subtexto irónico, como en "La antología":

¿tú eres  
la gran poetisa  
Susana Etcétera?  
mucho gusto  
me llamo Petrona Smith-Jones  
soy profesora adjunta  
de la Universidad de Poughkeepsie  
que queda un poquipsi al sur de Vancouver  
y estoy en la Argentina becada  
por la Putifar Comisión  
para hacer una antología  
de escritoras en vías de desarrollo  
desarrolladas y también menopáusicas  
aunque es cosa sabida que sea como fuere  
todas las que escribieron y escribirán en Argentina  
ya pertenecen a la generación del 60  
incluso las que están en guardería  
e inclusísimamente las que están en geriátrico

pero lo que importa profundamente  
de tu poesía y alrededores  
es esa profesión –aaah ¿cómo se dice?–  
profusión de íconos e índices  
¿tú qué opinas del ícono?  
¿lo usan todas las mujeres  
o es también cosa del machismo?  
porque tú sabes que en realidad  
lo que a mí me interesa  
es no sólo que escriban  
sino que sean feministas  
y si es posible alcohólicas  
y si es posible anoréxicas  
y si es posible violadas  
y si es posible lesbianas  
y si es posible muy muy desdichadas

es una antología democrática  
pero por favor no me traigas

ni sanas ni independientes  
(2007: 154)

A partir de la delimitación de un personaje, se construye la parodia de un discurso académico, en el que se distingue la superficialidad de una mirada externa, que percibe su objeto de estudio como otredad. En la voz de Petrona Smith-Jones se manifiesta una exacerbación de los estereotipos que muchas veces se imponen a la escritura de mujeres, a partir de los cuales se niega la diversidad. Se critica, además, el estudio de la periferia concebida desde el centro a partir de una imagen exótica de lo otro latinoamericano. Al mismo tiempo, se objeta un feminismo liberal que, al creerse incluyente, impone una interpretación que se pretende autorizada, pero que no considera la complejidad de los sujetos que estudia y que aplica, desde una visión distanciada, interpretaciones a modo de la literatura latinoamericana.<sup>17</sup>

---

17 Me parece importante señalar que éste es quizá el poema más analizado de Susana Thénon (cfr. Gerbaudo, 2009; Reisz, 1996; McGuirk, 1997). Considero relevante que haya una coincidencia en las interpretaciones de Susana Reisz y Bernard McGuirk. Ambos concuerdan en una lectura de *Ova completa* como una manifestación de ruptura y la caracterizan como un tipo de paradigmático de escritura femenina, por su oposición a los límites y configuraciones del discurso patriarcal, al comparar sus estrategias con los planteamientos teóricos de Luce Irigaray (2007) en torno a la ruptura de la mimesis del lenguaje para romper el canon masculino, pero también ambos cuestionan la pertinencia ideológica de la ironía en un contexto como el de este poema, ya que, para los dos, si bien la burla puede generar zonas críticas, el “exceso” genera una indeterminación ideológica que no contribuye a cuestionar de fondo un estado de las cosas. Disiento, ya que considero una limitación crítica censurar los “excesos” de un texto, más que considerar que toda desproporción textual, en tanto cuestionamiento de la norma, implica una posibilidad de cambio de paradigma.

Para ahondar en el cuestionamiento de lo poético como espacio convencional, Thénon propone textos inacabados, abiertos, con fugas de sentido y en los que lo fragmentario es parte de la propuesta. Así, se discute que el campo de la lengua sea un espacio normado, cerrado en sí mismo, y se plantea como una zona que está determinada por lo social y cultural, como en el siguiente ejemplo:

mefítico oís vosotros  
si digo "mefítico" no tengo  
más remedio que añadir  
"oís vosotros"  
es mester de finura  
es galanura ¿oís vosotros?  
yo no os puedo decir  
"apestoso oís vosotros"  
ni "con olor a mufa oís vosotros"  
y menos "con una spuzza que volteaba oís vosotros"  
así como sería contraproducente exclamar  
"¡meté las rosas en el búcaro che!"  
se llama conciencia de lengua  
intransgresión  
pavimento  
que desliza al Monumento  
perfil vitalicio de la estela funeraria  
tal vez separata lobotomía frontal  
no importa cuándo algún día  
no importa cómo  
como hierro como chicle como tuerca

hay que estar ahí  
¿oís vosotros? ahí  
"mefítico"  
es tan fácil  
vetusto oís vosotros  
¿veis?  
arriesgarse con "choto" o "chacabuco"  
es pasaporte a la marginación  
¿queréis ser presa de antólogos chiflados?  
¿tener una verruga en el currículum?  
¿que Erato os fulmine?  
¿qué boñiga queréis?  
reglas preceptos leyes  
reglas preceptos leyes queréis  
reglas preceptos leyes queréis tenéis  
y decoro pecunia seguridad  
¿oís vosotros?  
mientras ellos tienen olor a mierda  
vosotros devenís mefíticos  
mientras ellos mueren chotos  
vosotros fenecéis vetustos  
devenís fenecéis mefíticos vetustos



mefíticos vetustos  
fenecéis  
(2007: 145)

El poema considera nuevamente las implicaciones de la autoridad en la delimitación de ciertos significados y en las zonas normativas de la lengua. El punto de vista crítico se genera a partir de la existencia de los usos “correctos” o cultos del lenguaje y otros “incorrectos” o populares. Ante la ruptura y quiebre discursivo que genera la lengua extendida en determinado contexto, se opone el uso normativo. Así, se tematiza la reconstrucción de oraciones en distintos registros, desde lo aceptado preceptivamente y su versión en el habla callejera. La yuxtaposición de la norma culta (parodiada) y su contraparte popular, genera un discurso crítico de la supuesta corrección del idioma, defendida desde los espacios sociales más conservadores y la censura del uso común, que es, finalmente, la lengua viva. Asimismo, se desacredita una idea de lo literario desde un ámbito elitista, separado de los usos habituales de la lengua. Por otro lado, la cualidad sonora del texto, basado en una estructura rítmica anafórica sugiere la clasificación del texto dentro del género poético, no obstante, la estructura fragmentaria y abierta, sin un sujeto enunciador visible, se revela ante la idea convencional de la lírica.

La subestructura irónica estaría relacionada con sostener un espacio de ambigüedad, a partir del que se incrementa la apertura interpretativa. El texto puede caracterizarse según la noción de límite de Barthes:

Se trazan dos límites de la lengua: un límite prudente, conformista, plagario (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje. (Barthes, 2000:15)

Thénon concibe el territorio de la lengua como susceptible de transformación y se plantea la posibilidad de que el límite que implica los usos canónicos sea “contaminado” por aquél que produce fugas de sentido, innovaciones y rupturas.

Las palabras son consideradas solamente signos en el lenguaje cotidiano mientras que en el poema se convierten en símbolos. Esta caracterización, derivada del Romanticismo, considera que el símbolo poético no sirve simplemente para transmitir la significación, sino que debe ser percibido en sí mismo. Además de ser intrínsecamente coherente, motivado y no arbitrario, realiza la fusión de los contrarios, de lo abstracto y lo concreto, de lo ideal y lo material, de lo general y lo particular; el símbolo expresa lo indecible, es decir, lo que los signos no simbólicos no logran transmitir, por consiguiente, es intraducible y su sentido inagotable (Todorov, 2012: 136). *Ova completa* lanza una pregunta constante para desarticular estas particularidades con las que se define el género lírico, ya que rompe con la configuración simbólica del texto poético y con la idea de intraducibilidad e inagotabilidad del poema.

La concepción de lo irónico en el poemario se relaciona también con el descentramiento del fenómeno del “ironista” y su consideración como un proceso signifiante, en el que el intérprete posee necesariamente un papel activo, esto es, una intencionalidad ante el texto (Hutcheon, 1994: 85). El planteamiento irónico y su movimiento subversivo hacen posible la conceptualización del poema como sistema abierto, con una participación mutua del autor y el lector, bajo la intención de revelar la carencia de límites, al situar en un trance a quien escribe y a quien lee.

Así, la apuesta de *Ova completa* es romper la idea de tradición literaria, al lanzar una pregunta por las implicaciones de la figura de “autoridad” social y literaria y marcar las discontinuidades de un sistema.

#### *Discurso irónico y contexto latinoamericano*

La capacidad para desestabilizar determinadas lecturas sobre la realidad se da en *Ova completa* a partir de la relación permanente entre el texto y el contexto. La idea de autonomía textual es insostenible, más aún en función de los significados irónicos.

Thénon problematiza una imagen de lo latinoamericano, retomando distintos subtextos históricos y sociales, que se reconstruyen irónicamente. La subversión poética corresponde también a la de la relativización de una realidad en la que se hacen evidentes determinadas imposiciones discursivas. El exterior del poema se convierte en fuente significativa del texto y el significado irónico es algo que "sucede", en un territorio dinámico de interacción entre el texto, el contexto y el intérprete (Hutcheon, 1994: 56), por lo tanto, la consideración de los campos referenciales bajo los que se genera la ironía es fundamental, ya que no es posible aprehender sentidos aislados de un entorno particular.

Al aludirse irónicamente momentos concretos de la historia y la sociedad latinoamericana, además de crearse vínculos con esferas de sentido diversas, se refuerza el planteamiento crítico antes mencionado. No puede hablarse del poema como un espacio neutral. Los límites de determinadas construcciones sociales se hacen evidentes en textos que asumen una postura ante hechos que serán resignificados. El sentido de los referentes externos invade el texto y, entonces, entre el afuera y el adentro del poema se genera un puente dialógico.

Un ejemplo de la aparición de un espacio social relevante en un contexto determinado, es la referencia a la religión católica, con la idea de dios que ésta involucra, y sus implicaciones culturales en Latinoamérica:

vos  
que leíste a Dante en fascículos  
te dejaste llevar  
por esos dibujitos  
a los que llaman miniaturas iluminadas  
y te tragaste todo  
todo  
de pe  
a pu

pero es mentira

ese complicadero del infierno es pura macana  
hecha a propósito para hacerte perder tiempo  
en calcular a qué círculo irán a dar  
los huesos de tu alma  
¿y sabés una cosa?  
este famoso averno  
es de una sencillez admirable

que no de balde su señor es astuto  
llegás allí y te dicen  
sos libre  
andá y hacé lo que te dé la gana  
(2007:139)

En este caso, una interpretación particular de lo religioso, enunciada de manera directa, se dirige a un lector potencial, en segunda persona, que adopta la forma de una voz impersonal como conciencia crítica externa. Lo literario y lo religioso se mezclan, bajo la consideración de que ambos espacios pueden equipararse por su sustancia ficcional. El discurso religioso es, nuevamente, una construcción ficcional y la literatura no es una manifestación cultural neutra. Ésta puede incidir en una construcción social de sentido y, por lo tanto, excede el marco que convencionalmente se le impone. El carácter ideológico de lo literario se hace evidente. La idea de la poesía como algo contrapuesto a la sociedad, como un discurso intelectual y subjetivo, se diluye y “los elementos materiales a los que ninguna obra lingüística, ni siquiera la *poésie pure*, se puede sustraer por entero, están tan presentes en el texto como los elementos formales.” (Adorno, 2003:59).

También se critica cómo, a partir de la creencia religiosa, se genera una relación con dios desde una realización particular del lenguaje:

dios nos ayude o dios no nos ayude  
o nos ayude a medias  
o nos haga creer que nos ayuda  
y después mande decir que está ocupado  
o nos ayude oblicuamente  
con un piadoso “ayúdate a ti mismo”  
o nos acune en brazos canturreando que vamos a cobrar  
si no dormimos inmediatamente  
o nos cuente la historia de la mejilla  
y la del prójimo y la del leproso  
y la del muchacho lunático y la del mundo que habla  
o se coloque los auriculares  
o nos sacuda fuerte rugiendo que vamos a cobrar  
si nos despertamos inmediatamente  
o nos haga el test del árbol  
o nos lleve al zoológico a mirar  
cómo nosotros nos miramos  
o nos señale un viejo tren sobre un fantasma de puente  
apuntalado por carteles de pañal descartable

dios nos ayude o no a medias  
o renqueando

dios nos  
dios qué  
o más o menos  
o tampoco  
(2007:181)

El título del poema, “Kikirikyrie”, desacraliza el intertexto religioso y la dimensión anafórica del texto recrea el rezo desde una voz enunciativa insubordinada, al hacerse evidente la apelación a dios a partir de la burla dirigida hacia una noción de lo religioso como espacio de refugio y de obtención de favores. La sucesión de oraciones disyuntivas pretende reforzar la debilidad de una religión burocratizada y hace evidente el nivel de pragmatismo que alcanza en la vida cotidiana. La disolución léxica final exhibe lo precario de la delimitación discursiva de la plegaria, que se presenta como un simulacro de la comunicación con dios. Con el uso de la primera persona del plural, se parodia la concepción comunitaria de la religión, que se disuelve en lo vano de las peticiones. El rezo, presentado como repetición vana, se vacía de significado:

El estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiera no ser sentido como una imitación [...] el estereotipo es la vida actual de la “verdad”, el rasgo palpable que hace transitar el ornamento inventado hacia la forma canónica, constrictiva, del significado. (Barthes, 2000: 70)

Así, se muestra la naturaleza retórica del discurso religioso como ficción, remedo de un contenido vacío, el cual, no obstante, permanece como una verdad social, en la que el lenguaje (su peso repetitivo) incide en la reproducción de un estado de cosas.

Los elementos paratextuales funcionan también como puntos de diálogo con el exterior del poema. Éstos configuran una zona indecisa entre el adentro y el afuera del texto, sin un límite riguroso ni hacia el interior ni hacia el exterior, a partir de los cuales se construye una zona de transición y transacción con el lector (Genette, 2001:13). En *Ova completa*, la carga significativa de estos elementos está ampliamente relacionada con el discurso irónico. Al mismo tiempo, actúan como puntos de anclaje

con un subtexto histórico, como se observa en “Poema con traducción simultánea español-español”<sup>18</sup>:

*Para ir hacia lo venidero,  
para hacer, si no el paraíso,  
la casa feliz del obrero  
en la plenitud ciudadana,  
vínculo íntimo eslabona  
e ímpetu exterior hermana  
a la raza anglosajona  
con la latinoamericana.”*

Rubén Darío, Canto a la Argentina (2007: 185)

En este caso, el epígrafe de Rubén Darío sirve como contrapunto para marcar el sentido irónico del texto. Éste, tomado elemento antitético del resto del poema, presenta, por un lado, una visión crítica de la tradición, al cuestionar la autoridad de determinados nombres como elementos centrales del canon de la poesía latinoamericana. Se trastoca su sentido original, ya que, en la relación con el texto en su conjunto, aparece como una visión edulcorada de intervención imperialista en América. La voz autorizada de Darío y su lectura tersa del “encuentro de dos mundos”, se problematiza a lo largo del poema, que es un espacio de reactualización del subtexto histórico:

Cristóforo (el Portador de Cristo)  
hijo de un humilde cardador de lana  
(hijo de uno que iba por lana sin cardar)  
zarpó del puerto de Palos  
(palo en zarpa dejó el puerto)  
no sin antes persuadir a Su Majestad la Reina  
Isabel la Católica de las bondades de la empresa  
por él concebida  
(no sin antes persuadir a Her Royal Highness  
die Kenigin Chabela la Logística de empeñar  
la corona en el figón de Blumenthal con-verso)  
así se vertiesen litros y litros de  
genuina sangre vieja factor RH negativo  
(así costase sangre sudor y lágrimas  
antípodas)  
se hicieron a la mar  
(se hicieron alamares)

---

<sup>18</sup> Para una interpretación formal amplia de este poema cfr. el artículo de Ana María Barrenechea “El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon” (1987: 259-263)

y tras meses y meses de yantar solo  
oxímoron en busca de la esquiua redondez  
(y tras días y días de mascar Yorkshire pudding  
y un pingüino de añadidura los domingos)  
alguno exclamó tierra  
(ninguno exclamó thálassa)  
desembarcaron  
en 1492 a.D.  
(pisaron en 1982 a.D.)  
jefes esperaban en pelota  
genuflexos  
(mandamases aguardaban desnudos  
de rodillas)  
Cristóforo gatilló el misal  
(Christopher disparó el misil)  
dijo a sus pares  
(murmuró a sus secuaces)  
coño  
(fuck)  
ved aquí nuevos mundos  
(ved aquí estos inmundos)  
quedáoslos  
(saqueadlos)  
por Dios y Nuestra Reina  
(por Dios y Nuestra Reina)  
AMÉN  
(O M E N)

(2007: 152-153)

El discurso irónico comienza con el título, al considerarse la paradoja que implica un proceso de traducción en una misma lengua. *Traducción* puede leerse como sinónimo de *interpretación*, lo que implica un reverso crítico a una lectura oficial de la historia. El término “simultánea” adquiere nuevos sentidos al encontrarnos ante un espacio textual y no oral, no obstante, ello implica una apelación directa al lector, que se concibe como “escucha” de este tipo particular de traducción. Thénon construye un texto contrapuesto a una historia entendida desde el poder, que concibe la conquista de América como el encuentro de dos mundos. Se problematiza, desde una reconstrucción de lo político, la idea de lo latinoamericano como territorio de colonización, con lo que el poema refuerza su dimensión social.

El sujeto lírico de este poema funcionaría, si se hace un paralelo con la narrativa, como un narrador heterodiegético (Pimentel, 1998:141) que conoce un espacio de la realidad pero no participa de éste desde su subjetividad. Con la parodia

del descubrimiento de América, que se yuxtapone de manera implícita con otro referente constitutivo de la historia Argentina, la Guerra de las islas Malvinas, se relativiza una visión del mundo y de la realidad histórica, en la que se mitifican hechos y personajes a partir de interpretaciones cerradas y unívocas. El sujeto enunciador del poema no participa en el acontecimiento narrado, pero a partir de éste se configura el discurso que cuestiona una construcción significativa de los hechos históricos. La presuposición de la historia como un horizonte lineal y cerrado es señalada desde la enunciación, en la que el yo opera como un sujeto externo al espacio representacional y no puede identificarse con un yo autoral ni con uno ficcional. La visión irónica pone en evidencia la posibilidad de otras vertientes interpretativas de la historia en las que no es la certeza sobre los hechos sino la incertidumbre lo que brota como evidente.<sup>19</sup> El paralelismo entre dos momentos de la historia juega también, desde el discurso irónico, como posibilidad de repetición de sucesos en América Latina, siempre en función del ejercicio de la fuerza del imperio (español o británico). Se genera, así, un contradiscurso histórico.

El lector está lejos de encontrarse en una posición confortable; se le pide que se involucre en un juego de indeterminaciones del lenguaje. La estructura del texto pone en relieve la pregunta acerca de las fronteras genéricas. Ante la tarea aparentemente inútil de “traducir” en una misma lengua, el lector se encuentra en un espacio limítrofe entre el carácter ficcional del poema, el tono irónico y la prolongación textual hacia el espacio de la configuración histórica latinoamericana.

Cabe hacer un énfasis en las particularidades que alcanza el intertexto histórico desde la posición enunciativa de un sujeto poético irónico. Es relevante la capacidad para desestabilizar una percepción determinada de la realidad, observarla como una construcción en la que es difícil delimitar lo cierto, y colocar, en el centro del poema, un debate sobre lo político-social. En el poema “Punto fonal (tango con vector crítico)”, hay una nueva referencia a la historia política de Argentina:

“la picana en el ropero  
todavía está colgada

---

<sup>19</sup> Para una revisión en torno a la interpretación irónica de la historia, cfr. Bravo, 1996: 9.



nadie en ella amputa nada  
ni hace sus voltios vibrar”

*¡ESO ES DECLAMACIÓN!*  
(2007: 167)

Mientras Thénon juega con el intertexto de un tango<sup>20</sup> (las comillas como persuasión hacia el texto oculto), se adopta una postura de distancia irónica ante los hechos de la dictadura argentina. A la enunciación del tango como un elemento idiosincrático de la identidad argentina se superpone el subtexto de los métodos de tortura durante la Dictadura, con lo que se genera un choque violento ante la denuncia del carácter melodramático del tango, confrontado con una verdadera tragedia. El cierre, que hace referencia a la naturaleza declamatoria del tango, implica también la sustitución de un texto por otro como denuncia.

Así, se hace difícil pensar que en el texto literario desnudo se pueda comprender todo lo que es pertinente para éste. El poema entra en una red compleja de relaciones con otros textos (literarios y no literarios), sin los cuales no adquiriría toda su potencia significante. Por otro lado, cabría, en este caso, la reflexión que considera la ironía como opuesta al humor, en la medida que es la incertidumbre de un espacio de la realidad la que estaría contenida en el planteamiento irónico (cfr. Kierkegaard, 2006), al hacerse evidente una zona trágica de la realidad.

El funcionamiento de la ironía en textos como los anteriores se relaciona también con el manejo de distintos registros verbales, cosmovisiones y sistemas de valores, que se oponen a discursos cerrados y aparentemente inamovibles:

La tendencia a erosionar las bases de cada género literario desde el momento mismo en que se lo adopta, así como a contaminar los espacios discursivos tradicionalmente considerados compartimentos estancos o a difuminar sus fronteras, es una de las maniobras más eficaces de que disponen los marginales para confrontarse con el sistema marginador en el mismo centro de su poderío (Reisz, 1988: 172).

---

<sup>20</sup> Tango *Mi noche triste* de Samuel Castriota y Pascual Contursi. La estrofa reescrita es la siguiente: La guitarra en el ropero/todavía está colgada:/ nadie en ella canta nada/ ni hace sus cuerdas vibrar.

La posición enunciativa es fundamental para generar espacios de relativización de determinadas realidades. Thénon, al mantenerse en una zona periférica con respecto a la institución literaria, posee un margen crítico amplio, que se explota al máximo al poner en riesgo distintas convenciones discursivas.

A la luz de la revisión que se ha hecho del poemario hasta este punto, cabría nuevamente cuestionar la tradición anglosajona de caracterización de la ironía, concretamente en su consideración de la posibilidad de que el lector experimente determinado nivel de exclusión al enfrentarse a un texto irónico. No obstante, desde la perspectiva que aquí se adopta, la lectura de un texto irónico puede poseer un sentido liberador para el lector, al asumir éste un papel activo. No se trata tanto de calificar las “competencias” interpretativas del lector, sino de observar que es necesario abrirse a un campo contextual en múltiples niveles. Por lo tanto, la ironía, más que ser una propiedad del texto, es una forma de lectura, en la que se participa desde lo dicho y lo no dicho. El lenguaje hace aparecer al contexto y viceversa. Disiento de la interpretación de Wayne Booth (1978) del fenómeno irónico en la que está implícita la censura a un lector “desobediente”, que no “lee” correctamente lo que quiso decir el autor con lo que refuerza una visión jerárquica de la literatura<sup>21</sup>.

Según esta aproximación, el lector es secundario, los sentidos están ya determinados por la estructura lingüística y el círculo hermenéutico sólo tiene sentido en función de una serie de marcas que propone el autor, y cuya lectura se percibe lineal. Las preguntas al texto, la reconstrucción subjetiva, así como la

---

<sup>21</sup> En el mismo sentido se encontraría la aproximación de D. C. Muecke al discurso irónico (1970), quien afirma que para que un enunciado sea irónico deben cumplirse los siguientes procesos: que se empleen “recursos irónicos”, que haya antífrasis, que se perciba una disimulación de sentimientos positiva o negativamente y que se den pistas al oyente para que éste pueda hacer una “correcta interpretación”. Asimismo, es necesario compartir determinada percepción del mundo, así como un contexto sociocultural (que se percibe estratificado) para poder comprender la ironía, con lo que de antemano se traspasa un espacio de superioridad al “ironista”, que se encuentra por encima del intérprete. Transferido al espacio literario, ello implica una visión elitista del fenómeno y una ponderación del autor sobre el lector y una negación del carácter activo del último en el proceso. Lauro Zavala (1993) retoma las teorías de Booth y Muecke y él mismo pondera la necesidad de que exista un mismo contexto sociocultural entre el ironista y el intérprete para que se produzca una comprensión del fenómeno. Aquí cabría preguntar si un texto irónico no tendría la capacidad de romper con esos espacios jerarquizados (al dejar la idea de que el conocimiento del lenguaje es sólo para iniciados) y generar preguntas que puedan hacer cuestionar a quién interpreta su sistema de valores y creencias y contrastar sus usos del lenguaje, lo que implicaría confiar en un poder subversivo del texto más allá de su creador.

ideología, los prejuicios y presupuestos del lector no tendrían cabida. En un espacio textual como *Ova completa* es difícil sostener la idea de que existe un límite en la interpretación y que el texto genera espacios estables que podrán ser comprendidos de forma transparente.

*Ova completa*, siguiendo a Barthes y la concepción de *texto de goce*, coloca “en estado de pérdida, desacomoda [...] hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos, del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.” (2000: 25), a partir de textos dilatorios en los que se atacan las estructuras canónicas de la lengua.

Los espacios de indeterminación inducen al lector a realizar conexiones no formuladas en el texto. La aparente digresión entre los distintos fragmentos, obligan a establecer vínculos a partir de una libertad amplia en la coparticipación del lector al producir sentidos no formulados en el texto. Nos encontraríamos ante el nivel semántico de los vacíos textuales, aquellos que influyen en el significado que estaría por generarse en el acto de lectura.

La idea de subjetividad puede ser delimitada a partir de la individualización del código. Aun cuando se hable de que la naturaleza de la ironía es “transideológica” (Hutcheon, 1994: 15), ésta posibilita el despliegue de la carga subversiva de un texto, al poseer, en sí misma, una innegable potencia crítica.

Leer un texto literario desde su dimensión irónica requiere una posición distanciada de la idea de no contradicción. La concepción de un lenguaje inocente y la noción de acceso a verdades a través de éste son desarticuladas. Se requiere considerar la fuerza contradictoria del lenguaje y atender, asimismo, las relaciones entre los faltantes del texto y el texto mismo como zonas de tensión. Ello implica, necesariamente, una toma de postura del lector, que funciona como co-creador del contenido irónico (Colebrook, 2004: 173).

Thénon formula un propuesta irreverente ante el logocentrismo occidental y proyecta la recuperación de un discurso otro, diverso, que defiende la ambigüedad y el exceso semántico y que insiste en las posibilidades subversivas de un lenguaje descompuesto, que abre ciertas interpretaciones fijas de la realidad y, en ese sentido, proyecta una poética del límite.

### *Los límites de la enunciación poética*

La lectura que considera el sujeto lírico como un depositario de las vivencias del poeta puede calificarse como ingenua, no obstante, en la interpretación de la poesía aún se considera que la voz que enuncia guarda un espacio de relación más transparente con el autor que en otros géneros. El fundamento de la identificación del sujeto poético, desde un acercamiento que pondera los rasgos emotivos de la lírica, con el sujeto que escribe, todavía llega a plantearse como una consideración crítica. A diferencia de lo que ocurre en otros géneros literarios, se cree que el yo enunciador del poema lírico permanece simbólicamente fundido con el yo del autor, pues el poeta comunica desde una experiencia auténtica por el hecho de que no desempeña un rol ficcional; la situación de emisión del mensaje lírico se identifica con la situación vivencial del poeta, por lo cual éste en realidad suele realizar el esfuerzo contrario, para desdoblarse y observarse desde fuera introduciendo una distancia entre su función de emisor y su función de persona que vive la experiencia así transmitida (Beristáin, 1989: 50).

La identificación de poeta y sujeto poético ha sido cuestionada al señalarse que lo que se genera en el proceso de enunciación dentro de la lírica es más bien una correspondencia simbólica entre el autor y el yo poético. Así, el sujeto lírico figuraría como un personaje que aparenta ser el autor: “El autor modifica al protagonista poemático para lograr así la expresión cabal de ciertas significaciones que le interesa atribuirse en cuanto autor del poema” (Bousoño, 1981: 172). Aunque esta postura toma cierta distancia de la equiparación del sujeto que escribe con el sujeto poético, hay todavía una propensión a identificar la figura del poeta con una posición enunciativa autorial. Así, desde esta perspectiva, el rol social del poeta se identifica con el sujeto lírico, a diferencia de la narrativa, en donde el narrador ficticio no se empata con el rol social del escritor, sino que puede ser, ficcionalmente, cualquiera de los roles sociales concebibles.

Una de las características principales de *Ova completa* es la ruptura de un sujeto lírico estable. En los textos se despliega una gama amplia de posibilidades

enunciativas, con las que también se refuerza el planteamiento irónico. Por lo tanto, se hace prácticamente imposible considerar válidas las aproximaciones anteriores y sustentar la no ficcionalidad del sujeto lírico. Sólo es posible profundizar en las posibilidades expresivas generadas desde el sujeto poético si éste se identifica desde un distanciamiento, a veces extremo, de la voz del poeta.

En el poemario de Thénon es difícil caracterizar al sujeto que enuncia en muchos de los textos, ya que éste se presenta como una voz impersonal. En otros momentos, lo que aparece es un sujeto lírico personaje o la reconstrucción de diálogos parodiados, a partir de distintas voces que se yuxtaponen.

La construcción irónica no sólo permite la formulación de una figura ficticia a partir del sujeto lírico, sino que propicia el desarrollo de cambios significativos en la voz enunciativa entre un poema y otro, con lo que también se hace imposible una clasificación genérica de los textos bajo parámetros rígidos. Se desarrolla claramente un hablante lírico ficcional cuya movilidad va convirtiendo el espacio de enunciación en un territorio heterogéneo. Asimismo, de nuevo se puede considerar lo que apunta Walter Mignolo sobre la transformación del yo lírico sujeto en un mecanismo textual (1982), ya que hay momentos en los cuales éste se disuelve del todo y lo que queda es sólo una voz indeterminada, con lo que el poema se configura desde otras posibilidades enunciativas.

La generación de distintos puntos de vista a partir del “enmascaramiento” del sujeto lírico configura un espacio de tránsito. La aparición de distintas voces, que transitan del sentido al sinsentido, refuerza la ambigüedad textual. Asimismo, el cambio de personas gramaticales produce un desdoblamiento del enunciador lírico, que contribuye a reforzar la multiplicación de perspectivas en el interior de los poemas. El desarrollo de la enunciación a partir de espacios fronterizos hace posible que se produzca una apertura textual y que, al no existir una voz continua a lo largo de todo el poemario, las posibilidades de propagación de sentido y de diversificación de puntos de vista sean mayores.

El movimiento es contundente, no sólo al distanciarse la voz poética del poeta, sino, finalmente, al construirse textos a partir de una acumulación de voces diversas, a veces difícilmente identificables con un sujeto específico, que se dirigen

a atomizar los sentidos lineales del lenguaje, a fisurar el espacio del sentido.

Un ejemplo de la construcción de un espacio enunciativo complejo, a partir de la delimitación de un personaje ficticio y, simultáneamente, la reconstrucción de un diálogo, es el poema “Mohammed Kafka librero”:

-¿O *Thyself*?  
- agotado  
-100.000 ejemplares en dos meses  
-¿Y *Cowself*?  
-en edición bilingüe  
copto-húngaro  
con el copto se puede  
hay unos cursos  
dicen que se parece mucho al québécois  
claro  
nada como *Cowself* en sajón medio  
pero voló  
lisa y llanamente  
no ha quedado ni uno  
puedo ofrecerle en cambio  
el *Quijote* de Avellaneda  
-¿cómo hago con *Cowself*?  
o porno complutense  
siglo XII *you know*  
después tengo una oferta  
una partida de Arthur Hailey *Opera Omnia* en rústica  
y *Las Vidas Paralelas Se Onanisman*  
del Pseudo Plutonio y como si eso fuera poco  
dos peines de bolsillo un sacacorcho una  
estampita de Lutero

sólo por el día de hoy  
(2007: 178)

La construcción de personajes permite, desde la perspectiva de la figuración irónica, exacerbar una postura ideológica y dotar al texto de una voz particularizada, que trasciende los alcances que puede tener un sujeto lírico homogéneo. Así, esta opción expresiva hace posible que el personaje representado sirva como un agente de la postura sensible o ideológica del poeta, o bien, que su caracterización funcione más bien como una antítesis crítica: “O bien el ironista se identifica con el absurdo que quiere combatir o bien se coloca en una relación de oposición con respecto a la misma, siendo siempre, naturalmente, consciente de que su apariencia es lo opuesto a aquello a lo que él mismo se atiene con firmeza, y

goza satisfecho de esa disrelación” (Kierkegaard, 2006: 277). Así, la caracterización de personajes como enunciadores propicia un distanciamiento crítico y favorece la aparición de una dimensión evaluativa del texto. En el ejemplo, después de la insinuación de un diálogo entre un supuesto cliente y el personaje, se continúa con el monólogo del librero, del que se subraya la intención esencial de vender y a partir del que se tematiza la conversión de la obra literaria en un objeto para el mercado. El proceso enunciativo se sustenta en la hiperbolización de un rasgo del personaje, su valoración de la literatura en tanto objeto de consumo. El contexto del espacio literario como industria y su inserción dentro del sistema capitalista (la actitud del librero como vendedor y el libro como una mercancía) se superponen a través de la enunciación del personaje, a partir del que también se desprende un discurso irónico en torno a la literatura erudita y su oposición al best-seller. La mezcla de registros, voces, lenguas, manifestaciones de lo culto y lo popular se presenta como lúdica y disruptiva y como una vía de resistencia a asumir identidades fijas (McGuirk, 1997: 231).

La posibilidad de multiplicar al sujeto lírico a partir de un diálogo entre dos o más voces se presenta como una expresión más del acercamiento irónico a determinados espacios de representación personal, social, cultural y política. No interesa una delimitación de los sujetos que participan en el diálogo como personajes, sino ahondar en la dimensión expresiva del diálogo mismo, a partir de la puesta en relación de las voces que confrontan o refuerzan una interpretación de la realidad:

-¿dónde está la salida?  
-¿perdón?  
-le preguntaba dónde está la salida  
-no  
no hay salida  
-¿pero cómo si yo entré?  
-claro  
yo la recuerdo  
además la estoy viendo  
pero salida  
salida no hay  
¿vio?  
-pero no puede ser  
voy a salir por donde entré  
-no

ya es muy tarde  
desde la diez hay entrada prohibida  
además ¿qué quiere? ¿que me den un lavado de cabeza  
dejando salir a una persona  
por la entrada?  
-escúcheme  
tiene que haber un modo de llegar a la calle  
-¿ya preguntó en informes?  
-sí  
pero me mandaron a usted  
-y bueno  
y yo le digo que no hay salida  
-¿dónde hay un teléfono?  
-¿para llamar a quién?  
-a la policía  
-esto es la policía  
-¿pero está loco? si es una sala  
de conciertos  
-eso hasta cierta hora  
después es la policía  
-¿y qué me va a pasar?  
-depende del comisario de turno  
si le toca Loiácono  
por ahí la saca barata  
y en menos de unos días está afuera  
-pero esto es una locura  
¿dónde está la otra gente?  
-sector de confinados  
primer subsuelo  
-¿por qué  
hacen  
esto?  
-vamos tía  
no me diga que nunca fue a un concierto  
(2007: 184-185)

En relación con el apartado anterior, aunque en una forma menos explícita, en este caso el diálogo funciona para denunciar el peso autoritario de un estado policial que tiene como referente inmediatamente anterior la dictadura argentina de 1976 a 1983. No obstante, más allá del absurdo que se genera a partir de los contrasentidos del lenguaje, la incomunicación entre los hablantes, el contexto otorga al texto una carga subversiva mayor. Observamos que en el texto se recrean, al mismo tiempo, el autoritarismo policial y el absurdo subyacente a una estructura burocrática. Los sujetos que dialogan no importan en sí mismos, sino el espacio que se genera a partir de este diálogo, con el que se logra crear un estado de tensión enunciativa, a raíz de la sucesión de preguntas y respuestas. Podría decirse que en estos casos el sujeto



cede la palabra al diálogo y es éste el que sustenta la construcción textual. El dialogo hace entonces que el enunciador sea una entidad múltiple, que se configura desde diferentes posiciones frente a la realidad que lo circunda, como una construcción social móvil e inacabada. Según Thénon, muchos de sus textos fueron diagramados para ser leídos por varias voces como un canto gregoriano y al mismo tiempo contemporáneo (anhelaba transcribirlos como una partitura) y revertir las relaciones lineales poeta-poema-lector (Barrenechea, 1990: 56), con lo que se refuerza la idea de destrucción subjetiva.

En otros momentos, la dificultad para delimitar el sujeto enunciador contribuye a sostener la ambigüedad textual:

cosa casi sagrada  
es una cosa casi sagrada  
una cosa casi  
casi sagrada  
tan casi sagrada es esta cosa  
que llama poderosamente la atención  
la casi absoluta ceguera de la gente  
para tener en cuenta que a fin de cuentas  
es casi innecesario ver para creer en cosa tan casi  
sagrada  
y es que además este elemento o cosa  
ha sangrado  
y podemos apreciarlo por la sombra de lo casi sangrado  
sobre el suelo sobre el suelo sobre el mismísimo suelo  
y retomando la demostración  
tenemos esta cosa  
una cosa bah del montón  
de cosa casi medio sagrada  
[...] (2007:143)

En el ejemplo anterior, la dimensión polisémica del texto se refuerza con la disolución de la voz enunciativa, que desde una primera persona plural aparece sólo como una marca discursiva en algunos de los versos, pero sin que pueda delimitarse un punto de vista o postura específica a partir de ésta. En este caso se discute nuevamente con la idea del carácter subjetivo de la voz lírica, cuando se considera que la característica de la estructura enunciativa del género lírico es que no se orientaría hacia el polo del objeto enunciado, como en otros géneros, sino hacia el del propio sujeto, esto es, que el enunciado poético revela al propio sujeto

(Hamburger, 1995: 175). El centro del texto anterior es el objeto ambiguo del que se habla, y no la delimitación de un enunciador, inexistente en tanto sujeto y sólo presente como marca discursiva.

En un poema como “And so are you” se superponen dos registros lingüísticos, a partir del español y el inglés y distintas voces difícilmente individualizables:

hay sacarina  
*la bandada de albatros*  
*o yo que sé*  
*digo de albatros dólares*  
*dealbatrosdólares*  
nunca vi un pájaro pishar eso no quiere decir nada  
los canadienses pishan aunque vos no los veas  
los peces pishan mar  
vos sos poeta ¿no?  
*o Sappho made in Shitland*  
poetisa  
¿no ves que es mujer?  
*vamos mujer*  
*si no puedes tú con Dios hablar*  
*¿para qué preguntarle si yo alguna vez?*  
*te lo digo personalmente*  
*en efecto*  
*alguna que otra vez te he dejado de adorar*  
pero el inglés es más práctico  
te ingeniás en todas partes  
*vervigratia en las pudendas*  
*do it don't*  
y aunque pronunciés mal  
igual te entienden  
o te expresás por señas  
como aprendés a do it  
como don't te acostumbrás

[...] (2007:141)

En el texto se sostiene, por un lado, un discurso en torno a lo poético desde un lugar enunciativo que lo desacraliza. Al mismo tiempo, se opone una reflexión sobre la poesía a un discurso que pondera el uso práctico de las lenguas, colocando el inglés como la lengua utilitaria por excelencia, relacionada con el sistema capitalista. Hay también un doble juego a partir de subrayar la percepción de externa de la figura social de la poeta a través de la enunciación del oficio en femenino, desde un punto de vista despectivo. El juego se completa con la referencia a espacios de la tradición

popular lírica, como la cita de los versos de un bolero, que se superpone a un tipo de discurso poético solemne. Así, la oposición entre el lenguaje culto y el popular y la ironización en torno a los parámetros rígidos que puede acarrear una visión normativa de la creación literaria, se presentan a través de este coro de voces en diálogo inconexo.

El texto puede, si lo desea, atacar las estructuras canónicas de la lengua misma: el léxico (exuberantes neologismos, palabras-multiplicadoras, transliteraciones), la sintaxis (no más célula lógica ni frase). Se trata, por transmutación (y no solamente por transformación), de hacer aparecer un nuevo estado filosófico de la materia del lenguaje; este estado insólito, este metal incandescente fuera del origen y de la comunicación es entonces *parte del* lenguaje y no *un* lenguaje, aunque fuese excéntrico, doblado, ironizado (Barthes, 2000: 51).

El orden lógico del discurso es puesto en cuestión. La poeta recrea un falso diálogo, una aparente plática cotidiana sin cohesión lógica entre el discurso del emisor y el del receptor, los cuales llegan a fusionarse al final del texto. La subestructura irónica sostiene un espacio de ambigüedad, a partir del que se incrementa la apertura interpretativa y se abre un espacio vacío entre los signos y las realidades que estos nombran. La ironía es posible cuando el lenguaje se usa en contra de sus propias normas, con lo que esas normas se ponen en foco. En ese sentido, revela los supuestos compartidos socialmente y con ello se pone en juego el problema de lo literario mismo y de la convencionalidad literaria. Nada realmente significa lo que se dice (Colebrook, 2004: 51).

La disolución plena de una voz enunciativa es radical en el último texto del poemario, “Libretos”:

[...]  
necesitamos todo  
excepto logos  
.....  
.....  
erigir  
.....  
ruina(s)  
hacen de un mundo nuevo un  
v..erable emplazamiento  
.....mospa.  
..... youghurt

.....  
cráteres en el mar ..tacumbas  
nuevo .... a podrido  
pestes flam.....  
más arte  
más dep....  
..ofesorado  
más ironía, *darling*

de este Árbol  
no elijas .... . .... . no hay historia  
seguí el lib....  
picoteá de lo otro  
vagina .ndeleble parí muertos  
que construyan  
(2007: 194)

En este caso, la ruptura de toda sintaxis involucra un cuestionamiento por el significado de las palabras en un discurso coherente. El sujeto enunciador se diluye y lo que predomina no es la voz sino la disposición gráfica, no los significados, sino el espacio fónico, las palabras descontextualizadas y mutiladas. No hay discurso, sino la representación del sinsentido y la fragmentariedad del lenguaje, en una parodia de solicitud dirigida al lector/escucha para que complete los sentidos, de antemano inexistente. En una carta a Renata Treitel, su traductora al inglés, Thénon escribe: “Yo estoy estirando el lenguaje, rompiéndolo, llevando al máximo todas las posibilidades que puede ofrecerme el Español aún con incoherencias y estoy reflejando un estado de cosas al mismo tiempo” (2007, II: 155).

Así, la destrucción de un sujeto lírico estable se une a una relativización general del sentido, que conviven en *Ova completa* con el cuestionamiento concreto a determinados discursos. Los últimos textos de Thénon pueden definirse, entonces, en el sentido dilatado en el que Barthes caracteriza toda *escritura*: “No es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento.” (Barthes, 1999: 26).

## CONCLUSIONES

Los poemarios analizados desarrollan un discurso irónico que, en ambos casos, hace posible el cuestionamiento de distintos espacios de lo social y político y, al mismo tiempo, la confrontación con una idea de la poesía enmarcada en determinados rasgos genéricos que la determinan convencionalmente.

Ante una interpretación textual de la lírica que asume que sus atributos específicos tienen la función de distanciarla del habla y alterar el circuito de la comunicación dentro del que se inscribe, así como considerar el poema como espacio textual completo en sí mismo y del que se desprende un discurso que puede ser percibido atemporalmente, y que sublima realidades, *Taberna y otros lugares* y *Ova completa* se presentan como dos poéticas de ruptura, en las que se niegan los valores antes mencionados en función de un discurso lírico radical.

En una sociedad, se institucionaliza la existencia de ciertas propiedades discursivas y los textos individuales son producidos y percibidos con respecto a determinadas normas que constituyen esta codificación. En este proceso intervienen las universidades, los grupos literarios, las instituciones culturales y el mercado editorial. Un género literario, por lo tanto, codifica sus propiedades discursivas en una relación estrecha con determinantes sociales. Así, las caracterizaciones habituales de la poesía construyen un horizonte limitado, a partir del que no es posible explicar todas las manifestaciones de lo poético. Por otro lado, si bien los criterios acerca de lo que puede considerarse poético cambian de una época a otra y de una sociedad a otra, puede afirmarse la existencia de poéticas de ruptura en tanto que se presentan como oposiciones a una poética vigente en determinado momento. Las poéticas subversivas ensancharán entonces los límites de lo que en un momento norma el discurso lírico para dilatar sus alcances y fisurar espacios compactos de representación. Buscarán la ampliación del concepto de lo poético, y la redefinición de su especificidad.

Susana Thénon y Roque Dalton se oponen a una poesía que exalta la figura del poeta, que se dedica a hacer loa, a construir una poesía-canto de la realidad.

A la luz del análisis de ambos poemarios, podemos observar una intención de ambos autores por generar un discurso crítico a partir del texto poético, el cual, al pensarse a sí mismo e impugnar la realidad con la que dialoga, se convierte en un territorio subversivo. Ciertos rasgos que convencionalmente se han considerado determinantes del género lírico son transformados a partir de otras indagaciones textuales, tales como la introducción de personajes en el poema, la ruptura de la simbolización del yo autoral en el yo lírico, la exploración de la narratividad, la ausencia de metáforas y un distanciamiento emotivo. La propuesta irónica implica entonces una crítica tanto ante los recursos formales de la poesía como de la realidad a la que alude.

La lectura irónica lleva, en ambos poemarios, a mirar el texto como una práctica social que implica una relación dialéctica entre un discurso particular, un contexto, y distintos espacios discursivos, a partir de los que es posible postular un planteamiento de orden ideológico, enfrentado a la idea de lo estético como el rasgo principal de la poesía, que en ninguno de los textos puede leerse como un fenómeno distanciado de marcas espacio temporales específicas, relevantes para que el texto se abra.

Ambas poéticas extienden su señalamiento crítico más allá de lo poético, para reflexionar en torno a lo literario entendido como espacio jerárquico. En ellas, desde la estructura textual se pone en cuestión la figura social del poeta y la poesía como un discurso grandilocuente, vista como universo cerrado e institucionalizado. Ello se consigue a partir de la generación de zonas de inestabilidad en las que no hay sentidos fijos (en torno a lo social, cultural, histórico, literario), y que proponen relecturas de la realidad a la que refieren. En este sentido, al dilatar las posibilidades del fenómeno irónico más allá de su delimitación retórica, a partir de la que se define como “simulación”, como “lo contrario de lo que se piensa”, es posible considerar sus implicaciones relacionales con otros campos externos al texto.

Desde el punto de vista del fenómeno irónico y su delimitación dentro de los estudios literarios, más que el análisis de su implicación como tropo, se ha ponderado la idea de la ironía como configuradora general de un punto de vista, que delimita la generalidad del discurso poético. Las consideraciones en torno al

contenido lingüístico (gráfico, fónico, léxicos y sintáctico) para definir el discurso irónico dialogan dinámicamente con otros elementos extratextuales para ampliar el campo significante.

A partir del análisis de ambos poemarios se muestran también diferencias significativas en torno a los alcances del planteamiento irónico. Una distancia evidente, en función del lugar social que cada poeta ocupa, tiene que ver con la intención particular de los textos, en función de una postura distinta frente al lenguaje.

Dalton se enfrenta al cuestionamiento y destrucción del lenguaje poético desde un espacio ideológico concreto, que es la consideración del marxismo-leninismo como ideología para entender la realidad, a partir de su posición enunciativa como militante activo de izquierda. Aun cuando se proyecta una crítica hacia los discursos sociales, se pretende construir una voz individualizada que logre incidir en la realidad con su carga subversiva, que actúe como motor de cambio. Su idea de escritor militante no es estrecha, pues considera que la literatura es un espacio propicio para ampliar horizontes. En función de esta perspectiva, Dalton conserva una confianza en las posibilidades del lenguaje poético para transformar conciencias, al extenderse como testimonio de un mundo en crisis y convertirse en arma de lucha y fuente de identidad. Por otro lado, en *Taberna y otros lugares* se observa un camino para unir la producción poética a la lucha política y mirar la creación como un espacio más del activismo. En el poemario de Dalton los textos también se delimitan a partir de espacios autobiográficos, que son resignificados desde el punto de vista irónico.

Susana Thénon, por su parte, aun cuando se acerca desde una postura crítica a distintas esferas de lo social y político, posee una visión escéptica del lenguaje como constructor de sentidos. Le interesa, justamente, evidenciar la naturaleza retórica de todo discurso y, por lo tanto, exhibe constantemente la imposibilidad de construir verdades estables. La destrucción del sentido es más radical y el peso de lo irónico se dirige a cuestionar cómo el lenguaje delimita territorios de lo social: cómo las palabras se van asentando y van creando realidades determinadas. La ironía funciona como un recurso que, desde el lenguaje, se distancia de éste y vuelve a poner en duda, relativiza, sacude, construcciones de sentido aparentemente sólidas. Por otro lado, las

proyecciones del yo y la construcción de espacios de autorreferencialidad son prácticamente inexistentes en *Ova completa*, con lo que se genera otro espacio crítico del discurso lírico, no identificado con el desarrollo de una subjetividad que es el centro del que se origina la poesía.

Dalton busca que el texto tenga consecuencias políticas y sociales explícitas; Thénon se resiste a mantener un punto de vista fijo y estable, al poner en juego la coherencia discursiva. La ironía, en ambos casos, pone en entredicho las mentiras oficiales de la historia.

Aunque la conexión con una realidad social y política concreta es más clara en el caso de Dalton por el contexto en el que se desarrolla, ambas poéticas delimitan una pregunta por las definiciones del espacio latinoamericano, a partir de la experimentación formal y la delimitación de lo irónico como posibilidad de organizar el texto como conflicto y como elemento perturbador.

El lenguaje no es un simple instrumento representativo. El espacio de lo social se introduce y envuelve el texto, incide desde los márgenes, entra y sale de éste. La ironía aporta un punto de vista sobre el mundo desde el que éste es cuestionado. Es un arma subversiva y que propicia un diálogo complejo de lo poético con lo político, social y cultural.

En ambos casos, hay un claro componente político que determina la realización del poemario: la lucha armada en contra del gobierno autoritario en El Salvador y la restitución de una palabra silenciada por la dictadura en Argentina, que se manifiesta como un lenguaje desestructurado.

Dentro del campo literario, el lugar que ocupa cada una de estas propuestas actualmente es diverso. Dalton es considerado una figura central de la literatura centroamericana y reconocido como un intelectual de izquierda y, al mismo tiempo, es ponderado por lo que aportó al campo de la poesía social. Por otro lado, aunque el espacio de proyección en tanto figura autoral en Susana Thénon no es determinante, su obra ha ido adquiriendo un interés creciente y se han considerado los alcances de la reflexión crítica derivada de un discurso poético excéntrico, difícilmente relacionable con los grupos poéticos de su generación. Ambas propuestas son consideradas relevantes precisamente por su singularidad y por la transgresión



potencial de la lírica que conllevan. Frente a un discurso o una realidad autoritarios, lo irónico enfatiza, subraya, y hace evidente lo que parece oculto. En ambas poéticas, las nociones de verdad son circunstanciales, evidentes a partir del carácter oposicional de lo irónico.

La idea de lo “latinoamericano” como una realidad estable presenta grietas en los dos poemarios. No se define como un espacio claramente delimitado, sino como una realidad conflictiva, en la que los discursos sobre lo nacional (en Dalton) o sobre determinados elementos identitarios aparentemente firmes (en Thénon) son desestructurados a partir de la ironía.

Las propuestas de estos dos poetas logran diferenciarse por sus particularidades y, por lo tanto, ayudan a pensar lo poético latinoamericano desde un lugar más amplio. Es importante para ambos construir una idea de poeta alejado de los espacios institucionales (nacionales) de legitimación, a partir de los que la definición de “constructor de realidades” implica mantener un estado de las cosas desde un lugar acrítico. Así, destruir discursos establecidos que se dan por ciertos, a partir de una poética subversiva, me parece una aportación al campo literario del continente.

Nos hallamos ante escrituras limítrofes, que transitan por las fronteras del género, que niegan una lírica cerrada en sí misma, autorreferencial. La lengua poética se entiende como un espacio impuro y de confluencia de discursos. La ironía se opone a la poesía inmaterial, y le confiere al lenguaje una espacialidad y temporalidad específicas, lejos de lo poético intangible.

## BIBLIOGRAFÍA

### DIRECTA

Dalton, Roque (2007). *Taberna y otros lugares*, Bogotá, Ocean Sur.

Thénon, Susana (2007). *Ova completa*, en *La morada imposible*, tomo 1, Ana María Barrenechea y María Negroni (eds.), Buenos Aires, Corregidor.

### IRONÍA

Ballart, Pere, (1994). Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Cuaderns Crema.

Barthes, Roland, (1987). *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

(1980). *S/Z*, México, Siglo XXI.

Booth, Wayne C. (1974). *A rhetoric of irony*, Chicago, Chicago University Press.

Bravo, Víctor (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas, Monte Ávila.

Colebrook, Claire (2004). *Irony*, London, Routledge.

De Man, Paul, (1998). *La ideología estética*, Madrid, Cátedra. (Teorema, serie mayor).

Hutcheon, Linda, (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge.

(1992). "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*, ed. Hernán Silva, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, p. 173-193.

Kierkegaard, Søren (2006). "Sobre el concepto de ironía", en *Escritos de Søren Kierkegaard. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid, Trotta.

Muecke, D.C. (1970). *Irony*, London, Methuen & Co.

Rorty, Richard (1996). *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Barcelona, Paidós.

Zavala, Lauro (1993). *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM-Xochimilco.

## ROQUE DALTON

- Alonso, Aurelio (2010). "Con Roque en la Casa", en *Materiales de la Revista Casa de las Américas de/sobre Roque Dalton*, edición de Aurelio Alonso y Sandra Valmaña Lastres, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Benedetti, Mario (2010). "Una hora con Roque Dalton", en *Materiales de la Revista Casa de las Américas de/sobre Roque Dalton*, edición de Aurelio Alonso y Sandra Valmaña Lastres, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Casaus, Víctor (2010). "Taberna y otros problemas", en *Materiales de la Revista Casa de las Américas de/sobre Roque Dalton*, edición de Aurelio Alonso y Sandra Valmaña Lastres, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Dalton, Roque (2010). "Poesía y militancia en América Latina", en *Materiales de la Revista Casa de las Américas de/sobre Roque Dalton*, edición de Aurelio Alonso y Sandra Valmaña Lastres, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Espinoza, Javier y Lauri García Dueñas (2012). *El asesinato de Roque Dalton. Mapa de un largo silencio*, San Salvador, Aura Ediciones.
- Híjar, Alberto, (2010). "La ironía, componente poético revolucionario", *Tema y variaciones de literatura*, núm. 34, enero-junio, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- Iffland, James (1994). "Hacia una teoría de la función del humor en la poesía revolucionaria (a propósito de Roque Dalton)", en *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana.
- Melgar Brizuela, Luis (2005). *Las brújulas de Roque Dalton: una poética del mestizaje salvadoreño*, tesis (Doctorado en Literatura Hispánica), México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- S/a (1982). "Entrevista a Roque Dalton", *Casa de las Américas*, no. 135, nov.-dic. p. 56.

## SUSANA THÉNON

- Barrenechea, Ana María (1986). "El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin". *Lexis* X.2: 147-167.
- (1987). "El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon", en *dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, vol. XII, núm. 30-32, Michigan, The University of Michigan, p. 255-272.
- (1990). "*Ova completa*. El apocalipsis según Susana Thénon", en *Homenaje a Alfredo A. Roggiano*, Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- (1997). "Susana Thénon y su subversión del canon", en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Di Ció, Mariana (2004). "La quebrada geometría de *Edad sin tregua* de Susana Thénon", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, revista digital cuatrimestral, núm. 26, marzo-junio. [<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/thenon.html>]
- (1988). "¿Por qué grita esa mujer?", en *Fin de Siglo*, núm. 10, Buenos Aires, abril.
- Gerbaudo, Analía (2009). "Corta pero no mala: notas sobre literatura argentina", *Boletín de Pesquisa, Núcleo de Estudos Literários & Culturais*, Universidad Nacional de Santa Catarina, segunda edición especial, enero-julio.
- Reisz, Susana, (1998). "Poesía y polifonía: de la voz poética a las voces del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon", *Filología*, XXIII, núm. 1, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
- (1996). "Las mil y un voces de Susana Thénon", en *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lérida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos / Universitat de Lleida.
- McGuirk, Bernard (1997). "Back to the suture: on the unseamliness of patriarchal discourse in Susana Thénon's *Ova completa*", en *Latin American Literature. Symptoms, Risks and Strategies of Post-structuralist Criticism*, London, Routledge, pp. 207-232.

## GENERAL

- Adorno, T. W. (2003), "Discurso sobre poesía lírica y sociedad", en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid, Akal, pp. 49-67.
- Alemaný Bay, Carmen (2006). "Para una revisión de la poesía coloquial", en [\*Residencia en la poesía. Poetas latinoamericanos del siglo XX\*](#). Alicante, Universidad de Alicante. (Cuadernos de América sin nombre, 13).
- (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Barthes, Roland, "La muerte del autor", en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa/Universidad de la Habana.
- (2000). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France*, 11ª edición, México, Siglo XXI.
- (1999). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, 16ª edición, México, Siglo XXI.
- (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Benjamin, Walter (2004). *El autor como productor*, México, Ítaca.
- Beristáin, Helena (2004). *Diccionario de retórica y poética*, México, 2ª ed., Porrúa.
- (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Blau DuPlessis, Rachel (1999). "Otramente", en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, Judith (2008), "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault", en VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Carrasco M., Iván (1988). "Antipoesía y neovanguardia", *Estudios Filológicos*, Universidad Austral de Chile, Valdivia, núm. 23, pp. 35-53.
- Culler, Jonathan (1978). *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama.

- Dijk, Teun van (2000). *Estudios del discurso*, 2 vols., Barcelona/Buenos Aires, Gedisa.
- Foucault, Michel (2006). “¿Qué es la crítica? [Crítica y Aufklärung]”, en *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos.
- García Berrio, Antonio (1989). “Lingüística, literaridad; poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)”, en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II, año 1989, p. 125-168.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- Hamburger, Kate (1995). *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor. Lotman, Iuri (1978). *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Irigaray, Luce (2007). *Espéculo de la otra mujer*, Madrid. Akal.
- Mansour, Mónica (1979). *Tuya, mía, de nosotros. La poesía coloquial de Mario Benedetti*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sarabia, Rosa (1997). *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Londres, Tamesis. (Monografías, 162).
- Schaeffer, Jean-Marie (2006). *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal.
- Sollers, Philippe (1992). *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Ávila.
- Todorov, Tzvetan, (2012). *Los géneros del discurso*, Buenos Aires, Waldhuter Editores.