



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL ROJO OFICIO ERRANTE DE EXTINGUIRSE:
MATERIALIDAD POÉTICA Y DISIDENCIA EN LA OBRA DE SUSANA THÉNON

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS
PRESENTA:
NALLELY YOLANDA SEGURA VERA

TUTOR:
DR. FRANCISCO PEDRO ENRIQUE SERRANO CARRETO
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. MARGARITA LEÓN VEGA
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS)
DR. ENRIQUE ALBERTO FLORES ESQUIVEL
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO. ABRIL DE 2021

Índice

1.	Introducción	3
2.	Memoria de Susana Thénon	10
	2.1 Datos biográficos	10
	2.2 Lo dicho sobre Susana Thénon	14
	2.3 Pertinencia de la poética de Susana Thénon en la actualidad	20
3.	Una lectura desde la disidencia	36
	3.1 Arte y micropolítica: algunas acciones del comportamiento <i>desviante</i>	36
	3.2 Acercamientos críticos a ciertas literaturas	43
	3.3 Claves políticas en un manuscrito inédito	52
4.	Las maneras del cuerpo en el poema	58
	4.1 ¿Quién es el autor que está muerto?.....	59
	4.2 Subjetividades y desplazamientos de la voz poética	64
	4.3 Una propuesta de aproximación: la intensificación de los afectos	66
5.	El poema como acto subversivo	70
6.	Susana Thénon: una voz que grita entre otras voces	77
7.	Irrupciones previas a <i>distancias</i>	95

8.	<i>distancias</i> : entre la lengua y la memoria.....	101
9.	Por qué grita quién. Sobre <i>Ova completa</i>	125
	9.1 El texto sin órganos	144
	9.2 La trampa del yo	153
	9.3 Leer a Dante en fascículos	158
	9.4 And so are you	163
	9.5 En busca de la esquiva redondez.....	172
	9.6 ¿Dónde está la salida?.....	179
	9.7 Libretos para cerrar la búsqueda.....	185
	Conclusiones	195
	Bibliografía.....	204

1. Introducción

Esta investigación aborda los últimos dos libros publicados por Susana Thénon, *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) desde una perspectiva que abrega de los feminismos, la disidencia sexual y los estudios culturales, para dar cuenta de la manera en que la materialidad poética funciona como una manera de subversión, –ante la lengua misma y los dispositivos que señalan lo que es un poema, así como ante los discursos sociales establecidos–. Esto, bajo la hipótesis de que la poesía de Susana Thénon ofrece una serie de disidencias que atraviesan lo sexual y van también hacia lo (macro)político, hacia la institución literaria (es decir, los mecanismos de lectura y de establecimiento del canon), y hacia la disrupción lingüística que genera una estética neobarroca.

Atender a cada uno de esos ejes por separado da cuenta de una visión parcial que no resulta en el entendimiento íntegro de la potencia estética de la obra de Thénon y, específicamente, cuando se considera la disidencia sexual se corre el peligro de volver visible un solo tema en detrimento de los otros. Como señala Wittig:

Escribir un texto que tenga entre sus temas la homosexualidad es una apuesta, es asumir el riesgo de que en cualquier momento el elemento formal que es el tema sobredetermine el sentido, acapare todo el sentido, en contra de la intención del autor, que quiere ante todo crear una obra literaria. (88)

Es bajo esa precaución que resistiremos a la tendencia de lectura centrada en un solo aspecto y pensaremos la obra como un todo en el que se integran diversos cuestionamientos al *statu quo*.

A partir de localizarla en un tiempo específico, por un lado, y enmarcarla bajo una tradición de poesía disidente escrita por mujeres, por el otro, podremos entender cuáles son los mecanismos de invisibilización que justificaron su ausencia y su falta de reconocimiento en la literatura latinoamericana. Además, será gracias a teorías críticas contemporáneas que podremos entender también por qué su figura en el presente resulta todavía políticamente efectiva y sigue resultando disidente a la par de ser cada vez más leída y estudiada. Si bien este trabajo no tiene una intención historiográfica, sí está configurado bajo la certeza de que las literaturas lesbianas han sido constantemente borradas y, está, por tanto, alojado en la convicción que propone Laura Arnés de realizar:

una investigación sobre aquellos elementos que tendemos a sentir que están sin historia. Como consecuencia, esta no se desarrollaría en términos lineales ni buscaría un origen, sino que se propondría revelar huellas, contactos y pluralidades contrarrestando las verdades y la Historia de nuestra literatura y de nuestro sistema socio-sexual. (11)

Es por ello que, antes de entregar una lectura cronológica exacta, he preferido establecer puntos de contacto oblicuos entre su obra y la de otras autoras. Más que una revisión exhaustiva de literaturas circundantes, he preferido centrarme en la manera en que otras obras añaden capas de sentido y de interrelación que me permitan mantener el foco en Susana Thénon.

Aunque el abordaje crítico de la obra de Thénon se realiza desde diversos enfoques, preferiremos sobre todo aquel que, desde Judith Butler, se centra en el carácter lingüístico y performático del género, sobre todo en *Gender trouble*, y las teorías de lectura feminista y lesbiana sugeridas por Teresa De Lauretis, Monique Wittig y Laura Arnés. Es cierto que cada una de ellas sucede en geografías y temporalidades distintas, sin embargo, al tratarse de un tema escasamente abordado por la crítica y la academia, he intentado trazar para unir los puntos que estos abordajes proponen llevados siempre a la poética de Susana Thénon, independientemente de la manera en que estas autoras dialoguen (o no) entre sí.

Antes que la coherencia teórica, elegimos, junto con Butler, la “promiscuidad intelectual” (Género 11) que permite echar luces sobre poemas y procedimientos específicos. Así, abordaremos aspectos concretos tanto de la teoría de género como de la teoría de los afectos, pasando también por la micropolítica deleuziana o los estudios sobre el cuerpo de Jean-Luc Nancy: posturas todas que implican el descentramiento y la desestabilización del sujeto¹. Asumiendo la contingencia de una categoría analítica como

¹Entendido esto dentro de las nociones butlerianas sobre la cuestión del postmodernismo, el sujeto y el feminismo, cuando afirma que los cuestionamientos sobre lo universal que se abren a la luz de las teorías mencionadas antes permiten asumir que “el poder contamina el propio aparato conceptual que busca negociar sus términos, incluyendo la posición del crítico, y más aún, que esta implicación de los términos de la crítica en el campo del poder no es el advenimiento de un relativismo nihilista incapaz de crear normas, sino más bien la misma precondition de una crítica políticamente comprometida.” (Butler, Fundamentos contigentes: el feminismo y la cuestión del postmodernismo 16) En ese sentido, la aparente inestabilidad teórica encuentra también su justificación en los movimientos críticos que se establecen

esta, cuya elaboración se pone también en crisis a lo largo del trabajo de Susana Thénon, será posible, en la heterogeneidad de referencias, construir un marco de lectura específico, a la medida de una autora *sui generis* como la que aquí estudiamos. El así llamado “giro afectivo”, que se nutre de propuestas de la teoría queer y los feminismos, nos permite enfatizar ciertos aspectos que en algunas otras lecturas sobre Thénon han quedado subsumidos, o bien, han sido entendidos a partir de otros marcos críticos.

Like the other “turns” that academic fields have undergone in recent decades—the linguistic turn, the cultural turn, and so forth—this focus on affects consolidates and extends some of the most productive existing trends in research.

Specifically, the two primary precursors to the affective turn I see in U.S. academic work are the focus on the body, which has been most extensively advanced in feminist theory, and the exploration of emotions, conducted predominantly in queer theory. (Ticineto 1)

Es así un camino esperable aquel que nos lleva a pensar las imbricaciones entre cuerpo, afecto, feminismo y teoría queer, desde que son estos algunos de los ejes que nos hacen evidente una violencia estructural cometida sobre una autora como la que aquí estudiamos, que atraviesa no solo su condición de mujer, sino de lesbiana y de latinoamericana. Se trata de hablar de las particularidades de un cuerpo y su localización como sujeto de enunciación.

entre una autora y otra: es precisamente ese desplazamiento el que aquí hemos intentado seguir para enriquecer y complementar la lectura de la obra de Susana Thénon.

Feminist, queer, and critical race philosophers have shown us how social differences are the effects of how bodies inhabit spaces with others, and they have emphasized the intercorporeal aspects of bodily dwelling. I am also indebted to generations of feminist writers who have asked us to think from the "points" at which we stand and who have called for a politics of location as a form of situated dwelling (Lorde 1984; Rich 1986; Haraway 1991; Coffins 1998), and to the black feminist writers who have staged the impossible task of thinking through how race, gender, and sexuality intersect-as lines that cross and meet at different points (Lorde 1984: 114-z3; Brewer 1993; Smith 1998). (Ahmed, *Queer phenomenology* 5)

La poesía de Susana Thénon será entendida entonces a partir de su propia posición tanto como de nuestra ubicación como lectoras y lectores, ya que es también el desplazamiento de la mirada y la aparición de nuevos modos de concebir y estudiar lo literario, lo que nos permite revisar su trabajo de una manera quizá más generosa que aquella que recibió en su momento. En un movimiento que va desde la época de Thénon hacia el presente, las teorías críticas contemporáneas y sus interconexiones estarán dirigidas a pensar el cuerpo y sus intensificaciones en el abordaje literario. ¿Qué hace de la literatura de Thénon un espacio para el cuerpo disidente? ¿Cómo ese cuerpo disidente encuentra un correlato en la forma textual y la enunciación poética? ¿Bajo qué enfoques es posible proponer nuevas posibilidades de lectura que, además, sean capaces de ubicarla en una serie de autoras que han tenido apenas apariciones que bordean la literatura institucionalizada?

Si bien este trabajo pretende entregar una visión de conjunto de la producción thenoniana, nos centraremos sobre todo en los últimos dos libros: *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). Para tal efecto, los apartados de la investigación están organizados de la siguiente manera: primero, se presenta una revisión biográfica y bibliográfica sobre la autora que nos permitirá entender el contexto de producción y recepción de su trabajo, así como las discusiones que a partir de este se han suscitado. Después, dedico la sección tres a reflexionar sobre las formas en que el cuerpo disidente y las literaturas lésbicas aparecen en el panorama como un ejercicio, desde la micropolítica, que habilita una forma distinta para discutir sobre las normas sociales, el capitalismo y múltiples categorías de opresión. En esta misma sección, trabajo con un manuscrito inédito que me permite identificar algunas claves de lectura que no han sido profusamente señaladas y que articulan sus posicionamientos con discusiones contemporáneas.

En la sección cinco, retomo algunas ideas que nos permitirán aproximarnos a lo poético como herramienta contestataria que se inconforma ante el mundo y que conjunta sensibilidades. En ese sentido, podremos pensar en el poema como un dispositivo antieconómico que cancela los valores productivos del lenguaje cotidiano y abre sitios para el goce crítico.

La sección seis, sitúa la poética de Thénon en relación con autoras circundantes, esto con la intención de ubicarla en una constelación que la considere, ya no como una

figura aislada, sino como una pieza dentro de una articulación más grande de poetas con búsquedas estéticas y preocupaciones similares.

En el apartado siete, revisaremos brevemente los poemarios publicados en su primera etapa para encontrar algunos de los mecanismos que después repetirá y perfeccionará en *distancias* y *Ova completa*.

La sección ocho está dedicada a analizar con atención ese primer libro de su segunda etapa; y en la sección nueve, trabajaremos con *Ova completa* para, después, dar paso a las conclusiones.

Antes que un orden temático, he preferido agrupar el análisis a partir de los libros particulares, ya que es así como se puede dar cuenta de la proliferación de sentido y la dispersión propia de Susana Thénon, que no construye un campo semántico común sino una intensidad afectiva que supone desplazamientos e inestabilidades.

2. Memoria de Susana Thénon

2.1 Datos biográficos



1. SUSANA THÉNON RETRATADA POR ANATOLE SADERMAN

En 1935 nace Susana Thénon. Se sabe poco sobre ella y mucho circula a manera de rumores, de dichos repetidos. Durante su juventud se mantiene alejada de otros escritores, aunque convive con algunos, y trabaja en teatro: actúa, es iluminadora. Estudia Letras y se dedica por un tiempo a dar clases de latín, colabora en revistas. En 1960 aparece el primer número de *Agua Viva*, revista dirigida por Susana Thénon, Juan Carlos Martelli, Eduardo Romano y Alejandro Vignati. Entre las opiniones que

formulan sus cuatro directores, existe un genuino deseo de encontrar la responsabilidad individual que debe asumir cada poeta, sin cobijar sus ataques o reformas bajo el nombre abstracto de «generación». Martelli, Romano y Thénon dirán respectivamente:

“No hay poesía comprometida, hay poetas, los únicos, comprometidos. Hay existencia poética asumiendo el compromiso y la responsabilidad de existir con otros. No somos un grupo. Cada uno asume la responsabilidad de sus palabras. [...]

No nos unieron principios estéticos, escuelas poéticas o doctrinas sociales: tan solo un imperativo moral. Apuntaremos nuestros enormes cañones contra el meollo mismo de esta civilización cristiano-occidental, que volará con su acostumbrado olor a carne podrida...y todos saldrán desnudos y enloquecidos a las calles, y se producirán los encuentros inusitados y habrán cambiado el «antes» y el «después» y en este golpe de dados arriesgaremos por todos los hombres posibles del mundo que ya no nacerán, y viviremos tan intensamente este momento hasta morir con él. [...]

No nos gustan los manifiestos ni las estériles consideraciones en torno a la poesía...La poesía se prueba con la poesía y no se salva mas que por sí misma. (Cantarovici 19-20)

Contra los manifiestos, la revista se propone como una confluencia que, más que responder preguntas *a priori*, sugiere ideales de renovación y compromiso que trasciendan la militancia política más evidente. Más adelante, revisaremos la manera en que esto se articula con otras voces de la misma época, como Juana Bignozzi, Juan Gelman o la propia Alejandra Pizarnik.

Thénon también corrige una revista de agronomía, hace traducciones del alemán (entre sus autores se encuentra Rilke) y traduce tangos al latín.

Afirma Lyon que:

A pesar de su genio creativo e innovador, fue situada en un espacio del olvido. Si bien son conocidos todos los modos de exclusión masculinos,

en Thénon es particularmente llamativo, ya que la cultura y el mundo intelectual la acompañaron desde muy pequeña. Los escasos datos biográficos que existen sobre su vida muestran que fue hija de un psiquiatra, Jorge, destacado por ser uno de los primeros en explorar y traer el psicoanálisis a Argentina. Jorge Thénon guardaba correspondencia directa con Freud y sus publicaciones fueron esenciales para el desarrollo de este ámbito en Argentina. El padre de Susana además publicó la revista *Papeles de Buenos Aires* entre 1943 y 1945, con cinco ejemplares en los que participaron intelectuales como Olga Orozco, Oliverio Girondo y Luisa Sofovich entre otros (80).

El padre de Thénon² le brindó acceso a referentes y nociones que después serían importantes para la autora: desde el psicoanálisis a la poesía, pueden verse sus influencias. Su primer libro, *Edad sin tregua*, se publica en 1958. Le siguen *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967). Después, una pausa en la que se dedica a la fotografía:

Sus fotografías fueron publicadas en formato carpeta por Ediciones Anzilotti (Buenos Aires, 1998) [...]. Sus fotos fueron expuestas en Foto Club Argentino, en AGFA, en Artes Visuales de Avellaneda, en el Instituto de Educación Cooperativa. En el CAYC (Centro de arte y comunicación) y en el Instituto Goethe. Obtuvo el primer premio de fotografía humorística

² Magalí Jardón hace una revisión precisa de la trayectoria profesional de Jorge Thénon y señala, entre otras cosas, su interés inicial por el psicoanálisis (que lo llevaría a la comunicación con Freud de la que habla Lyon) y su posterior desencanto, a partir del cual dedicó esfuerzos a señalar los errores de ese método. Además, Jorge Thénon participó como director en la breve vida de la revista *Latitud* (febrero-julio 1945), en la que colaboró con artículos sobre literatura francesa, psicología y política (149-151). Esa formación diversa y el movimiento entre temas se repite, como veremos, en nuestra autora.

con una obra de la serie “Humor Blanco y Humor Negro” del Concurso Parisiennes en las Artes. (Morrone 44)

En ese periodo fotografía a la bailarina Iris Scaccheri, su gran amor, en foros americanos y europeos. Se publica una edición de autor con estas imágenes financiada con el apoyo de Ana María Barrenechea, pero no es sino hasta 2010 que aparece *Brindis a la danza*, libro que combina algunas de ellas y textos de la bailarina.

En 1984, recién terminada la dictadura, vio la luz *distancias*, y tres años más tarde *Ova completa* (1987), poemarios en los que se consolidan muchas de las inquietudes previas. Afirma Borrelli: “No casualmente la salida del genocidio, del silencio y del miedo será feminista, explosiva, sexual, ocurrente, disparatada” (párr. 4). De *distancias*, dirá la propia Thénon:

Para mí ese libro es el más importante, porque aquí revelo la distancia que hay entre uno y el otro, y entre uno y uno mismo, pero no temáticamente, sino mediante la sintaxis. Es decir, en *Distancias* hay algo así como un desfasaje porque paso a la música: a la música no hay que entenderla, tiene una libertad diferente, no es como el lenguaje que sirve para otras muchas cosas además de servir para la poesía. *Distancias* es prácticamente una partidura. (Fondebrider 302)

Algunos de sus poemas fueron traducidos al inglés por Renata Treitel. Murió a los 56, en 1991. Se cuenta en diversos sitios que en los últimos tiempos padeció fuertes dolores y se mantenía en la penumbra porque la luz le lastimaba. Salía poco. Para Reisz:

A Susana Thénon la mató su cabeza. Literalmente. Murió de un cáncer al cerebro, cuando todavía tenía mucho por vivir y por escribir. Pero también la mataron las muchas voces hostiles que a diario herían su

mente y sus oídos. Las mismas voces hostiles que antes habían herido la mente y los oídos de Alejandra Pizarnik hasta arrastrarla al suicidio.

(Reisz, Mujer 129)

Luego de su muerte, sólo transcurridos diez años, será compilada su poesía completa gracias al trabajo de Ana María Barrenechea y María Negroni, quienes revisan sus manuscritos (hoy consultables en el Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en Buenos Aires), los ordenan y, además, realizan aproximaciones críticas. Antes de eso, la poesía de Thénon circulaba marginalmente y era prácticamente inconseguible³.

Si se atiende a su trayectoria de vida, podrá verse la inquietud múltiple de Thénon: teatro, música, fotografía, traducción, docencia, escritura: todos estos hilos se irán combinando para generar un entramado abierto, dialógico y dinámico en el que resultan evidentes los desplazamientos de las voces y los discursos-otros desde los cuales se afecta la textualidad.

2.2 Lo dicho sobre Susana Thénon

³ Recientemente (2019) fue publicada una reedición del compendio, con algunos cambios menores y una imagen de portada distinta, cuya primera impresión se agotó en el lapso de una semana. Esto sin duda da cuenta de la importancia de la figura de Thénon y las lectoras y lectores ávidos que va encontrando en el presente.

Al momento de escritura de este trabajo, he logrado rastrear cuatro tesis que abordan a Susana Thénon. La tesis de Eduarda Rocha se encarga de analizar las conexiones entre Thénon y la poeta brasileña Angélica Freitas, a partir del uso de la ironía y la crítica a los sistemas literarios hegemónicos mediante el dialogismo y la intertextualidad. En un sentido similar apunta la tesis de Julieta Gamboa quien, además de resaltar y explorar a profundidad el tema de la ironía, conjunta la poética de Thénon con la de Roque Dalton a partir de hallar estrategias subversivas similares entre ellos. La misma Julieta Gamboa dedica su tesis doctoral a continuar la discusión sobre Susana Thénon, esta vez acompañada de otras poetas latinoamericanas: María Auxiliadora Álvarez, Carmen Ollé, Carmen Berenguer y Coral Bracho. En su disertación, pone el foco en diversos poemarios publicados por mujeres durante los ochenta e identifica que:

En muchos de los poemarios escritos por mujeres en este periodo se manifiestan procedimientos escriturales que indagan en las distintas dimensiones que puede alcanzar un sujeto poético, o bien, se manifiestan en oposición frente a la poesía concebida como un discurso aislado de lo social, en diálogo con las expresiones de la región que han sido definidas como neovanguardistas.

Durante la década, en muchas de las manifestaciones poéticas de mujeres se muestra una expresión autoconsciente, autodesignativa, que da cuenta —en primera persona— de las ausencias y fisuras en las representaciones y simbolizaciones de las subjetividades femeninas y que traduce los ejercicios de violencia material y simbólica sobre los cuerpos de las mujeres en el contexto latinoamericano (Gamboa, Discursos 5)

Más adelante volveré al tema de la aparición de tales procedimientos autodesignativos. Por ahora, resulta significativo considerar que su lectura, como la presente, reflexiona sobre los recursos experimentales como una forma de presentación de un sujeto femenino en un tenor similar al que encuentra María Josefina Lyon Larraín, quien hace una profunda revisión sobre la subjetividad como concepto que valida el peso simbólico en el momento dado de la creación poética de Thénon, y sus convergencias con las teorías de género que se desarrollan actualmente y que pretenden la emancipación ante toda subordinación masculina en el discurso y en el hacer poético; y el psicoanálisis freudiano como base para desarrollar una definición de melancolía y sublimación poética.

Manuela Morrone, en la tesis *La poesía de Susana Thénon: una voz disonante en el contexto de la literatura argentina*, realiza una ubicación generacional y contextual de la obra de Thénon para tensar las nociones más convencionales sobre la poesía escrita por mujeres: sus temas, sus modos de aproximación, sus modos de lectura. La pretensión de Thénon, afirma la autora, era la de generar un lenguaje capaz de reproducir los procesos de la mente. Lenguaje y pensamiento tenían que ir a la par y, como el pensamiento casi nunca es ordenado, experiencia y realidad son lógicamente confusas. Es así, que en el lenguaje thenoniano se busca la aniquilación de toda pre-construcción, se dinamitan las reglas sintácticas y léxicas. También existe una “ridicualización” de todos los lugares comunes de la sociedad, particularmente en *Ova completa*.

Además de estas tesis, existe alrededor de una veintena de artículos críticos sobre Thénon, pero me detendré únicamente en las nociones que resultan más útiles para mi investigación. Trabajos como los de Susana Reisz, Mariana di Ció y Biviana Hernández ponen de manifiesto la relación de la poética de Thénon con otras circundantes en Latinoamérica. Reisz, además, señala que Thénon rompe el paradigma de lo binario a partir de la figura del hermafrodita y los tintes homoeróticos de su escritura. Así también, reúne a Susana Thénon con otras poetas lesbianas como Diana Bellessi, Gioconda Belli, Daisy Zamora y Ana Istarú. Para Reisz, lo que diferencia a Thénon de otras poetas lesbianas es que no hay una aspiración a la enunciación plenamente femenina ni queda como latente la noción de “ser a medias”, incompleto y dependiente de una contraparte masculina, que subordinaría su deseo al canon poético patriarcal, adaptando los modos líricos y las posiciones a las estructuras convencionales del erotismo heterosexual. En cambio, aparece una poética que, más que cuestionarse su lugar en el mundo, se autoafirma y valida a sí misma. Son frecuentes a lo largo de los artículos las comparaciones con Alejandra Pizarnik, debido en parte a la gran visibilidad que obtuvo ésta, en oposición al sitio periférico de Thénon.

Las precisas revisiones textuales de Ana María Barrenechea, con sus aportes sobre el dialogismo, colocan su poética en la perspectiva bajtiniana de elaboración de discursos polifónicos como estrategias para la ironía y la subversión de las jerarquías, en ese mismo sentido apunta “Las mil y una voces de Susana Thénon”, de Susana Reisz. Nociones como

polisemia y heteroglosia trazan un hilo conductor que permite articular las disidencias textuales como una manera de activación política.

Resulta estimulante observar que en la mayoría de los casos no se afirma contundentemente una posición feminista de Susana Thénon, porque sus juegos irónicos y discursivos hacen que incluso ese sitio de enunciación quede criticado y ridiculizado; sin embargo, más adelante retomaré un manuscrito inédito que considero clave para reflexionar sobre el feminismo de Thénon.

Cuando se realizan análisis de género, casi todas las propuestas se encaminan a una reflexión desde el hermafroditismo o la androginia, sin necesariamente señalar las especificidades del cuerpo lesbiano. Considero que esto sucede, por un lado, porque la propia Thénon puso ambos conceptos sobre la mesa en su correspondencia y, por el otro, porque la teoría *queer* y las aproximaciones sobre la literatura lésbica serían conocidas en fechas posteriores a la publicación de la mayoría de las investigaciones.

Son frecuentes también las aproximaciones desde el psicoanálisis que sirven para fundamentar la noción de melancolía y las aproximaciones a referencias clásicas como la de Edipo, presentes sobre todo en la primera etapa de su trabajo.

La mayoría de artículos sobre Thénon enfatizan la conciencia de una subjetividad no cerrada ni resuelta que, a diferencia de la poesía que ha sido integrada al canon, ejerce su posición como una alternativa política, la cual sólo recientemente es puesta en el foco de aproximaciones guiadas por la necesidad de ubicar referentes no centrales.

A lo largo de la tesis, iré deteniéndome en los detalles analíticos de estas propuestas, por ahora, me gustaría señalar algunos puntos que aparecen frecuentemente nombrados en ellas. Resalta, por principio de cuentas, el reconocimiento de dos etapas en la producción de Susana Thénon: la que va de *Edad sin tregua* (1958) a *De lugares extraños* (1967), y la que comienza con *distancias* (1984) y se cierra con *Ova completa* (1987). Es esta última la que interesa en nuestra investigación.

Otro punto que considero importante es la conciencia de la irrupción de la figura de Thénon en el espectro de la poesía argentina luego de la crisis del 2001, cuando se pone en tela de juicio la noción de poesía trascendente y universalizante a partir, sobre todo, de la noción de literaturas posautónomas de Josefina Ludmer. Para Cecilia Palmeiro, es la emergencia de la teoría *queer* en Argentina la que permite realizar una revisión histórica desde la que es posible visibilizar autoras y autores, es decir:

[un] rescate de experiencias pretéritas, en una articulación que volvía visible consignas e imágenes utópicas del pasado no realizado así como iluminaba potenciales críticos del presente y su capacidad de actualizar (o no) aquellas consignas.

Sobre todo, activó un nuevo modo de ser de la política que repercutió en la formación de un poderoso y enérgico movimiento en todo el país y produjo una nueva forma de pensar la relación entre cultura, arte y política. (Palmeiro, *Derivas* 1-2)

A partir de ese procedimiento de hacer visibles ciertas escrituras y su relación con el contexto, será explicable, como se verá más adelante, la irrupción de Thénon en el panorama contemporáneo. Estos trabajos dan cuenta de una manera de aproximarse a la

obra de Thénon de la que me iré alejando o acercando a lo largo del análisis para ampliar y problematizar diversas nociones.

La vida de los poemas de Thénon en las calles y en las asambleas queda bien expuesta en los textos de Gabriela Cabezón o Gabriela Borrelli quienes, a partir de las libertades que permite la exploración periodística, entregan una imagen mucho más abierta y cercana de la poeta. Más adelante, las retomaremos. Anuncia Borrelli que Thénon: “capitaliza retrospectivamente algunas características de la revolución feminista actual: humor, *glitter* lingüístico, hartazgo, ironía meme en versos justos y perfectos.” (Susana párr. 5) Es ese “*glitter* lingüístico” que enuncia Borrelli el que intentaré dilucidar a lo largo de este trabajo: su vocación por la abundancia que la coloca tan cerca del neobarroco y, al mismo tiempo, de la fiesta crítica.

2.3 Pertinencia de la poética de Susana Thénon en la actualidad

Hacia el momento de escritura de esta tesis, la figura de Susana Thénon es mencionada recurrentemente, tanto en lecturas de poesía como entrevistas, poemas y artículos, por poetas como Luciana Caamaño, Angélica Freitas⁴ (quien además ha sido su

⁴ La tesis de Rocha, “Trânsitos poéticos entre Brasil e Argentina: uma leitura de Angélica Freitas e Susana Thénon” hace un análisis intertextual de los trabajos de ambas que permite establecer más claramente los cruces y las conexiones, así como las estrategias que Freitas retoma de Thénon. La segunda aparece nombrada en dos de los poemas que conforman “Um útero é do tamanho de um punho” (2012), de la

traductora al portugués), Gabriela Cabezón Cámara y Gabriela Borrelli⁵⁵, entre muchas otras. Dice Cabezón:

Tiene, Thénon, en su Ova Completa, potencia de clásico. ¿Por qué lo digo? Por la felicidad de leerla entonces, esa expansión, esa sensación de libertad y de posibilidad que generaba. Y por la sorpresa de hace un par de años, en la primera maratón de lectura Niunamenos, un grupo de poetas recitó “Por qué grita esa mujer” y entonces Thénon habló sin lugar a dudas de la ola de femicidios que padecemos más de 20 años después de su muerte. Eso, esto, es un clásico. (párr. 8)

Y, aunque desde la postura que aquí se propone, la noción de “clásico” se pondría en tensión en tanto refuerza los mecanismos de construcción de un canon al que Thénon no pertenece, la aseveración de Cabezón permite dimensionar la vigencia y las posibilidades de lectura que aguardan a nuestra autora. Con esto no se afirma que la disidencia sexual haya sido la única en el discurso de Thénon, al contrario, como se irá viendo, son múltiples los ejes desde los cuales ella genera un discurso contrahegemónico y disruptivo; sin embargo, comenzar el abordaje con esta perspectiva implica, a partir de lo explicado anteriormente, una posibilidad de cuestionar los modos de legitimación e

primera. Además del uso de la ironía constante en ambas, también comparten cuestionamientos al statu quo de lo literario y del rol asignado socialmente a las mujeres.

⁵⁵ Interesante, por ejemplo, la aseveración de Borrelli en un contexto de marchas feministas y escrituras: “Si a una feminista le das para leer “Por qué grita esa mujer”, de Susana Thénon, no hay mucho más para explicar. La poesía es militante per se, deja abierta la posibilidad de acción inmediatamente. A mí me cuesta diferenciar la militancia poética de la feminista.” (Feminismo párr. 13)

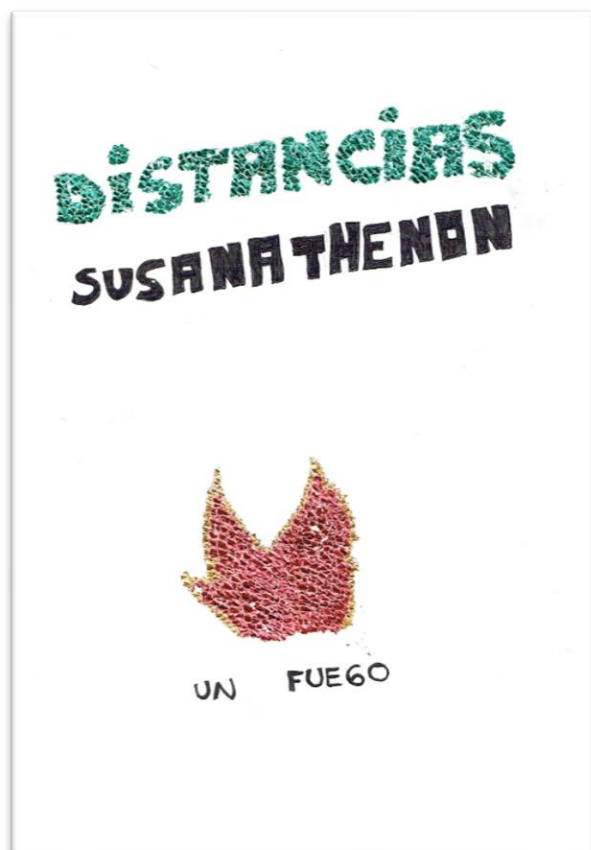
institucionalización de las voces autorizadas frente a las que, como ella, quedan excluidas de esos sistemas. Continúa Cabezón:

Expresión, “huevos llenos”, que como cualquier universal que se precie, no es mucho más que un recorte y deja afuera, por ejemplo, a los ovarios que Thénon vuelve a meter en la lengua en 1987, cuando se publicó su último, y más excepcional, libro de poemas, *Ova Completa*, unos ovarios grandes como los que tuvo que tener para escribir casi sola. Se puede ver en esa soledad asomarse desde su copa, pero lejos, a la Alejandra Pizarnik de *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, más lejos y medio deforme, pero en la misma pampa, al Osvaldo Lamborghini de *La causa justa*.

Casi sola, entonces, en esa llanura de los chistes que puede ser la lengua si se intenta mirarla entera. Quiero decir mirarla en eso que suele denominarse “lo alto” y todo eso otro que se llama “lo popular” y que por la oposición queda, claramente, como “lo bajo”, habla la lengua de sí y de lo que es ella pero también es otra cosa, la trama de poder de nuestras sociedades, tan piramidales, lo bajo, eso que Thénon llamaba el “emputecimiento” de la lengua, quién sabe si por las putas o por los putos, señalados ellos por el despliegue anómalo de sus huecos bajos y de sus bajos instintos. (párr. 3)

Así, en las revisiones hechas desde el presente aparece la conciencia, por un lado, de la soledad de Susana Thénon, y por el otro, las poéticas similares que sucedían en su contexto. Aquí Cabezón señala además esa insistencia en la división entre baja y alta cultura que la visión de Thénon desarticuló en su trabajo.

Ahora bien, ¿cómo se explican las relecturas de Susana Thénon en estas autoras? Es posible entender que en los últimos años su potencia política se ha ido expandiendo a



2. PORTADA DE LA EDICIÓN CONTEMPORÁNEA DE *DISTANCIAS*

partir de la militancia activa de lo lésbico, lo *queer* y lo LGBTTTQI, así como del feminismo, pero también ha influido el trabajo de académicas como María Laura Gutiérrez, Facundo Nazareno, Laura Arnés, Valeria Flores, Virginia Cano, Anahí Mallol y bastantes otras, quienes han posibilitado la generación y difusión de herramientas críticas en torno a los dispositivos de lectura y reflexiones sobre el tema. Además, la tradición de poesía lésbica en Argentina es constante desde los años en que Thénon

comenzó a publicar, y sus hilos pueden

rastrearse claramente hasta el presente⁶. Las autoras, con la vocación de trazar genealogías y reconocer a sus precursoras, insisten en nombrarla y traerla hacia sus escrituras. Circula, por ejemplo, una edición de *distancias*, fechada en 2018, realizada por UN FUEGO EDICIONES —que no ha editado más que este título—, con “sede” en Alaska, cuyo colofón versa:

⁶ Más adelante, realizaré una contextualización de la voz de Thénon enmarcada entre otras escrituras, tanto de su época como posteriores, en las que es posible reconocer la tradición de la que hablo.

DISTANCIAS de Susana Thénon se empezó a tipear y reimprimir en el mes de octubre del año dos mil dieciocho en un lugar y un horario que no vienen al caso. Lo que sí viene al caso es que son muchas las razones por las cuales Thénon aún no es lo suficientemente leída. Una de las razones es que conseguir sus libros reviste una proeza. Y digámoslo de una vez: para las tortas de la generación de Thénon no fue suficiente con explicitarlo: todos los dispositivos que definen lo que se supone que es la literatura (ay, todavía hoy, cuánto macho y todo junto!) enclosetan el tortaje. Esta plaqueta subraya y celebra la tortez de Thénon y pone a disposición de quien quiera este librazo juguetón y oscuro, que te hace corear versos y te deja secx, al precio más bajo del que los costos feroces de este país nos permitan.

Hay así una imagen que aparece espectral en la literatura argentina escrita por mujeres en el presente. Aunque a Thénon se la piensa como poco leída, su figura irrumpe en ciertos espacios y los inunda con la incomodidad que encuentra aproximación con otras incomodidades. No es casual que “¿Por qué grita esa mujer?”, poema que



3. FLYER DE LA LECTURA DE OVA COMPLETA EN CASA BRANDON

revisaremos más adelante, sea retomado en manifestaciones y performances durante las conmemoraciones del 8 de marzo, Día Internacional de la

Mujer. En Casa Brandon, uno de los espacios culturales lésbicos de Buenos Aires, se programó, dentro del ciclo La Vuelta Entera, una lectura en voz alta de todo el volumen de *Ova completa*, el 17 de marzo de 2019. El rito de la comunidad lectora se reactualiza así en un espacio inexistente en su tiempo, que ahora la acoge y la recibe como una de las antecesoras y reubica sus palabras en un momento en el que cobran relevancia y siguen resultando significativas.

Silvio Lang, quien realizó un montaje escénico a partir de *Ova completa*, presentado en mayo de 2017 en el museo Emilio Pettoruti de La Plata, Argentina, expresa:

El saber académico ha ido adquiriendo desde la década de 1980 una curva productivista, cuantitvista y normalizadora dentro de una estrategia de mercado de globalización de voces –profesor*s y autor*es–, que atenta contra nuestra imaginación intelectual múltiple. Las universidades en todo el mundo son blancas y patriarcales. Sus sistemas evaluadores clasifican, cuantifican y homogenizan las voces. [...] Los poemas de Susana Thénon, en *Ova Completa*, libro publicado en 1987, se alzan contra esta operación de totalización de la voz del Saber Académico- con mayúscula-, minusculizándolo y desmasculinizándolo, recurriendo a la sátira, a la parodia y a la polifonía. “Estoy hablando en serio muy en serio, mis bromas sollozan”, escribió alguna vez la poeta. Un humor que perverte las reglas gramaticales del discurso macho del saber colonizador. Por momentos, mediante una violación del texto que vaticina, sin concesiones y trágicamente, la realidad de los femicidios que la colectiva de mujeres Ni Una Menos denuncia en nuestros días. (párr. 1-2)

Consciente de la dificultad (y la contradicción) de realizar una investigación académica sobre una poeta que rehuía y se burlaba constantemente del lenguaje que en

estos espacios se crea, considero, sin embargo, que ciertas proyecciones teóricas,



metodológicas y críticas que se realizan desde el presente — como las mencionadas arriba—, me permitirán una relectura en la que ese ejercicio *minusculizante* y *desmasculinizante* del que habla Lang sea posible. A partir de estas estampas sobre la presencia de nuestra poeta es

posible corroborar su actualidad y vigencia, así como el carácter marginal que aún hoy la signa en tanto los espacios en los que se la lee y retoma son aquellos de las existencias disidentes y las organizaciones configuradas contra los sistemas hegemónicos.

Susana Thénon ocupó durante muchos años una posición marginal en la literatura

4. CARTEL DE LA PUESTA ESCÉNICA “LAS THÉNON”

argentina. Su reedición, la academia y las transformaciones discursivas y sociales, hicieron que ciertos focos se pusieran en ella. Los cambios en los modos de aproximación a la obra literaria, tanto como un despertar masivo a las luchas feministas que han tomado las calles, posibilitan

su presencia en discusiones múltiples. Ya para los ochenta, cuando ella publicaba sus últimos libros, los *gay & lesbian studies* iban ocupando terreno en la academia norteamericana⁷, y es hacia los noventa, como hemos visto que señala Palmeiro, la irrupción de esos discursos en la academia argentina posibilita la relectura y la revisión de figuras como la de nuestra poeta. Palmeiro (Derivas) analiza esta emergencia de lo *queer* como el surgimiento de nuevas formas de politización de la literatura.

Afirma Diana Fuss que:

No hay una forma «natural» de leer un texto: las formas de lectura son históricamente específicas y culturalmente variables y las posiciones de lectura están siempre construidas, asignadas u organizadas. [...] El público lector, como los textos, están construidos; más que crear las prácticas de lectura *ex nihilo*, las ocupan. Finalmente, todos estos puntos sugieren que si leemos desde posiciones-sujeto múltiples, el mismo acto de lectura se convierte en una fuerza que trastorna nuestra creencia en sujetos estables y significados esenciales. (144)

Una vez que se cuestiona la “naturalidad” de la lectura, como evidencia Fuss, aparece entonces la idea de una construcción que emplea prácticas de lectura. Ante esa variabilidad, las posibilidades aproximativas en torno a Susana Thénon son indudablemente mayores en cantidad y en precisión analítica. La recepción generosa de la obra de Thénon en los últimos años responde muy probablemente al crecimiento de

⁷ Hecho que no pasó desapercibido para la propia Thénon. Recordemos que en su poema “la antología” realiza una crítica irónica a esos enfoques críticos que encasillan y etiquetan una obra según las preocupaciones del investigador o investigadora. Este poema se analiza con detalle en la sección nueve. “Por qué grita quién. Sobre *Ova completa*”

enfoques como el de la crítica literaria feminista y el de los estudios culturales que, en palabras de Nattie Golubov, tendrían como objetivos principales:

Identificar y analizar las múltiples determinaciones e interrelaciones entre formas culturales y las fuerzas históricas en las que emergen y se consumen o decodifican, con particular énfasis en cómo las representaciones reproducen y/ o subvierten las estructuras de poder y privilegio en que circulan. Estos procesos son contradictorios, fracturados, parciales, y es trabajo de la ideología imponerles un determinado orden y significado, por lo que el análisis del discurso es tarea clave de estas posturas teóricas y uno de los rasgos que comparten: son prácticas significantes que, para usar una definición del feminismo que también puede ampliarse a los estudios culturales, aspiran “a crear un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales del discurso” (Colaizzi 1990: 14). (Golubov, Teoría 85)

Además de que en esta investigación resultará evidente que muchas de las nociones teóricas y críticas empleadas derivan de estas posturas, me parece importante recalcar, a partir de lo citado, que la movilidad de la tradición y el canon depende de la movilidad de nuestros modos de lectura, desnaturalizados mediante ejercicios reflexivos que permiten reconocer las estructuras hegemónicas sobre las que se sustentan nuestras aproximaciones. En ese sentido, mientras en las calles crece la lucha por los derechos humanos de cada vez más personas, crece también un ejercicio de reconocimiento de quiénes han sido los sujetos históricamente oprimidos. En el ámbito literario, se ve reflejado en eso que se disfraza de “gusto”, pero está también mediado por un sinnúmero de dispositivos ideológicos y valores, conscientes o inconscientes. Así pues, no es sólo el

reconocimiento de la “calidad literaria” lo que lleva a esta autora a los paneles, las notas de periódico, las asambleas o las marchas, es también que su voz hace patente una presencia poco escuchada antes. Son esos desplazamientos de lectura –desplazamientos, al fin y al cabo, también políticos– los que generan el intersticio a través del cual es posible mirar lo no mirado antes, los fragmentos de historia que nos faltan y que abren, en palabras de Joan Scott, “la sensación de posibilidad política” (78) que habilita la aparición de sujetos que minan la idea de lo “universal” como categoría de estudio, pues, afirma Golubov:

Entre otras cosas lo que han cuestionado son «las concepciones universalistas que han contrabandeado, bajo apariencias de objetividad, las perspectivas coloniales, occidentales, masculinas, blancas y de otros sectores» (García Canclini, 1997: 78). Esto significa que se está siempre conciente del lugar desde donde se produce el conocimiento porque es inevitablemente ideológico. El análisis del lugar de la enunciación ha sido tema fundamental para la teoría feminista porque el «yo» del discurso es un yo masculino asimilado a lo neutro y universal «que se dice y dice del mundo a partir de sí» (Cavarero 1995: 150), y el lugar de enunciación de las mujeres es el de la otredad.

Dado esto, los estudios culturales y la teoría feminista están comprometidos a producir conocimiento que contribuye a entender que el mundo es susceptible de ser transformado y esbozan el curso que podría tomar ese cambio al señalar la interrelación entre conocimiento, poder y contexto. (Teoría 88)

En un sentido similar, Julieta Gamboa señala que:

Una de las tareas de la crítica literaria, más que develar y explicar lo que el texto “dice”, esto es, extraer un supuesto significado inmanente contenido en el texto, es generar vasos comunicantes determinados por la propia lectura. En ese sentido, la crítica literaria feminista abona en la interpretación de que el texto literario, concebido como discurso, produce lugares de enunciación y posiciones subjetivas que se mueven desde el campo simbólico, pero que pueden tener repercusiones materiales, tanto individuales como colectivas. (Discursos 42)

A partir de estas afirmaciones, el trabajo de Susana Thénon puede considerarse fundamental para la poesía escrita por mujeres. Si se desenmascara la objetividad y la idea de un(a) escritor(a) y un(a) lector(a) neutr(a)o y se asume que es lo masculino aquello que se disfraza de normalidad, entonces se vuelve necesario voltear a ver voces y corporalidades antes ignoradas o invisibilizadas.

Para autores de la disidencia, como Néstor Perlongher, las revoluciones sexual y textual tienen “la lengua como arma”. Una especie de barroco que satura el lenguaje comunicativo por proliferación de significante. Una heteroglosia polisémica. Es en esta polisemia que se abre una posibilidad significante múltiple, un exceso desbordado.

La inmediatez respecto de la vida, que emerge como efecto de esta lógica, muestra en la apariencia de lo hecho sin esfuerzo y sin rigor una productividad coherente. Si la transgresión es la norma de la literatura moderna, la salida de esa esfera en función de la inmediatez vida-escritura-publicación es la marca de lo que Ludmer llama literatura postautónoma.” (Palmeiro, Derivas 13)

Para Palmeiro, la crisis en Argentina del 2001, pone en crisis los modelos de producción neoliberal. Las movilizaciones sociales produjeron una configuración política

que permitió nuevas formas de protesta y acción callejera. El nuevo activismo propuso también luchas culturales “desde las afirmaciones identitarias hasta la política de la diferencia”. (Palmeiro, *Derivas* 14) Es en este momento en el que se retoman profusamente los estudios de autores LGTBTTIQ y se relee literatura de la insumisión. Igualmente, se comienzan nuevas formas de producción editorial ante la crisis de la industria.

Así fue que lo *queer*, en su doble articulación literaria y política *queer* pasó al centro de las discusiones sobre lo contemporáneo en la Argentina, habilitando a su vez una mirada hacia el pasado no realizado, e iluminando los potenciales críticos del presente. Funcionó entonces como herramienta liberadora de fuerzas transformadoras y deseos pendientes desde antes de la dictadura. (Palmeiro, *Derivas* 19)

Estas escrituras buscaban “experimentar con las formas construcción-deconstrucción de subjetividades menores, y en ese juego, lo que se revela no es el mero yo sino los mecanismos por los cuales esas identidades y exclusiones se constituyen” (Palmeiro, *Derivas* 19). Así, para esta autora sería también el contexto contemporáneo el que permitiría reconocer la fuerza de las escrituras de la disidencia sexual, entre las cuales se cuenta la de Thénon.

En *How to suppress women's writing*, libro publicado en 1983 y traducido al español hasta 2018, Joanna Russ señala una serie de procedimientos, actitudes e inercias que contribuyen sistémica y sistemáticamente a la invisibilización del trabajo de las autoras.

Ella identifica mecanismos como la exclusión de las mujeres en los programas académicos (encuentra, por ejemplo, que los porcentajes de autoras van del 5 al 16% en las currículas); las etiquetas, la censura temática, el acceso al tiempo libre y a los recursos necesarios para escribir (que ya, desde hace tanto, identificaba Virginia Woolf en *A room of one's own*); la ausencia de referentes y ejemplos femeninos, y un mecanismo bastante singular que consiste en insistir en la excepcionalidad de determinada autora, poniéndola por encima de sus contemporáneas y reforzando la noción de que no todas las mujeres están a la altura de la inteligencia masculina. Para Russ:

El truco reside en hacer que la libertad sea tan solo nominal y después — puesto que habrá quien aún así lo haga— desarrollar diferentes estrategias para ignorar, condenar o minusvalorar las obras artísticas resultantes. Si se hace bien, estas estrategias darán como resultado una situación social en la que la gente «inadecuada» tiene (supuestamente) la libertad de dedicarse a la literatura, al arte, a lo que sea, pero en la que muy poca lo hace, y aquella que se atreve lo hace (aparentemente) mal, así podemos dejar el tema de una vez por todas. (pos. 211)

Así, las dificultades de la producción funcionan para impedir que ciertas obras aparezcan. No obstante, superada esta barrera, existen otras limitaciones que surgen una vez publicada la obra.

En el caso de Thénon, tendríamos, en primer momento, las dificultades para acceder a su trabajo que, como dijimos, fue reunido y publicado hasta 2012. Fuera de Argentina, incluso hoy, es difícil conseguirla, debido en parte al carácter marginal de la poesía respecto a otros géneros literarios o a las condiciones de distribución. Russ es clara

afirmando que no se trata, casi nunca, de una conspiración consciente sino de un desdén constante.

No nos queda más remedio que aceptar que gran parte de nuestra cultura nos viene dada; no disponemos de la energía ni del tiempo suficientes para hacer otra cosa. Aún así, los resultados de este no pensar pueden ser aberrantes [...]. Para comportarse de forma al mismo tiempo sexista y racista y además mantener el privilegio de clase que se posee, solo hace falta actuar como requieren las costumbres, el día a día, incluso la buena educación. (pos. 473-479).

Tabarovsky señala algo similar cuando afirma que “podría decirse que el mercado y la academia escriben a favor de la reproducción del orden, de su supervivencia, a favor de sus convenciones, escribe *en positivo*” (13). En un espacio cuyos códigos de lectura y valores son predominantemente masculinos, no es de extrañar que escrituras como la que aquí estudio hayan quedado subsumidas. María Josefina Lyon Larraín hace una revisión histórica sobre los patrones patriarcales que han colocado a las mujeres en sitios convenientes para la masculinidad. Para la autora, la ideología masculina ejerce una violencia opresiva hacia las mujeres creadoras desde 1) la imposición de cánones; y 2) la dominación simbólica.

La mujer construye su subjetividad desde la dinámica de opresión. Los Estudios de Género estudian también, en el ámbito de las consecuencias, el modo en que la mujer se desarrolla en los espacios de opresión simbólica. El hecho de ser mujer y habitar un sistema dominado por el poder masculino, implica de suyo que la subjetividad femenina está mermada por el contexto y en algunos casos manifestará su resistencia por diversos medios: vida, sexualidad, arte, etc. (Lyon 25)

Señala también que:

Susana Thénon y su obra han sido puestas en el silencio. Un acto de acallamiento que debe leerse como la censura simbólica perpetrada por el hombre occidental sobre las voces disidentes (4).

La marginación de la obra de Thénon se automatizó en un contexto en el que, en retrospectiva, la masculinización de la literatura y la poética funcionaron como modelos de lectura y lector pretendidos por el sistema cultural dominante. Es decir, los escritores contemporáneos a Thénon son Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Bioy Casares.

En el contexto actual, los conceptos de normal (lo uno) y anormal (lo otro) se manifiestan en la vigencia impuesta de los patrones culturales del hombre blanco occidental y heterosexual. En resumen, el uno masculino y el otro femenino son asimétricos y jerarquizados. Todo lo que no entra en este patrón cultural mencionado, se le margina con el argumento de pertenecer a lo otro: mujeres, mujeres negras, hombres negros, lesbianas, varones homosexuales, travestis, drag queens, enfermos mentales, prostitutas, por ejemplificar sucintamente las marginaciones existentes. (Lyon 31)

En este sentido, la poética de Thénon ponía en tensión la norma. Lyon Larraín señala los rasgos que convierten en vigente como nunca la obra de Thénon: la diversidad temática, la coherencia subjetiva e individual, la mujer como sujeto deseante, la insumisión y, sobre todo, la melancolía como un yo escritural fragmentado, la pugna entre el sujeto y el objeto de deseo, la pérdida y la pretendida unidad. Es decir, una mujer que reclama demasiadas apropiaciones.

La escritura femenina ha residido permanentemente oculta dentro de una Literatura Universal (Occidental) masculina. La historia literaria demuestra que la presencia femenina ha sido permanentemente una alternativa anormal de la norma masculina. No sólo se trata de la prohibición a la escritura de la que ha sido históricamente víctima la mujer, también es expresión de esta dominación la representación que se hace de la mujer en la obra literaria. (Lyon 71)

Es precisamente por todas esas razones que se vuelve pertinente leer a Susana Thénon hoy, a la luz de las reflexiones de otras autoras sobre la invisibilización del trabajo de las mujeres y a su vínculo con discusiones y problemáticas contemporáneas, tanto en la literatura como en la sociedad.

3. Una lectura desde la disidencia

3.1 Arte y micropolítica: algunas acciones del comportamiento *desviante*⁸

Teoría, vida cotidiana y praxis artística han podido pensarse en conjunto o separadamente según la época. Para finales de los ochenta en Latinoamérica (pienso en ejemplos concretos de Brasil, Argentina y Chile), las resistencias que se articulan en torno a estos tres ejes parecen funcionar en conjunto: una concordancia de éstos implica que generan un arte desviante y desviado, que es forma de resistencia micropolítica, lo que en otras palabras quiere decir que no está supeditado a las maneras discursivas y teóricas, sino a una práctica en conjunto que problematiza la ética y la estética.⁹

⁸ Ese adjetivo *desviante* que Ana Cristina César (1952-1983), poeta brasileña, emplea para referirse a una serie de contestaciones artísticas marginales —conscientemente marginales— de su país luego del surgimiento de la MPB. La identificación de los valores subterráneos para esos años ya había dejado de hacerse con la izquierda o, dice ella, “el pueblo” o el “proletariado revolucionario” e iba más a la búsqueda entre grupos oprimidos. Pensar la marginalidad “no era considerada una salida alternativa sino una amenaza al sistema, una posibilidad de agresión y transgresión. El uso de sustancias intoxicantes, la bisexualidad, el comportamiento «exótico» son vividos y sentidos como gestos peligrosos, ilegales, y por lo tanto asumidos como una contestación de carácter político” (54).

⁹ Pues, como afirma Palmeiro, refiriéndose a la escritura y el pensamiento de Néstor Perlongher: “La teoría debe pensarse aquí como praxis, en una relación dialéctica con los materiales del mundo: transformándose y transformándolo. El devenir, como proceso deseante de transformación y mutación, opera como antídoto contra la fijación de la identidad y contra el modo de subjetivación que garantiza un estado de la cultura. El interés del concepto de devenir, para Perlongher, radica justamente en el modo en que le permite interpretar e intervenir en la realidad brasileña de los años 80, especialmente en relación con la emergencia de los movimientos llamados de minorías (mujeres, homosexuales, afrodescendientes, descendientes de pueblos originarios, ecologistas etc.), y contrabandear esas reflexiones para la construcción de una contracultura argentina. Desde esa perspectiva, los devenires minoritarios importan para una política

Quizás valga la pena pensar también en lo que sucedía unos años antes y unos años después en Brasil y Chile, respectivamente, para generar un panorama más amplio respecto al uso subversivo y problemático del cuerpo durante ese periodo. No olvido, sin embargo, que mi investigación es fundamentalmente literaria y, con ello en mente, planeo dirigirme después a una propuesta crítica que me permita poner en diálogo esto que traigo al foco ahora.

Es 12 de octubre de 1989 y *Las Yeguas del Apocalipsis*, el dueto de performance conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, presenta *La Conquista de América*. El lugar es la Comisión Chilena de Derechos Humanos. Dos sujetos bailan con música que sale de sus *walkmans*, se encuentran descalzos y con el torso desnudo sobre un mapa de América del Sur cubierto con trozos de envases rotos de Coca-Cola.

Se apropián de la cueca, esa música popular que en múltiples ocasiones fue empleada por mujeres que bailaban solas para representar la ausencia de sus maridos

emancipatoria en la medida en que experimentan modos alternativos y disidentes de subjetivación, y abren puntos de fuga para la implosión del paradigma de la personalidad social. El devenir homosexual resulta provocativo para Perlongher precisamente en el sentido en que tomará una serie de prácticas corporales y sociales (la marginalización, la segregación, el nomadismo) como modo de salida del “deber ser”, perturbando la organización jerárquica del cuerpo que asigna funciones determinadas a cada órgano. Este concepto le permite a Perlongher articular un aparato crítico *queer* (en el sentido de la desidentificación como estrategia política y libertaria), así como convocar a un programa de acción contracultural de construcción de redes de sujetos subalternos.” (Derivas 3) Si ya los órganos del cuerpo y su orden se subvierten, llevar esta dinámica a la poesía, veremos, es una alternativa que coloca la posibilidad de ritmos y lenguajes distintos a los tradicionalmente entendidos como poéticos tanto el caso de Perlongher como el de Thénon. Esas subjetividades deslizadas darán lugar también a las poéticas fuera de la norma.

desaparecidos, y erotizan y resignifican el cuerpo como sitio de goce al tiempo que la posibilidad de herida anuncia también la enfermedad, el sida y el contagio, enlazando la idea del cuerpo enfermo. Bailar sobre el mapa de América del Sur: problematizar el territorio a la vez que se afirma como lugar para la alegría —que no es inconsciente ni enajenante, sino todo lo contrario: politizada, vital, urgente—. La pieza involucra, entre muchas otras cosas, un cuestionamiento de la idea de lo (hetero)normado y sus implicaciones políticas en la articulación latinoamericana.

Este performance es parte de una larga tradición en la que la dimensión del cuerpo como centro de acción y como eje discursivo tiene repercusiones que exceden al cuerpo mismo. Ya desde los setenta con, por ejemplo, la aparición de los *Parangolés* de Hélio Oiticica, en Brasil se hacía patente esta voluntad creadora, a la que se suma también el movimiento de la Poesía Marginal, o Geração Mimeógrafo, entre cuyos participantes más famosos se encuentran Torquato Neto, Paulo Leminski y Ana Cristina César. Hacia la década del ochenta se encuentran manifestaciones que, ancladas en el desencanto posdictatorial de varios países, se presentan como una respuesta a las violencias sistémicas y sistemáticamente ejercidas contra el individuo —es decir, contra su cuerpo— en la era neoliberal, a partir de políticas estatales y dinámicas de mercado. Llama la atención que las imbricaciones de lo personal y lo público no están necesariamente ancladas en la experiencia personal, autobiográfica, ni en las psiques individuales de

personajes, sino que se manifiestan a partir de una voluntad por lo común: lo compartido que puede articularse con otras subjetividades.

Para autoras como Graciela Montaldo y Florencia Garramuño, las producciones artísticas latinoamericanas a partir de los ochenta, y sobre todo las del Cono Sur, se generan principalmente desde el desencanto, debido a las violencias ejercidas por las dictaduras y a las resoluciones —problemáticas en todos los casos— que buscan justicia en el periodo posterior. Sin embargo, resulta también relevante precisar que este hecho puede coincidir con la aparición del neoliberalismo, tendencia que excede las condiciones específicas de cada país y permite analizar casos como el de México, en donde no puede pensarse en una dictadura con las mismas condiciones que las sucedidas en otras regiones, pero cuenta con manifestaciones similares. Así, a inicios de los ochenta:

El neoliberalismo compuso una concepción radical del libre mercado que penetró de manera absoluta en todas las relaciones económicas, políticas y culturales humanas [...]. Todo queda subordinado al mercado, la vida de las personas, el comportamiento de las sociedades, la política de los gobiernos, el diario vivir. (Ocasio-Rivera 2)

Reconociendo esta subordinación al sistema económico, para esta investigación interesan sobre todo las poéticas del cuerpo y sus manifestaciones en la creación artística, tal como lo expone Giorgi:

Como resultado de procesos históricos y de lógicas políticas. [...] se convierte en un material que exhibe los dispositivos políticos y las series históricas que lo producen y lo transforman [...]El cuerpo se torna, en este sentido, un lugar de intersección entre los discursos culturales y una

multiplicidad de discursos que exponen un revés o una zona de opacidad respecto de las tradiciones culturales [...]. Permite leer no sólo tecnologías específicas de dominación y su persistente tradición de denuncia y testimonio, sino que también permite formular hipótesis en torno a la naturaleza singular del Estado-nación latinoamericano y las modulaciones específicas entre modernidad y violencia en América Latina (67-69).

Mediante el cuerpo, o por él mismo estetizado, se hace posible entonces visibilizar aquello que se esconde en las estructuras institucionales, familiares y políticas que, como se lee en las citas anteriores, atraviesan la vida cotidiana en general. Resistir desde el cuerpo, ahí la propuesta en la que se centrará este trabajo: no el cuerpo ausente ni el cuerpo-cadáver, sino el cuerpo vivo que resiste y se rebela en una época en la que el trauma postdictatorial en Latinoamérica es tanto un desencanto de la ideología política tradicional como un reacomodo de memorias e insistencias por la justicia, y contra el olvido de los más de 30 000 detenidos y desaparecidos que han quedado como saldo en el caso de Argentina.

Hacia la década del ochenta, la denuncia se articula en las obras, no necesariamente a partir de la referencialidad inmediata del contexto, sino que involucra una conciencia que se problematiza a partir de esa enunciación desde lo corpóreo: deslizarse de la norma es una forma de hacer lucha política y proponer sujetos que establecen “relaciones complejas con la experiencia y la historia” (Garramuño, *Experiencia* 152) a partir de “astillas”, fragmentos reconocibles pero no completamente identificables con el contexto. La participación del cuerpo es, pues, necesaria en esa

época en la que el goce se limita y la violencia se ejerce tanto simbólica como factualmente.

En las últimas décadas del siglo XX, la idea de autonomía de las obras artísticas se disuelve junto con las grandes certezas de la modernidad. “Si Occidente es una caída, como pretende su nombre, el cuerpo es el último peso, la punta extrema del peso que se vuelca en esta caída. El cuerpo es la gravedad” (Nancy, Corpus 9), el peso añadido gracias al cual se vuelve posible el anclaje con el mundo para cifrar la experiencia vital. Si, como dice Jean-Luc Nancy, “«El cuerpo» es nuestra angustia puesta al desnudo” (Corpus 10), el intento creativo irá encaminado a la reinvención poética del cuerpo propio como posibilidad de resistencia. De esta manera, puede entenderse tanto como un espacio como una forma de *hacer aparecer* el espacio, en la medida en que el individuo no es *en* el cuerpo, sino que es el cuerpo. En ningún sentido éste sería un simple contenedor, pues sin su existencia tampoco puede aparecerse el lugar, en la medida en que no hay sujeto que lo experimente y lo configure.

Para pensar el cuerpo como espacio es necesario también asumirlo como una exterioridad, que es al mismo tiempo interior: el cuerpo es yo: “Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo. Mi cuerpo, *topía despiadada*” (Cuerpo 8), dice Michel Foucault en una línea en la que luego ahondarán

Jean-Luc Nancy y Phillippe Lacoue-Labarthe. “El cuerpo es esta partida de sí a sí” (Nancy, Corpus 29).

3.2 Acercamientos críticos a ciertas literaturas

Escribe Laura Arnés que “La literatura es un dispositivo político donde se modulan múltiples distribuciones de lo que afecta a nuestros mundos sensibles, un espacio privilegiado en el cual se ensayan formas posibles (probables o improbables) de la vida en común y en donde, como consecuencia, se estrenan constantemente nuevas relaciones entre los cuerpos” (9-10). Entendida como este dispositivo, se vuelve posible y necesario pensar las dinámicas textuales como un entramado que iría en consonancia con una encrucijada política. Para Susana Thénon, lo mismo que para otras y otros creadores que hacia los ochenta enunciaban desde la disidencia sexual, los mecanismos de la representación —y en este caso, la creación poética— se ponían en tensión a la par de las normas sobre el cuerpo. El momento de efervescencia política posdictadura quizá también lo exigía así: recuperar el dominio sobre el cuerpo propio que antes había sido arrebatado.

El trabajo de rastreo de Arnés asienta: “que no se conociesen las ficciones lesbianas de la literatura argentina no quería decir que no existieran. La omisión no se originaba en los textos. Señalaba, en cambio, hacia modos de ver y de leer contextuales” (11). Y es contra este modo “contextual” de leer que esta investigación se propone. Una lectura desde el presente hace posible poner el foco en aquello que antes había sido mirado de reojo, con disimulo. Aunque ciertas intervenciones críticas dificultan el reconocimiento del deseo lésbico en la poesía de Susana Thénon, existen elementos

(textuales y extratextuales) que no han de ser soslayados. Mirar a Thénon resulta parcial si no se atiende esa esfera.

Si bien no hay rastros que permitan afirmar con contundencia su participación en el activismo militante del deseo en esos años¹⁰, ello de ninguna manera significa que su escritura permaneciera ajena a las condiciones que le atravesaban el cuerpo. Julieta Gamboa aborda el feminismo latinoamericano en esos años y señala:

El feminismo en Latinoamérica se desplazaba en ese momento entre la política formal-partidista de izquierda y el activismo social, transitaba por los movimientos populares de mujeres y estaba presente en la academia y en la esfera cultural. De ahí que no pueda hablarse de un pensamiento o acción homogénea en este, pues en cada uno de los campos desde los que accionaba, el impulso estaba dado por objetivos distintos e incluso discordantes. La idea de uniformidad también se desarticula si se consideran las particularidades económicas, políticas, sociales y culturales de cada uno de los países de la región y, al mismo tiempo, las genealogías de pensamiento bajo las que se movían los distintos grupos y espacios feministas¹¹. (Discursos 22)

¹⁰ El blog <http://potenciatortillera.blogspot.com>, administrado por valeria flores, compila algunos otros documentos y acontecimientos importantes para mapear la disidencia sexual de las mujeres en ese periodo.

¹¹ Julieta Gamboa también asienta una discrepancia importante entre las feministas heterosexuales y las lesbianas, debido a que estas últimas “no asumían el lesbianismo como una cuestión pivada, solo concerniente a la orientación sexual, sino como un posicionamiento político que cuestionaba la heterosexualidad como régimen.” (Discursos 22) Ese distanciamiento también implicó una marginación de las lesbianas incluso dentro de los espacios feministas, no solo en Latinoamérica. Adrienne Rich, por ejemplo, señaló puntualmente esa problemática en diversos momentos dentro de la militancia norteamericana.

Para la época en que Thénon escribe, existe esa efervescencia feminista no unificada en la que las discusiones son múltiples y, para ese momento, ya también el Frente de Liberación Homosexual (1971-1976) había sido disuelto, junto con la línea “Safo”, de lesbianas agrupadas bajo ese mismo movimiento, debido a la persecución y la represión dictatorial.

Por esos años funcionó el llamado *Sótano de San Telmo* (como consta en el libro homónimo de Valeria Flores), punto de reunión para lesbianas que estuvo activo entre los setenta y los ochenta. No se tienen registros de que Thénon acudiera a tal sitio, como tampoco se tienen de muchas de las asistentes, debido a la clandestinidad y el ocultamiento que ese lugar suponía. Sin embargo, la existencia del sitio da cuenta de un intento de reunión y agrupación de las lesbianas durante la dictadura. Ya hacia fines de los ochenta, fundados por la fotógrafa Ilse Fuskova y por Adriana Carrasco, aparecen los *Cuadernos de existencia lesbiana* (1987-1996). En 1986 y 1988, el Centro Cultural Recoleta se sacudiría con las muestras Mitominas I y II, en las que “se servían canapés de tampones envueltos en hojas de lechuga sobre una bandeja de plata, se derramaban mensajes guarros en cuadernos de saludos, y una performer disfrazada de mujer gallina empollaba huevos para luego destrozarlos y abalanzarse sobre la gente, convertida en mujer demonio” (Rosso párr. 1). La primera tuvo como tema los mitos griegos y latinoamericanos sobre la mujer, la segunda trabajó con la sangre. En 2016, María Laura

Rosa generó una reactivación colectiva de la muestra a partir de problemáticas contemporáneas sumadas a las de aquellos años. Apunta Roma Vaquero:

En las primeras *Mitominas*, los cuerpos estaban presentes, vivos y circulando, por eso había infinidad de performance. En la propuesta del 2016, a través del cuerpo que aparece representado, se problematiza cómo han impactado los ideales de belleza heteropatriarcales, el cuerpo fragmentado, la objetualización y la disociación. En las primeras muestras había una necesidad de acción desde el cuerpo que era muy fuerte; hoy esa necesidad pasa por otro lado, donde el cuerpo sale a la calle y se hace activismo colectivo. (Vaquero Díaz párr. 9)

Esa nueva irrupción de las *Mitominas* se une al contexto de reaparición de la poesía de Susana Thénon, en una cierta vuelta a un feminismo intenso y recalcitrante patente en los ochenta y revivido hacia el presente. Ante la falta de una sistematización de los archivos, la historia del arte y las literaturas feministas y lésbicas en Argentina (y en general en el mundo), me ha parecido importante colocar estas viñetas a modo de constelación que permita conocer el contexto en el que las producciones de Thénon quedan insertas.

La propia Thénon escribiría en un poema de 1956: “El cuerpo, / es nada más que todo” (Morada II 56). Un cuerpo de lesbiana en un contexto en el que esto era constantemente invisibilizado, incluso dentro de los espacios homosexuales, en ese entonces dominados también por hombres. Esta quizá sea una de las razones por las cuales su obra, aunque reconocida como importante para la tradición, no ha sido tan profusamente estudiada como la de, por ejemplo, Néstor Perlongher, cuya poesía es leída

habitualmente como parte de un todo cuyo nodo principal sería el del cuerpo, y por el que atravesarían también el performance, la investigación antropológica y el ensayo. Es interesante emplear estas imágenes para ilustrar una diferencia: mientras en él esa dimensión se reconoce como una de las principales, en Thénon el mecanismo parece ser otro: las lecturas sobre ella se centran principalmente en la textualidad y consideran poco la materialidad del cuerpo que enuncia. Esto obedece también a que el trabajo de ella es sobre todo poético, en oposición a los múltiples registros por los que se movió Perlongher; sin embargo, como se verá más adelante, sus propuestas aparecen en un contexto en que el concepto barthesiano de “la muerte del autor” se encuentra plenamente difundido en los circuitos académicos. No deja de resultar significativo que en el caso de ella la noción sea asumida casi sin problematización, mientras respecto a él se insiste en el personaje y datos biográficos, como el exilio o la participación en el Frente de Liberación Homosexual (1971-1976). ¿Por qué se borra el cuerpo de Susana Thénon?

La aproximación realizada aquí tiene que ver con el reconocimiento de una corporalidad cuyo carácter marginal se evidencia en la propia producción literaria y en sus relaciones con el campo cultural. Considero lo que explica Laura Arnés referente a que “Lo lesbiano se presenta como una zona posible desde la cual hablar o leer políticas y opresiones, y desde la cual pensar críticamente la historia (literaria) y sus temporalidades (28)”.

En “The politics of interpretations”, Gayatri Spivak hace una precisa disección de los modos de entender el concepto de ideología en los trabajos de diversos críticos, como Hayden White, Booth o Kristeva. A partir de ello, reconoce una forma —que para ella sería propia de la tradición norteamericana, aunque, como se ve, puede extenderse a otras— difusa que permite realizar análisis textuales que la dejan fuera o la señalan como un componente extratextual. A partir de esas derivas, llega a la pregunta: “Who is the excluded other that privileges interpretation?” (174), que más adelante responde con “I will consider woman as the ideologically excluded other” (177), en tanto la estructura del conocimiento académico se sostiene sobre valores masculinistas. La precisión de su estudio la lleva a afirmar que:

The collective situation of the ideologically constituted-constituting sexed subject in the production of and as the situational object of historical discourse is a structural problem that obviously goes beyond the recognition of worthy exceptions. This critique should not be understood as merely an accusation of personal guilt; for the shifting limits of ideology, as I have as I have suggested earlier, are larger than the "individual consciousness. (179)

Así, el reconocimiento de los mecanismos que operan en la aparición y la generación de ideología tanto al interior del texto como en su interpretación, le será útil para reflexionar en torno a quienes quedan excluidos en ambos momentos de la escritura. En esta investigación, esas nociones se toman como punto de partida para señalar los modos en que la (falta de) lectura de lo lesbiano en las tradiciones literarias genera un modo estructural de invisibilización.

Propongo ahora una lectura contra eso que Teresa de Lauretis ha llamado “la hegemonía del pensamiento heterosexual”¹². Para ella, la lesbiana sería un:

Sujeto *excéntrico* no solo en el sentido de desviarse de la senda convencional, normativa, sino también *ek-céntrico* en el sentido de que no se centraba en la institución que sostiene y produce la mente hétero, es decir, la institución de la heterosexualidad. En realidad, esa institución no prevé un sujeto tal y no podría contemplarlo, no podría visualizarlo. Lo que caracteriza al sujeto excéntrico es un doble desplazamiento: primero, el desplazamiento psíquico de la energía erótica hacia una figura que excede las categorías de sexo y género, la figura que Wittig llamó “la lesbiana”; segundo, el auto-desplazamiento o la desidentificación del sujeto de los supuestos culturales y las prácticas sociales inherentes a las categorías de género y sexo. (3-4)

Más adelante, ahondaremos en las nociones de Wittig como conceptos útiles para revisar la poesía de Susana Thénon. Por ahora, los señalamientos que De Lauretis realiza siguiéndola echan luces sobre el problema de investigación: no es de extrañar que las lecturas críticas sobre Susana Thénon hayan obviado o soslayado el tema de lo lésbico, en tanto escapa a eso que ella llama la institución de la heterosexualidad. Es gracias a las herramientas teóricas de estas autoras, entre muchas otras, que es posible realizar una aproximación cuyo nodo sea ese que no se ha revisado con profusión. No se trata, al final,

¹² Para ella, son textos como “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, de Adrienne Rich y “El pensamiento heterosexual”, de Monique Wittig, los que inauguraron en los ochenta una fisura en el pensamiento que hacía posible introducir a las lesbianas como una categoría aparte, fuera del binarismo hombre-mujer, cuyo potencial político —inexplorado hasta ese momento— comenzara a ser considerado.

sólo de releer a Susana Thénon sino de cuestionar en el camino las formas con que es posible aproximarse a esas literaturas otras, las incómodas, que no son fácilmente asimilables a los sistemas establecidos, esas escrituras desde la anomalía:

Las ficciones lesbianas dibujan mapas de intensidades. No proponen orígenes ni órdenes —no habrá mito fundacional posible ni interesarán los movimientos teleológicos— sino, más bien, permiten evaluar desplazamientos afectivos y dar cuenta de ciertos puntos de contacto entre elementos disímiles. En estos puntos de encuentro, se violan las relaciones normativas con y entre los cuerpos sexuales y literarios y, así, se constituyen instantes en los que ciertos sentidos (hegemónicos) cambian; momentos en que los modos diferenciales del reparto de los afectos dan lugar a otros cuerpos posibles, sexuales y/o literarios, a anomalías que descomponen el sentido común. Hay fragmentos, hay contactos y rozamientos, hay palabras: los elementos presentan (des)órdenes posibles. Cuerpos inestables o inesperados que ponen en suspenso jerarquías y normas, que ponen en cuestión tradiciones. (Arnés 31)

No es, pues, una promesa de revolución total sino un gesto microrrevolucionario, de subversiones íntimas que, conectadas con el exterior, se convierten en algo más grande. En ese sentido, señala también Arnés que:

La intromisión de las voces lesbianas tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder y sus políticas de lectura y escritura en términos de control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar. Así, estas ficciones logran hacer escuchar lo que en términos barthesianos sería esa lengua fuera del poder, aquella que presenta una revolución permanente. [...] En su diferencia, las voces lesbianas se sustraen de la cadena

disciplinada de la ley y el orden y se anuncian como una presencia que interrumpe las epistemologías construidas: reclama nuevos planteos políticos y permite criticar los modelos fijos de las representaciones hegemónicas. (116)

A partir de esa desestabilización, propondré que las literaturas lesbianas, concretamente la de Susana Thénon, se sitúan en una marginalidad que les permite realizar operaciones críticas y discursivas contra la fijeza de los discursos centrales. Ahora bien, el propio término de “literatura lesbiana” es problematizable, como señala Arnés¹⁵, en tanto implica —hasta cierto sentido— asumir la identidad como una categoría estable.

Para Cecilia Palmeiro:

No se trata de fetichizar la diferencia en términos esencialistas, ya que lo que define a los sujetos como “otros” no es su ser ontológico “gay” o “lesbiana” o “mujer” o “negro”; porque esas categorías no existen independientemente de las condiciones sociales en que se producen, sino que son constructos ideológicos históricamente determinados por prácticas de exclusión específicas. (Desbunde 24)

Con el reconocimiento de lo problemático que resultan las nominaciones identitarias, en tanto sectarizan y tienden a hacer de la disidencia sexual un atributo esencialista, he elegido, sin embargo, retomarlas como una herramienta reflexiva en tanto, como se verá adelante, su potencial político se manifiesta con fuerza desde los años de producción de Susana Thénon y desde el presente. Una de las tareas de la

¹⁵ Al respecto puede consultarse, además del libro ya citado, la tesis de Olivera: “Antes y después de Amora. Del lesbianismo a la disidencia sexogenérica en la narrativa mexicana”.

academia es pensar de qué forma sus objetos de estudio pueden no ser neutralizados por las validaciones teóricas y críticas que el formato y la rigurosidad (disfrazada, a menudo, de discurso neutro pero legitimador de valores hegemónicos establecidos) exigen.

3.3 Claves políticas en un manuscrito inédito

En el Fondo Susana Thénon, que se localiza en el Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina), en la carpeta 19, en el folder AK032 IIAC 03-2-22, se encuentra un manuscrito inédito e inconcluso de un relato titulado *La transgresión (o la guerra de las criaturas)*, en donde aparece lo que Thénon llama ahí mismo un “plurílogo”, en el que un grupo de mujeres, que viven en el Reino de la transgresión, se prepara para enfrentar el ataque de la República de los viriles. Entre la narrativa distópica y el texto irónico, lo que en este documento se encuentra es una posibilidad de enunciar claramente el posicionamiento feminista –y prácticamente separatista– de la autora. Si bien a partir de los poemas estudiados se hacen evidentes los posicionamientos políticos de Thénon, es en esta prosa cínica y directa en la que pueden encontrarse explícitamente nombrados ciertos conceptos que en otros espacios no siempre aparecen de manera textual (feminismo, hegemonía, transgresión, por citar algunas de esas palabras). Lo que se encuentra en el archivo es, básicamente, la descripción de la República y la presentación de algunos de los personajes femeninos. Por razones de derechos de autor,

es imposible citar *in extenso* la narración, sin embargo, presentaré algunas viñetas que permiten dar cuenta de la configuración del mundo que Thénon presenta.

En la diégesis, son los años 2001-2002. Lencia Faube es la comandanta del grupo organizado de mujeres que ha decidido separarse de la dicha República de los viriles. En tal sitio vive Calibán Viril, “para nombrar a nuestro gran investigador y enemigo de Allá, es un buen ejemplo de estudioso honesto y penetrante, lástima grande que sea tan estúpido [texto tachado] puesto que no investiga, no transgresión sino hegemonía del patriarcado” (4). Calibán se constituirá como uno de los enemigos principales.

Puede pensarse que el nombre elegido funcione como un eco a la figura de Calibán, expuesta por José Enrique Rodó en *Ariel* (1900), símbolo, en sus palabras, “de sensualidad y torpeza”. En él resuena también el Calibán de *La Tempestad*, de Shakespeare, quien se rebela contra Próspero y representa la imagen del salvaje rebelde e indomable.

Silvia Federici, en su libro *Calibán y la bruja*, que cuestiona las condiciones de acumulación de capital en relación con los cuerpos y las vidas de las mujeres, hace la siguiente pregunta:

¿Podría haber sido diferente el resultado de la conspiración de Calibán si sus protagonistas hubiesen sido mujeres? ¿Y si los rebeldes no hubieran sido Calibán sino Sycorax, su madre, la poderosa bruja argelina que Shakespeare oculta en el fondo de la obra, ni Trínculo y Stefano sino las hermanas de las brujas que, en los mismos años de la conquista, estaban siendo quemadas en las hogueras de Europa?

Esta es una pregunta retórica, pero sirve para cuestionar la naturaleza de la división sexual del trabajo en las colonias y de los lazos que podían

establecerse allí entre las mujeres europeas, indígenas y africanas en virtud de una experiencia común de discriminación sexual. (184)

Si Próspero representa el justo equilibrio entre brutalidad y espiritualidad, Calibán es la representación de lo instintivo y lo indomable. La rebelión de las mujeres contra esta figura en el manuscrito de Thénon tiene también una matriz de contestación a los excesos machistas. Si, como recuerda Federici siguiendo a Foucault, una de las condiciones para la implantación del capitalismo fue el disciplinamiento de los cuerpos, “un intento por parte del estado y de la Iglesia en transformar las potencias del individuo en fuerza de trabajo” (201).

En la filosofía mecanicista se percibe un nuevo espíritu burgués, que calcula, clasifica, hace distinciones y degrada al cuerpo sólo para racionalizar sus facultades, lo que apunta no sólo a intensificar su sujeción, sino a maximizar su utilidad social [...] Lejos de renunciar al cuerpo, los teóricos mecanicistas trataban de conceptualizarlo, de tal forma que sus operaciones se hicieran inteligibles y controlables. De ahí viene el orgullo (más que conmiseración) con el que Descartes insiste en que “esta máquina” (como él llama al cuerpo de manera persistente en el *Tratado del hombre*) es sólo un autómatas y que no debe hacerse más duelo por su muerte que por la rotura de una herramienta (Federici 213).

Esa reflexión sobre el cuerpo que apunta Federici en el momento inicial de la implantación del capitalismo, se continúa y se refina en los siglos posteriores. El cuerpo termina por convertirse en un eje de la acción política como antes hemos visto, de modo tal que la disidencia sexual es también una contestación a ese sistema que constriñe, deshumaniza y concibe a los cuerpos proletarios poco más que como un engranaje de la

maquinaria productiva. Se rechazan entonces el pensamiento mágico y la irracionalidad, y se aboga por un sentido lógico y científico en la explicación del mundo.

Esto coincidiría con el pensamiento capitalista desde sus inicios:

Podemos ver, efectivamente, que su desarrollo tuvo como premisas la homogeneización del comportamiento social y la construcción de un individuo prototípico al que se esperaba que todos se ajustasen. En términos de Marx, éste es un “individuo abstracto”, construido de manera uniforme, como una media social, sujeto a una descaracterización radical, de tal modo que sus facultades sólo pueden ser aprehendidas a partir de sus aspectos más normalizados (225).

Para las mujeres que aparecen en el relato de Thénon, dejar de funcionar con los códigos de un universo heterosexual les implica, no solo liberarse de los mandatos sexogenéricos, sino la posibilidad de generar un nuevo orden anticapitalista en tanto rehúyen a ese disciplinamiento que las subyuga a la fuerza masculina.

En la República, “El matrimonio es obligatorio excepto por vórices o impotencia” (24). Las mujeres, además “son perseguidas y matadas en todos los recaudos legales que autoriza el derecho consuetudinario” (23). Existe, además, la mención a un par de revistas, una fundada después de la siguiente, que sería subtitulada como Segunda Época, e implicaría una ruptura generacional. En esta última, hay una sección de consejos titulada “Silvie contesta a nuestras lectoras”, que toma irónicamente el tono de esas conocidas secciones en las revistas dirigidas a mujeres: “Mi problema es que no se decide a pedirme en matrimonio y mis padres y hermanos me han amenazado con hacerme abortar si no me caso dentro de 15 días. Agustín (mi novio) no atiende el teléfono ni viene

a verme hace 5 meses. Yo soy de Acuario y él es de Escorpio”, a lo que Silvie responde: “Consejo: tenga al hijo en aires y busque a Agustín, obtendrá pedida de mano”. (26)

Construir un mundo independiente a La República es para sus habitantes la posibilidad de salida de ese régimen normalizante.

El conflicto de la historia queda apenas señalado: “Se descuenta como inminente la invasión del Ejército Viril a esa región, calificada de Terreno prohibido para todo ciudadano viril que se respete” (23). Las mujeres entonces pretenden resistir el embate y anuncian como misión: “Nuestro ideal de materializar la Transgresión sobre la tierra” (30).

Es la idea de “materializar la transgresión” la que me parece fundamental para insertar esta narrativa junto con las otras escrituras publicadas por Thénon, en tanto las personajes de este texto encarnan la política de la que vamos a hablar. La búsqueda de ellas es un reino alterno en el cual las reglas de los sistemas hegemónicos y patriarcales no son funcionales y se reconocen en toda su extensión violenta y disciplinante. En ese sentido, aunque el manuscrito no se encuentra fechado ni hay pistas que puedan indicar su ubicación temporal, me parece importante entenderlo como parte de un conjunto en el cual la crítica a los discursos establecidos –que aparecen aquí en forma de discursos legales, revistas para mujeres o investigaciones académicas– se hace manifiesta y se convierte en un rechazo explícito y agresivo que hermana a las mujeres y las obliga, en el texto, a buscar espacios alternativos y marginales a ese universo masculino.

4. Las maneras del cuerpo en el poema

Poner el cuerpo en la escritura. Hacer de palabras un cuerpo y, antes que un yo, una subjetividad. Eso propongo en esta tesis, exponer una forma de escritura que desplaza las características de la modernidad y pone en su sitio una manera de estar en el mundo que permite, no la anulación de las y los otros, sino la puesta en común de experiencias y, debido a ello mismo, una escritura poética desplazada de la hegemonía y las reglas que la constituyen. Esto implica reconocer al poema como exceso de sentido, que pondría en juego la teoría del signo que piensa en el poema únicamente como un artefacto semiótico. Hecho de signos, el poema es irreductible a ellos mismos, es también la carne y el cuerpo, la interacción, la fiesta.

Dice Meschonnic:

El ritmo, en el poema particularmente, pone en dificultades a la teoría del signo. No es que le impida funcionar. Funciona perfectamente, desde los Estoicos hasta nuestros días. Pero funciona porque no es solamente una teoría lingüística del signo. Es también una pragmática y una política del signo. Las del instrumentalismo. Del Estado. De la razón y de la razón del Estado. Que refuerzan las políticas centralizadoras de la lengua. El Estado no puede tener otra teoría del lenguaje más que el instrumentalismo. En esto el estructuralismo ha sido la buena conciencia de la teoría del signo. Ésta no puede más que excluir el poema, como desvío, o anti-arbitrario. Esta exclusión —que también es la adoración, el lujo, la fiesta—, muestra que el ritmo, el sujeto, el poema tienen una misma apuesta, la de una antropología histórica del lenguaje, que tiene también un sentido

político, por la primacía del discurso, es decir de lo múltiple a lo empírico, de la dialéctica indefinida de los sujetos y del Estado. Historicidad, pluralidad son solidarias (Crítica 74).

Entenderíamos así que la escritura poética (y su lectura no-estructuralista) son una respuesta contra las fuerzas normalizadoras, contra el Estado. Y también que el ritmo no es, por supuesto, la reducción a mecanismos fonéticos o visuales de la lengua sino, en una visión mucho más amplia, la manera en que los dispositivos semióticos se exceden y se encarnan en la palabra poética. Más adelante veremos cómo esto se empata con la poética y la historicidad de Thénon.

4.1¿Quién es el autor que está muerto?

Afirmaba Roland Barthes en 1968 que el autor había muerto, que no importaba ya, que cuando el narrador habla en las novelas de Balzac es el narrador y no Balzac, porque “la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Muerte 65). No sé si Roland Barthes seguiría estando de acuerdo con él mismo unos años más tarde, si pensar en la escritura antepuesta a quien la escribe no será privilegio de unos cuantos. “Sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario” (66), dice más adelante; el texto es el lenguaje con que está escrito, pero enunciarlo así también abre la puerta a pensarlo con una autonomía que no tiene: el lenguaje y lo que se dice es, también sabemos ahora, un

producto social con ciertas características marcadas por los contextos de producción y de recepción. Quien enuncia es un yo, es cierto, pero ejerciendo una propiedad colectiva, la de la lengua y todo lo que ella arrastra. La neutralidad es un disfraz que cobijó durante muchos tiempos al texto literario y su estudio formalista. Sin embargo, si se reconocen estas producciones hechas desde la primera del singular, ¿cómo hacemos para no caer en la trampa mercantilista de regresar al autor-persona comercializable? ¿Cómo pensamos —rodeados de escrituras comunales y desapropiadas— a la voz que aparece en el poema? Si, como dijo el propio Barthes, el autor es una construcción moderna, ¿en qué sitio colocamos las escrituras que pasan por la primera persona y que sin embargo no se constituyen como voces autorizadas?¹⁴

Escribe Golubov:

Para la crítica literaria feminista, la propuesta barthesiana ha tenido consecuencias ambivalentes que incluyen la ya mencionada “esquizofrenia intelectual”. Incluso cuando la autora no es más que una ficción de la lectora o una huella espectral, una ilusión textual o un avatar virtual, las mujeres que escriben nunca escapan a un cuerpo cuya materialidad es ineludible en la “práctica de la lectura y la escritura” (Miller, 1985: 291). Pero la propuesta de Barthes es radical también porque el autor es un significante trascendental, ese “ser unificado, sin

¹⁴ Estas y otras preguntas circundantes plantea y responde Nattie Golubov (Anonimato), quien reflexiona a partir de Bourdieu, Moi y otros el estatus de las autoras femeninas en el ámbito comercial literario contemporáneo. Ella insiste en la necesidad de considerar el cuerpo de las escritoras como un cuerpo determinado por su contexto y sus circunstancias, pero señala también los peligros de la imagen de celebridad literaria ante un sistema económico que mercantiliza la obra y genera, a partir de la imagen de la autora, una especie de marca comercial.

costuras –a la vez individual y colectivo– que comúnmente denominamos ‘hombre’” (Moi, 1988: 22), el sujeto político, epistemológico, jurídico de la modernidad que por muy ilusoria que sea su solidez goza de gran poder discursivo, simbólico y cultural. Para las mujeres muy probablemente no sea deseable ocupar ese lugar masculino de enunciación y posición-sujeto en el orden simbólico dominante que las ubica “al margen” (Anonimato 38-39).

A partir de este comentario, queda evidenciada la problemática. Por un lado, reconocer las especificidades de un cuerpo de mujer que escribe implica insistir en aquello que ha sido una justificación para el menosprecio y la exclusión; por el otro, parece que ignorar esta condición invisibiliza precisamente las mismas circunstancias sociohistóricas que explicarían en muchos casos tal marginación.

El autor que murió es un autor “neutro”, lo cual equivaldría en este caso a decir que es blanco, heterosexual, europeo, hombre: uno que puede pasar una vida literaria entera sin cuestionarse el cuerpo porque su cuerpo no es un problema teórico como puede serlo para todo aquel/aquella que queda fuera de ese centro hegemónico. Ahora bien, ¿cómo sobrevive una voz en un poema si no es a partir de la persona? A partir de ese cuerpo como proceso, como estado no acabado, que antes que un Yo constituiría una subjetividad. O una serie de ellas. En ese mismo sentido es que Butler señala una descorporización que implica una construcción racionalizada contra la que la poesía de Susana Thénon insistiría:

Ésta es una figura de descorporización pero, sin embargo, es también una figura de un cuerpo, un cuerpo que tiene una racionalidad masculinizada,

la figura de un cuerpo masculino que no es un cuerpo, una figura en crisis, una figura que representa una crisis que no puede controlar plenamente. Esta representación de la razón masculina como cuerpo descorporizado tiene una morfología imaginaria creada a través de la exclusión de otros cuerpos posibles. Es una materialización de la razón que opera mediante la desmaterialización de otros cuerpos, porque lo femenino, estrictamente hablando, no tiene ninguna morfología, ningún perfil, porque es lo que contribuye a delimitar las cosas, pero es en sí mismo algo indiferenciado, sin un límite. El cuerpo que es la razón desmaterializa los cuerpos que no pueden representar adecuadamente a la razón o sus réplicas; sin embargo, ésta es una figura en crisis, porque este cuerpo de razón es en sí mismo la desmaterialización fantasmática de la masculinidad, que requiere que las mujeres, los esclavos, los niños y los animales sean el cuerpo, realicen las funciones corporales, lo que él no realizará. (Butler, *Cuerpos* 86)

Así, con las funciones plenamente corporales siendo atribuidas a todos los otros cuerpos que no son los masculinos, instala una hegemonía contra la cual escrituras como la de Thénon se proponen. Monique Wittig va en esta misma dirección cuando señala que, en términos literarios, lo masculino constituye una suerte de neutralidad. “No hay dos géneros, sino uno: el femenino, el «masculino» no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino sino lo general. Lo que hay es lo general y lo femenino, o más bien lo general y la marca del femenino.” (Pensamiento 86) Son entonces esas marcas textuales las que nos permitirán enfatizar el carácter singular y antihegemónico de la poética thenoniana.

La modernidad constituye, entre muchas otras cosas, un gesto de tachado sobre las nociones de la personalidad emotiva que el romanticismo inauguró en el pensamiento poético, y que en un gesto posterior, se convirtió en el anuncio de la ausencia del poeta “demasiado rápidamente asimiliada al fin del autor, a la muerte del sujeto” (Crítica 58), afirma Meschonnic, poniendo como ejemplo a Mallarmé, cuyo experimento lingüístico fue leído como una retirada del autor en el texto¹⁵. La propuesta de lectura que se inaugura cuando se reconocen las debilidades de las aproximaciones reduccionistas a Mallarmé, es la de la multiplicidad que no cancela ni reduce el poema a su manifestación en el papel, ni lo ciñe a un mecanismo unívoco de recepción, sino que propone (y propugna por) la lectura de los síntomas y las manifestaciones irónicas, así como las maneras en que ese mismo artefacto es lenguaje subvertido y funciona en y contra las maneras de institución de lo literario en particular y los discursos en general; “porque era confundir de manera grosera al autor, la psicología, de la que uno ya no quería más, con eso que yo llamo el sujeto del poema, que es la subjetivación generalizada del lenguaje en un sistema de discurso”. (Meschonnic 60) Con este señalamiento se marca también un camino para salir de la noción barthesiana: si el poema es la puesta en juego de una

¹⁵ Meschonnic también advierte de los peligros de esta reducción, a saber: la binarización de conceptos tales como poesía y prosa, la enconización de una “poesía-papel” en detrimento de una poesía “oh-estertoral” que termina sacralizando el estatuto de lo poético y una esencialización que resulta, a final de cuentas, falsa.

subjetividad, entonces no hay una posición abandonada, no hay un(a) autor(a) ausente sino el marcaje de algo presentificado en la forma del lenguaje. De un cuerpo poético.

4.2 Subjetividades y desplazamientos de la voz poética

El concepto de subjetividad es útil para dar cuenta de diversas aproximaciones teóricas que complementan la teoría del ritmo de Meschonnic. Antes que pensar en un “yo lírico”, propongo este concepto de análisis a partir de los siguientes ejes:

1. Mientras el sujeto tiene en sí mismo una noción de cosa-acabada que se relaciona, por ejemplo, con la sociología y el concepto de individuo, la subjetividad pone en consideración una serie de fuerzas y discursos que moldean la construcción de la identidad y asumen su carácter precario. Además de eso, la subjetividad es un concepto contra el pensamiento dicotómico (que, como se verá, es el extremo opuesto de investigación que se propone aquí): hombre/mujer, ustedes/ellos normales/anormales y:

todos aquellos conceptos que se rigen sobre la dicotomía estructural "nosotros/los otros" y que permiten, de una forma u otra, dibujar unos confines bien definidos entre lo que está dentro y lo que está fuera. Entre un "común" (social, cultural, político, económico, religioso, etc.) que concreta lo nuestro (de nosotros) y lo ajeno que es de los "otros" y no puede hacer parte de lo "común". Una vez demostrado que estos conceptos ya no son totalmente validos para el contexto transnacional contemporáneo, el "nosotros común" empieza a despedazarse en una multitud de subjetividades que actúan como agentes sociales en este

espacio casi ilimitado, donde lo nuestro y lo ajeno están continuamente en contacto y los confines entre el uno y el otro ya no son tan nítidos (Cerri 5).

2. Pensar en subjetividad implica la puesta en juego de un cuerpo —mutable y dinámico, como han de ser entendidos todos los cuerpos en esta perspectiva— que, con sus intensificaciones (afectos) modifica y cuestiona su propia participación en el mundo.
3. La idea de subjetividad se aproxima también a lo que en las *literaturas posautónomas* de Ludmer es una relación indiferenciada con la realidad: imposibilidad de separación antes que vocación de diseccionar para dar cuenta de un artefacto literario.¹⁶
4. No es, entonces, el sujeto que entra en crisis en las primeras teorizaciones sobre la posmodernidad —ese sujeto como falacia teórica que estuvo separado de la colectividad, casi diríase de descontextualizado, cuando se habla de poética— sino una corporeidad con agencia que, en los casos específicos que aquí estudio, escapa a las normalizaciones, centralizaciones y serializaciones que se encontrarían en el centro de los procesos de subjetivación capitalista.

¹⁶ Soy consciente de la aplicación anacrónica de estas nociones que, empero, han servido ya para pensar la poética perlonghiana (Cfr. Garramuño, *Experiencia*). La crítica así practicada es también un artificio retórico capaz de poner en contacto —a manera de constelación, como Benjamin, o de atlas, como Didi-Huberman— conceptos y producciones estéticas que adquieren así otros matices, otras posibilidades. Es también, entonces, una intención de leer *en el presente* o *hacia el presente* lo que esas manifestaciones tienen para decirnos.

4.3 Una propuesta de aproximación: la intensificación de los afectos

Hablar de cuerpo no anula hablar de racionalidad, sino justamente abandonar el binarismo moderno que nos enseñó a diferenciar uno y otra. Es por esta noción que cito a Ticineto y propongo pensar estas escrituras a partir del afecto:

A focus on affects certainly does draw attention to the body and emotions, but it also introduces an important shift. The challenge of the perspective of the affects resides primarily in the syntheses it requires. This is, in the first place, because affects refer equally to the body and the mind; and, in the second, because they involve both reason and the passions. (Ticineto 10)

Así, la puesta en juego del afecto vendría a ser una intensificación del cuerpo y de su reconocimiento como un proceso no acabado que, a diferencia del yo lírico tradicional, lo que hace es anclarse bien en su perspectiva del mundo como apertura antes que como sentido último.

No se trata, entonces, separar razón y pasiones, sino imbricar ambas nociones a partir de la constitución de una subjetividad¹⁷ que no se cierra sobre sí misma ni cancela la experiencia o la emoción, sino que incluso la muestra como exceso: “construirse un

¹⁷ Esta especie de depuración del cuerpo que disecciona tales elementos y entiende al cuerpo mismo como un ente susceptible de producir riqueza (capital), es uno de los mecanismos de implantación de la ideología capitalista. Así lo señala Federici y, en el caso de la poética que aquí estudiamos, reagentar sus posibilidades de intensidad afectiva, es una respuesta ante tal orden.

cuerpo para cada ocasión” (Mallol, Escritura 85), hacer una “voz impostada”. También Kamenszain dice que:

La frontera entre interior y exterior ya no es determinable, aparece, en la poesía de hoy, el campo del afecto: “El afecto se da como resultado de los efectos de pasaje de un cuerpo –que bien puede ser una voz, un texto, un fantasma– sobre otro, de una mutua modificación y no de la expresión unidireccional de un sentimiento más o menos puro (49).

Eso que es dar cuenta de sí, pero al mismo tiempo pensar en lo común que se tiene con las y los otros. En ese sentido, es el abandono del yo egoísta por el privilegio de uno fisurado que puede empatarse con otros yoes¹⁸.

Sara Ahmed ha dicho que “Nombrar las emociones a menudo implica diferenciar entre el sujeto y el objeto de sentimiento” (Política 39). Añade que esta distinción es falsa, y en la mayoría de los casos problemática, en tanto separa la emoción propia de la ajena y confiere características intrínsecas a sujeto y objeto. En el caso de la obra de Thénon, la distinción sujeto/objeto es inoperante en tanto la mayoría de los poemas están escritos desde la primera persona, pero es ahí donde se encuentra una de sus posibilidades más

¹⁸ Cecilia Palmeiro presenta una idea parecida cuando dice que: “Esta es una de las claves que también permiten leer la producción marginal del Brasil de la apertura, y que iluminan el mapa presente de la Argentina y el Brasil: escrituras como construcción de uno o varios yoes y como plasmación de experiencia personal vaciados de autoridad, como archivo de lo real. Este nuevo modo de trabajo con el yo (yolleo, le dice Link) implica la experimentación de modos singulares de percepción de lo real, una exploración de posibles capacidades de experiencia en la formulación escrita de la vivencia. Escrituras del yo, muchas veces como plasmación de procesos de singularización” (Escrituras 69). Esa singularización es, también, instalación de lo diverso y mutable en el poema, como más adelante veremos con los autores que nos interesan.

relevantes: si ha sido la voz masculina aquella que narra y nombra los cuerpos de las mujeres, cuando son ellas quienes se agencian la voz, devuelven seres complejos con los que se rechaza una cierta esencia femenina y los valores que tendrían que estar encarnados en el cuerpo de una mujer (ternura, belleza, recato, y un amplio etcétera). Se reconoce así una lengua que nombra y, al mismo tiempo, en ese gesto delimita y excluye la posibilidad del habla. Ensanchar la lengua poética es una manera de hacerse sitio en ella, al tiempo que se vuelve posible desestabilizar la normativa económica de los cuerpos leídos socialmente como mujeres.

Decir que un poema es hacer cuerpo nos encamina también a pensar el cuerpo textual como una serie de legibilidades que pone en juego la ética y la estética: si el poema surge por y desde un cuerpo, es decir que está hecho por “alguien” y no es sólo lenguaje que aparece, ese sitio de enunciación abre también su política: lo que el poema contiene, tanto como lo que queda fuera, constituiría su comunicabilidad.

Así, en la aparente simpleza de muchas de las escrituras poéticas argentinas contemporáneas, latiría también una serie de gestos que pueden o no tener que ver con algún tipo de compromiso político con la izquierda tradicional, pero sí con una actitud de hacer uso de las agencias del cuerpo inserto en el mundo con:

una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo enunciativo del formalismo. Y lo que resulta es una especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria.

(Kamenszain 47)

Porque insuflarle vida a ese yo enunciativo es también ejercer la agencia de quienes no necesariamente (o únicamente) se preguntan su sitio en el poema pero sí en la vida: es la materialidad de la experiencia la que se lleva al texto mediante eso que Kamenszain llama irrupción alegre en tanto implica una reconexión con la vida fuera del texto y, simultáneamente, un reconocimiento de las problemáticas de ese universo.

5. El poema como acto subversivo

Mediante el cuerpo se instaura el espacio para la *experiencia*, que no es exclusivamente aquello vivido sino, en todo caso, la decantación de esa vivencia a partir de los nudos simbolizadores que se colocan sobre la corporalidad: la presentación de una mirada con articulaciones lingüísticas y creativas que se encontraría en relación discordante con lo establecido, así como lo afirma Andrews cuando dice que el medio:

no es un almacén de estilos; es el modo en que los signos se ordenan en códigos sociales, para crear significados y mediar (o sobrepasar) los códigos sociales que atan y median. Debatir la manera en que el significado se regula, es el modo en que el cuerpo social se escribe [...] Por otro lado, cualquier cambio social perdurable y transformación social de valor, tiene lugar “dentro del sentido” y “sobre el sentido” a la vez (26).

Es entonces contra esa noción de un significado regulado y estable del cuerpo que se articulan las propuestas que ahora interesan, puesto que el orden establecido —cuyas fallas quedarían ya ampliamente evidenciadas por el régimen neoliberal y las intolerancias contra la disidencia sexual— se manifiesta a partir de esa fijeza del signo, la que se señala y se problematiza. Más adelante, Andrews escribe:

Es como si el orden establecido tratara de coserse a sí mismo —en una permanente estabilidad—, de cosernos, y de coser nuestros significados dentro de éste. Sin embargo, si el orden social nos construye y nos desorganiza por igual, podemos construir y desorganizar ese orden social. Si hubo romanticismo en la celebración de la simple cohesión sostenida del signo, lo mismo puede ser cierto socialmente. En otras palabras, el

método de escritura puede sugerir una indecisión social, una escasez de sutura exitosa; pequeños cortes: brillo sintáctico, hechos en bloque, circuitos forzados que por una grieta ceden, la sintaxis como demolición completa. (32)

Esta escritura de la sintaxis de demolición es la que se estará trabajando: corte y pliegue como posibilidad de hallar mediante el fragmento un espacio de resistencia y de reconfiguración de la experiencia. Así, el acto creativo implica una resistencia de los sujetos —y, en el caso de estos creadores, de los cuerpos— a las tensiones sistémicas generadas por una violenta voracidad. En un primer momento, podría considerarse que ésta es una de las condiciones que irán generando el descentramiento, la problematización y la diseminación del yo —tanto lírico como aquel pensado desde la subjetividad fija que se impone en la modernidad—, que ya no puede anclarse a la estabilidad corporal, porque este sitio se asume con un lugar para la batalla. Algo muy similar encuentra Strucci en Thénon:

Un ritmo vertiginosamente consciente de sí y de sus múltiples tonalidades, la búsqueda permanente del espacio y el tiempo que (siempre presentes en su imposibilidad) son testigos que soportan lo fugaz, que sostienen la permanente pérdida del yo que es cuerpo. Así es como la muerte se presenta en su obra, tanto como en la vida: convocada para conjurar y a la vez dar cuenta de esa misma muerte; la propia, la de todos. (párr. 1)

Es decir, la muerte común, donde común está pensado a partir de Florencia Garramuño, quien propone el término para caracterizar a ciertas manifestaciones estéticas latinoamericanas, articuladas en torno al borramiento de las nociones de

pertenencia, autonomía artística y especificidad. Así, en el sitio que antes sería ocupado por un yo lírico subjetivo o un yo-creador-autoritario, se superpone una idea de *Perder la forma humana*¹⁹ que:

Alude, por un lado, a la masacre y al exterminio, a los efectos arrasadores sobre los cuerpos de la violencia ejercida por las dictaduras militares, los estados de sitio y las guerras internas. Por otro, remite a las metamorfosis de los cuerpos y las experiencias de resistencia y libertad que ocurrieron paralelamente —como réplica, refugio o subversión— durante los años ochenta en América Latina. (Perder la forma humana (catálogo de exposición) 11)

Un cuerpo que se transforma es también uno que se sustrae de la cotidianidad, el cuerpo cuyo flujo se interrumpe y, aunque sea por el momento de la intervención estética, deja de funcionar de acuerdo a las normalizaciones, es posibilidad de (des)entendimiento del mundo. Apunta valeria flores:

Muchas veces, cuando se escribe (se esté escribiendo acerca del cuerpo o no), se escribe con la intención de construir un cuerpo (o mejor dicho, valga la paradoja, se escribe con la intención de *intentar* un cuerpo).

¹⁹ Éste es el nombre de una exposición presentada en 2014, primero en el Museo Reina Sofía, en España, y luego en el MUNTREF, en Argentina, que reúne registros de performances (como los de Mónica Mayer y Maris Bustamante con *Polvo de gallina negra*, poemas (aparece, por ejemplo, *Cadáveres*, de Néstor Perlongher) y varias otras manifestaciones artísticas articuladas a partir de la noción de un uso a-normal del cuerpo. Tal pérdida de la forma humana no implica, como se deduce de la cita de arriba, una desarticulación, sino una reformulación del estamento de lo humano entendido desde la norma que excluye ciertos cuerpos y ciertas prácticas sexuales no comportadas. Me parece interesante retomar ese nombre para caracterizar una poética como la de Susana Thénon, primero por la correspondencia temporal entre tales producciones artísticas y la escritura tardía de nuestra autora, y por el otro porque es precisamente ese descentramiento, como veremos a continuación, el que articula la disidencia textual y los objetos estéticos que la exposición incluyó.

Elevar literalmente una porción de volumen, un efecto de lugar ocupado que tiene sospechosamente algo para proponernos. (Interruqciones 18)

Esa propuesta desde la sospecha, que construye un cuerpo a partir del discurso, nos ayuda a volver la mirada en las maneras que tiene la literatura para reinventar y transformar su contexto.

Franco Berardi, en *La sublevación*, dice que una de las condiciones de la vida contemporánea es la disociación del lenguaje y el cuerpo en la que la comunicación se desliga de los afectos:

Cuando la relación entre significado y significante ya no está garantizada por la presencia del cuerpo, nuestra relación afectiva con el mundo empieza a perturbarse. Nuestra relación con el mundo se vuelve funcional, operativa: más rápida, si se quiere, pero precaria. En este punto comienza la precariedad, en el punto de la desconexión entre lenguaje y cuerpo. (130)

Para volver a conectarlo, es entonces preciso insuflar de ritmo y de subversión a la lengua, lo que se logra bien por el mecanismo poético. Dar forma *informe*, gozosa, como apunta Masiello: “dar forma a los cuerpos escurridizos, borrados a veces por la velocidad de los eventos, por los efectos de la biopolítica que aplana el orden consabido, por el mundo virtual en que vivimos, por la represión auto-infringida” (Cuerpo 260).

Como aseguran Ferrer y Baigoria: El deseo —y no «lo gay»— fue el punto de anclaje [...] para pensar lo político, en una época en que se proclamaba abiertamente que «todo

lo personal es político» pero en la cual los homosexuales «no existían». (9)²⁰La posibilidad del goce y su reclamo son fácilmente articulables con las propuestas de los performances de las Yeguas del Apocalipsis, la Poesía Marginal brasileña y la poesía de Thénon. Para Masiello, una condición de la poesía y —se extiende aquí— de la creación, implica estar en el presente, “un presente que señalice la entrega abierta del cuerpo al mundo” (Cuerpo 265). Analizar la manera en que aparecen los cuerpos en cada obra es también una forma de ubicarla fuera de los valores trascendentalizantes tradicionales —y, por ende, hegemónicos, conservadores y perpetuadores de un orden preexistente—: más cerca de la inmanencia y de la contingencia. Un presente que postule la posibilidad de fuga.

El poema es también una forma de cancelación del valor (económico) de la lengua. No sirve en términos monetarios y sin embargo es, para las y los autores que hasta ahora he mencionado, la posibilidad de reconectar subjetividades, de tejer espacios en conjunto. “La poesía es el lenguaje de lo no-intercambiable, el regreso de la hermenéutica

²⁰ En la Reunión en la sede del «Grupo de Acción Lésbico-Feminista» (São Paulo, 02/09/1982), Guattari responde a una pregunta de Perlongher con lo siguiente: *Toda problemática micropolítica consiste, exactamente, en intentar agenciar los procesos de singularización en el propio nivel en el cual emergen.* Y esto con el fin de frustrar su cooptación por la producción de subjetividad capitalística —ya sea por medio de la gran red de equipamientos colectivos, ya sea por medio de estructuras de reapropiación por la acción militante (Rolnik y Guattari, Cartografía 152). La preocupación está centrada en las formas de resistir a las conductas normadas que se establecen incluso para las disidencias sexuales. Por eso hay que retomar el deseo como forma libre, rizomática, y no como un dictado del deber-ser implicado también en el *gay lifestyle* que a Perlongher lo lleva a decir, en otro momento, “no sea cosa que pasemos de la cárcel al boliche sin pasar por la vereda” (Prosa plebeya 34). El boliche como ese otro ghetto de permisividad que al mismo tiempo sigue excluyendo.

infinita, el regreso del cuerpo sensual del lenguaje” (Sublevación 173) que se ha perdido a partir de la precarización de los cuerpos en el capitalismo. Para Berardi, la poesía implica una recuperación de la sensibilidad²¹ que, sin embargo, no es mera expresión emotiva ni artefacto semiótico; lo poético no se inscribe en la lógica de la verdad ni a la lógica de la ficción, es otra cosa. No es comunicabilidad o incomunicabilidad, es un espacio intermedio en el que se vuelve imposible traducir a sentidos más simples un concepto, porque su lógica escapa a la lógica tradicional y a los mecanismos de la racionalización a los que el capitalismo nos tiene acostumbradas y acostumbrados.

La poesía es el exceso del lenguaje: la poesía es aquello en el lenguaje que no puede reducirse a información, que no es intercambiable sino que da paso a un nuevo terreno común de entendimiento y significación compartida: crea un nuevo mundo.

La poesía es la vibración singular de la voz. Esta vibración puede crear resonancias, que a su vez pueden producir un espacio común” (Sublevación 182)

Mediante el poema se articula un espacio de reunión en el que lo que se lee no es lo personal ni lo colectivo, es lo común, que articula y posibilita la solidaridad que, en palabras del propio Berardi: “tiene que ver con la conspiración que significa, precisamente, respirar en conjunto (del latín *conspirare*, se desprende *con*:

²¹ Sensibilidad, entendida como la explica el propio Berardi: “la capacidad del ser humano para comunicar aquello que no puede ser dicho con palabras. Al estar disponible para la conjunción, el organismo social permanece abierto al afecto, la comprensión sensible y la solidaridad social” (152). Entiendo, claro, que aquello que no puede ser dicho con palabras se manifiesta poéticamente como excedente: el excedente de sentido que es precisamente el que otorga el carácter “peligroso” a la escritura que ahora nos compete.

conjuntamente, y *spirare*: respirar)” (Futurabilidad 190). Es una posibilidad de sublevarse:

La sublevación es un estribillo que ayuda a substraer las energías psíquicas de la sociedad del ritmo estandarizado de la competencia y el consumismo obligatorios, y a crear una esfera colectiva autónoma. La poesía es la lengua del movimiento en su intento por desplegar un nuevo estribillo. (Sublevación 186)

Si, como continúa Berardi, “La gramática, la lógica y la ética están basadas en la institución de un límite” y “La poesía es la reapertura de lo indefinido, el acto irónico de exceder el significado establecido de las palabras” (Sublevación 194), podremos pensar que la poesía es un artefacto vivo capaz de generar articulaciones políticas y recuperar la afectividad de los cuerpos, perdida entre el ruido, la productividad y la competencia contemporáneas.

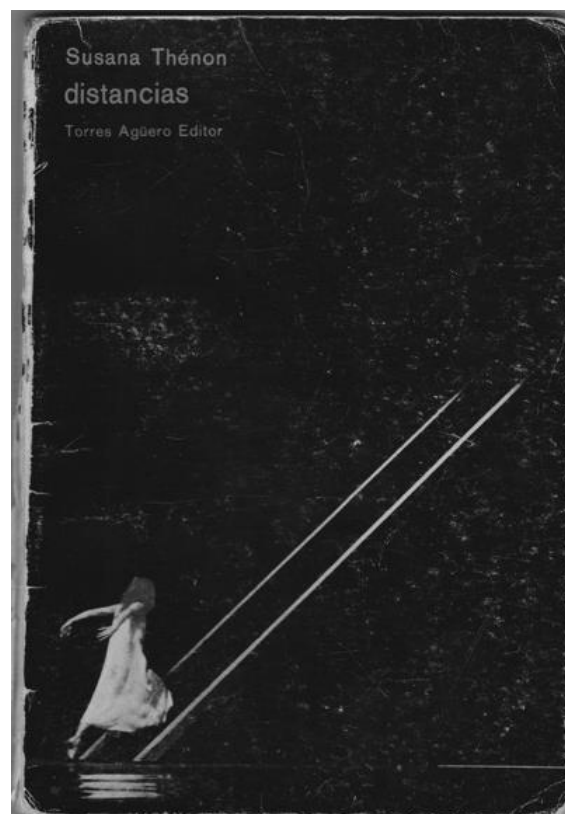
Una obra como la de Susana Thénon está viva porque permite la conjunción de sensibilidades y escapa a las condiciones de comunicabilidad que se le demandan.

6. Susana Thénon: una voz que grita entre otras voces

*En el fondo, cualquier cosa es cierta o falsa,
cuando se convierte en generalización.*

SUSANA THÉNON

1984: apenas hace unos meses ha terminado la dictadura militar. Susana Thénon (1935-1991) ha hecho una pausa de diecisiete años antes de publicar *distancias*, el libro que aparece entonces. Una parte de esos años sin publicaciones los dedicó a fotografiar a la bailarina Iris Scacheri: sus retratos son los de un cuerpo que se mueve y con el movimiento comunica, otro tipo de búsqueda que la llevaría a los procedimientos retóricos tan singulares que aparecerán en su poesía posterior. Las imágenes se articulan con la bailarina como el foco (el *punctum*, diría Roland Barthes en *La cámara lúcida*, su famoso ensayo sobre fotografía): un cuerpo en posiciones no convencionales, un cuerpo flexionado o en el instante decisivo del salto, para el que Thénon tiene un ojo preciso.



5. PORTADA DE *DISTANCIAS* CON UNA FOTOGRAFÍA DE IRIS SCACCHERI TOMADA POR SUSANA THÉNON. (APARECE EN CORTÉS- ROCCA)

Con las fotografías de Scaccheri se realizó primero una exposición y posteriormente un libro, que Cortés Rocca describe así:

La imagen de la tapa de *distancias* no es una de las incluidas en el portafolio, parece formar parte de la misma serie de fotografías que Thénon tomó de la bailarina y coreógrafa y publicó luego, en 1988, con el título *Acerca de Iris Scaccheri*. Esta es una publicación de autor, es decir, producida en una imprenta sin mediación editorial y pagada por la autora y algunas amigas, entre las que estaría Barrenechea. No se trata exactamente de un libro, sino de una carpeta/sobre de 40 cm. x 30 cm. que contiene 36 páginas sueltas y sin numerar. El objeto mismo, con su formato, su gran tamaño, su papel de alto gramaje y su limitadísimo número de 200 ejemplares, se asemeja más a un portafolio de imágenes sacadas del laboratorio por la artista, que a un libro. Sin embargo, las páginas sueltas siguen los protocolos librescos: la primera página funciona como portada y reproduce la cubierta del sobre; la segunda es una contraportada, con el título en el recto y las indicaciones de imprenta y copyright en el reverso; la tercera, una declaración/poema de Thénon. Luego de una página en blanco aparecen las 30 imágenes. Son fotos en blanco y negro, impresas hasta el filo de la página, sin marco y con mucho grano; cada una de ellas está numerada en el anverso y allí se detalla el nombre de la coreografía y el lugar en el que se desarrolló (párr. 19).

En su formato, también está la indefinición: no es ni un libro ni una carpeta. Aunque se da cuenta de la procedencia de los retratos, de todas formas, el cuerpo parece sacado del contexto real y sus funciones cotidianas: es un cuerpo suspendido. Esta práctica fotográfica es una extensión de la actividad literaria, una continuación de la misma búsqueda. Mariana di Ció apunta:

Entendemos que la fotografía, actividad que también ejerció, aporta otro elemento clave de su poética, concretamente en lo que se refiere a la supresión voluntaria del color durante el revelado. Esta postura, estética antes que técnica, se traduce en una deliberada reticencia del sujeto; el tratamiento de las imágenes de su obra literaria oscila perpetuamente entre polos extremos: decir y no decir. Al igual que en fotografía, Susana Thénon trabaja con la palabra en negativo y en positivo. Este juego de luces y de sombras impregna el lenguaje utilizado: por momentos lo encontramos oscuro, velado; en ocasiones sólo podemos acceder a las certezas por medio de la negación lingüística y de las remisiones a la nada. (párr. 11)

Así, las aproximaciones fotográficas a la ausencia de color encontrarían su correlato en las posibilidades de lo dicho y lo no dicho. En una entrevista que aparece en *Conversaciones con la poesía argentina*, Thénon afirma que:

Después de todo, se puede pensar a la fotografía también como traducción de la poesía, y viceversa. Son dos artes contrapuestas, sin embargo, porque el transcurso del tiempo en la fotografía es casi nulo, a diferencia del caso de la poesía, más emparentado con el de la música, ya que ambas deben necesariamente transcurrir en el tiempo (Fondebrider 305-306)

Esa contraposición permite también pensarlas como dos posibilidades para generar posibilidades similares. El trabajo con el tiempo (la fotografía y su *esto-ha-sido*, su carácter de “certificado de presencia” (Cámara 135), como podemos afirmar siguiendo a Barthes que va de la presentación a la retención) obliga a sustraerse —tanto cuando se fotografía o se escribe como cuando se mira o se lee— del flujo del tiempo continuo, de una articulación que va forzosamente del pasado al futuro; nos obligamos así a instaurar

una burbuja de tiempo suspendido o modificado, elástico. Como se verá un poco más adelante, el ritmo y la sucesión cronológica se articula a partir de esta idea sobre todo en *distancias*, el primer poemario que analizaré.

Susana Thénon escribe y se burla del campo literario, de las antologías, de sí misma. Forma parte de una línea tardíamente visibilizada de mujeres que rechazan las escrituras a las que han sido confinadas:

Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Susana Thénon trabajaron por el abandono definitivo de los subgéneros destinados a las mujeres escritoras (el diario íntimo, la novela sentimental en narrativa y el estilo tardorromántico en lírica) y del consiguiente tono confesional, para operar desde dentro de la gran tradición de la lírica encauzando lo que se podría definir como una lucha desde dentro del canon literario pero en contra de una tradición que se percibe como ajena. Con posterioridad, la oscilación entre esta postura y el rescate político y puesta en evidencia de un uso y deslizamiento de los géneros menores, permite delinear un viraje en la constitución de una tradición literaria propia de las mujeres dentro del campo cultural argentino. (34)

Esta es una genealogía apenas trazada pero no por ello poco productiva: pensar las escrituras de mujeres poetas en Argentina, a partir del reconocimiento de estas voces, implica una mirada distinta y atenta a procedimientos diversos, arriesgados, inestables; sobre todo si se tiene en cuenta que, de ellas tres, es Pizarnik²² la figura más profusamente

²² Mucho se ha dicho sobre la mitificación de Pizarnik a partir de su imagen de poeta maldita, suicidada e infantilizada, cuya construcción como personaje trasciende —acaso incluye— su obra y la recubre de un carácter misterioso y sufriente. Y quizás sea esa serie de asociaciones lo que ha hecho una tradición de

estudiada por la crítica, mientras voces tradicionalmente asociadas a una así llamada *generación del sesenta* (Fondebrinder) como la de Juana Bignozzi (1937-2015) o la de la propia Thénon han quedado fuera de los reflectores.

En Pizarnik, la política está subsumida a una dinámica de fuerzas cuasi-trascendentales, universalizantes, de un yo inestable cuyas referencias a su contexto —el del yo-real de la escritora— queda más o menos relegado. Un yo, quizá podríamos decir, solipsista que, aunque problemático, se mantiene dando vueltas sobre sí mismo como articulación de la relación con el mundo. Pese a las diferencias, que espero dejar evidenciadas hacia el final de esta investigación, hay según María Negroni una serie de vocaciones compartidas:

Aunque el paralelismo entre ambas poetisas [Susana Thénon y Pizarnik] no haya sido señalado, es obvio que comparten varios procedimientos textuales (la carga sexual del significante, la degradación de la cultura, la mezcla de registros discursivos, la deformación del latín o el uso de lo banal) aunque, en Thénon, lo grosero se mantiene en una coordenada menos intensa, el lirismo está ausente, y lo obscuro tiene un cariz más ácido y, a veces, más político. (Prólogo I 14)

Ese cariz político es en la generación un gesto más o menos constante. El trabajo con lo breve también aparece repetido, así como la insistencia de ambas en su posición descolocada, *outsider*, del mundo. Las dos deslizadas que exploran mecanismos líricos

recepción tan amplia de esta poeta y no de las circundantes. A este respecto pueden consultarse los trabajos de César Aira y María Negroni, así como la tesis de Sandra Ivette González Ruiz, entre varios otros.

que sean y den cuenta de ese sitio de enunciación. Di Ció también enumera otras características que se relacionan a las poetas que escriben durante esa época:

[Esas] características atribuidas a dicha generación (presencia del paisaje urbano, tematización del tango, fusión del yo lírico con el autor, predominio de la prosa, coexistencia de registros muy variados, etc.) aparecen en el último período de su producción. Por otro lado, cuando algunos de estos rasgos finalmente se hacen presentes en la obra de Thénon, lo hacen en estrecha amalgama con inquietudes más personales, reelaborando elementos centrales de su poética. Esta asincronía respecto de sus contemporáneos responde a su individualismo y a la búsqueda de la propia voz; y si coincide con los planteos estéticos de sus coetáneos, no es de manera intencional ni buscada, sino que hay a lo sumo una reverberación de las preocupaciones y de las reflexiones intelectuales de la época. (párr. 1)

Y es por eso, entre otras razones, que para este trabajo interesa sobre todo la producción final de Thénon. Quizás hablar de asincronía no resulta suficiente para entender los fenómenos escriturales de esta última parte, sin embargo, pensar los mismos procedimientos como una posibilidad decantada que se consolida en una búsqueda estético-política singular, es algo que intentaré hacer aquí. El retrato que se hace de Thénon con las líneas de Di Ció, sin embargo, parece alejarla de una serie de circunstancias relacionadas al contexto que, si bien no aparecen explícitamente, sí que constituyen la base sobre (y contra) la que realizará su trazado poético.

En comparación con Thénon, la militancia de Bignozzi ha sido señalada como una de las formas autorizadas del compromiso de esa época. “La ideología es una forma de

eternidad”, dijo en una entrevista con Fondebrinder. La ideología es así otra de las caras de la trascendencia²³. Y, asume Bignozzi, “la política es la aplicación de una ideología. Dicho de otro modo, la política es apenas un camino. La ideología sobrevive a la política porque no siempre esta última expresa debidamente a la ideología y es necesario hacer correcciones” (párr. 28).

Si para Bignozzi la ideología y la militancia se practican en el exterior —no es solo el sitio íntimo que ella emplea, no es desde la mesa del comedor, sino desde afuera, donde ella escribe—, quizás podamos decir que para Thénon ese espacio personal es el que se reivindica como eje de la acción desestabilizadora. Personal, por supuesto, no implica una serie de referentes a la vida de quien escribe, sino un espacio íntimo enunciativo que se carga de recursos retóricos. Las fisuras, huecos y interrupciones que se plantean en la subjetividad se acentúan hacia el final de su producción poética y la alejan de las experiencias reconocibles, como veremos más adelante.

Sin duda, la comparación entre ambas poetisas apunta a una problematización que ha de ser mejor elaborada en otro momento, pero considero que el posicionamiento ideológico de Bignozzi (en contraposición con el de Thénon —menos referencial, menos inmediato—), genera una poesía comprometida con su contexto que no necesariamente

²³ Recordemos aquí su poema “Aristocracia obrera”, cuyo verso final es: “sé que mis hermanos desconocidos no me olvidarán”: comunidad con unos otros que se desconocen, por un lado, y deseo de trascendencia por el otro. Ambas intenciones están ausentes en el trabajo de Thénon.

se encarga de desestabilizar la forma, eso que entiendo como una manifestación en el poema de un cuerpo normado (una subjetividad que “se porta bien” y hace pocos cuestionamientos al lenguaje y a la estructura poética). Macropolítica y micropolítica²⁴, podría decirse tal vez: en los poemas de Bignozzi aparecen como temas la Revolución, con mayúsculas y en grande; su desencanto y la militancia, mientras en Thénon esas ideas tienden a aparecer difusas, opacas, ocultas entre las proliferaciones en torno al lenguaje y al cuerpo, acompañadas de muchas otras preguntas.

La figura de Susana Thénon es difícilmente encasillable o agrupable. Poco se sabe de su vida, pero lo que sobre sí misma pregunta en los poemas es suficiente para delinear los cuestionamientos profundos a la noción de lo poético, de la experiencia, del yo como estabilidad que sucedía en su obra y en la de otras prácticas circundantes²⁵. Thénon eligió desde temprano tensar el margen e instalarse en la fisura de los discursos hegemónicos. Pizarnik ha muerto para la época que nos interesa estudiar, es la posdictadura, el reacomodo del trauma, las elaboraciones de los discursos de la memoria. En poesía, son los años del Neobarroco con Kamenszain y Perlongher a la cabeza, pero son también los

²⁴ Macropolítica y micropolítica, como antes hemos dicho. Mientras la primera tendría que ver con los asuntos de una nación, la segunda se referiría a la capacidad política de los cuerpos individuales. Puede consultarse *Micropolítica: cartografía del deseo*, de Suely Rolnik y Félix Guattari para profundizar a este respecto.

²⁵ No sólo en el ámbito literario. Para revisar ese cuestionamiento sobre lo inespecífico y las representaciones difusas de la experiencia puede leerse *Mundos en común*, de Florencia Garramuño.

inicios del neobjetivismo²⁶ de García Helder o Casas (al que luego seguirá una larga nómina de poetas: Laura Wittner, Marina Mariasch, Martín Gambarotta, Juan Desiderio...). A la militancia poética de los sesenta y setenta, con autores como Gelman o Urondo, se suman las subversiones que aparecerán desde la micropolítica y la enunciación, desde una singularidad no autoritaria. La voz ya no alcanza, y una de las estrategias que se adopta es la de escribir desde el cuerpo a partir de los ejes que ya he señalado en la introducción.

En otra línea necesaria para pensar la genealogía de la poética de Thénon, hay que considerar también a Oliverio Girondo. Este autor ha sido reconocido constantemente como una de las influencias más relevantes para poéticas posteriores. La propia Thénon escribió: “Lo que hace Oliverio Girondo con las palabras yo estoy haciéndolo con la sintaxis. 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 con esas incoherencias y con esas sinrazones” (Morada II 233).

Este vínculo con Girondo, que también es reconocida influencia en Perlongher, me permite pensar la poética de Thénon a partir de la categoría neobarroca. La relación ,

²⁶ A muy grandes rasgos, podemos decir que la de estos autores no es una poesía de los temas grandes ni de las innovaciones líricas, tampoco de la introspección o el contacto político con la colectividad: hay yoes que contemplan y, en apariencia, entregan en el poema las imágenes “objetivas” de una realidad que se les aparece frente a los ojos.

aunque poco estudiada, puede fundamentarse a partir de los procedimientos textuales que analizaré a lo largo de la tesis. Delfina Muschietti es la única que la incluye en la nómina neobarroca:

Los poetas neobarrocos no funcionan como grupo ni tienen un programa común a la manera de las vanguardias tradicionales, valga el oxímoron. Se trata de un conjunto de producciones poéticas que retrospectivamente pueden leerse como un conjunto con algunos rasgos en común. [...] Perlongher incluye, además de los poetas cubanos José Lezama Lima, José Kozer y Severo Sarduy, a los rioplatenses Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Tamara Kamenzsain, Roberto Echavarren, Eduardo Milán y su propia producción. Menciona a Reynaldo Jiménez, Eduardo Spina y Marosa Di Giorgio. Se podría ampliar la nómina con la última obra de Alejandra Pizarnik y la de Susana Thénon, y muchos otros ya y velozmente epigonales. (115)

La preocupación de Thénon comparte con esta nómina elementos como la superabundancia, la proliferación y el acercamiento a lo *kitsch* de la cultura popular, como afirma Delfina Muschietti:

es una respuesta con admiración irónica, y extremada en la necesidad de corroer las formas estetizantes del «buen decir» que ocupan desde la perspectiva neobarroca el Kitsch del consumo cultural. Si Perlongher replica con «desmemoria pupilar», Carrera con las «dentirrostras rodillas», Echavarren con «oblongos oblicuos», Susana Thénon se deslizará todavía más girondiamente hacia el «porno complutense²⁷». En todos el mismo desparpajo de Gironde para burlarse del *arte oficial*, el

²⁷ Aparece así en Mohammed Kafka librero, perteneciente a *Ova Completa*. (Morada I 178)

arte del «término medio». Instalarse en ese desvío implica pasar del hipermercado al hiperkitsch. Es decir, si el kitsch envasa el arte para volverlo un objeto más del consumo devorador, un retazo de lo inútil bienvenido en la góndola del hipermercado, que debe acatar su ley en la trama de lo estético con lo políticamente conveniente, entonces, el hiperkitsch neobarroco desanudará este pacto de conformidad, extrayendo el procedimiento y tensándolo hasta el límite en que este se vuelve su contrario (Diario 583-584)

En el caso de Thénon como en el de los poetas mencionados, se trata de jugar con la polisemia, el goce lingüístico, la repetición cacofónica y la transformación semántica para generar un discurso al mismo tiempo críptico y disfrutable, en el que se juega con el sonido de las palabras en su emisión en voz alta, y se genera un intrincado sistema de significaciones que intenta burlar los dispositivos de la moral de la dictadura, tanto como de la moral literaria que deslegitima este tipo de manifestaciones. En palabras de María Alejandra Minelli:

Considerando que la producción neobarrosa mina sostenidamente los presupuestos formales de la cultura masculina racionalista y sostiene una feminización de la escritura, es sorprendente que en el sistema de vinculación/homenaje que establecen Néstor Perlongher y César Aira, se desatienda un tanto la producción de escritoras como Alejandra Pizarnik (1936-1972) y la uruguaya Marosa Di Giorgio (1932[-2004]), escritoras cuyas propuestas estéticas son claramente vinculables con la neobarrosa, con obras que para la década del 80 ya están plenamente constituidas y reconocidas y que, en consecuencia, fácilmente podrían haber encarnado, la borgiana categoría de "precursoras" o de cultoras destacadas de esta modalidad estética. (Políticas)

En ese sentido, aunque Susana Thénon en vida nunca fue considerada una poeta neobarroca, vale la pena preguntarse si su ausencia en los listados obedece más a la invisibilización sistemática de la escritura de las mujeres lesbianas antes que a otra cosa.

Si la referencialidad ha sido empleada por las poetas posteriores a Thénon, sobre todo en el neoobjetivismo de los tardíos noventa, en el momento en que ella escribe existe más bien la vocación por el disfraz, por el esquivo, por rodear una idea que se insinúa antes que afirmarse. Más que una especie de disimulo que protegiera a sus poéticas, vale la pena entender este procedimiento como un estiramiento de las posibilidades lingüísticas que burlan la hegemonía: ante la transparencia, la unicidad y la referencialidad de los discursos oficiales y la comunicación cotidiana, la lengua poética de las y los disidentes se erige con humor e ironía en el límite de la comunicabilidad. Lo que dicen está anclado en el sentido, pero, sobre todo, se instala en el saboreo y la deformación de la morfología y la sintaxis:

sus volutas no serán moderadas sino exacerbadas hasta la irritación, el poema no se exhibirá como joya («perla irregular» del barroco) sino como baratija, *bijouterie irisada*, la mirada no se dirigirá a altas esferas del arte sino a la luz del ring o del mingitorio o del *murgatorio*, a las zonas bajas de la canción popular, de los fluidos corporales: «escupiendo, orinando, escribiendo, reptando [o hablando]²⁸», enumera Susana Thénon desjerarquizando el lugar de la escritura. Desjerarquizar, cambiar de lugar, invertir. (Muschiatti, Diario 583-584)

²⁸ En (Thénon, Morada I 168)

A lo largo de la investigación, será evidente cómo sus procedimientos empatan con ese revestimiento que tanto emplearían autores de la disidencia sexual como Néstor Perlongher, Roberto Echavarren o Severo Sarduy. Sin embargo, Muschiatti enfatiza que “Si la firma era de una mujer, [las voces] se volvían aún más inaudibles, delataban un oxímoron, un estilo corporal culturalmente imposible [...] Susana Thénon vuelve pública esa voz en su *Ova completa*: como la voz de «la loca» que la mujer encarna o hace carne y entona cuando se suelta el corset del género” (Muschiatti, Diario 584). Es significativo que, mientras la estética neobarroca se encuentra plenamente estudiada en poetas hombres, en el caso de las poetas lesbianas que lo emplean (Thénon como un caso, Diana Bellessi, como otro, y Muschiatti lo extendería también a la obra de Pizarnik que dejó inédita), el tema ha sido considerado muy poco. Es como si el disfraz de la abundancia estuviera legitimado —también tardíamente— para los hombres que se desvían de la norma, pero no así para las mujeres.

Los poemarios que más me interesan se publican en 1984 y 1987, apenas uno y cuatro años antes de la publicación de *Eroica* (1988), de Diana Bellessi, que se ha leído como el libro inaugural de la escritura poética lésbica argentina. Sin embargo, pensarlos a partir del deseo homoerótico es reducirlos: son eso y otras cosas, en el mismo sentido que Wittig señala en el fragmento citado antes en la introducción. Reisz compara la obra de Thénon con la de Bellessi:

Como un avatar de Orfeo, Diana Bellesi rescata el alma lesbiana (y «la lesbiana en nosotras») de las profundidades a las que se había autocondenado bajo el peso de la culpa y la devuelve al paraíso perdido de la comunidad femenina. El edén de *Eroica*, como el «murgatorio» de Thénon, está ubicado en lo real, y no excluye la soledad del nacimiento ni la soledad de la muerte. Lo que le da su carácter edénico es la presencia de una mano tendida. No un reflejo en la fuente, sino la mano, igual y diferente de la propia, de una «próxima» que invita a recorrer el camino en compañía. (Reisz, Mujer 29)

Sin duda, estos libros que han de entenderse como imprescindibles en la poesía argentina, inauguran una resistencia del lenguaje contra lo dictado por el conjunto social y sus discursos institucionalizados.

Cerca en tiempo y espacio podemos también hallar a Cristina Peri Rossi, otra de las autoras cuya obra puede ser leída en cercanía con la de Susana Thénon. Apenas cinco años menor que Thénon, la autora uruguaya también reflexiona, a lo largo de su trabajo, en las maneras en que las mujeres han sido despojadas del lenguaje e intenta generar una forma de enunciación específica en la que el deseo femenino y el deseo lesbiano tengan cabida. Se burla así de la heterosexualidad y de sus modelos heteronormativos excluyentes mediante el empleo lúdico de la lengua.

Antes y después de Thénon: inconformes que, yendo cada una a sitios distintos, se deslizan de lo esperado. Estudiar a Thénon, propongo, es una manera de estudiar también cómo ciertos discursos ya establecidos se subvierten y se desgranán. Mallol encuentra en esta sucesión:

una genealogía de mujeres, y por configurar un lenguaje posible, un lenguaje a través del cual se pueda decir, aunque se afirme que no hay nada para decir, o se pueda remitir a una idea de experiencia, aunque la idea última sea que la experiencia propia como tal no es posible porque toda experiencia es ante todo una experiencia mediatizada por el lenguaje, es decir, por lo social, por los poderes, por los valores establecidos. Se configura entonces una línea de esta tradición que abarca desde las mujeres de Olga Orozco, sobre todo las que aparecen en sus cuentos, pasando por Pizarnik, a Susana Thénon, después reverbera en varias de las poetisas más importantes de los 80, como Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, Delfina Muschietti, Susana Villalba, entre otras, hasta llegar, profundamente modificada, a los 90. (Subjetividad párr. 5)

Thénon, la que se teje un lenguaje menor que no por ello es necesariamente marginal: si no se quiere pensar en función a un centro, entonces tampoco hay orillas: una forma de desplazarse en el adentro de una tradición que es a la vez rechazo de ciertas categorías que ella misma establece. “Para escapar a la sentencia de muerte que encierra la consigna, para desviarse del estado de poder y de dominación de lo mayoritario, hay que inventar y que inventarse en una lengua menor, hay que desplegar la potencia material de esa lengua con «una materialidad más inmediata, más fluida y más ardiente que los cuerpos y que las palabras»” (Subjetividad párr. 8). Y sí, más ardiente que cuerpo y palabra, pero hecha de eso mismo, de un cuerpo y una lengua desplazados de la norma.

Para Biviana Hernández, la voz de Thénon puede encontrarse en consonancia con otras poetisas latinoamericanas, así, asegura:

Es un consenso de la crítica sostener que en el periodo de los 80 latinoamericanos un amplio repertorio de textos escritos por mujeres ha enfatizado y, en algunos casos, exacerbado el gesto vanguardista de translimitar y fusionar los escenarios del arte, la política y la sociedad, bajo la forma de una cita estética neo-experimental y crítica de los bordes-periferias de lo social y cultural [...]

Carmen Berenguer, Carmen Ollé y Susana Thénon (y tantas otras), se posicionan en una relación conflictiva con dicho estatuto a la base de una serie de operaciones interdisciplinarias, interartísticas y genéricas, de producción del texto y la subjetividad/textualidad, como un intento por problematizar la agencia de género desde la cual emergen, por un lado, y la herencia o las filiaciones vanguardistas que se traman (conscientemente o no) a nivel simbólico e ideológico en tanto que poética y ética de escritura (relaciones arte-vida, reescritura, técnicas de apropiación como el collage, la cita y el montaje). (61)

Poética y ética de la escritura: para estos años los procedimientos vanguardistas por sí solos ya no son suficientes para desestabilizar un orden. Una vez que la vanguardia se institucionaliza, su asimilación dentro de la tradición traería consigo, también, la disolución del potencial renovador de sus formas. Y, sin embargo, hay para la década del ochenta producciones que retoman sus mecanismos experimentales a partir de obras que se sitúan en lo interartístico y lo intergenérico: aquello que no termina de ser una cosa o la otra, y que encuentra en esa indefinición y ese cuestionamiento a las distinciones establecidas su fundamento; esa vocación de problematizar las identidades estables y sus ideas de lo normal y lo anormal. Poética y ética quedan así inseparables. La técnica de Thénon, pues, no se piensa aisladamente sino cerca de estas otras propuestas.

Como afirma Meschonnic: “El pensamiento del lenguaje y la poética son un solo y mismo pensamiento. Pero entonces la poética es ella misma una ética en acto de lenguaje. Y si pone en juego la función y la situación histórica y social de los sujetos, ella es en un mismo movimiento político. Una política del sujeto. De los sujetos” (33). De manera tal que lo que se busca es no pensar la obra aisladamente sino, a partir de su materialidad, colocarla siempre en diálogo con otros discursos para entender la manera en que ellos se interrelacionan y pueden ser pensados a partir de ciertos rasgos comunes. La especificación final en esta cita de Meschonnic es necesaria: no se busca la experiencia individual del sujeto, sino de *unos* sujetos, genéricos, que aparecen en los poemas. Aquellos que, más que establecer una subjetividad conformada y estable, se colocan apenas como punto desde el cual se abre el discurso: no le dirán a sus lectores qué sentir y cómo hacerlo, no serán autoridades que expliquen o se vuelvan referencia emocional, así como tampoco darán cuenta de una experiencia absoluta y cerrada: son la precariedad y la mutabilidad los valores importantes para ellos.

En el caso de Thénon, como de otras escritoras latinoamericanas, existe esa voluntad de generar discursos dislocados, inestables, en palabras de Reisz:

Las lleva a echar mano de las más variadas formas literarias y a hacer con ellas audaces injertos, muchas de las poetisas hispanoamericanas realizan el acto de apropiación con una actitud de no-compromiso, de distanciamiento irónico y hasta de renegación de lo absorbido.

Ova completa de Susana Thénon es una de las más radicales muestras de este tipo de escritura comparable con la actividad de un ventrílocuo. El

distanciamiento irónico frente a la ‘propia’ lengua –que a su vez se compone de un conglomerado de lenguajes ‘ajenos’—crea la sensación de un *regressus ad infinitum*—. Thénon poeta imita a Thénon-mujer-ciudadana-bonaerense-amiga-chistosa que en charla con sus amigos solía imitar otras voces, otros discursos, otras lenguas. (Reisz, Voces 57)

En lugar de una voz única y unificada, Thénon propondrá una corporalidad trazada a partir de un uso a-normal del cuerpo –y del artefacto poético– no heterosexual y no productivo en términos capitalistas.

7. Irrupciones previas a *distancias*

El trabajo poético de Susana Thénon comenzó en 1958, con *Edad sin tregua*, respecto al cual Mariana Di Ció señala:

En una primera aproximación, *Edad sin tregua* puede provocar en el lector la sensación de desconcierto. La coexistencia de poemas de un único verso (“Poema”) con otros de extensión considerable (“Aledaños” y sus catorce secciones, por ejemplo), el uso todavía tímido de la tipografía y del espacio en blanco (“Scherzo”), la incorporación de onomatopeyas (“Trac de la sangre/ alucinada es el baile/ [...]” o “Cafetín. / Tin. / [...]”³), el empleo de un lenguaje descarnado, brutal y por momentos callejero junto con la influencia de poetas como Federico García Lorca, Eugenio Montale o Vicente Huidobro, por mencionar algunos, confieren a la obra una especial disonancia. (Di Ció párr. 9)

Como se verá, estos procedimientos que aparecen ya en este poemario se decantan en *distancias*, pues es este último libro el que se muestran más sólidas sus posturas éticas y estéticas. No es para menos, la pausa luego de sus primeros tres libros es larga y suficiente para que se asienten las preocupaciones. Tanto para Di Ció como para Ana María Barrenechea, es cierta obsesión por el espacio y el cuerpo la constante que puede ayudar a entender toda su obra. No es en absoluto casual, por tanto, que su poesía reunida se llame *La morada imposible*: el sitio que no se alcanza, que no se tiene: ese de la

comodidad de la casa, que al mismo tiempo se muestra ajena. La casa, diríamos *impropia*, en el sentido de no-pertenencia²⁹: la casa que no es suya, aunque tampoco es de los otros.

En la obra de Susana Thénon, la imaginación espacial tiene un peso significativo. Basta recordar sus títulos anteriores: “Aledaños”, una de las secciones de *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), ámbitos que son reales, concretos, precisos hasta hacer doler, o que se desplazan al sueño, la memoria, el paraíso esperado y nunca alcanzable, la nada. [...] Sus *distancias* testimonian con intensidad y lucidez esta busca (sin tregua) de un espacio imposible. En ellas se diseminan nombres de ámbitos que nunca son el cielo, el centro, la plenitud, el paraíso. Las recorre el eterno rondar por los arrabales del mundo, sin jamás vislumbrar *e/lugar* (ni tan siquiera *un lugar*).

La voz poética comprueba simplemente su condición de desterrada *sui generis* que nunca conoció una tierra nativa a la que realmente hubiera pertenecido. De ahí nace también la calidad particular de su tiempo y de su “memoria”, desposeída de un pasado; de su esperanza, desposeída de un futuro. (Barrenechea, Español 152-153)

Aunque hay un dejo de nostalgia por la trascendencia en estas palabras de Barrenechea, me parece que resultan una buena aproximación para entender lo que sucede en el universo de Thénon: la voz se sitúa en la dislocación, en el margen entre lo estable y lo que no existe todavía: no hablo, pues, de una búsqueda de “la verdad”, y

²⁹ *Disbelonging*, o en el sentido en que Garramuño profundiza desde la idea de Cixous: “un modo que, más que exhibir una carencia o negación, hace de la invención de lo común y desindividualizante una propuesta activa para imaginar mundos alternativos” (Garramuño, Mundos 40). Esta noción de lo impropio será importantísima para pensar, en general las manifestaciones artísticas que empiezan a surgir en los ochenta. Volveré más adelante a tales conceptos.

creerla desposeída de un pasado y de un futuro la acercaría tal vez más de lo deseable a la actitud pizarnikeana en tanto la colocaría en un sitio casi mítico e irreal que no puede verificarse en sus poemas, lo que sí aparece es la movilidad y la inestabilidad, la falta de un sitio único desde el cual hablar, *la* sujeto que (se) busca lo que no se puede y mediante esa búsqueda lo hace posible, viable. Movimiento que abandona la unicidad y va hacia lo múltiple y opaco.

Desde esta perspectiva, la poesía —enfáticamente la última— de Thénon no está buscando anclajes con una verdad última ni trascendente y va más bien encaminada a pensar en los aspectos materiales de la existencia: qué es ser mujer latinoamericana en el contexto de la segunda mitad de los ochenta, cómo desestabilizar esas nociones y fugarse de ellas, qué herramientas lingüísticas se tienen para rechazar la fijeza identitaria.

Es sin duda significativo el primer poema que abre toda la producción de Thénon (*Edad sin tregua, 1958*): “Fundación”.

Como quien dice: anhelo,
vivo, amo,
inventemos palabras,
nuevas luces y juegos,
nuevas noches
que se plieguen
a las nuevas palabras.
Hagamos
otros dioses

menos grandes,
 menos lejanos,
 más breves y primarios.
 Otros sexos
 hagamos
 y otras imperiosas necesidades
 nuestras,
 otros sueños
 sin dolor y sin muerte.
 Como quien dice: nazco,
 duermo, río,
 inventemos
 la vida
 nuevamente.
 (Morada I 25)

Los postulados que se perfilan en el poema sirven para entender no sólo este libro, sino el proyecto entero de la poeta: las “nuevas palabras” servirían así para desplazar la vida de su flujo habitual —opresor, tradicional, conforme— y reencauzarla hacia “dioses menos grandes/menos lejanos/más breves y primarios”: es decir, otros dioses más cerca del aquí que se abre en el poema, vital y urgente, cercano a la luz y al juego: a la alegría. Hacer otros sexos que, como se verá, es un postulado imprescindible para ella que se fuga de la heteronorma, Thénon, la del género fugado que rehúye categorizaciones. A la manera de eso que Rolnik entiende como “subjetividad antropofágica³⁰”:

³⁰ Concepto que está, por supuesto, inspirado en el modernismo brasileño y que de todas formas resulta útil, como la propia Rolnik percibe, para entender diversas manifestaciones estéticas.

Es la ausencia de identificación absoluta y estable con cualquier repertorio y la inexistencia de obediencia ciega a cualquier regla establecida, la que genera una plasticidad de contornos de la subjetividad (en lugar de identidades); una fluidez en la incorporación de nuevos universos, acompañada de una libertad de hibridación (en lugar de asignarle valor de verdad a algún repertorio en particular); y un coraje de experimentación y de improvisación para crear territorios y sus respectivas cartografías (en lugar de territorios fijos con sus representaciones predeterminadas, supuestamente estables). (Políticas 66)

“Como quien dice: nazco, duermo, río”: una reinención de la vida es posible mediante las palabras que nombran acciones cotidianas y aquí se entrecruzan, se rehacen y se reconstruyen en los versos. Esta postura, como más adelante se confirmará, no implica un posicionamiento tendiente a “la verdad” en sentido, digamos, universal, sino que en su flujo escapa a las clasificaciones —aunque, cuando sea necesario, las use—. Para Rocha, es clara la división del trabajo de Thénon en dos fases, la primera comprendería *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967), mientras la segunda estaría conformada por los dos libros que aquí se estudian: *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). A partir de esta separación —marcada por los casi veinte años de separación entre *De lugares extraños* y *distancias*—, ella encuentra que:

El lirismo que aparecía en la primera fase de su poesía es rechazado. Con mucho humor y ácida ironía, incluso auto-ironía --ya que ella misma escribía de un modo que comenzará a criticar a partir de estos poemas, la

Ova completa cambia radicalmente los rumbos de la producción poética de la porteña³¹. (Rocha Góis da Silva 28)

El espacio poético que se abre entonces es inestable, difícil de asir. Recordemos los títulos de su obra reunida y sus poemarios: *La morada imposible*, *Habitante de la nada*, *Aledaños* [una sección de *Edad sin tregua*, su primer libro], el propio *distancias*: esa recurrencia da cuenta de una preocupación por el sitio, ese sitio que no se alcanza, pero se vislumbra o se rodea; alguien que no puede habitar (o habita algo que no es), alguien que se sitúa al margen, así se instaura para Thénon una posibilidad desde el cuerpo para hacer política.

³¹ O lirismo que aparecia na primeira fase de sua poesia é recusado. Com muito humor e ácida ironia, inclusive autoironia – já que ela mesma escrevia de um modo que começará a criticar a partir destes poemas –, a *Ova completa* muda radicalmente os rumos da produção poética da portenha. (La traducción es mía)

8. *distancias*: entre la lengua y la memoria

Como apunté anteriormente, *distancias* apareció en 1984. No obstante, Susana Thénon se habría referido al libro en una carta a Barrenechea de 1968, y diría de esta serie de poemas que “tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la «distancia», aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro.” (Morada I 130) Estas palabras son indudablemente un buen punto de aproximación al poemario que puede resultar tan complejo, incluso repelente por momentos, no es de fácil lectura ni de sentidos claros. El armado consta de treinta y nueve poemas numerados, el poema 1 y el 39 —a excepción del número que los titula— son idénticos: se construye así una especie de circularidad, algo como un enramado que se une en sus extremos para formar una textualidad sin núcleo y sin clímax, sí con distintas gradaciones e intensidades. Barrenechea asegura que:

En la etapa de *distancias* nos encontramos con una lengua tersa, nítida, de la tradición literaria "cultura", pero ya extraña a sus hábitos normales por la compleja distribución de sus relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, contaminada con el código musical de los compositores contemporáneos. (Subversión 210)

Es a partir de este extrañamiento que los territorios poéticos tradicionales y su vocabulario (la noche, el lenguaje, el amor, la luz) aparecen combinados con diversas estrategias para, como la propia Thénon pretendía, mostrar la distancia entre una cosa y

otra: acaso el lenguaje y aquello que pretende representar sea la distancia con la que más se trabaja, la del lenguaje y sus referentes pero también la del lenguaje y sus desvíos.

En “El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin”, Barrenechea define el concepto de heteroglosia a partir del encuentro del español con las lenguas de América Latina y dice que:

Reinaba ya en la lengua que el conquistador español impuso y que ya no era homogénea, por la convivencia de normas sociales, regionales y grupales. Esta heteroglosia se resolverá internamente por pactos que unificarán en parte las diferencias eligiendo los sistemas simplificados, o distribuyéndolas por preferencias y compromisos según las áreas. La *heteroglosia* también reinaba sin duda entre los grupos étnicos de la población indígena, mucho mayor que en la actualidad si se aceptan las conjeturas de quienes calculan la existencia de unas mil lenguas -sin contar la proliferación dialectal- en el momento de la conquista, número que ya se piensa era el resultado de una igualación por efectos de aculturación y unificación. A esta situación lingüística se superpuso la violenta y radical *heteroglosia*, fruto del enfrentamiento de conquistadores y conquistados. (Español 148)

La heteroglosia sería esa convivencia incómoda entre una lengua hegemónica y otras circundantes que tensiona constantemente los márgenes e implica una pluralidad de voces cercana a la noción del dialogismo bajtiniano. Si, como afirma el mismo Bajtin:

La poética de Aristóteles, la de Agustín, la poética eclesial medieval de la "lengua única de la verdad", la poética de la expresión cartesiana del neoclasicismo, el universalismo gramatical abstracto de Leibniz (la idea de la "gramática universal"), el ideologismo concreto de Humboldt, expresan, aun con todas las diferencias de matiz, las mismas fuerzas

centrípetas de la vida social, lingüística e ideológica; sirven al mismo objetivo de centralización y unificación de las lenguas europeas (89).

Para Barrenechea, Thénon sería el ejemplo más significativo de “libertad lingüística en la heteroglosia, la polifonía y el dialogismo de la literatura hispanoamericana” (Español 152). Que se rebela ante ese criterio unificante y normativo. Insistiendo en la dimensión espacial en los poemas de Thénon, visibilizada en los títulos referentes a un lugar que se habita (o no), aparece en ellos, para Barrenechea, una especie de utopía no restrictiva que funciona con códigos alternos a los del mundo convencional. “El mundo deseado queda como un eco no acallado” (Español 156), que textualmente se verifica en *distancias* a partir de la combinación de registros de diversos estratos de la misma lengua y de palabras pertenecientes a otros idiomas. Para la investigadora, Latinoamérica puede usar [a la heteroglosia] como estrategia que refuerce su unidad (en la diversidad) indispensable para la lucha con el imperialismo de las potencias centrales (Español 167). En adelante, observaremos cómo tales nociones se hacen patentes sobre todo en los últimos dos libros de Thénon.

El libro *distancias* abre como sigue:

1

la rueda se ha detenido se ha deteni-
 dos tres dos tres dos la rueda
 se ha detenido roto por dentro
 solo madera entran ojos
 solo memoria cónico
 solo memoria al cielo de cara no es posible

que arda ya más que arda más todavía que
 arda solo eterna como si el viento (algo)
 no arrojara sus migas sus ropas deshecho
 ansiado cuerpo luz de la noche pájaros
 homicidas bajo el puente se alejan fríos
 (algo) cadenciosos mar
 y silbó y dijo criatura barro
 y dijo y rió trompa de vena
 y rió y apuntó carne temblada
 y disparó bulto
 zapatos
 carne
 aéreo (algo)
 y sol (una mujer)
 hachas de sol (ante la puerta con llave)
 arañan la puerta (busca su llave) aclara
 el pecho (dice en alta voz) el ojo (ábreme yo) la mano
 (llama llama) el borde (no) del río (no) de sangre
 (no) de sangre que huye hilo salvaje negro de pavor
 entre el suelo y la puerta al encuentro de sus pasos
 la rueda se ha detenido se ha deteni-
 dos tres dos tres dos la rueda
 se ha detenido
 (Morada I 105)

Como se ve, es un verso roto el que inicia el poema: la minúscula inicial contribuye a la sensación de algo previo que no se conoce; el poema comienza *in media res*: “se ha deteni-”, termina el primer verso, el “do” queda para el siguiente, donde compone el dos y al tiempo que anuncia la fractura de la rueda empieza también el ritmo: un movimiento

que se detiene es la cadencia que abre el texto. Además, hay cesuras: con esos versos fracturados el poema presenta gráficamente una grieta: dos extremos que no se unen y sin embargo trabajan en conjunto, pueden, a momentos, leerse independientes uno del otro.

Aparece el tema de la memoria, sobre el que la poeta volverá constantemente a lo largo de los otros poemas. “solo memoria” repite, una memoria que no puede arder. Igual que en las representaciones de la violencia en los poemas de Thénon, cuyo carácter siempre ambiguo nos impide señalar con claridad el tipo de acto violento al que se refiere, la memoria aparece también en esa indefinición: lo mismo puede tratarse de memoria cultural que de memoria íntima: parece importar más la impronta que su origen, como una imagen de la que no hace falta saber el contexto para percibir su impresión y su efecto.

El corte entre los versos diez y once sugiere simultáneamente unión y separación sintáctica de “pájaros” y “homicidas”, en una forma de lectura, esta segunda palabra sería calificativa de la primera, en otra, homicidas se convertiría en sustantivo. Si se tiene en cuenta el resto del poemario³² no podrá pensarse en una ambigüedad azarosa. Hay en esa

³² En el que más adelante aparecerá, por ejemplo:

“desventaja
dictador vieja chiste
pregunta
pregunta
sala de estar mueca simposio
clan abrigo sopa suerte

pérdida de claridad lingüística una denuncia que no tiene que ser referencial, absoluta, para entenderse. La alusión es suficiente.

Disparos, bulto, zapatos, carne: una realidad fragmentada con cuerpos también segmentados. Y sin embargo las hachas de sol que arañan la puerta: luz que quiere entrar y no lo logra. Como si la noche —oscura, amenazante— no terminara de suceder. Al mismo tiempo, aparece en la escena ya caótica y violenta una mujer que intenta abrir la puerta.

Los paréntesis horadan aún más la ilación y el orden del discurso y lo vuelven atropellado; sujetos y predicados se interrumpen y se confunden y en esos paréntesis parece haber otra voz, una que describe los movimientos de la mujer, con un tono dramático y angustiante hacia el final, que se reafirma con los insistentes “no”. Las acotaciones naufragan en lo que parece un fluir de sangre descrito en cuatro versos, al cabo de los cuales la cesura vuelve a aparecer: la rueda se ha detenido pero su eco continúa y late durante los siguientes 37 poemas. Es un ritmo inarmónico, irregular, incómodo. El universo que se abre a partir de aquí es al mismo tiempo confuso y atrayente: en adelante no mostrará un eje sino saltos.

Barrenechea es aguda cuando señala la problematización del género que desde el inicio aparece en el libro:

dictador”. (Morada I 119)

Esa dificultad de separar la palabra “dictador” disuelta en la serie enumerativa deja también abierta una clave política sobre lo que se está leyendo. Volveré luego sobre estas líneas.

La mención de un ser de sexo femenino aparece sólo una vez y en el verso 20: "y sol (una mujer)", donde se manifiesta el género natural por el léxico y el gramatical por la concordancia con *una*. Los demás adjetivos en *-a* que podrían interpretarse en concordancia con el sustantivo *mujer* figuran bastante antes en el verso 8 ("Arda sola eterna como si el viento ..."). Pero ocurre que en el verso 1 figura iniciando el poema el sustantivo *rueda* de género natural asexuado y gramatical femenino. Así resulta la imposibilidad de decidir si los adjetivos "sola eterna" se refieren a la *rueda* nombrada antes o a la *mujer* que vendrá después, o quizás a ambas a la vez, abriendo una constelación azarosa que no se agota. En efecto, en el verso 13 aparece el sintagma "criatura barro" donde el sustantivo *criatura* de género gramatical femenino puede tener un referente masculino o femenino con un hermafroditismo subyacente que el sustantivo yuxtapuesto *ba"o* tiende a confundir más.

El poema 1, entre otros, enfrenta al lector con situaciones indecibles que además le exigen respuestas (¿una? o ¿por qué no varias?): "roto por dentro", "cónico" (¿quién?), "deshecho" (¿"el viento", "algo", el "ansiado cuerpo"?). También con palabras aisladas, de valor absoluto, signos duros y contundentes que se resisten a toda conexión y se afirman en el entorno de los espacios en blanco que las rodean (el mismo "cónico" del verso quinto, o "mar" en el verso décimo segundo). Los diálogos que entablan las voces poéticas son diálogos internos que prefiguran de algún modo la multiplicidad del infinito diálogo externo de estas *distancias* con el lector. (Barrenechea, Español 157-158)

Los referentes proliferan y se confunden en una súper abundancia que está disfrazada de brevedad (ahí, por ejemplo, una de las similitudes que se marca con Pizarnik). Es posible leer los 39 poemas aislados, no obstante, la circularidad que se ofrece mediante la repetición del poema 1, luego titulado 39 al final, obliga también a pensar en

una forma de estructuras interdependientes, a modo de constelación. Textualidades no enmarcadas que, aunque no exactamente están conectadas, sí adquieren sentido mediante la acumulación de extrañezas y recursos retóricos insistentes.

En el poema 3, dirá:

se abate la locura del poema
 sobre la calle en ruinas donde fuimos
 somos qué bajo cifra mortal
 aunque lloremos por la boca por la mano
 lágrima tan usada invisible
 y en las ollas comunes
 murmure el pan su tétano sus ángeles
 (Thénon, Morada I 106)

Esa locura desplegada y lingüística se sobrepone a la ruina y muestra subjetividades que cambian y lloran, pues también el pan está enfermo de tétano: hay algo doloroso no nombrado que sin embargo se delinea a partir de personas y objetos que lo sienten. Negroni hablaría de un mapa deformado:

Hay en esta obra, pareciera, una geografía centrífuga que gira hacia el afuera de sí misma para abismarse en lo que no se ve, lo que se ignora o calla por razones de buen gusto o buenos modales, acaso en la confianza de que sólo un mapa deformado puede ceder el esqueleto de ciertas obsesiones. (Prólogo I 13)

A partir de transformaciones se construye una especie de mapa habitado, mapa interrumpido por el paso del cuerpo: mutable, móvil, diverso.

Voy ahora al poema 4:

hay un país (pero no el mío)
 donde la noche es solo por la tarde
 (pero no el nuestro)
 Y así canta una estrella su tiempo libre

toda la muerte pensaré
 ya que morir no es mío
 y aún alumbro con sangre deslumbrada
 (hay un país) el sueño de caída
 (hay un país)
 y yo conmigo (y siempre)
 de amor inmóviles
 (Morada I 106)

Nuevamente aparece el uso de los paréntesis como forma de horadación de y desde la voz (irrupciones de otro discurso o bien un discurso desdoblado) que presenta el poema, es una constante interrupción que hace aclaraciones “(no el mío)” “(no el nuestro)”: ese país es el que permite a la estrella, cuya intervención aparecerá en cursivas, hablar; de modo que la voz inicial cede su sitio por esta otra, a la que se sigue interrumpiendo mediante los paréntesis. Ese país que no le pertenece a quien habla tiene la noche ceñida a un momento específico (“sólo por la tarde”). Es así que en el país desde donde se habla se puede inferir que la noche (la oscuridad, la muerte) sucede todo el tiempo. La noche, la oscuridad, la muerte. La estrella permanece en otro espacio y habla con libertad, desde este otro sitio sólo es posible citar eso que dice.

En los siguientes poemas, los referentes irán disolviéndose junto con la solidez de la voz que habla, a partir de los mismos recursos que antes hemos notado: los paréntesis, las cursivas, los espacios en blanco y las frases sin terminar que generan efectos de polisemia o ambigüedad. Así, por ejemplo en el poema 8, divide incluso una palabra con un blanco entre paréntesis : “quiniela oscura que algo can()ta” (109); o a no cerrarse, como dejando pendiente el final de la enunciación en el poema 24: “contra el miedo frontero (lo imposible)/ ya (y su flor” (118).

En múltiples ocasiones, esta condición en que los versos que pueden o no encabalgarse formarán distintos sentidos según la opción que se elija. Las palabras cambiarán incluso su categoría gramatical mediante el mismo recurso: si se unen a lo que les antecede o lo que le sigue podrán funcionar como adjetivo, como sustantivo o como verbo (cuyo tiempo y modo también cambiará en las mismas circunstancias), se observa aquí:

9
 cavidad tú
 lo otro llama
 amor congrega
 dos una vez una sola vez
 paciencia cuando abraza abierto
 cúpula estoy
 veníamos de atrás verano
 ignorantes sin compuerta
 el viento hidraba (flujos) acuérdate
 de sol velarios me impiden

cuando se borre sí
 nuestra mordida paralaje
 y nos disuelva sin rumor y nos separe el día
 (Morada I 109)

La sucesión de palabras en los primeros tres versos puede implicar interrelación sintáctica o mera enumeración, y no parece haber manera de fijar su intención; luego, podremos notar la ausencia de signos de puntuación; el empleo de los espacios en blanco que apuntan al silencio como una especie de hemistiquios no regidos por la prescriptiva métrica; la confusión entre categorías gramaticales (no se puede saber, entre otras cosas, si “llama” funciona a la vez como verbo o sustantivo); o las horadaciones textuales que se abren como una grieta que parte cada verso y que funcionan como una cesura en el mismo, o bien marcan una distancia necesaria para separar dos voces, casi como dos poemas distintos colocados en la misma página. Así, la aparente inmovilidad del poema en tanto artefacto fijado sobre la página, se contrarresta con esas posibilidades cinéticas de lectura, de activación según las elecciones de quienes leen.

En cuanto al tema de la vista, en el poema 13, se dice: “y el ojo crece/ desaloja dispara manos/ súbitamente carne/ va al encuentro de lo ciego” (Morada I 111). Sólo si el ojo acepta una carnalidad de la que no siempre tiene conciencia puede encontrarse con aquello que no está capacitado para ver. Si reconoce esa materialidad más cercana al tacto

que al acto de observar, aparece una posibilidad de entendimiento distinta. El ojo se volverá también “de ciudad repentina”, un “cuerpo sin funeral”. Y luego, en el final

mi leve lengua
 empollo
 sobre esta grieta
 cómplice amarga
 del despertar sin día
 me alimento de párpado brillo de alondra muerta
 (Morada I 112)

La lengua que se alimenta del ojo: lengua en ambos sentidos, por supuesto: carne alimentándose de carne y también palabras alimentándose de imágenes. El desplazamiento de funciones del ojo hace que este transite también de herramienta táctil a alimento de la lengua que se empolla (también, como huevo, antecedente de la *Ova completa* que será su próximo libro): los procesos corporales transformados se vuelven centro de un procedimiento de aprehensión poética del mundo.

Esta puesta en juego del cuerpo en la escritura es también una renuncia a su idealización: reconocerlo como el *aquí* desde el cual se abre nuestro entendimiento del mundo. En una conferencia radiofónica que Michel Foucault impartió en 1966 se refiere al cuerpo, y afirma: “Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo.// Mi cuerpo, topía despiadada” (Cuerpo 7). Más adelante, dice que la utopía es una especie de idealización corpórea (“un cuerpo sin cuerpo” [8]) y que,

si bien la utopía se originó en el cuerpo, más tarde se rebeló contra él en tanto demandó su borramiento y su perfección. Sin embargo, es ese aquí del cuerpo el que es demandado cuando aparece en la poética de Thénon: una forma mutable, imperfecta, intensificada. Al mismo tiempo que el cuerpo adquiere esa posición central, es también una especie de barrera. No se puede salir de él, pero tampoco puede conocerse, amarse completamente.

Jean-Luc Nancy afirma en *58 Indicios sobre el cuerpo* que “Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es” (13). A esto añadiría, a partir de lo que Butler ha pensado en *Gender trouble*, que el cuerpo es también las discursividades, normas, y marcajes sociales que se hacen sobre él. Es decir, cuerpo es la carnalidad, pero también las inscripciones que se compenetran con su materialidad (por ejemplo, el largo y el color del cabello, el uso de ciertas prendas, el cuidado de las manos y las uñas, por mencionar algunos de los caracteres más evidentes). Un cuerpo es también las definiciones sobre sus órganos y sus funciones, las delimitaciones que se establecen sobre el uso de, por ejemplo, la boca o el ojo, en el caso particular de este poema.

En el poema 26, la sensación de confusión de la enunciación poética y su multiplicidad semántica (que, a estas alturas, funciona entre otras cosas por acumulación, proliferación de recursos, referencias y voces no definidas) se acentúa:

sol menos uno sol

igual a sol

no entiendo

casa

el sombrero

piedra de afilar

no entiendo

otro buen día

y leche (sol) noticia

y bala cerco pan

noticia

qué no entiendo

letra polo desagüe simontemplar

caballo solución

rueda miseria cavidad (sol)

sol

desventaja

dictador vieja chiste

pregunta

pregunta

sala de estar mueca simposio

clan abrigo sopa suerte

dictador

no entiendo (no entiende)

no puedo (no puede)

entender (no puede entender)

no entiendo

soma hueso

carga

(sol) patio

sol

flor pastilla

navaja carta broche (dos)

cosa

perfil llave

amistad (sol) desván

juego

no entiendo

no

noticia

fula marca tablero dictador

cuerpo sonido

umbral invierno sangre

sol

SOL

menos uno sol

igual a sol

(Morada I 119)

No queda claro si ese sol que aparece insistentemente es el astro o la nota musical, ambos sentidos son posibles en tanto se alude al día y también al sonido. Lo difuso del referente se combina, además, con una operación aritmética simple: sol menos uno sol/ igual a sol: la sustracción no afecta el resultado y eso es lo que no entiende la primera persona. Hay un buen día (y leche, y pan), pero también noticia, miseria, desventaja. Entre los muchos sustantivos que corresponden a cosas comunes (polo, desagüe, llave, hueso, flor, pastilla, navaja...) aparece tres veces la palabra dictador y la palabra pregunta (¿como verbo o sustantivo?), así como un nombre compuesto, “simontemplar”, personaje británico también conocido como El Santo, creado por Leslie Charteris. Este “simontemplar” aparece distante del resto del conjunto del verso, separado pero sin dejar de estar dentro de la construcción significativa, a manera de irrupción que sugiere una conexión entre ese ladrón profesional y la palabra dictador, que es el otro personaje masculino que aparece en estos versos.

Si se remueve uno (¿un qué?); si se cambia de lugar una palabra, el resultado sigue siendo el mismo: la misma luz o la misma nota. Hay en los paréntesis la insistencia en el “sol” y también en estos aparece el “(dos)”, tanto como una voz “otra”, casi como un susurro, que acompaña a la principal para remarcar su confusión, algo como un coro que a la mitad del poema sirve como un pliegue de identidad: la intrusión de ese paréntesis nos obliga a recordar que hay alguien, además de nosotros, lectores, que acompaña la confusión y sin embargo no la comparte, parece incluso que se mofa. Las palabras con las

que se compone este poema son tan diversas que van del “soma” (la enfermedad), al “juego”, el “simposio” y la “flor”, de modo tal que el tema y los referentes se mantienen juntos en un entramado que es imposible de separar, aunque mantienen un significado independiente.

El poema 29 configura una insistencia a partir de la repetición de un verso al que inmediatamente le siguen paréntesis, las aliteraciones y el uso de esdrújulas refuerzan el ritmo:

29

y el odio

(y el drac

ma el dó

lar)

y el odio

(y siéntesespere

amor mío

en las muelas de mi sangre)

y el odio

(y sol menor

para cuerdas y continuo)

y el odio

(y asoma

el hijo de jíbaros

y es macrocéfalo)

y el odio
 (y suba suba
 Urizen
 Ammón Râ)

y el
 (Yog Sothoth)

y el
 (odio ya hueso
 médula ya)

(y el odio)
 oh fin
 oh mariposa de mil años
 (Morada I 122)

El odio aparece primero fuera de los paréntesis, acompañado por éstos, que contienen referencias diversas; primero monedas, luego algo que parece la sala de espera de un dentista, el nombre de una pieza musical (“sol menor para cuerdas y continuo”); una etnia indígena famosa por reducir de tamaño y disecar las cabezas de sus enemigos —de ahí lo paradójico de la macrocefalia de uno de sus hijos—; y después deidades provenientes de distintos orígenes: Urizen, de la mitología creada por William Blake, que encarna la ley y la sabiduría; Ammón Râ, dios egipcio de los pobres; y Yog Sothoth, un personaje extraterrestre que aparece en los mitos de Cthulhu de Lovecraft, específicamente en el cuento “The call of Cthulhu” y es puerta, llave y guardián que traerá

a los dioses primordiales. Esos paréntesis que aluden a divinidades después dan lugar al “(odio ya hueso”, odio corporeizado que da fin al poema: cuando éste aparece nombrado explícitamente en el paréntesis, la voz principal cierra el texto llamándolo “mariposa de mil años”.

Puede pensarse que lo que aparece entre paréntesis abona al odio, lo incita, o bien que funciona como una pausa, un antídoto contra este hasta que los signos ortográficos se vuelven horadables y lo dejan entrar.

Antes de cerrar el análisis de *distancias* quiero detenerme en el poema 31:

ya ya
u no u
mano humano
por aquí
primera puerta
a la derecha por favor
tire empuje
no está se fue no
tan al derecha por favooooorrr
o se equivocará de VOOOR
sucar neoliva
¿sí?tanle jos que ¿sí por favor?
su car nealládoblando la escalera
¿sí? tarde ya yago *no se encuentra*
¿ve? no está quería
sumidad infier *vuelva mañana* no
más u no ya
¿sí?

NADAH

(Morada 1, 124)

Hay un ambiente burocrático aquí. Alguien busca con urgencia y se dirige a lo que parece una oficina de informes. Primero busca, al parecer, lo *umano*, compuesto por la *u* como interjección y el sustantivo *mano*, también aparece la pequeña subversión ortográfica que representa no colocar la *h*, una *umanidad* inacabada, incompleta. Después, una serie de instrucciones: por aquí, a la derecha, empujar puertas; eso se mezcla con el “*no está se fue no*”... Una voz interrumpe a otra, la parte: “VOOOR”, “sucar neoliva”. Luego, parece estar buscando a un yago³³ que no se encuentra, “*infierno mañana no*”: la palabra *infierno* se corta con el *vuelva mañana*, de modo tal que al final del verso hay una negación y una postergación. Busca lo *umano*, busca a yago (este sustantivo, aunque en minúsculas, parece un nombre propio). Al final, acaso la *h* ausente en “umano” se coloca en “NADAH”, extensión y alargamiento de la ausencia a través de la *h* muda: no ha encontrado, no sabemos exactamente qué buscaba. Así, hay cierta angustia difusa que se coloca en una persona concreta, sobre la que no se obtiene respuesta; la comunicación de las voces en este poema es una dilación sin tregua que rompe las palabras sin cancelar su sentido: las pausas puestas a la mitad de ellas, sus juntas mediante el uso estratégico de interjecciones que refuerzan el desorden, vuelven caótica y laberíntica su lectura. Lo mismo que antes: no está claro lo que se busca, no está

³³ Este es el nombre del confidente de Otelio en la tragedia de Shakespeare, sin embargo, no hay elementos evidentes en el poema para asociarlo a ese personaje.

claro quién enuncia, y formalmente eso se manifiesta a través de las rupturas de palabras, el uso de las cursivas y la sintaxis desordenada, de modo tal que la angustia no se queda en su significado, sino que está cristalizada en su enunciación, esto es, en su disposición textual.

La angustia generada a lo largo de treinta y ocho poemas se exagera cuando se llega al 39, que contiene exactamente las mismas palabras, versos y estructura que el poema 1. No me atrevo, sin embargo, a llamarlo el mismo poema: volver al mismo sitio luego de haber hecho un largo recorrido, caminar en círculos (o, más bien, en espiral, como afirma Barrenechea) para encontrarse frente a palabras que ya antes leímos, nos obliga a mirarlas con otros ojos, a sentir y aprehender un poco más de ellas.

No se alcanza una comprensión total pues, como se ha visto a lo largo de este análisis, no existe una forma unívoca de aproximarse a estos poemas. Sin embargo, la familiaridad, que procede de la repetición, parece generar otro tipo de efecto estético (y de vinculación conceptual y afectiva), con el poema acerca de una rueda que se detiene. Recordaremos que, en el principio, es el ritmo inconstante de su movimiento y el cese lo que da pie al libro entero. Otra vez, no hay ni mayúscula inicial ni punto final, es decir que el poemario concluye con “la rueda/ se ha detenido”. No obstante, los lectores sabemos que esto no es así, la ausencia de la marca ortográfica, lo mismo que la repetición del poema 1 en el poema 39, nos hacen saber que el libro es un flujo que se cierra sobre sí

mismo. Al comentar dicha disposición, Barrenechea habla de circularidad angustiante, de líneas de fuga:

Puedo llamarla experiencia textual única por la complejidad de relaciones simultáneas que establece en todas las direcciones y en todos los niveles: red móvil engendrada dentro de cada poema y por la sucesión de los poemas, siempre en proceso. Su conjunto funda un espacio que, paradójicamente, se abre en líneas de fuga y al mismo tiempo se cierra en circularidad angustiante. Fragmenta, quiebra, desgarrar, y a la vez organiza una constelación poética que se revela al lector por su pura presencia. (Epílogo 130)

Constelación poética, una en la que hay efectos de montaje, cortes, uniones inesperadas, marcajes contingentes y discontinuos. Dice Biviana Hernández que Susana Thénon, Carmen Berenguer y Carmen Ollé:

intentan nombrar, aun desde la precariedad y hasta imposibilidad del habla, la violencia material y simbólica del horror y la catástrofe que este momento significa. Es allí donde el montaje –como la alegoría– intenta responder a la pregunta: ¿cómo mirar el desquiciamiento de lo real? Pregunta que permite entender el dispositivo del montaje como una forma de comprensión y de exposición de las ruinas y deshechos de la historia. (64-65)

El montaje así, pone en tela de juicio la estabilidad de lo que se conoce y genera sujetas dislocadas que en los tres casos recurren a la histeria, la ironía y la rabia para afirmarse desde una multiplicidad constante. Esa es la propuesta de Thénon para rehuir del significado estable y estabilizado, de la fijeza. En una carta a Renata Treitel de 1983, Susana Thénon habla sobre *distancias* y afirma:

Lo que hace Oliverio Girondo con las palabras yo estoy haciéndolo con la sintaxis. 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 con esas incoherencias y con esas sinrazones. (Morada II 223)

Ya desde ahora, y aún más claramente en *Ova completa*, se trata de generar deformaciones (¿cánceres?) en la lengua: hacerla estallar, bifurcarse, expandirse. En este libro hay todavía una idea de búsqueda de verdad, o de sentidos absolutos, que luego en *Ova completa* dejarán de existir (o, al menos, de ser tan tajante). Una idea de unidad perdida que hay que restablecer o mínimamente señalar y añorar. La raíz poética de esta intención puede rastrearse en los trabajos de Olga Orozco, Adolfo Girri, o Enrique Molina. Luego de hacer la exploración por el cuerpo, buscarle un centro, administrar las energías lingüísticas que su exploración exige, esa posición de nostalgia por lo perdido dejará su centro vacío para colocar un lenguaje mucho más lúdico e irónico³⁴.

³⁴ Así parece entenderlo también Negroni, cuando afirma que Thénon: “es una poeta huérfana y sigilosa. Como si estuviera unida a aquello que perdió, su voz habla para no decir nada o, mejor dicho, para ser la voz de la cosa ausente. No hay otro mundo, pareciera afirmar, porque no hay mundo. O bien, en las palabras canta siempre el orden de la muerte, es decir lo ya cantado. Más vale desertar de lo expresable (que nos exilia de nosotros mismos) y después quedarse a la intemperie, en esos paisajes sedientos donde está la casa —sin tejado— de la poesía, su género inubicable y apurado por conquistar la precariedad, su tembladeral de pesadillas y luz.” (Negroni 13) Sin embargo, aunque para Negroni esta característica estaría presente en toda su obra, a mí me parece que es sobre todo en *distancias* y en libros anteriores que esto sucede. En el caso particular que analizamos ahora, si bien la huida se hace desde todas las certezas, no es exclusivamente una necesidad de “desertar de lo expresable” lo que se pone en juego: hay también una pluralidad que se abre a partir de las voces, y la lucha contra la muerte no se expresa en términos trascendentales sino anclada a una materialidad corporal que signa la investigación poética.

Aunque, como hemos visto antes, Barrenechea habla de circularidad angustiante, en otro texto (Génesis) se referirá a *distancias* también como un poemario compuesto como espiral: es decir, con líneas que pasan por el mismo punto y sin embargo no se tocan, no se cierran y pueden también representar una forma de avance. Esa estructura implica que los elementos, aunque permanezcan como poemas distintos, están interconectados, y el funcionamiento de uno está implicado y transformado con el mecanismo del siguiente: “poemas como el N° 1 (que inicia y cierra la colección con el N° 39) que intensifican la red de relaciones sintáctico-semánticas entre elementos contiguos o distantes” (Barrenechea, Epílogo 133): en esa red, los significados escapan del sentido regulado y configuran su movilidad, su inestabilidad. Incluso si las mismas palabras (o sus sinónimos) se repiten de un poema a otro, estas no aparecen nunca igual, la transformación se da debido a las acumulaciones, a los cortes de palabras, y a las ambigüedades respecto a la función sintáctica que van desempeñando.

9. Por qué grita quién. Sobre *Ova completa*

¿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?)

(Thénon, Morada I 137-138)

“Espejitos, pajaritas que no cantan [...], la palabra corcel” ... Es 2020 y este poema, publicado hace exactamente 30 años, tiene aún la dimensión de lo que se marca lingüísticamente mediante las elisiones: hay una mujer que grita, pero sus gritos no los conocemos salvo por el asombro de otras voces que se configuran en los versos. Voces de otros, voces que no se articulan desde la comunidad o desde la enunciación colectiva, sino desde la censura, la mirada que se desvía, el destello lingüístico que distrae del grito en sí mismo. El uso de cursivas para marcar sorpresa, que sirven para evidenciar la mirada hacia otra parte: esa otra parte en la cual se situó la mujer desaparecida del poema: se supo de sus gritos, pero no aparecieron nunca, no se sabe cuál fue su consigna, sí que ahora está suprimida.

Escribe Verónica Gago:

¿Por qué nos matan? La reconceptualización de la violencia machista ha sido clave para el movimiento feminista de los últimos años. De dos modos. En primer lugar, *pluralizando* su definición: logramos dejar de hablar “sólo” de la violencia contra las mujeres y cuerpos feminizados para ponerla en relación con un conjunto de violencias sin las cuales ésta no se explica, ni menos aún se comprende con respecto a su incremento histórico. [...] En este sentido, dar cuenta de la pluralización de las violencias es estratégica: es una forma concreta de *conexión* que produce *inteligibilidad* y, por tanto, permite un desplazamiento de la *figura totalizante de la víctima* (61).

Esta afirmación de Gago, inserta en *La potencia feminista*, un libro escrito al calor de las marchas y bajo el abrigo de una irrupción feminista creciente y múltiple, da cuenta de un procedimiento político que ocupa las calles y muchos espacios de reflexión contemporáneos: el reconocimiento de la violencia contra los cuerpos de las mujeres que excede al machismo y se conecta con otras ejercidas por el capitalismo o el neoliberalismo. A lo largo de la revisión de *Ova completa* intentaré mostrar cómo ese reconocimiento se encuentra también en este poemario que va más allá de la rebelión contra las opresiones de género e involucra críticas a diversos procesos sociohistóricos e instituciones. En el caso de este poema específico, es interesante notar cómo la impronta que se muestra mediante el grito suprimido bien puede hacer referencia a la violencia de pareja (como en un femicidio), al terrorismo de Estado debido a la dictadura cívico-militar, o al silenciamiento sistemático de las voces de las mujeres. En su polisemia, abre

el espacio para un sentido crítico y críptico que, sin embargo, nos deja con la evidente sensación de ausencia y de injusticia.

“¿Por qué grita esa mujer?” es el poema con que se inicia *Ova completa*, el libro compuesto por treinta y un poemas al que dedicaré ahora el análisis. Ya desde esta primera aproximación, es posible notar el uso de la pluralidad de voces que sucedía también en *distancias*. Veremos cómo este procedimiento se conjunta con otros que generan una posición cuestionante y una subjetividad diversa. Afirma Cabezón Cámara sobre este libro:

Ova Completa, acá: la etimología enloquecida y sin embargo casi transparente, obvia casi pero rupturista, que empieza a abrir una risa que, como el objeto que la provoca, corta mucho y denuncia, por pura acción lingüística, que la lengua del amo es otra y necesita traducción. Acá, en el poema, una especie de asador de todo bicho que camina, los años de Letras Clásicas con sus latines y sus griegos, estudió eso Thénon en la UBA. Entonces el griego hecho chiste, la filología con sus estudios del ¿origen?, mejor digamos historia, de las palabras también, y enseguida entran lo propio de una nota de policiales y el lunfardo: la taquería entera, el reportero, y otra vez lo “alto”, el Erasmo, y una declaración, una definición de lo fundamental: tu culo, ese centro de gravedad del cuerpo, ese agujero cuya clausura, por lo menos en su posibilidad de ser entrado, es condición de hombría. Todo lo demás, famoso o no famoso, aclara, se olvida. (párr. 6)

Con el humor, Thénon habrá de tejer un entramado textual en el que las jerarquías (de la lengua, del género, de la tradición) se ponen en evidencia y se desestabilizan. Para Hernández, Thénon:

se burla de la alta cultura en general, en circunstancias que su posición ideológica consiste no solo en ironizarla, sino también en desacreditarla en todas las dimensiones y manifestaciones de ‘lo letrado’ o ‘lo culto’ (como ocurre con los discursos de la ciencia, la historia y la literatura), en un sentido que va siempre de lo lúdico a lo grotesco, y de lo grotesco a lo carnavalesco y caricaturesco. (54)

Morrone señala que:

Especialmente su último libro, *Ova Completa* (1987), Thénon destruye también todo lo convencionalmente aceptado como discurso lírico y busca un lenguaje que pueda expresar no sólo lo que se ve al exterior, lo socialmente aceptable, sino que buscaba una forma de manifestar la otra cara de la medalla, «golpear en lo más bajo», poner en muestra lo más íntimo, lo más oscuro y obsceno de la sociedad. (69)

Y quizá no se trate solo de mostrar esa “otra cara”, sino de generar una totalidad fisurada y problemática en la que coexisten registros, géneros y voces que no alcanzan a articularse por completo, sino que permanecen como espacios para lo incomunicable y lo irresoluble.

A partir de este punto, realizaré análisis de diversos poemas que componen la *Ova completa* a partir, sobre todo, de cinco ejes principales: reflexiones sobre el género y lo femenino (en esta sección); el cuestionamiento del yo como categoría autoritaria (en el apartado “La trampa del yo”), las críticas a la cultura occidental (en “Leer a Dante en fascículos”), la puesta en evidencia de los procesos colonizadores (“And so are you”), y los cuestionamientos acerca de la lengua y sus posibilidades comunicativas (“Oxímoron en busca de la esquiva redondez”). Destaco, antes de empezar, que estas categorías no

son arbitrarias, sino que corresponden a una suerte de taxonomía que me permitió agrupar los poemas para su estudio, en tanto en cada uno de ellos —aunque simultáneamente aparezcan cuestionamientos relacionados a los otros apartados— surgen ejemplos que me permiten dar cuenta de procedimientos, preocupaciones y posturas en común. Sin embargo, vale la pena enfatizar el hecho de que, en su proliferación rizomática, es difícil hallar un tema principal en cada poema, al contrario, las preocupaciones están diseminadas y en ocasiones vuelven, pero no se posicionan de manera central en ningún texto.

Según Negroni:

Si el germen de esta concepción del mundo-como-origen y del lenguaje-como-ceguera está presente desde un comienzo, es en *Ova Completa* donde alcanza el clímax de su capacidad corrosiva. Allí, el afán carnavalizador, que multiplica las profanaciones y operaciones de tatuaje, da como resultado un lenguaje que, agobiando la intertextualidad y la parodia, intensifica el carácter bustrofédico del poema. El efecto es de extrañamiento radical. Como si los signos (no las emociones) revelaran un desequilibrio armónico entre la experiencia y el mundo. (15)

A partir de esta afirmación de Negroni, recordaremos que la primera etapa en la poesía de Thénon implica una búsqueda en una lengua mucho más convencionalmente conocida como poética, cercana a la idea de descubrimiento trascendental, una especie de poesía como revelación en un sentido similar al que podríamos encontrar en su contemporánea Alejandra Pizarnik. Ya para *distancias* y, sobre todo, en *Ova completa*, la

combinación de distintos registros lingüísticos y diversos idiomas, su fusión en la estructura poética, será un recurso frecuente. Así, por ejemplo, en “Omnes generationes” aparece el latín desde el título, que remite a la Biblia (Lucas 1:46-55)³⁵, fragmento en que María se dirige a Dios cuando es visitada por su prima Isabel. Mientras en el discurso bíblico María se siente honrada por ser la madre del hijo de Dios, aquí la referencia a la fecundación in vitro y a materiales como la fórmica, el cobalto y el poliuretano, se combina con un “los educaré como pueda/no los educaré”, que desacraliza por completo la maternidad, la artificializa al tiempo que disminuye la responsabilidad moral de la crianza.

El español poético de Thénon se va contaminando con la inclusión de otras lenguas, por un lado, y con la convivencia con registros que no siempre se han considerado poéticos, por el otro. La desestabilización atraviesa la experiencia individual y la experiencia colectiva en tanto borra los límites entre ambas y las politiza en ese borramiento. La crítica atraviesa conceptualmente los discursos, pero también el hecho mismo de la enunciación, en tanto problematiza la propia relación con el lenguaje y su convencionalidad. En “Ova completa”, el poema que da nombre al libro que ahora revisamos, esta desconfianza respecto al lenguaje se combina con el posicionamiento de género que evidencia la opresión. Este poema aparece en el libro con una nota al pie:

³⁵ A partir de este fragmento, se derivó la oración Magníficat, con la cual Bach compondría un Magníficat en mi menor bemol (BWV 243).

Ova completa*

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 referendum*’.

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 del sumario Max Scheler una familia vecina

un psiquiatra dos guardias

Ya adentro, hay

1 que perdió entrambas gambas 1 sacerdote

1 indiferente 1 sádico 1 calcomaniaco de Racing

1 (UN) ejemplar del Erasmo Ilustrado para Niños

Ya más,

ya bien adentro:

el recuerdo de una frase famosa el olvido de esa

frase famosa al que sigue el olvido de todo lo

famoso lo que no lo es salvo tu culo

Filosofía significa ‘violación de un ser viviente’.

Cuando tu pena es condonada 26 años después
retomás su ejercicio o te lo ejercen.

*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.

(Morada I 155-156)

En este poema, McGuirk encuentra un “echo (parody) of masculine ‘completeness’” (233). Aunque es evidente ese eco, creo que el gesto de emplear un concepto masculino implica la apropiación del mismo, que no necesariamente responde a la intención paródica: feminizar no es ridiculizar. La idea de filosofía como violación, a partir de la etimología falsa, señala además el carácter violento de la tradición occidental. Una vez que esta —entendida aquí como un acto y no como una disciplina— se lleva a cabo, aparecen únicamente sujetos masculinos e instituciones de control. En el fondo de todo esto, se diría, “ya bien adentro”, lo que hay es una frase olvidada: reducción de una serie de circunstancias a su origen lingüístico que confirmaría lo problemático de la lengua y los modos en que configura la realidad.

Hemos reconocido antes que las posibilidades enunciativas de las mujeres hacia los ochenta, si bien mucho mayores que en décadas anteriores, siguen siendo limitadas por el contexto de producción y de recepción: hacerse sitio en el mundo enunciándose como mujer-escritora sigue siendo problemático. En palabras de Julieta Gamboa:

Durante la década, en muchas de las manifestaciones poéticas de mujeres se muestra una expresión autoconsciente, autodesignativa, que da cuenta —en primera persona— de las ausencias y fisuras en las representaciones y simbolizaciones de las subjetividades femeninas y que traduce los ejercicios de violencia material y simbólica sobre los cuerpos de las mujeres en el contexto latinoamericano. (Discursos 5)

Si se piensa además en el lesbianismo de Thénon, esa categoría nos hace voltear a ver un lugar todavía más reducido que, como señaló Monique Wittig apenas cinco años después de la publicación de *Ova completa*, es el de la cancelación —la suspensión, al menos— de la noción de la mujer como mito, es decir, como una serie de nociones trascendentalizantes que intentan ligar a razones biológicas un sistema de opresión. Así, si se pone en juego la dinámica heterosexual, también se rechaza una cierta esencia femenina y los valores que tendrían que estar encarnados en el cuerpo de una mujer (ternura, belleza, recato, y un amplio etcétera); ello implica, asimismo, una desestabilización de la normativa económica de los cuerpos leídos socialmente como mujeres.

“Inventar la vida nuevamente”, como ha dicho Thénon en un poema que cité antes, obliga a realizar un cuestionamiento acerca de las instituciones fundantes que se originan en la noción de familia que es, en última instancia, la forma y culminación de la heterosexualidad como idea normalizada y normalizante. Eso sucederá también en “Si durmieras en Ramos Mejía...:”, donde Thénon emplea el ritmo de la canción popular y con él compone un poema lúdico para su amante: si ella durmiera en Ramos Mejía, junto

con su familia, “qué despelote sería”. La repetición de este verso funciona como estribillo en el que la palabra despelote aparece para generar extrañamiento y burla a los discursos tradicionales del amor (heterosexual); a la forma “amada mía” se le superpone una palabra de uso más bien coloquial. En este caso es evidente que se trata de dos mujeres enfrentadas al sistema familiar de una de ellas, emplea así una estructura convencional y reconocible para llenarla con una manera de relación amorosa prácticamente ausente en otros discursos. La preferencia sexual es entonces una forma de instalar la fisura en ese formato ya hecho.

Según Reisz:

La disonancia creada por el pastiche lingüístico se intensifica en los momentos de mayor intensidad emocional, especialmente en aquellos en que el impulso metaforizador genera visiones de siniestra belleza. La “cama negra de hormigas” que la madre celosa tiende a las amantes, la interpenetración de “huecos” y “sombras” (que suena a amor tanto como a muerte) y las manos mochas sobre “el tambor de la agonía” son imágenes demasiado fuertes como para que la poeta-ventrílocua las deje hablar por sí solas. Se le hace necesario, para tenerlas bajo control, rebajarlas con la irradiación banalizadora del “despelote”. No hay tal lugar en su poética para la tragedia ni para lo sublime... aunque la experiencia real de la que nace el texto pueda ser una tragedia. El mecanismo y la helada distancia que impone el estribillo solo dejan un mínimo resquicio para que la expresión *amada mía* recupere, en su aislamiento final, una inflexión de autenticidad. (Reisz, Voces 160)

Reisz también señala:

En una audaz maniobra, que es como la exacta inversión de la figura de la muñequita-de-ventrílocuo que repite lo que la tradición le dice que es apropiado que diga una mujer, Thénon se hizo ella misma ventrílocua y le transfirió al canto murguero unos acentos femeninos y homoeróticos enteramente inapropiados al espíritu salaz y machista del que había nacido ese género popular.

En uno de los raros momentos de su poesía en que se permitió una efusión emotiva cercana a lo confesional, Thénon no pudo eludir, sin embargo, las trampas de su propensión histriónica ni el movimiento de búmerang de sus maniobras contaminatorias. Si *durmieras en Ramos Mejía/ amada mía/qué despelote sería* -proclama en el estribillo de su versión arrabalera de oda sáfica, mezclando en un mismo envión el nombre de un barrio popular, la invocación altisonante al objeto del deseo y una exclamación jergal con un toque de grosería. Aunque el poema [...] tiene un par de imágenes memorables y algunos detalles de auténtica hondura emocional, el conjunto no se sostiene armónicamente: como un fantasma vengativo, la vapuleada murga extiende de principio a fin su sombra sobre el discurso del amor vedado e instala una tensión irresoluble entre los extremos de la burla y de la tragedia. (Reisz, Mujer 125)

La estrategia poética de Thénon va así jugando con emotividades diversas que se intersectan unas a otras. Aunque para Reisz hay un conjunto inarmónico, es justo la apropiación de un género tradicionalmente machista y masculino, como la murga, el que permite instalar un discurso nuevo, con un carácter lúdico en el que la disonancia asumida es también parte de la construcción, como una manera de continuar la incomodidad que la aparición de dos lesbianas en el espectro familiar supone. De la ironía a la tragedia, al dolor y a luminosidad, el procedimiento desjerarquizante trabaja al nivel

del discurso, del afecto, de la emotividad y de la puesta en crisis de nociones como la familia o las relaciones amorosas. En otro fragmento, Reisz señala:

«No puedo hablar con mi voz sino con mis voces», se quejaba Alejandra Pizarnik en uno de los textos de *El infierno musical*, poemario escrito un año antes de su muerte, en 1971 (p. 152). Tal parece haber sido también el agónico interrogante con el que se confrontó Susana Thénon, otra poeta argentina coetánea de Pizarnik que desapareció, como ella, dejando su obra inconclusa en un momento de intensas búsquedas y que, como ella, no podía hablar con su voz sino con un alucinante muestrario de voces ajenas. Algunas de ellas, las más desafiantes, las tomó en préstamo del tango o de la murga, esa procaz manifestación del humorismo lumpen que, en forma de coro callejero dominaba en las festividades barriales del carnaval bonaerense por los años cuarenta y cincuenta. (Mujer 125)

Las “voces ajenas” que menciona Reisz terminan también formando parte de un conjunto que excede a la voz poética singular y definida y devuelven una poética diversa, mutante, que se transforma de un verso al siguiente.

En otro poema inventará una palabra nueva para dar paso a otro tipo de crítica:

el struss
 uno de los grandes males
 que afectan a la womanidad
 antes se llamaba stress
 y antes strass
 o strauss
 es como un vals trastabillado
 por la mujer sin sombra
 no hay drama

está borracha
 borracha la puerca

el struss
 (Morada 1, 162)

Este “vals trastabillado por la mujer sin sombra” da cuenta de una condición específica (y lúdicamente) femenina: mujeres agobiadas por ese mal cuya experiencia es inmediatamente descalificada mediante su categorización. Aunque las intenciones y los temas sean más o menos distintos, me parece que en este poema y el anterior se emplea la estrategia de recurrir a algo ya hecho (la estructura con estribillos de la canción popular allá, la palabra “stress” aquí) para ridiculizar lo que esto representa. Mientras en “Si durmieras...” se trastoca la heterosexualidad al incluir a una pareja de mujeres dentro de un formato en el que no habrían cabido, acá sucede que pensar en el stress y el struss (invención de Thénon) es poner en cuestión los discursos sobre la psique humana. El struss, al ser una condición absolutamente femenina, se hermana a la histeria por la que tanto se preocupó el psicoanálisis desde sus inicios³⁶, y al cual Thénon realizará más de una crítica a lo largo de este libro. Se alude también en “La musik” (Morada 1 168-170), poema al que iré más adelante y en el que aparece el diván (del psicoanalista) en medio de un escenario de personajes pretenciosos pertenecientes a cierta *élite* cultural.

³⁶ En La invención de la histeria, Didi-Huberman da cuenta de la manera en que la taxonomía médica habría funcionado para generar sistemas de control específicos para mujeres durante el siglo XIX que daría como resultado, entre otras cosas, su señalamiento como seres inentendibles y de comportamientos irracionales. Es contra esta misma postura que Thénon se pronuncia exagerándola y ridiculizándola.

Igualmente, en “Murgatorio” aparece “yo soy el nieto/ de mi papá//olé olá/olé olá/ voy al psicólogo/ a investigar// por qué por qué / pour quoi pour quoi / la vie en rose/ no es pour moi”.

Susana Reisz es severa cuando encuentra que en este poema Thénon “trivializa el horror del incesto y del abuso casero convirtiéndolo en frívola cháchara «edípica»” (Reisz, Voces 157). Me parece, sin embargo, que pensar la estrategia como una mera trivialización es dejar de lado la serie de cuestionamientos que se realizan a lo largo de libro respecto a diversos temas e instituciones. Si bien permanece cierta ambigüedad respecto a la postura que Thénon adopta en múltiples ocasiones, ello, como veremos, responde más a la idea de fisurar al sujeto como categoría estable que a una mera frivolidad o a una neutralización de la crítica.

De todos los poemas que aparecen en *Ova completa*, quizá sea en “La antología” donde resulta más evidente la inconformidad de la poeta con las clasificaciones y taxonomías, e incluso con cierta crítica académica feminista:

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

(Thénon, Morada I 182-183)

En este poema, la autora juega nuevamente con una voz impostada, la de “Petrona Smith-Jones”, quien busca formar una antología de acuerdo a los cánones de lectura de la academia estadounidense y, en ese sentido, quiere reunir a autoras que se ajusten a cierta marginalidad a la que Thénon misma pertenecería y a la que, sin embargo, rechaza. Es evidente para este momento que las clasificaciones no le vienen bien y que, por eso mismo, atender a uno solo de los elementos que ella pone en cuestión resultaría en una crítica parcial y estrecha. Es reconocible el discurso desde el cual esta academia ridiculizada estaría posicionándose, el remate del poema hace un señalamiento hacia las conclusiones que este tipo de análisis arrojaría: las mujeres que escriben padecen alguna enfermedad y sufren. Thénon ha elegido fugarse también de ahí a partir de minar esa concepción de lo femenino y de la clasificación de su escritura a partir de esta categoría.

Morrone señala:

Si aceptamos el argumento de Foucault acerca de que lo ‘verdadero’ depende de quien toma control del discurso, entonces es razonable pensar también que la dominación de los hombres sobre los discursos ha atrapado a las mujeres, durante mucho tiempo, en una red de unas ‘verdades’ masculinas (Poderti, 1995: 70)

En acuerdo a Poderti, estas verdades masculinas imponen división de los géneros sexuales y discriminación de la mujer. Las estrategias irónicas en los poemas de Thénon actúan imponiendo una reflexión y una toma de conciencia de los procedimientos de exclusión de la mujer. (Morrone 80)

En este caso, esos mecanismos quedan también evidenciados desde la ridiculización de cierta aproximación feminista-académica. Es paradójico que, por un

lado, son esos propios mecanismos los que influyen en la colocación de Thénon en la tradición poética reconocida y, por el otro, la encasillan y nos la proponen desde una perspectiva limitada, que ciñe los análisis y segmenta su obra.

Susana Reisz emplea este poema para señalar una característica de la poesía de Thénon y afirma que:

Conviene recordar aquí, una vez más, que, según Irigaray, las mujeres no disponemos de un lenguaje propio que nos permita salir del enclaustramiento del discurso privado o semiprivado y que, por lo mismo, nuestra única posibilidad de expresarnos con eficacia en el ámbito público es imitar el discurso patriarcal de un modo que ponga en evidencia sus propios dobleces y contradicciones. Según este razonamiento, la forma más efectiva de disturbar la “lógica falocéntrica” es desensamblarla mediante la repetición insistente, la cita en contextos disonantes o una suerte de mimetismo duplicado, sobreacentuado, teatralizado. El problema es que [...] llevada hasta sus últimas consecuencias, esta estrategia mimética puede desembocar en la desconstrucción del proceso desconstrutivo mismo y, con ella, en una impasse ideológica.

Tal me parece ser el caso de “La antología”, un texto que disturba cierta lógica feminista con los mismos mecanismos que Irigaray describe y utiliza para disturbar el pensamiento misógino de la tradición filosófica occidental [...].

Al hacer de la imitación y de la pseudo-cita los únicos modos posibles de hablar y al usar la caricatura y lo grotesco como únicas formas aceptables de cuestionamiento, Thénon niega y afirma a la vez su “propio” lenguaje y su “propio” sistema de valores en ese mismo acto mimético con el que intenta erosionar los puntos ciegos del discurso ajeno. Las consecuencias

que ahora derivo de este hecho son, sin embargo diferentes: por más que siga admitiendo que la mimesis burlesca es un recurso defensivo ideal para los sectores sociales marginados del poder, no puedo evitar severas dudas sobre la efectividad de un diálogo en el que el chistoso (o la chistosa) no está en condiciones de asumir ningún lenguaje ni ningún sistema de valores claramente diferenciado del que es objeto de burla (Voces 147-150).

Contrasto esta argumentación con un concepto al que Sara Ahmed ha recurrido en múltiples momentos, el de la “feminista aguafiestas”³⁷, esa figura incómoda que señala las opresiones y las violencias constantemente y que, aunque el resto de las y los sujetos de las discusiones se puedan mostrar contentos ante determinada circunstancia o argumentación, ella insiste en hacer visible algo que para los demás es incómodo. “La aguafiestas feminista empieza como una figura sensacionalista. Es como si el objetivo de su argumento fuera causar problemas, entrometerse en la felicidad de los demás por su propia infelicidad.” (Vivir 61-62), y más adelante:

Ser feminista puede ser como vivir en otro mundo aunque estés sentada a la misma mesa. Si este es el caso, entonces ser feminista es estar en un mundo diferente. Muchas cosas se reproducen por pasar desapercibidas; por replegarse a un segundo plano. Lo que ha pasado a un segundo plano cobra vida cuando dejas de participar en este repliegue: No es extraño: la familia se convierte en algo más tangible cuanto más te alienas de ella. Si la aguafiestas feminista aparece en una conversación en torno a la mesa, saca a relucir otras cosas, incluida la familia, y también la mesa,

³⁷ *Feminist killjoy*, en inglés, presente en *The promise of happiness* (2010) y *Living a feminist life* (2017) por mencionar solo dos momentos de su producción.

como una serie de arreglos. Cuando a las feministas se nos menosprecia por sensacionalistas, experimentamos el mundo como algo mucho más sensacional; lo que de ordinario solemos pasar por alto o miramos por encima, se nos muestra como algo sorprendente. El mundo se registra, una vez más, como una intrusión sensorial; los hechos que posiblemente has intentado olvidar cobran mayor nitidez a medida que adoptas una mirada feminista [...]. La experiencia de ser feminista con frecuencia es una experiencia de no estar a tono con otras personas. La nota que desentona no es solo la nota que se oye más aguda, sino también la nota que arruina la melodía entera. Por supuesto, suena negativo: arruinar algo. Nos oyen como personas negativas: siempre estamos arruinando algo. (64-65)

La incomodidad que genera la feminista aguafiestas tiene que ver con una señalización constante de los problemas y las fisuras de discursos y actitudes, incluso dentro del propio feminismo. En ese sentido, pensar a Susana Thénon más como la aguafiestas que como “la chistosa” pues, si bien su sentido del humor, como hemos visto, es patente (sobre todo en *Ova completa*), Thénon elige siempre el sitio de la enunciación problemática y conflictiva, que emplea incluso para cuestionar los mecanismos de la propia academia que la lee y pretende aproximarse desde determinados focos interpretativos y termina sectarizando y esencializando su pensamiento.

9.1 El texto sin órganos

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, el cuerpo no es más que “un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes” (Mil mesetas 158), sus órganos,

afirman, son algo así como un estorbo, un obstáculo que hay que sortear. Conseguir el cuerpo sin órganos sería inventar distintas conexiones con intensidades. Antes que significado, lo que generaría es una serie de aperturas y posibilidades. El cuerpo así concebido, afirman, no es ni lugar ni escenario, no es un soporte y tampoco algo que interpretar, sino una contingencia que funciona como sitio de apertura al mundo.

Haciendo un extracto del texto de Deleuze y Guattari, tenemos que el cuerpo sin órganos podría ser:

- Un “*campo de inmanencia* del deseo, el *plan de consistencia* propio del deseo”. (159)
- Un espacio “donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas.” (162)
- “Materia en la que no hay dioses; los principios como fuerzas, esencias, sustancias, elementos, remisiones, producciones”. (163)
- Algo que “opone la desarticulación (o las n articulaciones) como propiedad del plan de consistencia, la experimentación como operación en ese plano”. (164)

El cuerpo sin órganos no es único, no es una sola posibilidad, Deleuze y Guattari incluyen entre sus ejemplos de cuerpo sin órganos el de una persona drogada, el de un masoquista y el de un poeta, por ejemplo: cuerpos que salen del flujo ordinario y

funcionan a partir de reglas distintas, como un continuum de intensidades. El “Cuerpo sin órganos”, empero, no es un cuerpo que no los tiene, sino uno que no se acomoda como organismo para operar en conjunto, que no se ciñe al funcionamiento productivo: las funciones se desdibujan, se transforman o se cancelan. “El CsO no se opone a los órganos, sino que, con sus «órganos verdaderos» que deben ser compuestos y situados, se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos. [...] El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en el CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil” (163-164). La productividad del cuerpo, su accionar como maquinaria, se rompe cuando se intenta despojarlo de la idea de organización: no trabaja para generar algo, se queda puesto como apertura de intensidades sensoriales. Sería algo como:

El *huevo lleno* anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las formas accesorias, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras. El órgano cambia al franquear un umbral, al cambiar de gradiente. (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 158-159)

Es curioso que en su exploración hablen del huevo lleno como forma del cuerpo sin órganos. Varias décadas después, Susana Thénon titulará *Ova completa* a un poemario que, desde mi perspectiva, puede analizarse a partir de estas nociones. Si bien no encuentro elementos para afirmar que el título de Thénon sea una referencia expresa al trabajo de estos autores franceses, ambas propuestas están en consonancia. En el juego de palabras de Thénon, *Ova* es una feminización del sustantivo “huevo”, y puede ser también una contracción de “Ovario”. *Ova completa* podría leerse también como huevos llenos, una idea irónica de completud o de potencialidad. Si nuestra experiencia se encuentra constreñida a la organización del cuerpo, y el cuerpo es también organizado social y discursivamente, intentar alcanzar un cuerpo sin órganos es proponerse como nodo de resistencia a partir del cuerpo.

Siguiendo el concepto deleuziano del cuerpo sin órganos, puedo pensar también en un *texto sin órganos* para caracterizar la poesía de Susana Thénon. Si, como pasa en *distancias*, las categorías gramaticales y las estructuras sintácticas se ensanchan y se transforman, si entendemos esos elementos como los órganos del poema, entonces esa capacidad para implotarlos en intensidades diversas es una forma de alcanzar lo multiforme y la dinámica de espiral de la que habla Barrenechea. La de Thénon es una escritura inconforme que se asienta sobre las bases del trabajo lingüístico, pero transforma ese mismo trabajo en una serie de subversiones compuestas a partir de la posición del cuerpo y la subjetividad.

Escapar de la gramática cotidiana, ubicarse en un margen desde el cual sea posible mirarla sin llegar a su empleo acrítico, disentir de los valores que esa lengua lleva implícitos dado su carácter hegemónico, con esa unión se abre el sitio para generar una identidad siempre móvil.

También considero productivo el concepto de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari³⁸ para caracterizar a la producción de Thénon. Esta noción ya ha sido ampliamente empleada para estudiar las poéticas neobarrocas. Saraí Trejo, por ejemplo, analiza en Coral Bracho las características relacionadas al rizoma. En sus palabras:

El rizoma critica el modelo de organización europeo que subraya las diferencias entre centro y periferia en los diferentes aspectos que conforman una sociedad y el (neo)barroco se apropia de la herencia europea para convertirla en un motor creativo que guarde los rasgos de la identidad americana. [Los poemas] ofrecen un discurso que se va extendiendo sin pretender llegar a una conclusión. El pensamiento rizomático, [...] permite conceptualizar una resistencia a todo lo binario, a las jerarquías y a las estructuras que establecen relaciones de subordinación o de centro y periferia. (Trejo 32-33)

No basta entonces quedarse en el margen para generar una poética, sino que es en el exceso de la categoría donde se encuentra otra potencia: desjerarquizar ese orden es también la posibilidad de desjerarquizar el sistema de signos con que se compone la poesía.

³⁸ “un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómeta central; definido únicamente por la circulación de estados.” (Deleuze y Guattari, Rizoma 10)

Si los signos se desestabilizan, el juego que se hace con la forma y el sentido genera un texto sin órganos en el que las estructuras, con su sintaxis y formas poéticas establecidas, siguen siendo reconocibles, pero no funcionan del mismo modo, está dislocada, inacabada y difusa. En una carta a su amiga Renata Treitel, la propia Thénon dijo lo siguiente:

En cuanto a las “transgresiones” gramaticales y sintácticas ellas se deben a una voluntad precisa de reconstruir (o des-construir) una especie de pensamiento pre-verbal que intuyo existe antes del estado verbal. Son como poemas en bruto previos al estado de palabra. Esto trae como resultado la paradoja de que se necesita una gran elaboración gramatical y sintáctica. Para destruir algo es necesario que ese algo esté allí. No sé si lo logro, y tampoco sé si es válido o verdadero lo que te digo. En el fondo estos poemas responden a demasiadas cosas, creo, y toda explicación es parcial e incompleta. (Morada II, 217)

Como se ve, hay aquí una vocación consciente del trabajo lingüístico que empata con lo que hasta ahora he comentado. Ese pensamiento pre-verbal sería la aparición del afecto en el poema: antes la intensificación del cuerpo que su delimitación. Si cuando este se nombra con palabras debe ser ceñido a sus posibilidades comunicativas, entonces lo que queda es hacerlo surgir a partir de la demolición sintáctica, artificios que abren ventanas, muros, surcos por los cuales puede cruzar aquello que Thénon ubicaría antes de lo discursivo. “Todo pasa por el cuerpo y cuando Thénon escribe de esta distancia mínima que existe entre nosotros y nosotros mismos se advierte esta forma de extrañamiento que uno siente con respecto a sí mismo y a su propio cuerpo” (Morrone

116). Es ese límite entre un cuerpo y otro, pero sobre todo entre el cuerpo y el sentido que en él se halla, el que me interesa aquí.

Asegura Barrenechea:

Las contradicciones pueblan su espacio en manifestaciones simultáneas o en procesos que van de la dualidad (pluralidad) a la unidad y viceversa. Conectado con esto habría que recordar al hermafrodita, que Susana Thénon confiesa ver no solo como un mito sino también como una profecía fuera de toda consideración ética o filosófica. Lo reconoce en el poema 19 (“rió el es decir yo”) pero aflora de modo oblicuo e insistente en voces femeninas y masculinas de la enunciación, y en su particular manejo del lenguaje. (Epílogo 133)

El hermafroditismo como categoría de pensamiento, más allá de la propuesta de Barrenechea puede leerse quizás más fructíferamente a partir de las teorías de Judith Butler sobre el género y su flexibilidad performática. La insistencia en la profecía quizá encuentre resonancia en las teorías contemporáneas acerca de lo *queer* que intentan deshacer la idea del binarismo y proponer modos de existencia que trasciendan las categorías de femenino y masculino como algo cerrado e inamovible. Si se asume que el género es una construcción social, es a partir de Butler que puede entenderse la fundación del género como una serie de actos performáticos (comportarse, moverse, o decir) que van volviendo al cuerpo un conjunto de legibilidades y marcas de tipo social: es decir, los cuerpos tradicionalmente leídos como mujeres se encuentran sujetos a una serie de

opresiones y realidades distintas a aquellas que viven cuerpos asignados como masculinos.

Estas aproximaciones teóricas tienen un correlato textual que Barrenechea encuentra sustentado a partir de esa misma noción de hermafroditismo:

El hermafroditismo se revela a través de la concordancia genérica que explota al máximo las posibilidades ofrecidas por el sistema morfo-sintáctico y semántico del español. Como todos ustedes saben, el funcionamiento del género en español es fundamentalmente de naturaleza gramatical marcada por la concordancia, de acuerdo con una compleja historia que no interesa aquí aclarar. Ella ha fijado una norma reconocible en el uso de los adjetivos en -o que clasifican como masculinos el grupo de sustantivos a los cuales se refieren, y de los adjetivos en -a, que los clasifican como femeninos. El sexo del referente interfiere en el sistema, en lo que concierne a los referentes sexuados, y aún en estos, parcialmente. Además, frente a la distinción masculino/femenino, el neutro constituye un caso aparte que no forma sistema con ellos, pues para la concordancia actúa como masculino conectado con adjetivos en -o. La oposición neutro/no-neutro concierne solo a un área restringida de las categorías sustantivas, las categorías pronominales. (Español 157)

Thénon puede moverse de género en una palabra para hablar del cuerpo, el traslado de la voz discursiva genera un extrañamiento suficiente para entender de forma disidente las existencias establecidas. A veces, es el contexto confuso, o su desplazamiento, el que permite que esto suceda. En ocasiones las ambigüedades se resuelven con el verso siguiente, aunque en muchos casos el enigma persiste.

Poner el cuerpo en el centro es también una forma de ponerse a la intemperie. Como en el poema que antes he citado (“despojémonos de todo aquello seguro que se proyecta al exterior” [“Juego” Morada I 29]), despojarse del lenguaje y soltar la certeza del género colocará a Thénon casi de inmediato en la posición del margen, de la desposesión.

Para Tabarovsky, la posición implicada en los autores *de izquierda* (en la que colocamos a Thénon) sería la del descreimiento, la sospecha, en oposición a esa otra literatura que serviría de ejemplo a lo que señalo como poesía de denuncia, que él calificará de costumbrista:

De Puig a Lamborghini lo que acontece es la creación de un relato y, al mismo tiempo, la sospecha en ese relato. La literatura se desplaza hacia la sospecha sobre las condiciones de producción textual del mismo texto. Texto que narra (incluso en los poemas de Perlongher y de Viel Temperley) bajo el mandato de la duda, de la indeterminación, del temor al acabamiento; pero a la vez, texto que corroe, que perfora la sintaxis y sueña con hacerla estallar en pedazos. Ese canon permitió también remover la herencia directa de los sesenta: el realismo ramplón y de bajo vuelo, que retomaba a Cortázar, pero también a Sábato e incluso a Marechal (Abelardo Castillo, por dar un nombre, [...] la poesía costumbrista de Gelman, por decir otro). (26)

La duda y la indeterminación, como hemos ido observando, también son marcas de la poética de Thénon: sintaxis y retórica estalladas que rompen con una manera de representación aceptada y avalada por las instituciones y el mercado.

9.2 La trampa del yo

Para la escritora y teórica francesa Monique Wittig, es necesario asumir a las mujeres como una clase aparte y oprimida, incluso a pesar del primer marxismo que consideraba que la agrupación de éstas constituiría una división de la lucha obrera.

Asegura Wittig:

sin clase ni conciencia de clase no hay verdaderos sujetos, solamente individuos alienados. Para las mujeres, responder a la cuestión del sujeto individual en términos materialistas consiste, en primer lugar, en mostrar, como lo hicieron las feministas y las lesbianas, que los problemas supuestamente subjetivos, «individuales» y «privados» son, de hecho, problemas sociales, problemas de clase; que la sexualidad no es, para las mujeres, una expresión individual y subjetiva, sino una institución social violenta. Pero una vez que hayamos mostrado que todos nuestros problemas supuestamente personales son, de hecho, problemas de clase, aún nos quedará responder al problema del sujeto de cada mujer, tomada aisladamente; no el mito, sino cada una de nosotras” (42).

Esas oscilaciones entre lo social y lo individual, esos “problemas de clase” que se articulan en lo personal son precisamente aquello que cabrá en los poemas de Thénon: es el sitio de la subjetividad enunciativa que se reclama desde la voz poética femenina en este y otros casos. No obstante, como se verá después, incluso de esa fijeza escapará Thénon cambiando el género de la voz poética en diversos momentos.

En ese sentido, “lo sepan las lesbianas o no, su situación, aquí y ahora, en nuestra sociedad, está filosóficamente (políticamente) más allá de las categorías de los sexos. Prácticamente son desertoras de su propia clase (la clase de las mujeres), aunque sea de forma parcial y precaria.” (Wittig 74) En ese sentido, asegura que las lesbianas no son mujeres. Pensar así la disidencia sexual implica que esta constituye una forma de posicionarse contra las violencias sistémicas desde el ejercicio del cuerpo. En el caso de Thénon, el gesto sucede también al nivel del lenguaje poético y la subjetividad que lo profiere.

Es claro para Wittig que la primera fuga de lo establecido que posibilitaría la emancipación de las mujeres —no, insistimos, de *la-mujer* como concepto ideal— sería la del lenguaje, del reclamo de la voz para autodelinearse. Esto para ella iría asociado a la disolución de la noción de escritura femenina en tanto el género es sólo uno, el femenino, que serviría como una marca lingüística para señalar lo diferente en tanto “lo masculino no es lo masculino sino lo general” (Wittig 86). Desde su perspectiva habría que anular el género; sin embargo, en el caso de las enunciaciones de Thénon, ponerlo en entredicho no es anularlo sino asumir el potencial político que su fisura traería. No se trata tanto de abolirlo como de apropiárselo incómodamente: invertirlo y subvertirlo.³⁹

³⁹ Dice Wittig: “Después de Proust, el sujeto ya nunca ha vuelto a ser el mismo, porque en la obra *En busca del tiempo perdido* hizo de lo «homosexual» el eje de categorización a partir del cual universalizar. El sujeto minoritario no está auto-centrado como lo está el sujeto heterosexual” (Wittig 88). Esa posición de descentramiento es, desde mi perspectiva, en la que Thénon hurga, una contingencia del discurso no legitimado.

El yo como constructo enunciativo no es el que se pone aquí en entredicho, se pone, sí en juego, la cerrazón del yo como categoría autoritaria (universalizante, diría quizás Wittig): es el discurso hegemónico el único que puede presentarse sin titubeos porque goza de toda legitimación; sólo aquello establecido y que no se cuestiona a sí mismo tiene la potestad de afirmarse sin fisuras. Intento aquí aclarar algo que quizás antes no señalé con suficiente vehemencia: desde la posición crítica que elijo, no todos los discursos poéticos son subversivos puesto que, aunque en teoría todos ellos se desplazarían de la referencialidad comunicativa en la que nos encontramos cotidianamente, la perspectiva (es decir, la posición de quien los genera, las intersecciones de ese *yo*, incluso los privilegios, tanto como las opresiones) no necesariamente se pone en entredicho. La forma poética —aunque en apariencia lúdica— no representa una alternativa que fisure la realidad como se conoce, pues la toma de su sitio sólo para girarla y volverla a colocar en el mismo punto, y es esa voltereta la que distrae: poema, pues, como divertimento que no se compromete con su contexto. Lo mismo sucede si el tema es potente, si se encuentra cargado en términos políticos. Hablar, por ejemplo, de las y los desaparecidos no implica en sí mismo un acto disidente si el tratamiento poético de los “no-cadáveres” sigue las mismas reglas de los discursos tradicionales que exaltan e idealizan —martirizan— a quienes mueren como consecuencia de las luchas armadas o las violencias sistémicas. En el caso particular de “¿Por qué grita esa mujer?”, es relevante recordar que el contexto de escritura está

fuertemente ligado a esas desapariciones forzadas de la dictadura. No sabemos los motivos de la ausencia de esa mujer y, aunque hay elementos que la descalifican a partir de una condición de locura que permiten pensar también en violencia de género, la interrogante sobre las causas queda abierta.

Vuelvo a Wittig, quien señala que “El movimiento de ida y vuelta entre los dos niveles de la realidad (la realidad conceptual y la realidad material de la opresión, que son, ambas, realidades sociales) se logra a través del lenguaje.” (42) Esos dos niveles quedan, pues, inextricablemente unidos en el poema, —y en general en cada acto de habla— y precisamente por ello realizar operaciones lúdicas que subviertan el orden tanto del lenguaje como del discurso conceptual, es también una manera de tener injerencia en eso que para Wittig puede ubicarse como opresión material. Ir contra la hegemonía, un poema a la vez.

En “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” se reafirma esta crítica mediante la presentación de opciones (sinonímicas entre ellas en varios casos); estas representarían alternativas nominativas que, sin embargo, no modificarían la relación del poeta con la tradición: emplear tal o cual palabra para definir(se) no implicaría un cambio sustancial:

te vas volviendo
en más de un sentido

no como Stearns

te vas volviendo joven

peludo
 _____ (llenalo vos)
 y podés convencerte y divulgar
 “Yo soy yo y mis Periféricos”
 (Morada 1, 148)

La reelaboración de la famosa frase de Ortega y Gasset (“Yo soy yo y mi circunstancia”) abre la posibilidad de un entorno tecnologizado en el que esos dispositivos serían extensiones humanas. Más adelante, Thénon ofrecerá la posibilidad de sustituir la expresión “y mis periféricos” por “y mis Kits”, “y mis Gadgets”, “y mis Accesorios”, entre otras. En este punto, resulta interesante que la estructura del poema interpela directamente al lector, primero mediante la línea vacía para ser llenada y luego a partir de proponer una elección de vocabulario, es decir, lo vuelve partícipe activo del discurso. Esta posibilidad contribuye a generar una voz no-autoritaria en tanto considera que quien recibe el discurso no lo hace pasivamente y puede irrumpir en el texto poético, lo que le brinda agencia; sin embargo, esta agencia será igualmente limitada pues según pasan los años:

te vas volviendo
 miedo
 valor
 confuso
 abatada
 conservador
 inédita
 injustamente olvidado
 o recordada

hasta revolucionario te vas volviendo

según el camino

según el canon

(Morada I 149)

En esta sucesión de sustantivos y adjetivos hay cambio de género gramatical. Si bien los femeninos pueden entenderse como añadidos al sufijo *-mente* que aparece en “injustamente olvidado”, si se tiene en cuenta el “recordada” esto deja de funcionar, por lo que queda la ambigüedad respecto al género de la persona a la que se dirige, acaso porque, en el mismo tenor de lo señalado anteriormente, en la interpelación considera también a una lectora femenina. Además de esta relación poeta-lector(a), el texto problematiza la relación con la tradición: impredecible y sujeta a diversos marcos interpretativos. La misma problemática aparece en “La antología”, que hemos revisado antes, en el que la crítica feminista parece no bastar para realizar una interpretación de la escritura hecha por mujeres en esos años.

9.3 Leer a Dante en fascículos

El diálogo y conflicto que Thénon establece con la tradición es puntual en señalar el problema de que la idea misma de canon es excluyente y elitista. En ese sentido, la autora no pretende incluirse dentro del mismo sino, acaso como señala Tabarovsky, generar una política literaria: “allí donde hay un canon, hay que cargar contra él, cualquiera que éste sea. No se trata de cambiar un paradigma por otro, sino de derribar la

idea misma de paradigma” (28). Así, la crítica a los sistemas estéticos de occidente no estaría encaminada a establecer nuevos sino a dinamitar las estructuras que dividen, por ejemplo, alta y baja cultura, o realizan separaciones tajantes entre géneros (tanto sexuales como literarios). La literatura de Thénon va contra la posición acrítica que valora ciertas obras que, además, son leídas superficialmente en muchos casos, por ejemplo:

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
 (Morada I 139)

Aquí, aparece caricaturizado un lector cuyos valores están puestos en entredicho. La lectura superficial de un texto clásico lo vuelve un personaje pretencioso cuyos valores estéticos alimentan una idea de literatura como bien mercantil y una superficialidad intelectual sobre la cual se configuran las relaciones de poder entre la clase dominante y quienes no pertenecen a ella. La caricaturización de esta posición se continúa en “La musik”, donde se relata el viaje a una sala de conciertos:

me puse el perramus de organza
 y un chorro de extracto francés

que tengo desde la Primera Guerra Mundial

tomé el 106 ·
 me pasé una cuadra
 no importa era temprano
 el timbre del 106 hacía pío pío
 una señora triste me preguntó ¿desciende?
 no señora
 yo bajo
 (Morada I 169)

Los afeites previos son en cierto modo anacrónicos una vez que se combinan con la alusión al transporte público contemporáneo (el 106). Después, en el diálogo se ponen en tensión dos registros lingüísticos. Cuando se dispone a escuchar el concierto, se dirige a sí misma:

agarrate fuerte
 es la cultura
 lo cual significa
 que unos araban los campos y de allí salían plantas
 y otros araban los encéfalos y de allí salían
 los hermanos Karamazov
 (Morada I 170)

Con esto, nuevamente se señalan dos polos, en este caso el primero se indica con la palabra cultura en el sentido etimológico (cultivar), y el segundo a partir de esa alta cultura encarnada en Dostoievsky y su novela *Los hermanos Karamazov*. La comparación entre estas dos posibilidades va más allá del simple juego lingüístico en tanto señala dos

modos de productividad tradicionalmente opuestos y apreciados de manera distinta. Mientras el trabajo manual parece poco importante, el intelectual se considera valioso y trascendental, sin considerar que para que el segundo exista es necesario el primero: esta dimensión queda atendida en el poema cuando se ridiculiza la posición ociosa de quien acude al concierto:

a mí me encanta relatar conciertos
 es mucho más cultural que pasar diapositivas⁴⁰
 de Firenze y decir ¿te acordás Carlos
 cuando perdiste un zapato en el Baptisterio?
 (Morada I 170)

Enseguida viene una observación aparentemente ingenua que, sin embargo, deja de serlo en cuanto se coloca en el contexto del libro completo:

por qué será
 que los que tocan arpa siempre son mujeres
 (Morada I 170)

Es la crítica a la posición a la que las mujeres son socialmente conferidas, en este caso, encarnada en la arpista: imagen de dulzura y virtud. En el final del poema, se lee:

⁴⁰ Nuevamente, aparecen los aparatos como señalamiento de un momento histórico específico: las diapositivas, igual que los “gadgets” que aparecen en “Gozque te ipsum” marcan una relación del sujeto con la tecnología y, así, con un modo de aproximarse a la realidad más cercano a nuestro presente que a la poesía convencional, de tintes románticos, que excluye esas marcas y construye un universo etéreo y atemporal.

no va más ululaba Leguisamo⁴¹
 bajo los ritornelli de las fichas
 la danse macabre del cero
 y el tapete firmus firmus
 como la roca Tarpeya (es la cultura)
 que hace rima con Pompeya (es la cultura)
 y con la rubia Mireya (de *élite* y popular)

en fin
 ustedes habrán visto
 que la Musik no solo mansa a las fieras
 sino que además
 vuelve locos a los pollitos
 favorece la asociación de ideas
 y permite expandirse un diván
 para narrar el concierto
 (Morada I 171)

Así, los referentes y términos elevados se conjuntan al uso de la rima fácil en “Tarpeya”, “Pompeya” y “Mireya”, cuya asociación existe en este poema únicamente por sonoridad: como referentes vaciados de significado en la boca de quien los profiere. La mujer que enuncia no habla de la música, sino de “La musik”, es relevante el empleo del vocablo alemán en tanto sigue configurando a ese personaje superficial que prefiere los extranjerismos para dar cuenta de su cosmopolitismo. Finalmente, el cierre remite al

⁴¹ Este es el apellido de un afamado jugador rioplatense de jockey, sobre quien se compuso el tango “Leguisamo solo”, popularizado por Carlos Gardel. La referencia abre la fisura para que se introduzca la música popular y el deporte en medio de las alusiones a la alta cultura.

psicoanálisis que aquí aparece banalizado pues se limita al espacio desde el cual es narrada la anécdota irrelevante del poema.

9.4 And so are you

En este poema, se combinan el inglés y el español para realizar una serie de cuestionamientos sobre las posibilidades comunicativas y sugestivas de ambas lenguas; me permito citarlo completo para comentarlo.

And so are you
 hay sacarina
 la bandada de albatros
 o yo qué sé
 digo de albatros
 dólares
 de albatrosdólares
 nunca vi un pájaro pishar eso no quiere decir nada
 los canadienses pishan aunque vos no los veas
 y los peces
 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
 verbigracia en las pudendas
 do it don't
 y aunque pronuncies mal
 igual te entienden
 do ir don't
 o te expresás por señas
 vieras cómo te arreglás
 cómo aprendés a *do it*
 cómo *don't* te acostumbrás
 (Morada I 141-142)

El inicio del poema, con la sacarina, edulcorante sintético, remite de nuevo a ese contexto de artificialidad del que Thénon parece asombrarse constantemente. La sacarina nos lleva también a una escena de café, para la conversación que sucederá. La voz (o voces) en cursiva llevan primero a los albatros, aves conocidas por habitar en costas y recorrer grandes distancias. A esos albatros, se les adhiere el sustantivo *dólares* y luego se salta a la pregunta de si las aves orinan (pishan). Después, se habla de los canadienses, que pueden relacionarse a con los *albatrosdólares*: orina de aves y personas, por un lado, y por el otro la idea del dinero que se mueve desde el norte hacia el sur. Después de esto, con la misma estructura de una charla informal, le preguntan a una segunda persona: vos sos poeta, ¿no? Una *Sappho made in Shitland*. Resalta la escritura del nombre de la poeta griega con la grafía anglosajona. Enseguida, una voz que corrige a la anterior: poetisa, ¿no ves que es mujer? Nuevamente, la burla y la insistencia sobre la condición femenina

que ha de recalcar. ¿No ves que es mujer? Como si esta cualidad estuviera oculta. Igual que en “por qué grita esa mujer”, las voces insisten y señalan. Una de ellas pasa luego a la reelaboración del bolero “Perfidia” (Alberto Domínguez, 1939), que remata con la confesión “alguna que otra vez te he dejado de adorar”: si en la canción la mujer aparece sólo como interlocutora, en este fragmento la voz se le arrebató a la posición masculina del compositor. La reelaboración de esa canción se corta con “pero el inglés es más práctico/ te ingeniás en todas partes/ *verbigracia en las pudendas*”, este desplazamiento va de la geografía al cuerpo. Hacia el final del poema, el *do it* y el *don't* del inglés se fusionan con el español, el sintagma se continúa pese a la variación de la lengua. Esta dinámica de conversación hace que la polifonía, antes que ordenada, aparezca como una configuración casi amorfa, diversa. Para Trejo, a partir del pensamiento rizomático se puede encontrar una ruptura de dicotomías que culmina en “acentramiento”:

La característica de ser “acentrado” nos lleva a pensar en la ruptura de la dicotomía centro-periferia o de cualquier otro binarismo, característica aplicable a varios ámbitos de la vida como la conocemos en nuestras sociedades actuales, ya sea en el campo social, económico, cultural: hombre-mujer, rico-pobre, culto-inculto, etc. Pero también puede extenderse a un nivel más amplio cuando hablamos de países del primer, segundo y tercer mundo. Mientras entre los países del primer mundo la mayoría tuvo colonias en otros continentes, los del tercer mundo frecuentemente han sido colonias que se independizaron del respectivo poder imperial europeo. [...] Y es en este punto donde es posible vincular la conceptualización rizomática con el discurso poscolonial. (34)

Los saltos que se propician en el desplazamiento de las voces desjerarquizan también los discursos, tanto la economía como la orina y las dificultades de traslación entre una lengua y otra, así como la crítica al inglés como lengua franca, quedan en el mismo nivel de importancia. Y ese diálogo plurilingüístico empata también, en un mismo nivel, a dos lenguas que representan a países en disputa.

Sin embargo, no siempre la inclusión de voces distintas deviene en esta desjerarquización. El procedimiento de reelaborar canciones aparece también en el siguiente poema:

Punto final (tango con vector crítico)

“la picana en el ropero
todavía está colgada
nadie en ella amputa nada
ni hace sus voltios vibrar⁴²”

¡*ESO* ES DECLAMACIÓN!

(Morada I 166)

Aparece nombrada directamente la picana, instrumento con que se torturó a los presos políticos durante la dictadura. La reelaboración de la canción, dedicada a una mujer que se va, toma aquí los tintes de una práctica que, en el retorno a la democracia,

⁴² La letra de “Mi noche triste”, el tango que se reelabora aquí fue escrita por Pascual Contursi con música de Samuel Castriota. El fragmento que Thénon retoma es este: “La guitarra, en el ropero/ todavía está colgada:/ nadie en ella canta nada / ni hace sus cuerdas vibrar.”

quedaría en desuso. Esta reescritura aparece entrecomillada, acaso para dejar en claro que ese discurso permanece ajeno, que no se une con los demás versos del libro como el resto de voces impostadas y apropiadas. Luego, una interjección desvía la atención del tema de esos versos hacia la forma en que, intuimos, se recitan en voz alta. Si pensamos en el título, ese punto final alude al fin de la práctica, mientras el cierre del poema va hacia el olvido, hacia el mirar para otro lado, igual a como hemos visto que sucede en los poemas anteriores. Al tiempo que hay voces irónicas y críticas en los poemas de Thénon, hay también estas otras, que desvían la atención o elijen fijarse en otros puntos: las pajaritas, el corcel, la declamación... Este gesto de interrupción es también violento, y marca las distancias entre una postura y otra.

En el “Poema con traducción simultánea Español-Español”, Thénon realiza un juego que combina referentes históricos con la estrategia que antes vimos de emplear paréntesis. El epígrafe que inicia es una cita del “Canto a la Argentina”, de Rubén Darío⁴³,

⁴³ El fragmento que se cita es:

“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”.

Si bien en el famoso poema “A Roosevelt” (1904) la postura antiimperialista de Darío es mordaz, para 1910 —cuando escribe este poema— se mostraría más bien preocupado por hermanar ambas culturas. Ya desde 1907, en *El canto errante* se mostraría esperanzado con la nación estadounidense, a quien representa por

este dará pie a versos que unen dos momentos de invasión: la conquista de 1492 y la guerra de Malvinas, en 1982:

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 Konigin 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)
 y tras meses y meses de yantar solo
 oxímoron en busca de la esquiva redondez
 (y tras días de mascar Yorkshire pudding
 y un pingüino de añadidura los domingos)
 alguno exclamó tierra

medio del águila. Así pues, son estos vaivenes los que servirán a Thénon para su propia lectura; una, diría quizás Benjamin, realizada a contrapelo de la historia. Si para Darío las culturas están “hermanadas”, es evidente que en el poema de Thénon lo que hay es un proceso violento de dominación.

(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
 AMÉN
 (O M E N)

Para Shannon E. Dowd, en este poema:

Thénon's parallel invokes a tradition of linking Malvinas with obsolete imperialism on either side of the Atlantic. She fosters this historical echo using translation to disrupt, confuse, and amend the repetition of the earlier event.[...] In these lines, Thénon layers the Malvinas conflict with an ancient Greek invocation of the sea goddess Thalassa, who famously

choked on the bodies of the Trojan War dead. The substitution of earth with not-sea maintains the particularity of each conflict but also creates the impression of history as repeated, large-scale trauma. Antiimperialism stretches back millennia; this war resembles many of the wars before it. Mixing these three conflicts, the poem questions the nature of historical time. From the outset, Thénon asserts that the years 1492 and 1982 are similar, and the poem promises to provide the reader a “simultaneous” translation. But just as in simultaneous interpreting, simultaneous translation arrives with a slight lag. Thénon records this in the poetic form, in which the reader cannot read both the text on the left and the indented text in the line below at the same time. To compensate for the delay, however, she adds homonyms and plays on words. [...] War, repeated again and again, becomes a historical metaphor in the strong sense in which historical “truth” is meant to appear through its specific cases. Thénon engages a metaphysical understanding of historical narrative by metaphorizing the event. As such, the comparison she makes between 1492 and 1982 aims to convince the reader of the “simultaneity” of the two wars.

However, this pretended simultaneity is always interrupted. As we have seen, the poem’s translations are riddled with intentional mistakes and misdirection. While the trauma of Malvinas recalls the historical trauma of conquest, drawing on similar narrative structures and vocabularies, the two events can never be exactly the same. (Dowd 158-161).

Queda en evidencia la similitud entre los dos procesos de invasión. La “simultaneidad” de la traducción en la misma lengua (que tiene, empero, irrupciones de vocablos de otras como “Die Konigin” o “fuck”) genera cierto anacronismo debido a la distinta temporalidad de las referencias: se desplaza del pasado al presente del poema y, a partir de movimientos fonéticos, semánticos y sintácticos el sentido se modifica

sustancialmente en los paréntesis. Por otro lado, el empleo de sinónimos sí señala la circularidad del proceso de colonización (como pasa en “jefes esperaban/en pelota/genuflexos/ (mandamases aguardaban/ desnudos/ de rodillas), lo mismo que el cierre del poema: únicamente en los versos penúltimo y antepenúltimo el texto entre paréntesis es igual al verso que le precede, como en una especie de rezo que une las voces para terminar con “AMÉN/ (OMEN)”: el “así sea” convertido en profecía, antecedente de dinámicas que se repiten. Hay entonces un señalamiento ante las formas de nombrar que, aunque distintas en forma y tiempos, remiten en realidad a las mismas estructuras de poder y dominación; de la invasión española a la invasión inglesa, un territorio es tomado violentamente mientras el hecho se justifica a partir de la religión y la monarquía. Así, la discusión que sucede en este poema es tanto con la lengua como con el discurso histórico y la validación que el imaginario instituido obtiene con este.

En el poema que inicia “te acordás/ de las noches de invierno” la estrategia combinatoria no sólo emplea distintos tiempos históricos sino que oscila “de la mortaja/ a la vejez/ y de allí a la edad media // y para no perderlo/ inventamos/ la guerra santa/ del roce de la lengua con los dientes”: así, algo reconocible como un momento histórico determinado se liga a la experiencia vital de una persona, formando con ello un camino para la memoria que trastoca las divisiones del tiempo y las maneras en que este se estudia, tradicionalmente dejando fuera las alusiones personales. En múltiples poemas

de *Ova completa* ese intercambio de flujos entre los macrorrelatos, la historia, y los fragmentos insinuados de experiencia personal van configurando un universo en el que la subjetividad lírica se muestra inestable y móvil, ubicada en un punto intermedio entre múltiples formas y tipos de discurso⁴⁴.

9.5 En busca de la esquividad redondeada

El poema *La disección* trata de una serie de cortes y es también eso mismo: en el transcurso se corta un sentido para hurgar dentro de él, hay saltos e interrupciones. Algo que no se descubre “y en otro orden de cosas esta cosa/ se resiste con casi todos sus botones/ a ser casi descubierta/ analizada remolida destripada” (Morada I 143). Algo que se quiere conocer, pero se escapa. Esa cosa sagrada es también, en algún punto, *sangrada*. El juego de palabras entre sagrada y sangrada conecta de inmediato con el cuerpo, la cosa se vuelve así una especie de ser vivo. La sangre y lo sagrado aparecen junto a lo que no se puede asir: hacia el final la poeta remite al tiempo “ese factor/disyuntivo que aquí se agota/ y por lo tanto nos impide/ llegar al gran por qué” (Morada I 144). Esa enunciación

⁴⁴ En “historia de uno”, un poema no coleccionado fechado en 1985, el tema aparece nuevamente cuando dice que: “la historia será falsa por más borradores que se descubran/ por más *queridos jamigos* que se reúnan/ por más alivios que a solas se experimenten” (Morada I 266): aludiendo a esa forma siempre incompleta del relato que no incluye esas historias personales que harían al individuo partícipe activo de la macrohistoria.

sobre lo que no se puede alcanzar o conocer, sino apenas rodear con la lengua se repite en “Los fondos del Tesoro”, donde se lee:

el Tesoro duerme la siesta
ya dejó dicho
-si alguien llama le dices que duermo siesta
-¿aunque sea el ministro?
-aunque lo sea
soy el Tesoro
y he devenido un animal fabuloso

cierto que no figuro en el Manual de *zoolo*
guía fantástica de Borges
pero figuraré en ediciones próximas
corno addenda
como noticia de último momento
o como carne de asterisco

un animal fabuloso
que crece mientras duerme.
(Morada I 159)

En el fragmento, son reconocibles dos referencias literarias. Por un lado, la explícita al *Manual de zoología fantástica*⁴⁵, de Borges, que aparece aquí diseccionado:

⁴⁵ Este manual, en su prólogo, anuncia: “El nombre de este libro justificaría la inclusión del Príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo. Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución «seres imaginarios», hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres”. Lo que da cuenta del

zoolo-guía, el atributo de manual científico se vuelve así apenas una guía, aproximación para aficionados en el que no cabría ese “Tesoro” que se busca. Por el otro lado, aparece una alusión más indirecta al último poema de Alfonsina Storni, “Voy a dormir”, cuyas últimas líneas son “si él llama nuevamente por teléfono/ le dices que no insista, que he salido...”. En el poema de Thénon, el Tesoro aparece, no como ente abstracto o como objeto, sino como ser completo. Mientras en el de Storni (imagen, por cierto, de una feminidad atormentada —recuérdese que este sería el poema que ella escribió antes de arrojar al Río de la Plata para suicidarse—) la mujer sale, aquí el Tesoro se queda en casa a esperar ser descubierto. Su destino, sabe, es figurar luego como *addenda*: aunque sea el centro de las búsquedas poéticas, queda relegado a un sitio mucho menos importante, marginal: es el destino de las escrituras menores (Deleuze y Guattari), de la literatura de izquierda (Tabarovsky). Con estas referencias se niegan dos posibilidades de escritura: por un lado, la enciclopédica borgiana, que busca dar cuenta de la condición humana universal abstracta y deja fuera los elementos materiales más inmediatos, y por el otro, la de alguna feminidad que se empeña en buscar respuestas en la experiencia sentimental.

soy el Tesoro
 un animal fabuloso
 no me toquen

afán total (aunque se sabe incompleto) del texto. Su búsqueda abarcadora es una de las nociones contra las que la escritura de Thénon se posiciona al elegir en su lugar lo fragmentario, lo inacabado y lo precario.

dedíquense al arte
 hablen de mística
 y semántica
 (Morada I 160)

El Tesoro dice que no puede ser encontrado porque cualquier aproximación perturbaría su sueño: “al dormir me agiganto/ al despertar me muero”. Todas las búsquedas llegarían apenas al rodeo, a ubicar el sitio en que se halla, pero no a mostrarlo en sí mismo. Al mismo tiempo que se posiciona fuera de las búsquedas de esas literaturas que antes he señalado, el poema también identifica la búsqueda neorromántica (y sus intentos por recuperar el centro perdido del mundo) y anuncia su imposibilidad.

Después de ese descubrimiento que no sucede, continúan las reflexiones metalingüísticas de Thénon. Cito el siguiente poema en extenso.

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 ché!”
 se llama conciencia de lengua
 intransgresión

pavimento
 que desliza al Monumento
 perfil vitalicio en la estela funeraria
 tal vez separata lobotomía frontal
 no importa cuándo algún día
 no importa cómo
 como fierro como chicle como tuerca
 hay que estar ahí
 ¿oís vosotros? Ahí
 “mefítico”
 es tan fácil
 vetusto oís vosotros
 ¿véis?
 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 precetos 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

(Morada I 145-146)

Y es contra esa “conciencia de lengua” que Thénon escribe: como se ha visto y se seguirá notando, la pluralidad de registros lingüísticos es una constante. Apunta Barrenechea:

Su tema se resumiría escuetamente como la exposición del problema de los niveles de lengua y la consciencia idiomática que debe mantenerse alerta ante la ley o el imperativo que impone la monoglosia («se llama conciencia de lengua»). La ejemplificación de las dos conductas posibles enfrenta la aceptación de la norma y la ruptura de la norma («intrasgresión» recomendada, que alude a la trasgresión). Pero también se insinúa el deslizamiento de lo verbal a lo extraverbal, de la lingüística a la metalingüística, de la literatura a la vida y sobre todo a la muerte («pavimento/que desliza al Monumento/perfil vitalicio en la estela funeraria»). El efecto se obtiene llamando la atención sobre observaciones lingüísticas que presentan fórmulas paralelas aplicables al mismo contenido y que concluyen por resaltar lo siniestro del contenido olvidado («mientras ellos tienen olor a mierda/vosotros devenís mefíticos/mientras ellos mueren chotos/vosotros fenecéis vetustos...») con alternancia formal que insiste en los mismos destinos mortales («devenís fenecéis mefíticos vetustos/ mefíticos vetustos/fenecéis»). También la mostración de dos conductas idiomáticas, funciona de modo ejemplar por la simple yuxtaposición. Por una parte ofrece la norma culta que con su exageración paródica muestra la máxima disyunción entre forma y contenido, signo y referente, junto con la inutilidad de la ocultación de lo inevitable; por otra, la norma del nivel popular desnuda todo intento de borrar lo imborrable. (Español 163)

No empleará únicamente un vocabulario coloquial, sino que también habrá de incluir en diversos momentos palabras más bien reconocidas como cultas.

Thénon explica en una carta a Renata Treitel:

Yo encuentro creatividad en cosas muy distintas, que a veces se manifiestan en lenguaje "emputeado" y a veces en lenguaje sumamente "refinado". Viceversa, y en ambas manifestaciones del lenguaje, encuentro otras veces una falta total de creatividad y de talento.

En el fondo, cualquier cosa es cierta o falsa, cuando se convierte en generalización. El lenguaje no se emputece ni se refina ni se alambica ni se simplifica. Es todas esas cosas desde siempre. Que nosotros seamos miopes y «descubramos» por centésima vez las mismas «novedades» no es culpa del lenguaje, sino de una rara, paralizante enfermedad que nos hace decir «trasero» cuando lo único viable es decir «culo», y viceversa.

(Morada II 220)

Estas afirmaciones nos hacen constatar que la conciencia lingüística de la poeta estaba cruzada por la multiplicidad de registros y la abundancia de vocablos. Antes que sinonimia, lo que Thénon hallaba era la riqueza de las palabras según el espacio en el que debían ser empleadas.

Me interesa el uso de los pronombres personales en este poema. Aparecen vosotros y ellos, mas no nosotros, de modo tal que la propia autora no se incluye en ninguno de los grupos que caricaturiza. Al final, ambos morirán sin que el empleo de palabras distintas cambie el hecho. Sin embargo, aquellos que siguen las "reglas preceptos leyes" se salvarán de los antólogos chiflados y la marginación. Esos "vosotros" a quienes se dirige la voz poética son los de la "intransgresión" y el monumento: "no importa cómo/

como fierro como chicle como tuerca/ hay que estar ahí” (145); se postula así la tensión entre una lengua estática y conservadora, por un lado, y una mucho más coloquial que causa “verrugos en el currículum”. Si bien me parece claro que el grupo del que la poeta se burla es el primero, el segundo no es necesariamente exaltado ni valorado más; en cambio, su poética parece mantenerse distante a ambas opciones, pero tomando recursos de ellas. Lo que se postula es, entonces, un modo de escritura en el cual la posibilidad de entendimiento queda casi cancelada, o en todo caso reducida a una corta, leve, aproximación. En los poemas que he analizado en esta sección, aparece principalmente el cuestionamiento de la lengua poética y sus limitaciones: no se alcanza a aprehender aquello que se busca y el uso de sinónimos y recursos lingüísticos diversos tampoco modifica sustancialmente el intento. En ese sentido, continuar escribiendo poesía es una tarea obstinada frente a eso que Thénon siente irresoluble. El intento de contacto que en *distancias* ya se evidenciaba como imposible, ahora toma un matiz de denuncia y de resignación: no puede hacerlo, pero tampoco puede dejar de hacerlo. En los siguientes poemas, veremos cómo la comunicación sigue apareciendo como problema central, aunque ya no necesariamente ligada a las reflexiones metalingüísticas sino a actos de intercambio entre personas.

9.6 ¿Dónde está la salida?

Alguien entra a una librería a buscar algo:

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

daro

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 en 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

solo por el día de *hoy*

(Morada I 170)

El diálogo con el librero está muy cerca de convertirse en monólogo que desvía las preguntas a una nueva dirección: los libros que no hay son sustituidos con aquellos que sí se encuentran y las formas en que es posible aproximarse a ellos. Excepto el “Quijote de Avellaneda”, los demás volúmenes que se enlistan no existen y parodian otros títulos y autores. De libros, se salta a objetos comunes en el antepenúltimo y penúltimo verso. El título remite por un lado a la tradición árabe y por el otro a Franz Kafka. En *El Castillo*, Kafka retrata la imposibilidad de un hombre para hallar a quien busca en medio de estructuras burocráticas y arquitectónicas: el límite de su lengua enfrentada a la oficialidad y las estructuras jerárquicas.

Para Barrenechea, en este poema:

El espacio del acto de habla inicial, una librería, favorece el desbarajuste verbal y cronotópico que se abre al infinito como la biblioteca de Babel borgeana, pero a su vez, el deslizamiento de un género discursivo al otro, obliga a un desplazamiento de espacio contextual y a un cambio de estilo que alberga otra nueva heterogeneidad de objetos, encapsulados en un espacio-tiempo que se ha comprimido hasta el ahogo. (Español 160-161).

Y, aunque resulta evidente ese desbarajuste verbal, su exceso, no me parece que la relación con Borges resulte acertada pues, como he señalado anteriormente, la propia Thénon se burla de esa literatura. El espacio que se genera, heterogéneo, como afirma Barrenechea, al mismo tiempo que genera una superabundancia textual, también evidencia una comunicación irresuelta: un diálogo entre personas que se escuchan parcialmente deja de ser diálogo y se convierte en monólogo asfixiante, resulta un fallo.

Si la lengua sirve para propiciar el contacto, cuando no cumple esa función primordial se muestra como un artefacto inútil; así se evidencia en este poema en el que la transacción de compra-venta no sucede y en su lugar aparece el desvío. No me parece, entonces, que la intención sea la de generar un “espacio-tiempo que se ha comprimido hasta el ahogo”, sino que, en el interior de ese espacio, más que asfixia, hay dos personas para quienes las posibilidades de habla y escucha son insuficientes.

Algo similar sucede en el poema que inicia “bueno/ estoy muerta/ y quiero divertirme”:

¿ya puedo entrar?

¿todavía no?

¿que espere?

¿como antes?

¿un poco más?

como antes

(Morada I 172)

En este caso no se conoce el otro lado de la conversación, nuevamente se muestra a quien enuncia por ausencia, como ha sucedido en “¿Por qué grita esa mujer?”, revisado al inicio de este capítulo. Sin embargo, es posible reconocer por la insistencia de las preguntas que acá y allá quedan separados irremediabilmente, y que no pueden obtenerse las respuestas adecuadas. Así, conforme el libro va cerrándose, asistimos a una

especie de asfixia lingüística en la que el despliegue de recursos y temas no alcanza para clausurar la obra. Uno de los poemas finales es el siguiente:

-¿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
¿vió?
-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
 (Thénon, Morada I 184-185)

Aunque aquí la mayoría de las veces el diálogo sucede, parece haber una dislocación inicial, que excede lo plenamente lingüístico. Quien busca la salida se encuentra con la noticia de que no existe tal y se encuentra encerrada en “la [estación de] policía”, pues en eso se convirtió la sala de conciertos. Un espacio de aparente libertad, de ocio, se vuelve así un sitio de control y vigilancia. La mujer ha caído en su propia

trampa, a la que acudió por voluntad, y de la cual no puede escapar. Para el ¿policía? que atiende, sin embargo, la circunstancia es normal y se sorprende de que ella no lo sepa. El final de la conversación, que es también el del poema, deja a quien lo lee con la sensación de un intercambio improductivo y estéril que mucho recuerda al poema 31 de *distancias*, antes revisado, en el que acudir a una oficina por informes es también tarea inútil. Esta obsesión de Thénon va más allá del dispositivo del poema en tanto resulta la puesta en verso de una separación mucho más honda entre sujetos y entre poderes (El Estado y las y los ciudadanos).

9.7 Libretos para cerrar la búsqueda

Hasta esta parte del análisis, hemos ido viendo cómo es que las articulaciones lingüísticas que propician la interrupción, la reelaboración y el desplazamiento se conjugan con una manera de entender el cuerpo a partir de sus marcajes de género. Como se ve, si bien muchos de los recursos aparecían ya en el libro anterior, es en *Ova completa* donde estos alcanzan posibilidades de enunciación acaso más evidentemente políticas, irónicas y críticas. En un artículo que aborda distintas poéticas que llama ginocéntricas, Susana Reisz reflexiona acerca de las posibilidades enunciativas de los discursos marcadamente femeninos que toman como sujeto amoroso a otra mujer y las particularidades que ello implica. Si lo que se quiere es conseguir un discurso no-universalizante, entonces habrá que eludir toda la tradición de la poesía amorosa y sus

lugares comunes de idealización y objetualización, es decir, no usurpar un discurso masculino convencional, sino colocarse al margen de este. Una de las estrategias que Thénon emplea es, desde mi perspectiva, la de fugarse también del género y adoptar en ocasiones una voz masculina, así como la apropiación de versos provenientes de esa misma tradición, sobre todo de la lírica popular, como hemos visto que hace mediante el empleo de versos de tango y bolero: toma una melodía para parodiarla y convertirla en una canción distinta.

Ahora bien, en muchos de los poemas revisados, el género no es el tema principal, sí aparece en cambio una relación problemática con la lengua y con la tradición: no se puede trastocar una cosa y dejar intactas las otras. Si la postura de enunciación de Thénon, como hemos ido viendo, se coloca en la disidencia, esta no podría entenderse a partir únicamente de un eje (el género, el lenguaje, la tradición, etcétera) sino que atacará desde distintos flancos a la hegemonía.

En “Libretos”, los tres últimos poemas del libro, asistiremos al final de los discursos y las conversaciones que todavía pueden reconocerse. En palabras de Barrenechea, el título de la serie daría cuenta de “textos ya escritos y propuestos a personajes que se ven obligados a darles su voz y a emitir, como fuentes responsables, un enunciado que les ha sido impuesto por otro” (Español 166). La impostación de la voz aumenta la complejidad en tanto no queda claro quiénes son estos personajes ni qué actuación estarían llevando a cabo. El I, titulado “rapsodia homericana” es una reunión

caótica de sitios y personajes sobre algo que está por venir, “el retorno al futuro”, pronosticado por uno de tres videntes que aparecen en el poema:

desde San Petersburgo
 los Cuatro Grandes
 rubrican otro armisticio
 Simeón y Volodia son arrestados
 por escribir *grafitti* con aerosoles
 Simeón y Volodia son fusilados
 en los salones de Castel Gandolfo
 Su Santidad Papa
 moscas mientras un chambelán
 limpia fija y da esplendor
 cunden viruela negra peste negra viuda negra
 un vidente declara al *New York Times*
 que tales epidemias se llamarán un día
 viruela boba peste rosa y viuda alegre
 otro vidente pronostica el retomo al futuro
 Juan Cruz Montejo muere madura crece
 nace en Paysandú
 gateando en los corredores
 los Cuatro Grandes
 juegan con honda
 yo-yo nuclear
 genitales podados por la vieja
 (esto se entenderá
 dice el tercer vidente
 cuando advenga un tal Sigmundo
 o Segismundo)
 en Glasgow nieva

en Túnez hay nubosidad variable
 moscas d.C. Papa Su Santidad
 165
 en los jardines de Castel Gandolfo
 trinan los cardenales por más y mejor
 ira gula envidia soberbia lujuria
 etcétera codicia y adulterio
 en la quiniela gana el 666
 desde las casamatas
 los Cuatro Grandes
 dan paso libre
 a todo vatecónsul
 y/o bardo-Nobel

mirá lo que hay en el cielo
 no veo nada
 mirá lo que hay en el suelo
 no veo nada
 mirá lo que hay en el agua en el fuego
 no veo nada

en Troya sale el sol

no veo nada (Thénon, Morada I 190-191)

Los referentes de la cultura europea se mezclan con un nombre americano “Juan Cruz Montejo”, cuya vida aparece invertida: “muere madura crece/ nace”, en una vorágine de acontecimientos y nombres propios de los que se puede extraer poco sentido en conjunto: apenas ondas cuyo flujo continúa a lo largo del poema pero se remata con

otra conversación en un tono contrastante, con la estructura ya conocida: alguien ve e insta al otro personaje a ver, sin éxito: parte ciega ante lo que sucede en todos los sitios. A la grandilocuencia de los versos anteriores se superpone la coloquialidad.

En el libreto II, titulado “la segunda partida”, hay una serie de reminiscencias bíblicas que hacen pensar en Jesús. Aparentemente es su voz la que se dirige a Judas para decirle: “dame un beso (vos) / contagiame (¡ya mismo! ¡ya!/ ¡zaguanes curvos del otro mundo! (Morada I 192)”. Ese contagio apenas aludido por primera vez hace también pensar en el fantasma del SIDA. Los referentes pasan por Camus, Herodes, y después: “Ahora prestame una lombriz/ ahora prestame un beso en la mejilla/ ahora meté la mano en mis gangrenas/ ahora llorá”. (Morada I 192). Hay en este poema una crítica a la religión católica y también una ligera insinuación homosexual en tanto la voz de ese hipotético Jesús se dirige a Judas con actitud de amante despechado. Sin embargo, no hay elementos para afirmar categóricamente que esta sea la intención lírica del texto.

Me interesa, sobre todo, el último de los libretos, titulado “la segunda espera”, por ser este el que cierra toda la *Ova completa*:

III

la segunda espera

agotados los medios para obtener amor

(:elemento plegable en forma de pajarita)

se alza la Vía Verdadera

cuyo tránsito no es fácil

pero sí inevitable

como es inevitable
 sobrevivir a las b..bas
 mirá los japoneses cucaracha
 .ermanos del mundo
 necesitamos mantas vacunas
 aspiradoras . .che en polvo
 famél.
 sitamos plasma rencor y whisky dietético
 hermanos del mundo
 bienhadados Abeles
 necesitamos todo
 excepto logos

 erigir

 ruina(s).
 hacen de um mundo nuevo un
 v. . erable emplazamiento
 mos pa.
 yoghurt

 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

(Morada I 193-194)

Conforme el poema avanza, van perdiéndose más letras, que son sustituidas por puntos. Después de las “b...bas” (¿bombas?) el texto también es dinamitado, se reconocen trazas y fragmentos de palabras, pero estas dejan poco a poco de ser identificables hasta que son sintagmas enteros los que desaparecen. Justo antes de dos versos completos perdidos, las voces poéticas, que parecen ser las de los japoneses a quienes se ha desplazado el discurso luego del verso ocho, dicen “necesitamos de todo/menos logos”: a partir de ahí se rompe, en efecto, el lenguaje. Sin embargo, sigue habiendo huellas que invitan al juego de las adivinanzas o a completar los espacios en blanco, como ha sucedido en el poema que inicia con “te vas volviendo” y en el que se lee “(llenalo vos)” luego de una línea. Esa incompletud es la cúspide de las serias dudas respecto a la comunicabilidad que Thénon ha ido mostrando y, también, el reconocimiento de ese lector o lectora siempre ausentes en el poema: una invitación a estos para reconstruir y hacer un mundo nuevo. Si los puntos se leyeran únicamente como silencios que no esperan ser sustituidos por nada, entonces a la palabra “erigir” le sucedería “ruina(s)”; “Más ironía, *darling*”, pide sin dejar bien en claro quién ni a quién; después de eso, “de este Árbol/ no elijas”, dice (aludiendo acaso al de la ciencia del bien

y el mal, del que Eva tomaría la manzana prohibida en la Biblia) a modo de advertencia, sugiriendo que el discurso ha implotado y se ha cancelado a sí mismo en este punto. “No hay historia” porque, como hemos visto, esta se puso en juicio y discusión constantemente a lo largo de *Ova completa*. “Seguí el lib. . . .[¿reto?]” y un imperativo “vagina .ndeble parí muertos/ que construyan”. Esas últimas líneas son, pese a todo, la llamada a construir, a no cancelar la vida. La lengua es desarmada y en este gesto, paradójicamente, se resalta su materialidad, su naturaleza corpórea. Escribe Morrone:

Susana Thénon creó una nueva manera de hacer poesía con un lenguaje que escapa de todas las reglas del discurso, con la mezcla de las categorías gramaticales hace de su estilo algo único en el contexto de la poesía femenina argentina. Hoy en día la figura de Susana Thénon está siendo revaluada, especialmente desde el punto de vista de la escritura de género. Pero sus poemas siguen desconcertando, creando mundos paralelos en los que las sensaciones se manifiestan en sus formas puras, previas a toda categorización cultural. Susana Thénon empezó una revolución a media voz dentro y a través del lenguaje. Sus poemas buscan en lo más íntimo de uno mismo, rompen con las barreras de las apariencias y destruyen todo tipo de división y categorización impuestas por la cultura. En una carta a Barrenechea escribió “si este poema te desconcierta, es porque son desconcertantes. En esto, responden a una lógica absoluta: no se entienden porque apelan a ese 90% de cerebro, de percepción y sensibilidad que no utilizamos. ¿Serán poemas para la poesía? (117)

Como se ha visto a partir de este análisis, la inconformidad de Thénon no se limita a la estructura del género, sino que atiende a muchas otras que también conforman la

hegemonía: la tradición literaria, la cultura, la forma poética, los registros lingüísticos...

No es casual esa aparente degradación de la lengua: es su puesta en tensión, su llevada al límite. La textualidad no está apelando sólo al conjunto racional, sino, como afirma en esa carta, se dirigen a aquello que no utilizamos (y que, por tanto, no conocemos). Para Reisz, siguiendo a Bajtin, hay en estos poemas una suerte de “polifonía anárquica” (145). En la multiplicidad, todas las voces empleadas se desjerarquizan y, además de poner en entredicho una serie de valores, hacen también del yo un sitio de enunciación precario.

Para Delfina Muschietti:

Los neobarrocos escriben en el colmo del artificio natural [...] una poética salvaje e incandescente en su juego de superficies resbaladizas en las que el sentido se extravía, se retrasa o se dispersa: hiperbólica en el gesto sonoro desde el extremo machacón hasta la evanescencia sutil; velos y punzante en su emplazamiento movilizador de políticas locales: la mirada «bizca» de la mujer en marosa, Pizarnik y la Thénon. (Muschietti, Diario 585)

Y aparte del extravío, retraso y dispersión que Muschietti identifica, considero que es la proliferación una de las condiciones principales de la poética thenoniana, sobre todo en su última parte. En la multiplicidad de temas, se genera un discurso que ataca las formas convencionales por diversos flancos: no se trata sólo de la violencia de Estado que se insinúa (y se nombra explícitamente en textos como “Punto final (Tango con vector crítico)” (Thénon, Morada I 167), que antes hemos mencionado), la violencia patriarcal, la heteronormatividad (y su consiguiente persecución de las disidencias) o la violencia de

pareja, sino que el recorrido trazado lleva también a criticar el colonialismo y a la academia como institución.

La subjetividad que se abre no es ya aquella autoritaria y cerrada sobre sí misma, sino un punto de apertura a lo diverso y lo inacabado, su obra está plagada de imperfecciones significativas a las que no les interesa generar un sentido unívoco, sino que contienen en sí mismas cada vez más huecos, fisuras y quiebres.

La zona limítrofe de lo monstruoso, el espacio desterritorializado de la deformación, serán para la *Ova completa* de Susana Thénon los que permitan corroer las mallas invisibles de las metáforas lexicalizadas, atomizar los idiolectos, huir del veredicto por el revés de las consignas, descentralizar la enunciación para colocarla en todas partes y en ninguna. Y para eso, para ubicarse en Borderline, elige mostrarse con las mil máscaras de “*Susana Etcétera*” (Mallol, Canción 156)

Las estrategias que, en ambos libros, pero sobre todo en *Ova completa*, empleó Thénon tienen que ver con la interrupción (como el uso de los paréntesis, o las conversaciones que se cortan), la horadación, la intertextualidad y la falsa etimología. Todas ellas redundan en una puesta en crisis del artefacto poético y, con él, de las categorías que la modernidad asumía estables.

Susana Thénon, tartamudeando, se exilia de la lengua materna, se asume extranjera a toda lengua y a sí misma, a su propia poesía, y nos trae, con la boca roída por el viento, los ecos del tango, del bolero, del gauchesco, del sermón dominical, del refranero, del barroco español; nos atiza con latinazgos inventados o fragmentarios de una filología fantástica, voces

anglófonas mentirosas o autoritarias, vocablos alemanes inciertos, con una vocación de mestizaje propia del barroco latinoamericano. (Mallol, Canción 157)

El momento en que escribió así se lo exigía: ante la recién recuperada democracia era necesario revisar las certezas que la habían hecho posible y, al mismo tiempo, reclamar el derecho al habla y al grito desde la periferia, hacer una voz de muchas voces y una confusión a la cual buscarle sentido y recurrir al disfraz lingüístico, a la superabundancia, al goce, la ironía y el exceso para burlar un orden al que se resistió a partir de una apuesta por la complejidad.

Conclusiones

En esta investigación se revisó la propuesta poética de Susana Thénon a partir de sus últimos dos libros. Inicialmente, mis preocupaciones tenían que ver con la manera en que los recursos poéticos se desplegaban y daban cuenta de una obra original y “rara”, cuyas innovaciones literarias la volvían un objeto de estudio interesante. Sin embargo, en el camino las aproximaciones teóricas feministas, *queery* anticolonialistas dieron luz para desplegar todas las posibilidades contextuales y estéticas en su discurso poético. Así como me permitieron indagar sobre aspectos particulares de su obra, también hicieron visibles los mecanismos de marginación de ciertas literaturas a partir de un modo de leer disfrazado como neutro, que me obligó a retomar las discusiones sobre las disidencias y las figuras que en su momento quedaron relegadas del campo literario, porque sus

búsquedas y preocupaciones excedían los intereses de la academia o el mercado. La pregunta sobre cómo hacemos para revalorarlas y colocarlas en el sitio que les corresponde sin exotizarlas ni ubicarlas como casos excepcionales, sigue estando presente, no solo a lo largo de estas páginas, sino en prácticas de lectura y análisis paralelos.

Mientras el conocimiento académico se posiciona la mayoría del tiempo bajo el resguardo de la objetividad, para esta investigación he querido enfatizar la posición desde la cual enuncio, a partir de la elección consciente de teóricas cuya aportación ha quedado subsumida en un universo eminentemente masculino, entre el que sus voces parecen menores o han sido acalladas. Ante esa evidencia, se vuelve también necesario pensar las figuras a partir de las cuales validamos nuestro conocimiento y nuestras perspectivas de estudio.

Sin duda, es tarea de cada investigador e investigadora reflexionar respecto a qué voces se consideran legitimadoras de conocimiento o de valor literario y por qué les hemos otorgado históricamente ese sitio. Trabajos como el de Laura Arnés o el de Cecilia Palmeiro me han obligado, a lo largo de esta investigación, a considerar los anclajes de las aproximaciones que disienten de los sistemas de validación más convencionales, en el sentido en que Deleuze y Guattari habrían hablado de una literatura menor, con códigos propios y distintivos de lo que es fácilmente insertable en lo que se conoce como alta cultura.

Para el momento que surgieron los poemas de *Ova Completa*, sucedían ya disrupciones como las de Miguel Bosé, Juan Gabriel, Alaska y Dinarama, Secos e molhados, Charlie García y Soda Stereo en la música, (apenas un año antes de *distancias*, en 1983, Cindy Lauper cantaba el emblemático estribillo de “girls just wanna have fun”), Pedro Almodóvar aparecía con sus *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) en el cine, y *Back to the future*, con su crítica a la normalización de la idea de familia, había tenido ya su primer cinta (1985) y en 1989 tendría su segunda. *Mujer contra mujer*, una canción icónica para la representación lésbica, sucedería apenas unos meses después de la publicación del último libro de nuestra autora. En México, un poemario abiertamente lésbico como Lunas, de Sabina Berman, y la novela Amora, de Rosa María Roffiel, se publicaron en 1989. En esta tesis hemos abordado algunos otros ejemplos pertenecientes al ámbito de las artes visuales y escénicas latinoamericanas que sirven para contextualizar una serie de cuestionamientos presentes en su época.

Más allá de que Susana Thénon fuera familiar a estos referentes, considero que colocarla en esa perspectiva nos hace tomar consciencia de una disidencia sexual que sucedía desde muchos flancos, y que su poesía no era ajena a ese contexto, al contrario, surgió en un momento de efervescencia y voluntad de considerar al cuerpo — concretamente al cuerpo no heterosexual— como un territorio en disputa. No se trata, pues, de pensarla como una figura aislada en una cultura, sino de reconocer sus anclajes con otras propuestas que abogaron por la libertad y el ejercicio anormal del deseo y los

cuerpos. Planteamientos como los de Néstor Perlongher o Pedro Lemebel –por mencionar solo dos casos del deseo homoerótico masculino en los ochenta–, así como los de Thénon, Berenguer o Cristina Peri Rossi desde lo femenino, están aquí para recordarnos que la agencia del cuerpo y sus libertades puede instaurar un sitio paralelo a la realidad productiva en la que vivimos.

Considero que ninguna escritora elegiría el margen si el centro fuera un sitio habitable. Si bien es cierto que Susana Thénon decidió apartarse del campo literario de sus años, queda como una pregunta vigente si esto sucedió únicamente como una elección propia o si, por el contrario, ante un sistema que la dejaba fuera, ella prefirió la incomodidad de la diferencia.

No hay rastros escritos de que Susana Thénon apareciera en los espacios militantes y lésbicos de su época y, sin embargo, es la potencia de sus versos la que nos hace considerarla un referente para la contracultura y la respuesta a los modelos convencionales de gestionar el mundo. ¿Cómo habitó una mujer lesbiana el lenguaje de la subversión, incluso antes de que ello fuera una posibilidad enunciada? Es el campo de la micropolítica el que permite entender su propuesta como una puerta abierta que, más que intentar la revolución total con la que podrían haber soñado los intelectuales de su época, abrió el sitio para que cuerpos otros tuvieran cabida y, desde ahí, ejecutaran una posición que permitiera la transformación colectiva.

En su escritura oblicua, lo que se insinúa y se bordea esquiva hábilmente la censura, primero de la dictadura y después de las «buenas conciencias» a partir del revestimiento, del desprendimiento de la fijeza identitaria y, sobre todo, de la escritura como acto erótico que devuelve a la lengua su carácter festivo, humorístico y crítico. Un cuerpo que se sale de la norma genera también una poética descentrada, rizomática, en la que no importa tanto el desarrollo de un tema central sino la colocación desjerarquizada de diversos discursos que ponen en crisis lo estable y lo moralmente deseable.

No se trataba solo de hallar una voz singular para la escritura lésbica, sino que, a la par, la búsqueda de Thénon tenía que ver con un cuestionamiento profundo sobre el orden y la binarización que configura el entendimiento del mundo desde múltiples flancos. La materialidad textual funciona, así, como la verificación de un cuestionamiento profundo ante el orden que se lleva al retorcimiento de la lengua en todos sus niveles, y del artefacto poético como convención. En un contexto de poéticas referencialmente militantes, “comprometidas”, la poética neobarroca (en la que, como intentamos demostrar, puede incluirse a Susana Thénon) marca su diferencia con la posibilidad del extravío, el exceso, la abundancia de recursos textuales para insinuar antes que nombrar, para bordear el problema antes que llamar al movimiento activo: es más un retrainamiento crítico sobre la lengua que va contra su uso de manera normal y normalizante. Si para esos años había también cierta claridad sobre lo que se esperaba de

la poesía y su relación con el momento histórico, las y los poetas neobarrocos eluden ese reclamo de la izquierda que también les excluía.

No es sólo que la poética de Thénon resulte destacada en sus circunstancias, sino que su singularidad, pensada de manera aislada, contribuye a la creencia de que no hay una tradición capaz de acogerla o de retomarla. Sin embargo, atender a que voces contemporáneas, como las de Gabriela Cabezón o Gabriela Borrelli descubren la continuación de una enunciación feminista en las letras argentinas (y, extendiendo, latinoamericanas) que les permite reconocer que el sitio que ahora ocupan ha sido habilitado por autoras previas, tenemos pistas para aproximarnos con nuevos ojos a la tradición. Pensar a Susana Thénon ha supuesto una conexión y un reconocimiento de una línea invisibilizada de autoras que, sin embargo, late en las producciones poéticas contemporáneas, como hemos visto en el caso de autoras como Luciana Caamaño o Angélica Freitas. Más allá de reconocer esta poética en particular, considero que el ejercicio ha implicado identificar una genealogía de mujeres disidentes e incómodas cuyas propuestas siguen resonando en la actualidad. Trazar la genealogía es uno de los actos feministas más subversivos y potentes.

En la medida de lo posible, he intentado rehuír la estructura monográfica en mi trabajo, pues considero a Susana Thénon, más que una figura excepcional, un modelo ejemplar que da cuenta de la lucha individual ante un contexto literario e intelectual que

la excede a ella y puede pensarse, en todo caso, como una posición dentro del campo literario.

Con todo, Thénon no deja de aparecer incómoda incluso entre los espacios de la disidencia; como hemos visto, su discurso problematiza también aquello contestatario. Si en su momento, o incluso desde el presente, se le exige comportarse, también eso lo trasciende: no sólo se incoforma con el sistema sino con las respuestas que se dan a ese sistema.

Se ha escrito en diversos momentos respecto a una neutralización de su propio discurso a manos de la ironía y la ridiculización, pero su acto de levantarse contra ese mandato de uniformidad y silenciamiento la hace ocupar una posición vigente que conflictúa incluso a las interpretaciones que puedan hacerse desde los feminismos.

Así como Joanna Russ señala puntualmente el porcentaje de mujeres leídas en los espacios escolares a los que tiene acceso, puedo recurrir a mi propia experiencia para señalar que, durante mis años formativos, ni Susana Thénon, Rosario Castellanos o Diamela Eltit, por mencionar sólo algunos ejemplos de autoras fundamentales, estaban incluidas en los planes de estudio. Más allá de identificar un mecanismo conscientemente excluyente, entiendo que las escrituras de mujeres y, más específicamente, de una mujer lesbiana como quien aquí analizo, han quedado sistemáticamente excluidas porque sus propuestas están ancladas en elementos y temas históricamente silenciados o

considerados menores que, a la luz de teorías y efervescencias contemporáneas, pueden ser reconocidas en todo su potencial.

Como bien señala Verónica Gago, el reconocimiento de las violencias que atraviesan los cuerpos de las mujeres excede la aproximación que se opone al machismo y reconoce otras fuerzas, como la del capitalismo y el neoliberalismo. Frente a un sistema que consume cuerpos y, más específicamente, consume el trabajo no pagado de las mujeres, disfrazado de amor y labores de cuidado, y asume que esos cuerpos femeninos y feminizados están dispuestos para el consumo, la poesía está aquí para recordarnos que hay posibilidades distintas en el ejercicio del deseo y la liberación ante un sistema voraz y acelerado. El camino que siguió esta tesis no habría sido posible sin las múltiples y crecientes luchas feministas en las calles y en todas las esferas de lo público y lo privado, que dan cuenta de un cambio de paradigmas al que no es posible detener ni cancelar.

En las recientes manifestaciones, ha sido frecuente que las participantes escriban consignas sobre los monumentos. No se trata de la destrucción, sino de la propuesta discursiva. El futuro está siendo escrito. Ante la violencia patriarcal, la respuesta es el lenguaje que incomoda. Precisamente como Susana Thénon, hace más de treinta años, intentó. Estos mecanismos de nombrar no necesariamente replican la violencia, sino que son capaces de contestar a partir de la lengua empleada para visibilizar lo que antes no había cabido en la interpretación de la realidad. En ese sentido, el potencial político de la lengua (con disputas como la del lenguaje incluyente y la insistencia en temas

considerados “femeninos” desde la literatura en el panorama) está más vivo que nunca. La poesía abre un sitio para la reflexión política y no solo para la contemplación. El paro feminista prolongado por casi seis meses, entre 2019 y 2020, en la Facultad de Filosofía y Letras de esta universidad da cuenta de una escisión entre los procesos y las estructuras institucionales y la necesidad imperante de frenar las violencias sistemáticamente ejercidas hacia las mujeres. Esta tesis intenta estudiar, desde otra trinchera, los mecanismos simbólicos que legitiman y perpetúan las desigualdades.

A estas alturas, me parecería ingenuo pensar a la literatura como salvación, porque eso implicaría enlazarla a ciertos valores románticos que permiten olvidar que tener tiempo para leer o escribir es un privilegio, que leer no es la única forma de aproximarse críticamente a algo, o que hay asuntos más urgentes y vitales que resolver. Las conclusiones de esta tesis están escritas en el contexto de una pandemia mundial que obliga a millones de personas a permanecer en sus casas, sin la interacción que salir a las calles implica, sin marchas y sin momentos de tomar el espacio público para hacer aparecer los cuerpos y su fuerza de unión.

Con todo, ante la separación física que esta condición implica, surge la posibilidad de conjuntar sensibilidades a partir de las búsquedas de la poesía y la literatura. La literatura sirve, existe para algo. Pensar lo contrario nos colocaría en ese sitio que descalifica todo aquello que no persigue la productividad desmedida y la generación de

bienes tangibles, y cancela el placer y el ocio que no se relacionan de forma inmediata o evidente con el consumo.

La poesía no nos salva, pero sí nos contiene, nos ubica, nos problematiza. La poesía sirve para hacernos sentir la incomodidad y también para volver habitable aquello que considerábamos inexplicable y doloroso. Un perenne estado de crisis nos obliga a buscar refugios que no sean permanentes sino mutables, precarios, intempestivos e inesperados. Así son los poemas y el tiempo que dedicamos a leerlos y discutirlos, y quizás por eso no podemos evitar ir a su encuentro cada vez que algo nos desestabiliza, nos pone en peligro.

Si el deseo disidente y la contestación ante un sistema que ejerce violencia constante sobre los cuerpos aparece en autoras como Susana Thénon, es también para recordarnos, décadas después, la premura por renovar nuestros sistemas de conocimiento. Frente a una etapa transicional como la que estamos viviendo, se vuelve indispensable cuestionar qué sostiene el orden, cuáles son nuestras epistemes y nuestras certezas, y de qué modo podemos transformarlas para construir espacios más diversos, plurales y generosos con todas y con todos.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Helena López. México: PUEG-UNAM, 2015.

—. *La promesa de la felicidad*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

—. *Queer phenomenology*. Durham/London: Duke University Press, 2006.

—. *Vivir una vida feminista*. Trad. María Enguix. Barcelona: Bellaterra, 2018.

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

Andrews, Bruce. «Poesía como explicación, poesía como praxis.» Bernstein, Charles. *La política de la forma poética*. Trad. Néstor Cabrera. La Habana: Torre de Letras, 2006. 25-34.

Arnés, Laura. *Ficciones lesbianas*. Buenos Aires: Madreselva, 2016.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trads. Helena S. Kriúkoya y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

Barrenechea, Ana María. «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtín.» *Lexis* X.2 (1986): 147-167.

Barrenechea, Ana María. «Epílogo a distancias.» Thénon, Susana. *La morada imposible*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. 130-134.

—. «Génesis de tres distancias de Susana Thénon.» *Revista de literatura hispánica* I.46 (1997): 13-25.

Barrenechea, Ana María. «Susana Thénon y su subversión del canon.» Jitrik, Noé (comp.).

Atípicos en la literatura latino- americana. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997. 207-220.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.

Barthes, Roland. «La muerte del autor.» Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Trad. César Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994. 65-73.

Bellessi, Diana. *Eroica*. Buenos Aires: Último Reino, 1988.

Berardi, Franco. *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Trad. Horacio Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

—. *La sublevación*. Trad. Eugenio Tisselli. México: Surplus, 2014.

Bignozzi, Juana. *La ideología es una forma de eternidad* Jorge Fondebrinder. 15 de agosto de 2010. 04 de mayo de 2017. <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/15/_-02207352.htm>.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Borrelli, Gabriela. *No hay feminismo sin justicia social* Gustavo Yuste. 24 de agosto de 2018. 13 de mayo de 2019.

<<https://www.laprimera piedra.com.ar/2018/08/gabriela-borrelli-azara/>>.

—. *Susana Thénon, poeta y fotógrafa*. 13 de junio de 2019. 2020 de mayo de 12.

<<https://www.escaramuza.com.uy/poesia/item/susana-thenon-poeta-y-fotografa.html>>.

Brossard, Nicole. «Política poética.» Bernstein, Charles. *La política de la forma poética*.

Trad. Néstor Cabrera. La habana: Torre de Letras, 2006. 52-60.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del*

"sexo". Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.

—. *El género en disputa*. Trad. Ma. Antonia Muñiz. Madrid: Paidós, 2007.

—. «Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del postmodernismo.» *La ventana* 13 (2001): 7-41.

—. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.

—. «Imitación e insubordinación de género.» *Revista de occidente* 235 (2000): 85-109.

Cabezón Cámara, Gabriela. «¡Hola Susana!» *Página 12* 26 de mayo de 2017. Online. 23 de abril de 2019. <<https://www.pagina12.com.ar/39964-hola-susana>>.

Cantarovici, Jaime. *El conflicto de los contrarios en la poesía de Alberto Girri (tesis doctoral)*. New Orleans: Tulane University, 1972.

Cerri, Chiara. «La subjetividad de género. El sujeto sexuado entre individualidad y colectividad.» *Gazeta de Antropología* 26.2 (2010). Online. <http://www.ugr.es/~pwlac/G26_42Chiara_Cerri.pdf>.

César, Ana Cristina. *El método documental*. Trads. Teresa Arijón y Bárbara Belloc. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Cortés Rocca, Paola. «Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon.» *Cuadernos Lírico* (2013). En línea. 24 de junio de 2017. <<https://journals.openedition.org/lirico/1125#quotation>>.

De Lauretis, Teresa. *Cuando las lesbianas no éramos mujeres*. Trad. gaby herczeg. Buenos Aires: Bocavulvaria ediciones, 2015.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1978.

—. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Madrid: Pretextos, 2002.

—. «Rizoma.» *Revista de la Universidad Nacional* XXXII.2 (1977).

Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS. *Perder la forma humana (catálogo de exposición)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

Di Ció, Mariana. «La quebrada geometría de Edad sin tregua.» *Espéculo* 26 (2004).

Dowd, Shannon E. *Stasis: Border Wars in 20th and 21st Century Latin American Literature and Film (tesis de doctorado)*. Michigan: University of Michigan, 2017.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación orginaria*. Trads. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Ferrer, Christian y Osvaldo Baigorria. «Perlongher prosaico.» Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008. 7-12.

flores, valeria. *Interrucciones: ensayos de poética activista*. Neuquén: La mondonga dark, 2013.

Fondebrider, Jorge. *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme , 1995.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico/ Las heterotopías*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Fuss, Diana. «Leer como una feminista.» Carbonell, Neus y Meri Torras. *Feminismos literarios*. Trad. Pilar Godayol. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-146.

Gago, Verónica. *La potencia feminista*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

- Gamboa, Julieta. *Discursos feministas en la poesía latinoamericana de los ochenta. Representaciones críticas en Álvarez, Ollé, Berenguer, Thénon y Bracho (tesis de doctorado)*. México: UNAM, 2019.
- . *Los márgenes de la lírica: ironía y subversión poética en Susana Thénon y Roque Dalton (tesis de maestría)*. México: UNAM, 2014.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Giorgi, Gabriel. «Cuerpo.» Szurmuk, Mónica y McKee Robert (comps.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009. 67-71.
- Golubov, Nattie. «Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autoral en la teoría literaria feminista.» *Nuevo Mundo* (2015): 29-48.
- Golubov, Nattie. «Teoría feminista y estudios culturales.» De Teresa Ochoa, Adriana de Teresa (comp.). *Tránsitos y umbrales en los estudios literarios*. México: UNAM, 2012. 85-105.
- González Ruiz, Sandra Ivette. *Los límites del lenguaje y la muerte: el proyecto estético de Alejandra Pizarnik y la ruptura después de 1968*. México: UNAM (tesis de maestría), 2016.

Hernández, Biviana. «¿Por qué grita esa mujer? Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada.» *Acta Literaria* 49 (2014): 59-85. 26 de septiembre de 2016. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482014000200004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0717-6848. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482014000200004>>.

Huberman, Didi. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Trads. Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.

Jardón, Magalí. «Jorge Thénon, su producción en publicaciones periódicas argentinas (1936-1957).» *Anuario de Investigaciones* XIII (2006): 147-154.

Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. Documento de Kindle.

Lang, Silvio. «Las Thénon, indagación escénica de los poemas de Ova completa de Susana Thénon en Museo de Bellas Artes Emilio Pettoruti.» *Ramona.org* (2015). 09 de mayo de 2019. <<http://ramona.org.ar/node/63070>>.

Lyon, María Josefina. *En el margen: Melancolía en la poesía de Susana Thénon (tesis de maestría)*. Santiago: Universidad de Chile, 2000.

Mallol, Anahí. «Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los ochenta: entre la lírica y los géneros menores.» *Inti* 52-53 (2000-2001): 33-56. Online. 17 de septiembre de 2016. <<https://www.jstor.org/stable/23287076>>.

—. «Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas.»

Cuadernos del sur 34 (2004). 20 de diciembre de 2016.

<http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100009&lng=en&nrm=iso&tlng=es>.

—. «Una canción que sea menos que una canción: La constitución de la tradición literaria

femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi.»

Tramas, para leer la literatura argentina 9 (1998): 152-161. 3 de 2021 de marzo.

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10960/pr.10960.pdf>.

Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (Poesía, ética, cultura)*. Buenos Aires: Beatriz

Viterbo, 2013.

McGuirk, Bernard. «Back to the suture: on the unseamliness of patriarchal discourse in

Susana Thénon's *Ova Completa*.» McGuirk, Bernard. *Latin American Literature:*

Symptoms, risks and strategies of post-structuralist criticism. New York:

Routledge, 1997. 207-232.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires:

Mármol Izquierdo Editores, 2007.

Minelli, María Alejandra. «Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y

Marosa di Giorgio.» *Proceedings of the 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*

(2002). 3 de marzo de 2021.

<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300038&lng=en&nrm=iso> .>.

Montaldo, Graciela. «Campo cultural.» McKee, Irwin y Mónica Szurmuk. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009. 47-50.

Morrone, Manuela. *La poesía de Susana Thénon: una voz disonante en el contexto de la literatura argentina (tesis de maestría)*. Venecia: Università Ca'Foscari, 2016.

Muschiatti, Delfina. «Diario de un salvaje americano.» Gironde, Oliverio. *Obra completa*. Madrid, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile: ALLCA XX/ Universidad de Costa Rica, 1999. 573-585.

—. «Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina.» *Inti: Revista de literatura hispánica* (2000): 99-115.

Nancy, Jean Luc. «58 indicios sobre el cuerpo.» Nancy, Jean-Luc. *Extensión del alma*. Buenos Aires: La cebra, 2007. 13-34.

—. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

Negrón, María. «Prólogo I.» Thénon, Susana. *La morada imposible*. Vol. 1. Buenos Aires: Corregidor, 2007. 2 vols. 12-15.

Ocasio-Rivera, Wanda I. *Metáforas extremas del neoliberalismo en la literatura latinoamericana (tesis de doctorado)*. Urbana, Illinois: University of Illinois, 2015.

Palmeiro, Cecilia. «Derivas de lo queer en la Argentina: hacia una genealogía.» *Periódicus* (2014): 21-42.

—. *Desbunde y felicidad*. Buenos Aires: Título, 2011.

—. «Escrituras contemporáneas: tecnología y subjetividad.» *Viso. Cadernos de estética aplicada* IV.8 (2010): 66-84.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Potencia tortillera. s.f. 10 de marzo de 2020. <<http://potenciatortillera.blogspot.com/>>.

Reisz, Susana. «De mujer a mujer: fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico.» *Arrabal* (2000): 121-130.

—. *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996.

Rocha Góis da Silva, Eduarda. *Tránsitos poéticos entre Brasil e Argentina: uma leitura de Angélica Freitas e Susana Thénon (tesis de posgrado)*. Maceió: Universidade de Alagoas, 2016.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. México: Factoria, 2000 (1900).

Rolnik, Suely. «Políticas de lo fluido, híbrido y flexible para evitar problemas.» *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Ed. Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina. Trad. Damián Kraus. 63-73. México: UNAM, Siglo XXI <, 2014.

Rolnik, Suely y Félix Guattari. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Trad. Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Rosso, Laura. «Derribando mitos.» *Página 12* 8 de julio de 2016. Online. 2019 de febrero de 10. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10699-2016-07-12.html>>.

Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. Gloria Fortún. Madrid: Dos bigotes, 2018. Kindle ed.

Scaccheri, Iris. *Brindis a la danza*. Buenos Aires: Leviatán, 2015.

Scott, Joan M. «La experiencia como prueba.» Carbonell, Neus y Meri Torras. *Feminismos literarios*. Trad. Eva Espasa. Madrid: Arco libros, 1999. 77-112.

Spivak, Gayatri. «The politics of interpretations.» *In other worlds: essays in cultural politics*. s.f.

Strucchi, Emilce. «Susana Thénon: la dama de comarcas imposibles y claroscuros.» *Agulha Revista de Cultura* (2016). Online. 3 de febrero de 2019.

<<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/06/emilce-estrucchi-susana-thenon-la-dama.html>>.

Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. México: Tumbona, 2011.

Thénon, Susana. *La morada imposible*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor, 2007. II vols.

—. *La morada imposible*. Vol. II. Buenos Aires: Corregidor, 2007. II vols.

Ticineto, Patricia. «Introduction.» Ticineto, Patricia y Jean Halley. *The affective turn*.

London: Duke University Press, 2007. 9-33.

Trejo, Saraí. *El rizoma en la poesía de Coral Bracho (tesis de maestría)*. México: UNAM, 2012.

Vaquero Díaz, Roma. «Mitominas: una genealogía del arte feminista.» *Marcha* (2016).

<<http://www.marcha.org.ar/mitominas-una-genealogia-del-arte-feminista/>>.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trans. Javier Sáez y Paco

Vidarte. Barcelona: EGALES, 2006 (1992).

