



HAL
open science

Susana Thénon, despoetada

Mariana Di Ció

► **To cite this version:**

Mariana Di Ció. Susana Thénon, despoetada. Poetas hispanoamericanas contemporáneas, De Gruyter, pp.158 - 172, 2021, 10.1515/9783110736274-009 . hal-03913141

HAL Id: hal-03913141

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-03913141>

Submitted on 26 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives | 4.0
International License

Mariana Di Ció

Susana Thénon, *despoetada*

Todo y nada están para ser dichos. El poema es el punto que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos.

El poema es una venturosa incursión por lo ignorado.

Notas sobre poesía (ca. junio-julio 1967)

El primer poemario de Susana Thénon, *Edad sin tregua* (1958), comienza con un texto titulado «Fundación». Además de la clarísima conciencia de dar inicio a su edificio poético, ya en esta primera publicación pero también en los dos libros siguientes —*Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967)— Thénon se pregunta de manera recurrente por aquello que hace o que define al poema. Más o menos de ese mismo año datan también las «Notas sobre poesía», una serie de apuntes mecanografiados sin destinatario aparente, entre los cuales se encuentra el fragmento citado aquí a modo de epígrafe, que Ana María Barrenechea¹ incorpora como parte de la documentación marginal para *distancias*, el poemario que, después de un largo hiato, Thénon publica en 1984.² También encontramos reflexiones sobre la función y la naturaleza de la poesía diseminadas en las cartas que la autora dirige a la misma Barrenechea y a Renata Treitel, su traductora al inglés, incluidas de manera póstuma en el segundo volumen de su obra reunida, *La morada imposible*. Pero es sin duda en *Ova completa* (1987), su libro más revolucionario, donde esta veta autorreferencial se ejerce con mayor mordacidad e insistencia, en gran medida a través de la parodia, la ironía, los juegos polifónicos, los desdoblamientos.

Dicho de otro modo: la reflexión metapoética no solo aparece tematizada o teorizada, sino que también se materializa en una serie de estrategias que en gran medida descansan sobre el valor pragmático de la lengua. Para intentar, entonces, delimitar los contornos y la naturaleza del acto poético tal como lo entiende Susana Thénon, tomaré como punto de partida el sistema de oscilaciones y de oposiciones permanentes que se delinea en su obra, por entender que este esquema antagónico es indisoluble de la reflexión sobre la lengua que pretende llevar a cabo.

1 Ana María Barrenechea: «La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon». In: *Filología* 1–2 (1994), p. 80.

2 Cabe recordar que, como epígrafe general de este poemario de 1984, Thénon elige la estrofa final de «Procura de la poesía» [Búsqueda de la poesía], de Carlos Drummond de Andrade.

Mariana Di Ció, Université Sorbonne-Nouvelle

Analizaré, en un segundo momento, el modo en que este paradigma binario acompaña o incluso fomenta una problematización genérica y postularé, para finalizar, que la insistencia con la que, en ese contexto de tensiones, Susana Thénon convoca a lo neutro puede ser leída como un verdadero gesto programático, como un modo de preparar el terreno para crear, mediante las palabras, esos «lugares extraños» de los que surgirá una voz poética plural; una voz que se construye a partir de la disidencia y que poco a poco logra abrirse camino —gráfica y simbólicamente— a través de la tupida selva de palabras convencionales, pero también de los silencios sobre los que inevitablemente se asientan los discursos colectivos.

1 Esto no es un poema

Especialmente en la primera etapa, los títulos de muchos de los poemas de Thénon remiten, más o menos directamente, a la materia poética misma: «Fundación», «Poema» (3 veces), «Nocturno», «Monólogo del aire», «Oración», «Razón de mi voz», «Poema con traducción simultánea español-español». Además de la función de designación e identificación inherentes a todo título,³ el reiterado uso de términos que aluden más o menos directamente al discurso sugiere ya una inquietud metapoética, o por lo menos una preocupación por definir la naturaleza, el origen, los condicionamientos y demás circunstancias relativas al quehacer poético. Si muchos de estos textos tienen una modalidad prescriptiva (son habituales el imperativo y el subjuntivo con valor de mandato), es interesante notar que, también en textos que no se presentan explícitamente como programáticos, Thénon moviliza con frecuencia formas próximas a la definición, tales como las generalizaciones, las sentencias, los aforismos: «En lo imposible también hay casas»,⁴ o también:

Somos nuestra mirada ya escarbada
por tierras errantes,
[. . .]
Somos nuestra alborada ya crecida
con humo en los fanales,
[. . .]
Y somos muchos, casi todos,
con la pregunta en viaje hacia el asombro.⁵

³ Gérard Genette: *Seuils* [Poétique]. Paris: Seuil 1987, p. 96.

⁴ Susana Thénon: *La morada imposible*, tomo 1. Buenos Aires: Corregidor 2001, p. 86.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

De manera análoga, notamos que la fuerte negatividad que suele impregnar su poesía alcanza también el entramado mismo de las fórmulas con las que intenta definirla, como es el caso de «No es un poema», donde la voz poética afirma:

[. . .]

Esto no es un poema:
es un grito de rabia,
rabia por los ojos huecos,
por las palabras torpes
que digo y me dicen,

[. . .]

Esto no es un poema:
es un puntapié universal,
un golpe en el estómago del cielo,
una enorme náusea
roja
como era la sangre antes de ser agua.⁶

Además, entonces, de cierta violencia con la que expresa el rechazo de las formas convencionales y anquilosadas de hacer poemas, cabe notar que accedemos a las definiciones de ese *arte nuevo de hacer poemas* esencialmente a partir de una vehemente negatividad: de manera análoga al funcionamiento de un negativo fotográfico,⁷ Thénon afirma o construye certezas a partir de una estructura binaria subyacente (negación / afirmación) y eventualmente reversible.

Junto con la presencia de deícticos que tienden a reforzar el aquí y ahora y por lo tanto acercar la reflexión metapoética de la enunciación («esto no es un poema»), es interesante ver que las definiciones o sentencias se materializan muchas veces a través de verbos o de estructuras que apuntan a lo performativo, como en los versos iniciales de «Círculo». La forma asertiva deja así al descubierto la paradoja de tener que recurrir a un verbo declarativo o de habla (*verbum dicendi*) para proclamar, no sin cierta resignación, los límites del lenguaje: «Digo que ninguna palabra / detiene los puños del tiempo».⁸ También el poema «No» se construye como un acto de habla ambiguo: porque si el título reivindica explí-

⁶ Ibid., p. 55.

⁷ La analogía no parece ociosa, puesto que Thénon se dedicó de manera muy intensa a la fotografía, prefiriendo siempre el blanco y negro. Además de documentar, en un libro de gran formato, el cuerpo y la danza de Iris Scaccheri (*Acerca de Iris Scaccheri*) y de hacer dialogar algunos textos de Rilke con sus imágenes (Susana Thénon, *La morada* 1, p. 215–255), retrató algunos personajes marginales o insólitos, y también ciertos espacios lúgubres o delicuescentes (Susana Thénon: *La morada imposible*, tomo 2. Buenos Aires: Corregidor 2004, p. 244–253).

⁸ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 51.

citamente la negación, es a partir de esa misma negación que una voz poética femenina afirma su autonomía, su voluntad de independencia con respecto a toda clasificación reductora:

Me niego a ser poseída
 por palabras, por jaulas,
 por geometrías abyectas.
 Me niego a ser
 encasillada,
 rota
 absorbida.
 [...] ⁹

En esa misma veta de afirmación paradójica, resulta inevitable citar el conocido poema «La antología», de *Ova completa*, en que la inquietud metapoética de Thénon se vuelve patente de un modo más límpido, a la vez por la temática y por el humor acrimonioso con que se la aborda. Mediante una distorsión irónica del discurso académico («me llamo Petrona Smith-Jones / soy profesora adjunta / de la Universidad de Poughkeepsie / que queda un poquipsi al sur de Vancouver»¹⁰), el poema apunta a cuestionar de manera abierta los criterios que rigen la constitución del canon literario, y en particular aquel que concierne a la poesía escrita por mujeres. También aquí se desprende, por la vía negativa del contraste y la oposición implícitas, una definición en filigrana de lo que es la poesía para Thénon:

[. . .]
 porque tú sabes que en realidad
 lo que a mí me interesa
 es no solo 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.¹¹

⁹ Ibid., p. 52.

¹⁰ Ibid., p. 182.

¹¹ Ibid., p. 182–183.

Al parodiar, entonces, el falso diálogo que se entabla entre una académica y su objeto de estudio —en realidad no hay tal diálogo sino un monólogo polifónico en el que se entremezclan otros discursos sociales— el poema no solo delinea el «modelo» que se busca subvertir y criticar sino que también propone, al bies, su propio contra-modelo. En este caso, la voz poética de Thénon se permite criticar no solo el esquema patriarcal —un aspecto ya evocado, otra vez en clave polifónica, en el texto inaugural de *Ova completa*: «¿por qué grita esa mujer?»¹²— sino también aquella reivindicación de género que encierra a todas las poetisas mujeres en una serie de reductores clichés.

Más allá del posicionamiento simbólico, lo que me interesa destacar aquí es que, al igual que lo que ocurría con la negación/afirmación a partir de un elemento gramatical, estamos nuevamente frente a un paradigma binario (el modelo y su contra-modelo o incluso su parodia) que otra vez remite a un sofisticado juego de tensiones, construido en base a una oscilación entre margen y centro, entre presencia y ausencia.

2 El género en disputa

En «Sentido de ausencias», un hermoso y muy lúcido artículo incluido en un número monográfico de la *Revista iberoamericana* dedicado a las escritoras de la América hispánica, Sylvia Molloy reflexiona sobre la escasa incidencia de la literatura escrita por mujeres en sus lecturas de formación juvenil, una asimetría de la que cobrará conciencia tardíamente:

Como toda escritura, la mía se ha ido elaborando al margen, o más precisamente en los márgenes de otras escrituras como notas, citas o comentarios apócrifos. Si entre esas escrituras no figuran notablemente las de mujeres, queda para mí la tarea de descubrirlas *post facto*, de establecer lazos ignorados, de ligarme a una línea de voces que no por salteadas o marginadas no existen.¹³

Además de ser compañeras de generación, las reflexiones de Thénon acerca del poema como género literario (su definición y alcance, pero sobre todo su tono) parecen confluír, al igual que a menudo en Molloy, con una reflexión acerca del género como *gender*, y en particular con una reflexión acerca del lugar reservado — en la historia literaria y en la sociedad— a la voz femenina. Al incluirse burlescamente en la ya citada parodia de antología («¿tú eres / la gran poetisa / Susana Etcétera?»),

¹² *Ibid.*, p. 137.

¹³ Sylvia Molloy: «Sentido de ausencias». In: *Revista Iberoamericana* 132–133 (1985), p. 487.

Thénon no solo llama nuestra atención sobre el escaso lugar acordado en el canon literario a la escritura de mujeres sino que también apunta a poner en evidencia el paradigma binario subyacente, para luego cuestionar y desmantelar esos mismos estereotipos genéricos. Porque aun ausente o invisibilizada, la voz «femenina» se encuentra inserta en un paradigma dual, que la obliga a construirse desde la ausencia o desde las sombras, a construirse como reacción, como escritura *contra*.

También la necesidad de nombrar las cosas se confunde, especialmente en la última etapa de la producción de Thénon, con la reflexión de género y, de manera muy concreta, con las dificultades para encontrar la palabra socialmente «adecuada», para designar, por ejemplo, ciertos procesos orgánicos femeninos. Así, un poema como «La disección» materializa una serie de tabúes sociales relacionados con el periodo femenino, que Thénon vuelve visibles mediante la inscripción de esta problemática en el marco de una reflexión lingüística mayor. Al evocar, ya desde el título, el lenguaje médico («disección»), no solo busca inscribirse en un marco enunciativo «aceptable» para referirse a esta cuestión, sino que también sugiere la necesidad de una mirada clínica para acompañar cierta asepsia lingüística, casi de lección de anatomía; una mirada que, en cierto modo, permita *des-corporalizar* las funciones orgánicas de ese cuerpo femenino al que es necesario desarticular.

cosa casi sagrada
 es una cosa casi sagrada
 una cosa casi
 casi sagrada
 tan casi sagrada es esta cosa
 que llama poderosamente la atención
 la casi absoluta ceguera de la gente
 para tener en cuenta que a fin de cuentas
 es casi innecesario ver para creer en cosa tan casi
 tan consecuentemente casi
 sagrada
 y es que además este elemento o cosa
 ha sangrado
 o casi
 y podemos apreciarlo por la sombra de lo casi sangrado
 sobre el suelo sobre el suelo
 sobre el mismísimo suelo y retomando la demostración
 tenemos esta cosa una cosa
 bah el montón
 de cosa casi medio sagrada y además sangrada y por ende
 y en ciernes casi *ad nauseam*
 [. . .]¹⁴

14 Susana Thénon: *La morada* 1, p. 143.

Más que una reflexión lingüística sobre la expresión poética de lo inefable, el poema plasma de manera nítida e insistente el malestar social frente a la salud reproductiva de la mujer, ya se trate de la regla o de la interrupción de un embarazo, del mismo modo en que planteará, en el poema «Omnes generationes», una mirada incisiva acerca de las técnicas de fertilización artificial que están en el centro del debate público hacia el momento de la publicación del libro.¹⁵ Al recurrir a la paráfrasis, a los rodeos, pero también a la evocación de «lo sagrado» a partir de un evidente juego fónico con «lo sangrado», Thénon construye, en cierta medida, una poética a contraluz no solo del ideal poético imperante sino también de un modelo social y discursivo en que debe regir la ley del silencio, a la que por supuesto parodia desafiadamente.¹⁶

En ese sentido, resulta interesante analizar el modo en que, para garantizar la «señoril reserva»¹⁷ que justamente se propone criticar, Thénon apela insistentemente a lo neutro para decir «eso» que no se debe nombrar («esa cosa»; «esta cosa una cosa / bah el montón / de cosa casi medio sagrada y además sangrada»), del mismo modo que recurre a una expresión latina («*ad nauseam*») para sublimar el discurso y aseptizar la evocación de lo que parece ser un raspaje, que por el excesivo uso de eufemismos y de pronombres indefinidos se vuelve así, paradójicamente, menos corporal, menos orgánico.

Asociada a la tradición clásica, pero también al popular bolero «Perfidia», encontramos una inquietud semejante en el poema «And so are you». En este caso, la posibilidad de utilizar el término «poeta» como sustantivo común en cuanto al género (el poeta/la poeta) permite la instauración de un diálogo polifónico en el marco del cual se va a evocar, otra vez al resguardo de una figura de prestigio clásico, el homoerotismo. La presencia de Safo aparece aquí asociada también a cierta ambivalencia genérica («¿no ves que es mujer?») y al rechazo de una apelación («poetisa») percibida como peyorativa, a las que se añadirá también, mediante el juego fónico entre Shitland/Shetland, un juego de contras-

15 Recordemos que Louise Brown, primer «bebé de probeta» nace en Inglaterra en 1978, mientras que «Amandine» verá la luz en Francia en 1982.

16 De manera semejante, el poema «And so are you» incorpora humorísticamente el eufemismo para cuestionar —y al mismo tiempo desafiar— ciertas «reglas de urbanidad» o de «buena educación» implícitas en el discurso social: «te ingeniás en todas partes / verbigracia en las pudendas» (Susana Thénon: *La morada* 1, p. 141).

17 Incluida como parte de la sátira con que Borges describe a la afectada condesa de Bagnoregio en «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (Jorge Luis Borges: *Obra completa*. Buenos Aires: Emecé 1974, p. 444), la «señoril reserva» en cuestión era (¿es?) un rasgo distintivo de lo que tradicionalmente se ha dado en llamar la «sensibilidad femenina». Remito, para este aspecto, al artículo de Susana Reisz (Susana Reisz: «¿Quién habla en el poema. . . cuando escribe una mujer?». In: *more ferrarum* 7/8 (2002), p. 110).

tes entre lo alto y lo bajo. La proverbial finura de la lana de las islas Shetland se ve así brutalmente envilecida por la presencia de los excrementos: la intención de esta virulenta oposición entre la dimensión escatológica y la castidad de las «bellas letras» con que se supone deben tejerse los textos es, a todas luces, escandalizar y atentar contra el «buen gusto» pequeño burgués:

[. . .]
 vos sos poeta, ¿no ?
o Sapho 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?
 [. . .]¹⁸

Cabe recordar que la figura utópica del andrógino ya había aparecido en *distancias*, el poemario anterior, asociada, al igual que en el ejemplo recién citado, al dialogismo y al desdoblamiento de la voz: (rió él es decir yo).¹⁹

En una carta a Renata Treitel, su traductora al inglés, la propia Thénon hace explícito su gesto al expresar, en relación con ese poema (el n°19) de *distancias*: «El que está hablando es un hermafrodita. Para mí no es solo un mito, es una profecía, dejando de lado toda consideración ética o filosófica».²⁰ Prolongando esta línea de análisis, Barrenechea interpreta el voluntario enmarañamiento de sustantivos masculinos y adjetivos femeninos (y viceversa) que aparece en el primer poema —que es también el último— de *distancias* como una manifestación lingüística de «hermafroditismo subyacente».²¹ Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrirá luego en el ya citado poema «And so are you», en los textos de *distancias* la yuxtaposición de géneros se materializa sobre todo a partir de una multiplicación de voces que fomenta la dislocación de las relaciones sintáctico-semánticas y, por consiguiente, la confusión de referentes, lo que perturba no solo el sistema de concordancias sino, fundamentalmente, todo el sistema de binarismos categóricos. Se trata, concretamente, de convocar términos epicenos como «poeta» o de jugar con las marcas gramaticales del género —por ejemplo en «ícono»— para cuestionar el posicionamiento al que obligan: «[. . .] / tú qué opinas del ícono? /

¹⁸ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 141.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁰ Ana María Barrenechea: «La documentación», p. 157.

²¹ *Ibid.*, p. 158.

¿lo usan todas las mujeres / o es también cosa del machismo?». ²² En otras ocasiones se busca sugerir o provocar, mediante el uso del paréntesis o las bastardillas, recorridos tabulares u otro tipo de lecturas no lineales que alimenten la confusión entre el género del referente y las marcas de género propias de la lengua española; estrategias todas que, en última instancia, contribuyen a diluir o desdibujar la dualidad tajante entre lo masculino y lo femenino. Al igual que la referencia a la androginia, el neutro gramatical parece plasmar el deseo de introducir un tercer término que no forme sistema con el binomio masculino/femenino pero que permita, por eso mismo, superar las limitaciones inherentes a toda distinción binaria. Así debe leerse, a mi entender, una estrategia que se intensifica en la última etapa de la producción de Thénon y que Barrenechea destaca al estudiar la carnavalización de la lengua que comienza a aparecer en *distancias*: la llamativa «proliferación de neutros entre los que predomina el indefinido *algo*». ²³

3 El deseo de lo neutro

En este contexto de redefinición de los esquemas vigentes, de cuestionamiento —a la vez manifiesto y en negativo— de las normas que rigen tanto el tono como la forma del ejercicio poético mismo, quisiera proponer la hipótesis de que Susana Thénon convoca lo neutro como una forma de escapar de las designaciones que resultan cárcel, que encierran y confinan la voz, y en particular como un modo de escapar de las etiquetas de género («Me niego a ser / encasillada, / rota / absorbida»; «¿Queréis ser presa de antólogos chiflados?»²⁴). Quiero decir: no se trata, en Thénon, de reivindicar un género gramatical (el neutro) del que apenas quedan resabios en nuestra lengua como forma de proponer un lenguaje inclusivo *avant la lettre*, sino de apelar a lo neutro en el sentido que Roland Barthes le otorga al término en el seminario que dicta en el Collège de France en 1977–1978:

Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma, o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata el paradigma. Pues no defino una palabra; nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro. ¿Qué es el paradigma? Es la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido. [. . .] → dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y

²² Susana Thénon: *La morada* 1, p. 182.

²³ Ana María Barrenechea: «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtín». In: *Lexis* 2 (1986), p. 157.

²⁴ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 52 y 145.

todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro* es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo para consumir.

2) De allí, el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término → el *tertium* [. . .].²⁵

Así entendido, lo neutro sería una categoría de análisis más que un simple género gramatical, aunque este también quede incluido en ella. Una categoría que, precisamente por ser abierta, cuestiona las estructuraciones habituales y la manía clasificatoria, y cuyas manifestaciones abarcan, en Thénon, un amplio espectro: desde el uso y abuso de las posibilidades gramaticales hasta la risa burlona que aparece con la carnavalización del lenguaje para propinar, como quería Arlt, «un cross a la mandíbula» de las convenciones y de las reglas elementales de urbanidad. El poema que da título a su último poemario representa, en ese sentido, un ejemplo emblemático de este uso de lo neutro, en el que me detendré brevemente.

La búsqueda de definiciones, que ya estaba presente en los primeros textos, se materializa en «Ova completa» a partir de una imitación de entrada de diccionario que se supone vendría a explicar el latinajo. Junto a la pseudo fórmula latina que sirve de título, hay un asterisco que remite a una nota de pie de página, donde leemos:

*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.²⁶

A pesar de hacerlo como si se tratara de una cuestión al margen, encontramos aquí, me parece, una clave de lectura fundamental para todo el poemario. Al interrumpir la lectura e introducir una nota a pie de página, el asterisco establece una jerarquía implícita, de manera tal que el desglose de esa «ova completa» queda gráfica pero también simbólicamente relegado. Amparada bajo la forma de un comentario o de una glosa que reproduce la autoridad de la gramática o de un diccionario, Thénon repite el gesto de todo estudiante de lenguas clásicas (área en la que, por otra parte, se especializó, al punto que llegó a enseñar el griego clásico en un contexto universitario) y apunta las variantes de traducción para cada uno de los dos términos evocados, sin olvidarse de recalcar la presencia del neutro para comenzar a insinuar, allí donde menos se lo espera y en evidente

²⁵ Roland Barthes: *Le neutre. Cours au Collège de France (1977.1978)*. Paris: Seuil/Imec 2002 [Versión castellano: *Lo neutro. Curso del Collège de France 1977–1978*. México: Siglo XXI 2004], p. 51.

²⁶ Susana Thénon: *La morada* 1, p. 155.

pugna con el discurso de referencia, el elemento sedicioso. Se trata, precisamente, de plegarse en apariencia a las normas, para poder cuestionar mejor las categorías y las clasificaciones vigentes; para rehabilitar así todo aquello que se encuentra, literal y simbólicamente, *por debajo*.

Al servirse, entonces, de un lenguaje reputadamente intelectual (el latín), e imitar una estructura propia del ejercicio de la traducción académica, Susana Thénon apela a la tradición clásica pero también a un castellano que se ha vuelto vulgar, oponiendo la llamada «cultura ilustrada» al habla cotidiana e incluso procaz, como si necesitara asentar el modelo para poder mejor socavarlo luego. Porque al convocar de manera explícita al neutro gramatical para intentar definir el sintagma «ova completa», en cierta medida pone en jaque no solo el sistema de adjetivación del español (masculino/femenino) sino también el sistema social implícito, y en particular el esquema patriarcal. Porque los «huevos llenos» evocados elípticamente por Thénon —y ese es, precisamente, el título con Jorge Fondebrider elige al reseñar este libro en *Diario de poesía*— proclaman abiertamente la saturación o el hartazgo en relación con «el mundo de la cultura, las pretensiones que giran alrededor del mismo, la argentinidad de saco y corbata»,²⁷ pero lo hacen mediante el recurso a un sintagma paradójico en el que, por medio de una serie de juegos fónicos implícitos (ova/ovario,²⁸ pero también *ovar* o *desovovar*: «poner huevos»²⁹), la testosterona resuena tanto como los ovarios o la evocación de lo animal, por supuesto con las connotaciones semánticas que cada una de estas posibilidades habilita.

Al igual que en las definiciones que se escriben a contraluz o las parodias que requieren del conocimiento del modelo para ser interpretadas, la vulgaridad de esos «huevos llenos» que son y no son citados de manera explícita cuestionan abiertamente el principio del decoro clásico, pero reclaman también la acción de un lector capaz de llenar los espacios en blanco y de leer eso que el texto, estricta-

27 Jorge Fondebrider: «Huevos llenos». In: *Diario de Poesía* 8 (1998), p. 30.

28 Aun cuando no se trate estrictamente de una recopilación, sino de un nuevo poemario de Thénon, Bernard J. McGuirk sugiere la posibilidad de una interferencia entre el título de este libro y el sintagma *obra completa*: «L'anthologie de Susana Thénon ne s'intitule pas *Obra completa* (*Euvres complètes*), mais *Ova completa*, *Œufs complets*. . . et pour certains, sans doute, *fêlés*» (Bernard J. McGuirk: «Est-ce bien de cela qu'on parle? En deçà et au-delà du surréel féminin en Argentine»). In: Georgiana M.-M. Colville y Katharine Conley (eds.): *La femme s'entête. La partie féminine dans le surréalisme. Colloque de Cérisy-la-Salle*. Paris: Lachenal et Ritter 1998, p. 364.

29 Resulta interesante descubrir que, unos veinte años antes de la publicación de *Ova completa*, Thénon reseña un poemario de Juan Luis Morabes y destaca unos versos en los que el término «desovar» aparece explícitamente asociado a un tejido que se va deshilachando hasta convertirse en fleco: «La cabalgata hacia el reino. / La muerte desova / en los alegres banderines desflecados» (Susana Thénon: «Dos poetas». In: *Sur* 312 (1968), p. 106).

mente, no dice;³⁰ un lector capaz de «traducir» un nivel de lengua por otro, según un procedimiento similar al que se pone en escena en «Poema con traducción simultánea español-español», de este mismo poemario. A pesar de lo que el título promete, se trata de un poema que juega con los diferentes registros y variedades del español e incorpora las voces de la inmigración como modo de materializar y cuestionar el idílico relato de un armonioso «crisol de culturas», pero también anima a pensar la «conquista» de América en el marco de otras dominaciones, entre las que se destaca claramente el conflicto bélico de las islas Malvinas, contemporáneo del momento de la escritura. Es así que, gracias a esa confusión de torre de Babel en donde la lengua de partida se amalgama y se confunde con la lengua de llegada, la voz subalterna se impone desde la marginalidad del paréntesis, en una operación que Ana María Barrenechea calificará como «una forma de disenso y de disonancia» que le permite «satirizar [...] las conquistas imperiales de todas las épocas y de todas las latitudes».³¹

Al recurrir, entonces, a la definición y la entrada del diccionario; al proponer una desopilante traducción monolingüe o inventar irreverentes etimologías, Thénon exhibe a la vez rigor metodológico y un paradójico desacato frente a la tradición filológica, semejantes a su propio posicionamiento social y discursivo como poeta:

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*».
[...]³²

Del mismo modo en que lo neutro —como categoría gramatical pero también como concepto— propicia una aproximación a los límites, que en Thénon cobra la forma de un particular acercamiento a los límites del lenguaje, estas estrate-

30 Susana Reisz interpreta este rasgo como una marca de la progresiva carnavalización del lenguaje de Thénon: «A partir de *distancias* (un ciclo de poemas comenzado en 1967 y llevado a su culminación mucho más tarde, en 1984) su discurso poético horada incesantemente el sentido con palabras emancipadas de la tiranía de la frase, dejando agujeros por los que se cuelan pedazos de otros discursos y remanentes de otros registros tonales» (Susana Reisz: «Las risueñas máscaras del miedo (Apuntes sobre Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y los dorados sesenta)». In: *Voces multiculturales: Actas del IX Contregro Internacional de Estudiantes del Departamento de Literaturas y Lenguas hispánicas y luso-brasileñas*. New York: The Graduate Center of the City University of New York 2005, p. 17).

31 Ana María Barrenechea: «El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon». In: *Dispositivo* 30–32 (1987), p. 258.

32 Susana Thénon: *La morada* 1, p. 155.

gias autorreflexivas le permiten, en última instancia, redefinir la forma poética a partir de un cuestionamiento de las normas explícitas pero también de los discursos dominantes tácitos, a partir de la mordaz y hasta diría lacerante insistencia en un sistema binario que se revela como fundamentalmente despótico, y al que por eso mismo se pretende dinamitar desde dentro.

A la luz de estas reflexiones, y a modo de conclusión, quisiera citar un fragmento de «La despoetada (muerte convencional)», un poema de publicación póstuma que lleva fecha del 5 de octubre de 1987 —es decir que es contemporáneo de los textos de *Ova completa*— en que Thénon postula, hacia el final del camino poético, una «refundación» de la lengua poética que supone una violenta ruptura de las normas y hasta un rechazo del paradigma verbal mismo. Impugnando al sustantivo pero redoblando de valor al adjetivo, la voz poética llega a desestimar hasta los fundamentos mismos de la lengua para definirse, en cierto sentido, por fuera del sistema:

¿quién soy yo
 que me vuelvo alegoría?
 [. . .]
 curda
 curda
 y oleosa
 flaca
 y sin nombre
 y llena de adjetivo,
 desverbada,
 que vomito los mares
 que me engancho en los flecos del sonido
 [. . .]³³

Lo neutro aparece, así, como un modo de poner en jaque o de cuestionar el sistema binario, como un modo de tensionar la polaridad masculino/femenino, pero también de dar cuenta de las grietas, cráteres y hiatos de ese lenguaje que busca, una y otra vez, desafiar y a la vez nombrar el límite. Al desplazar el punto de vista, la poesía de Susana Thénon no busca solamente *patear el tablero*, sino dislocar y reajustar los paradigmas. Lo neutro, entonces, como un deseo de dejar en suspenso las categorías habituales y de descerrajar prejuicios; de deshacer el peplo de marmolería y despolarizar el género «enganch[ándose] en los flecos del sonido»³⁴. Lo neutro como un modo de nombrar aquello que se resiste con dientes

33 Susana Thénon: *La morada 2*, p. 136.

34 *Ibid.*, p. 136.

y uñas a ser domesticado; como un modo, también, de dar muerte a las convenciones y de reivindicar una voz que se construye y se define en el poema mismo: una voz emancipada y desencorsetada; una voz que se desea y que se asume por fuera del sistema; una voz, en última instancia, resueltamente «des-poetada».

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María: «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin». In: *Lexis* 2 (1986), p. 47–167.
- : «El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon». In: *Dispositio* 30–32 (1987), p. 255–272.
- : «La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon». In: *Filología* 1–2 (1994), p. 75–90.
- Barthes, Roland: *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris: Seuil/Imec 2002 [Traces écrites]. [Versión en castellano: *Lo neutro. Curso del Collège de France 1977–1978*, trad. de Patricia Willson. México: Siglo XXI 2004].
- Borges, Jorge Luis: *Obra completa*. Buenos Aires: Emecé 1974.
- Fondebrider, Jorge: «Huevos llenos». In: *Diario de Poesía* 8 (1988), p. 30.
- Genette, Gérard: *Seuils* [Poétique]. Paris: Seuil 1987.
- McGuirk, Bernard J.: «Est-ce bien de cela qu'on parle? En deçà et au-delà du surréel féminin en Argentine». In: Georgiana M.-M. Colville y Katharine Conley (eds.): *La femme s'entête. La partie féminine dans le surréalisme. Colloque de Cérisy-la-Salle*, p. 353–376. Paris: Lachenal et Ritter 1998.
- Molloy, Sylvia: «Sentido de ausencias». In: *Revista Iberoamericana* 132–133 (1985), p. 483–488.
- Reisz, Susana: «¿Quién habla en el poema. . . cuando escribe una mujer?». In: *more ferrarum* 7/8 (2002), p. 108–117.
- : «Las risueñas máscaras del miedo (Apuntes sobre Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y los dorados sesenta)». In: *Voces multiculturales: Actas del IX Congreso Internacional de Estudiantes del Departamento de Literaturas y Lenguas hispánicas y luso-brasileñas*, p. 9–18. New York: The Graduate Center of the City University of New York 2005.
- Thénon, Susana: «Dos poetas». In: *Sur* 312 (1968), p. 106–111.
- : *Acerca de Iris Scaccheri*. Buenos Aires: Anzilotti 1988.
- : *La morada imposible*, tomo 1, ed. Ana María Barrenechea y María Negroni. Buenos Aires: Corregidor 2001.
- : *La morada imposible*, tomo 2, ed. Ana María Barrenechea y María Negroni. Buenos Aires: Corregidor 2004.

