

No abjurar de nada: des/figuraciones lesbianas en Susana Thénon



Ayelén Pampín

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
ayelenpampin@gmail.com

Fecha de recepción: 05/04/2024

Fecha de aceptación: 31/06/2024

Resumen

En el campo de la poesía argentina, la década del ochenta fue un momento de eclosión de debates en torno a los cruces entre cuerpos, sexualidades, escrituras y literatura. En este trabajo, abordaré la obra poética de Susana Thénon enfocándome especialmente en sus dos últimos libros publicados, *Distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), con el objetivo de rastrear allí figuraciones lesbianas. Mi hipótesis es que en los dos poemarios mencionados las figuraciones de lo lesbiano se instauran a partir de procedimientos de desfiguración: por un lado, la espectralización –más presente en *Distancias*–; por otro lado la des(con)figuración radical del sentido a partir de la parodia y del humor de *Ova completa*. Por tanto, propongo realizar una torsión respecto del concepto “figuración” y sugiero aquí hablar de “des/figuraciones lesbianas”. Las des/figuraciones lesbianas en la obra de Thénon juegan constantemente con los bordes y desbordes de los permisos y las prohibiciones, de las condenas y de los códigos sociales, lingüísticos y literarios.

Palabras clave: Susana Thénon, poesía argentina, teoría literaria feminista, crítica literaria lesbiana queer, figuraciones lesbianas.

‘No abjurar de nada’: Lesbian Dis/Figurations in Susana Thénon

Abstract

In the field of Argentine poetry, the eighties were a time of burgeoning debates on the intersections between bodies, sexualities, writing and literature. In this paper, I will approach the poetic work of Susana Thénon focusing especially on her last two published books, *Distancias* (1984) and *Ova completa* (1987), with the aim of tracing lesbian figurations there. My hypothesis is that in the two books of poems mentioned above, lesbian figurations are established through disfiguring procedures: on the one

hand, spectralization -more present in *Distancias*-; on the other hand, the radical dis(con)figuration of meaning through parody and humor in *Ova completa*. Therefore, I propose to make a twist on the concept of “figuration” and suggest here to speak of “lesbian dis/figurations”. Lesbian dis/figurations in Thénon’s work constantly play with the edges and overflows of permissions and prohibitions, of condemnations and of social, linguistic and literary codes.

Keywords: Susana Thénon, Argentinean poetry, feminist literary theory, lesbian queer literary criticism, lesbian figurations.

Puntapié inicial

“Cuerpo”, “sexualidad”, “escritura”, “literatura”: estos son algunos de los ejes de lectura a partir de los cuales se trenza este ensayo sobre la obra poética de Susana Thénon, enfocado especialmente en sus dos últimos libros publicados: *Distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). Por ese motivo quisiera abrir este texto recuperando, a modo de puntapié para el análisis, dos citas que dan cuenta de que esas cuatro palabras se encuentran totalmente imbricadas y que una implica a la otra a la hora de abordar la obra de Thénon.

En la nota “Hola Susana”, escrita por Gabriela Cabezón Cámara y publicada el 2 de junio de 2017 en el diario *Página12*, la autora destaca que, quienes conocían a Thénon, “la describen como alta, flaca y tímida; como una *outsider* que hacía su poesía más preocupada por la experiencia de hacerla que por aparecer en el circuito literario” (Cabezón Cámara 2017). Si el montaje es no solo una operación de escritura sino también de lectura e interpretación, no puede pasarnos desapercibida la llamativa yuxtaposición entre los comentarios sobre el cuerpo de la poeta (alta y flaca) y su posición (*outsider*) respecto del circuito literario. Sobre todo, porque esta misma yuxtaposición cuerpo/literatura había aparecido ya en 1968, en una carta que Susana Thénon envía a su amiga Ana María Barranechea, donde le cuenta que estuvo en el “Festival De Letras en Necochea que es una vergüenza [...] en el que se elige una reina de las letras, y en el que los escritores opinan sobre las minifaldas y la literatura...”. La carta continúa diciendo, sin mediar ni siquiera un punto y aparte: “Te mando en esta carta dos poemas de la serie ‘nueva’ [...] La serie se llama *Distancias* y todavía no puedo explicar claramente el por qué” (Thénon 2004, 193).

En la superposición casi abrupta de temas (su comentario sobre el Festival y sobre la serie de poemas que sería publicada 16 años más tarde) es posible leer mucho más que su irritada opinión sobre los códigos de sociabilidad de los circuitos literarios y su sensación de inadecuación en relación con ellos -inadecuación que, nunca está de más explicitar, está directamente ligada al carácter sexogenerizado de las valoraciones de los escritores-. Tanto esta yuxtaposición como la citada anteriormente dan cuenta de que en el roce entre cuerpos, corpus y literatura, se delimitan y difuminan a la vez los contornos de los tres elementos en cuestión, que los cuerpos hacen literatura tanto como la literatura hace cuerpos, que en el concurso literario las reinas hacen letras y las letras convierten a las escritoras en reinas (minifaldas mediante, según quiénes establezcan los criterios de selección). Como señalan desde hace décadas las teorías y críticas literarias feministas -especialmente las lesbianas, las negras, las chicanas, para quienes la década del ochenta fue un momento de gran producción-, los cánones, las genealogías y las tradiciones no están constituidos por corpus sin cuerpos porque no hay literatura sin roces, porque lo literario siempre está en disputa y el cuerpo, por declamación u omisión, siempre participa del debate. En todo caso, habrá que seguir interrogando las diversas negociaciones poéticas y ético-políticas que se establecen entre cuerpos y textos.

En ese sentido, lo que podemos leer en el montaje de la cita de la carta de Thénon a Barrenechea es que, lejos de ser una *outsider*, la poeta no sólo participa de ciertos espacios de socialización literaria y observa los códigos de producción de literatura con fastidio e indignación, sino que interviene en el campo literario: Distancias, la “serie nueva” a la que se refiere, es una contestación, una disputa de y por lo literario en aquella época en que el pacto vigente se organiza en función de criterios sexuales fundamentalmente patriarcales y heteronormativos. La confrontación es un posicionamiento constante y un motor de escritura para Thénon: como desarrollaré, tanto en *Distancias* (que finalmente fue publicado en 1984) como en *Ova completa* (1987), el desencanto y el hartazgo son fuerzas afectivas que producen, a partir de estrategias de inscripción diferentes, una poética sumamente crítica de la cultura en la que se desenvuelve, fundamentalmente en los modos en que se cristalizan los roces entre cuerpos, corpus, sexualidad y literatura. Diría, entonces, que más que *outsider* Thénon es una transgresora compulsiva, inclasificable, que explora en sus poemas los límites de lo decible y lo legible, y cuya obra dialoga sistemáticamente con la escena literaria para ponerla en cuestión, para criticarla, es decir, para ponerla en crisis y *hacer distancias*.

Propongo entonces leer las figuraciones sexuales de lo lesbiano en sus poemarios tomando en consideración justamente la noción de *distancia* como clave de lectura y como apuesta estética, política y ética de su escritura: ¿respecto de qué toma distancias la poética de Thénon para hacer lugar en sus poemarios a dichas figuraciones?

En primer lugar, habiendo publicado gran parte de su obra entre fines de la década del cincuenta y durante la década del sesenta, rehuía de ser catalogada como parte de “la generación del sesenta”.¹ En segundo lugar, sus poemarios publicados en la década del ochenta tampoco se alinean con los movimientos y estéticas dominantes de ese período (el objetivismo, el neobarroco y el neorromanticismo). En tercer lugar, y sobre este asunto quiero detenerme un poco más en el siguiente apartado, la década del ochenta –como señaló Alicia Genovese (1996)– se caracterizó por la eclosión de la “poesía escrita por mujeres”; respecto de dicha clasificación y los debates que generó, Thénon tomó también cierta distancia.

Sacar la lengua

Frente al debate polarizado respecto de los alcances y las limitaciones político-literarias de categorías en disputa en aquel tiempo como “escritura femenina” y “literatura escrita por mujeres” (a las que hoy podríamos agregar “literatura lesbiana/LGBTIQ+/Queer”), tanto los poemas de *Distancias* como los de *Ova completa* componen atmósferas ambiguas, sugieren posicionamientos oscilantes, cambiantes, escurridizos; sobre este punto los versos de Thénon apuestan a sostener las tensiones generadas por las preguntas más que las afirmaciones provenientes de posicionamientos fijos. Este gesto se lee con claridad, por ejemplo, en un poema escrito en 1986 y publicado póstumamente en el tomo II de su obra completa, *La morada imposible*:

¹ Sus propios versos lo sugieren, con la ironía que caracteriza *Ova completa*: “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 incluso las que están en geriátrico” (Thénon 2019, 182).

Las mujeres poetas
tenemos que juntarnos
para salir
para enfrentar
la humanidad hostil
pero hay que hacerlo con dulzura
¡FEMINEIDAD!
Las poetas mujeres
hemos de unirnos
para vencer
a poemazo limpio
aunque nos tiren la casa abajo
a pedradas
a pleonasmos
Las mujeres poetas
debemos mantenernos codo a codo
pero sin codearnos
mano a mano
pero sin manosearnos
cheak to cheack
pero sin chequearnos
y tête a tête
pero sin pecharnos
muy difícil
las mujeres poetas
hemos de divorciarnos
¿y de quién? ¿Y de quién?
de las poetas mujeres
hombres no hay hace rato.
(2004, 117-118)

Poetas mujeres y mujeres poetas deben, al mismo tiempo, unirse entre sí y divorciarse entre sí. En la insistencia de su poesía en sostener sentidos aparentemente opuestos –fenómeno facilitado por el recurso de la ironía, muy característico de su producción–, en la afirmación de ambigüedades, radica a mi criterio la mayor apuesta poética/ética/política de gran parte de su obra. Estos versos, al mismo tiempo que le hacen guiños a los feminismos de la época que se preguntan por la relación entre “mujeres” y “poetas”, entre “mujeres” y “escritura”, se burlan de la moral sexual heterosexual que caracteriza dichos feminismos. Entonces: unirse, sí; pero para divorciarse de la prescripción obligatoria de dulzura, femineidad y heterosexualidad que predominan en el discurso de muchas de quienes reflexionan sobre el lugar de las mujeres en la escritura. Unirse para vencer a poemazo limpio, sí; pero también para divorciarse de la prudente *distancia* que limita la circulación del erotismo y de la sexualidad entre poetas/mujeres: unirse y divorciarse para manosearse, para chequearse, para pechearse.

La apuesta poética de Thénon por la reivindicación de la contradicción y la difuminación de los sentidos únicos a partir del uso radical de la agramaticalidad en *Distancias* y, sobre todo, del humor, el absurdo y la parodia en *Ova completa*, no sólo distancian su obra de las caracterizaciones en boga en los ochenta –literatura femenina/literatura escrita por mujeres–, sino también del tono poco jocoso en que comenzaban a

manifestarse las figuraciones de lo lesbiano en la poesía publicada en Argentina.² Para poner a circular afectos lesbianos, la poesía de Thénon pareciera necesitar “sacar la lengua”, en ambos sentidos: por un lado, realizar operaciones de sustracción, como veremos que sucede en *Distancias*; y, por otro, hacer el gesto burlón característico de *Ova completa*. Estas operaciones que aparecen de manera pública en sus dos últimos poemarios publicados en vida, habían signado sin embargo su escritura desde hacía mucho tiempo. En una carta enviada en 1983 a su traductora Renata Treitel, dice la poeta: “yo escribo así desde mis propios orígenes. He rastreado entre mis borradores y he descubierto infinidad de poemas como los de ahora. ¿Por qué no se publicaron? ¿Qué pasó? Supongo que mi miopía y una dosis masiva de ‘educación castrante’” (Thénon 2004, 220). La castración como dispositivo de (auto)censura no es un detalle menor, considerando que gran parte de las referencias explícitas al lesbianismo se encuentran en sus poemas inéditos en vida. Por tanto, en estos dos últimos poemarios Thénon saca la lengua, la suelta, se desboca, y al hacerlo, altera las negociaciones vigentes entre cuerpos, corpus y literatura proponiendo otros pactos (desconcertantes, enigmáticos, chiflados y ocurrentes) para los roces entre ellos.

Des/figuraciones lesbianas

Al preguntarme por las apariciones de lo lesbiano en la poesía argentina, en línea con la preocupación de Sylvia Molloy (2002) y con los aportes de Laura Arnés (2016) respecto de este asunto, no me interesa proponer categorías como “literatura lesbiana” o, en este caso, “poesía lesbiana”. Estas denominaciones pueden adquirir rápidamente implicancias políticas contraproducentes, ya que “lesbiana” cumpliría una *función normativa* en términos teóricos respecto de la literatura. De hecho, con algunas distinciones conceptuales, muchos aportes teóricos contemporáneos que abordan la relación entre la afectividad lesbiana, la literatura y la lengua ponen en escena la tensión entre la necesidad ética, política y epistemológica de situar y nombrar lo lesbiano –históricamente borrado de la lengua–, por un lado, y, por otro lado, el riesgo de cristalizarlo, de fijarlo en identidades políticas, subjetivas y/o literarias. Esta tensión está presente, entre otros, en conceptos como el de “ficciones lesbianas” (Arnés 2016), “*êthos* lesbiano” (Cano 2015), “escritura cuir” y “lengua lesbiana” (flores 2013; 2021, respectivamente), “poesía lesbiana queer” (Castro 2014), “feministaslesbianasqueer” (Suárez Briones 2014), “apparitional lesbian” (Castle 1993), “fantasma lesbiano” (Ramajo 2023).

Al hablar de “figuraciones lesbianas” en la literatura, mi propuesta es abordar lo lesbiano no desde el mero señalamiento de la presencia en un texto de una identidad sexual definida que a su vez suele traducirse en *producto* –tanto del mercado editorial como del académico–, sino abordarlo como procedimiento crítico vivo de los cruces entre sexualidad y textualidad, como posicionamiento de (re)lectura de las líneas de fuga trazadas desde las disidencias sexuales en el campo literario. Según Donna Haraway, “la figuración trata sobre replantear el escenario para pasados y futuros posibles. La figuración es el modo de teoría para cuando la más ‘común’ retórica de los sistemas de análisis críticos sólo parece repetir y sostener nuestras trampas en la historia de las confusiones establecidas” (2017). Asimismo, Haraway afirma que las figuraciones, a partir de la generación constante de nuevos tropos, se constituyen en

2 En dos ensayos Pampín (2021 y 2022) analiza la aparición y circulación de lo lesbiano en la poesía publicada en Argentina en la década del ochenta en *Eroica*, de Diana Bellessi y *Pasajes y Madam*, de Mirta Rosenberg. A grandes rasgos, en *Eroica*, prevalece un tono solemne y conceptual; en *Pasajes y Madam* predominan juegos sonoros y de palabras que ponen en escena las tensiones entre lo dicho, lo no dicho y los “entredichos”.

herramientas teórico-poéticas por las cuales es posible ejercer el pensamiento crítico sin cristalizar posicionamientos.

En este ensayo en particular, para abordar la obra de Susana Thénon, propongo una torsión a la mencionada categoría: “Des/figuraciones lesbianas”. Mi hipótesis es que en *Distancias* (1984) y en *Ova completa* (1987), como veremos, las figuraciones de lo lesbiano se instauran a partir de procedimientos de desfiguración: por un lado la espectralización –más presente en *Distancias*–; por otro lado la des(con)figuración radical del sentido a partir de la parodia y del humor de *Ova completa*.

Distancias espectrales

Distancias es un poemario peculiar, en el que a partir de recursos como la ruptura sistemática de la sintaxis y la morfología de la lengua, el uso inusual de la combinación semántica de palabras, la construcción de imágenes atípicas y escenas pseudo-elididas, el uso despojado de patrones o criterios unificados de ciertos signos –como los paréntesis, los espacios en blanco y las cursivas–, la aparición de diversas voces apenas marcadas en los textos, entre otros, quien lee ingresa en un universo de contornos difusos, poco claros.

En una entrevista realizada por Mirta Rosenberg y Diana Bellessi, Susana Thénon afirmaba que la lectura de este poemario debería asemejarse más a la de una partitura musical que a la de una composición verbal (1988, 3). Este comentario, que podríamos rápidamente ubicar dentro de una vasta tradición que asocia la poesía a la música, tiene sin embargo una particularidad: más que a los efectos de lectura –el ritmo, el tono, la melodía de un poema–, refiere a la materialidad escritural –los signos– tanto de la música como del lenguaje verbal. La escritura/partitura de *Distancias* interrumpe desde su materialidad los códigos de lectura establecidos a partir de los cuales leemos los cuerpos textuales, lo cual hace de cada poema una composición enigmática que ninguna lectura, por más exhaustiva que se pretenda, podría agotar.

Imbricadas en esta lengua que desgrana a cada verso su condición puramente verbal, que busca generar atmósferas de lectura más que sentidos revelados o a revelar, que propone acercamientos y distancias entre los versos y quienes los leen, circulan, como *espectros*, las des/figuraciones lesbianas. Este poemario tiene, en ese sentido, un paratexto significativo: el agradecimiento, “muy en especial a Iris Scaccheri, quien sin saberlo me infundió con su danza la visión definitiva para reelaborar y completar esta obra” (2019, 101). Susana Thénon fotografió durante siete años a su amante, la bailarina Scaccheri. *Distancias* es un libro compuesto, entre otras, por la distancia entre la mirada apasionada de Susana y el cuerpo en danza de Iris. El trayecto que recorre esta mirada, si bien está inscripto en la obra fotográfica, no aparece de manera explícita en los poemas de *Distancias*, a excepción de la tapa de la edición original, para la que Thénon seleccionó uno de los retratos de la danza de Scaccheri que ella había realizado.³

A pesar de que los estudios sobre la obra literaria de Thénon no mencionan la relación amorosa y sexual entre la poeta y Scaccheri (o apenas la comentan como dato

³ La tapa de este poemario es, no solo la puerta de entrada a un libro, sino también una invocación, una invitación a la lectura y, en este caso –que el arte de tapa forma parte del acervo artístico de la poeta–, es además una clave de lectura.

biográfico de color), esa mirada lesbiana cargada de erotismo, de la que tenemos registro a partir de las fotografías, está presente, de manera velada, *espectral*, en todo el poemario. En pocos poemas lo lesbiano aparece “tematizado” o representado. Sin embargo, a la hora de analizar un corpus de estas características, resulta revelador poner atención sobre aquella mirada lesbiana que acompañó el proceso de composición del libro, no sólo como dato biográfico adjunto, sino ante todo como efecto poético que se traduce en procedimientos textuales. Quiero entonces subrayar que la presencia de Iris, en tanto fuerza de tensión erótica lesbiana, toma la forma del *fantasma* en este poemario: es traslúcida, invisible, se corresponde con lo que Thénon denominó “escritura sigilosa”; y al mismo tiempo es omnipresente, velada acecha cada verso, genera una atmósfera de inquietud, atracción y desconcierto. Éste es un corpus atravesado por los movimientos de un cuerpo amado y de una mirada lesbiana que se arroja sobre él, vehículos ambos de una fusión sumamente productiva en la obra de Thénon: la danza, la fotografía y la poesía. *Distancias* es la partitura de una música que Iris podría bailar, porque, como señala Thénon en las palabras de agradecimiento –que también constituyen, junto a la tapa del libro, una clave de lectura–, es la danza de Iris Scaccheri la que le “infundió la visión definitiva” para reelaborar y completar esta obra/partitura.

Del párrafo de agradecimiento que precede la serie de poemas se destaca también el reconocimiento a Ana María Barrenechea, quien apuntalaba la escritura a partir de comentarios críticos, y a Renata Treitel, quien tradujo el libro al inglés. Como señala Paola Cortés Rocca invocando la forma circular sugerida por este poemario en el que el último poema es una transcripción exacta del primero, allí Thénon configura una “rueda de mujeres” caracterizada por “la circulación lúdica de dones y préstamos, correspondencias, lecturas y comentarios, agradecimientos y deudas entre una serie de disciplinas y lenguajes. [...] Susana, Renata, Iris, Ana y vuelta a empezar” (2013, 3). Cortés Rocca destaca la importancia de considerar los lazos afectivos y de amistad que alimentan una poética a la hora de abordar críticamente la producción de una poeta. Es de destacar, sin embargo, que incluso un aporte crítico de estas características utiliza un eufemismo para referirse al vínculo sexual y afectivo entre Susana e Iris: “lazos de convivencia”. Si bien la figura de la “rueda de mujeres” exhibe fuertes resonancias con el concepto *continuum lesbiano*, clásico del pensamiento lesbiofeminista, acuñado por la pensadora y poeta Adrienne Rich, cabe siempre volver a preguntarse hasta qué punto *continuum lesbiano* o, en este caso, “rueda de mujeres”, proponen una apertura estratégica de la subjetividad lesbiana con el objetivo de fortalecer los lazos entre mujeres, o hasta qué punto hoy estos modos de nombrar borran de un plumazo bajo el amplio paraguas de “lazos afectivos” precisamente aquello que producía y aún produce rechazos, eufemismos y silencios: la circulación de deseo sexual entre lesbianas.

Luego de los agradecimientos encontramos el primer poema (que es también el último), uno de cuyos procedimientos destacables es el uso de paréntesis:

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 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.
 (Thénon 2019, 105)

Ya mencioné que a lo largo del libro no se puede distinguir un patrón, un criterio de uso de las marcaciones textuales: paréntesis, cursivas, guiones, mayúsculas, signos de exclamación, irrumpen en la serie sin que sea posible identificar *un* uso para cada uno de ellos. Sin embargo, en este primer texto, los sintagmas de las parentéticas configuran un poema dentro del poema. Transcribo únicamente los paréntesis para ponerlo de relieve: (algo) (algo) (algo) (una mujer) (ante la puerta con llave) (busca su llave) (dice en alta voz) (ábreme yo) (llama llama) (no) (no) (no). A medida que el poema avanza, concretamente cuando el (algo) indefinido se traduce en (una mujer), el uso de los paréntesis se intensifica y esta otra voz del poema cobra mayor presencia. Una vez más, muy tempranamente en la serie, este libro hace presente la mirada arrojada de Thénon sobre una mujer, sobre sus gestos, su urgencia, su desesperación. En ese sentido, pueden rastrearse ya en este texto algunas huellas de afectación lesbiana; en las inmediaciones del primer paréntesis se lee: “que arda ya más que arda más todavía que / arda solo eterna como si el viento (algo) / no arrojara sus migas sus ropas desecho / ansiado cuerpo luz de la noche” (2019, 105). Aquí, (algo), ¿(una mujer)?, arroja sus migas sus ropas, y el poema de pronto se tiñe, solo por este breve momento, de una atmósfera de ansia sensual, de ardor. Luego retoma el tono de inquietud, terror y amenaza que predomina, y la eternidad ardiente de los cuatro versos antes citados da lugar nuevamente a la temporalidad de la violencia: un tiempo detenido, de cuerpos detenidos y también asesinados (*desaparecidos*); una rueda detenida (¿un reloj?), que no gira, en la que las circulaciones prolíficas y el movimiento permanecen trancados (“dos tres dos tres dos”) para los cuerpos que arañan las puertas, los cuerpos-desecho y deshechos, de carne temblada, los cuerpos tres veces negados.

Es necesario sin embargo destacar el brevísimo momento de sensualidad, porque si no –como suele suceder con los destellos mínimos de erotismo lesbiano– queda subsumido, enterrado, bajo el horror y la violencia, tanto de la figura del detenido desaparecido, como de la figura de la mujer junto a un río de sangre, “hilo salvaje negro de pavor” (Thénon 2019, 105). Como señala Laura Arnés (2016), en muchas “ficciones lesbianas” de la literatura la detención, la persecución, la violencia, el borramiento y la negación son puntos de conexión entre las existencias lesbianas y los cuerpos desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. En ese sentido,

Distancias es un libro constituido por una lengua que arrastra desde los años inmediatamente anteriores el gesto de crear enigmas para comunicar y sobrevivir, producir enunciados esquivos para poder al mismo tiempo decir y velar. Desde mi lectura de las des/figuraciones lesbianas, el uso de los paréntesis instala en este poema marcas de clandestinidad a través de una voz que podría leerse en susurro, como un secreto, y funciona además como un dispositivo de decodificación dentro de la ambigüedad semántica que propone el poema.

Antes sostuve que la presencia de Iris Scaccheri a largo del poemario es fantasmática. Pero lo espectral, que, como sostiene la filósofa Bárbara Ramajo (2023) es una de las condiciones de aparición de las existencias lesbianas en la cultura, signa también los otros modos de manifestación de lo lesbiano en el poemario. El poema 9 evoca una escena de amor y complicidad entre dos: “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*” (Thénon 2019, 109). El proceso de borramiento de este recuerdo se presenta como inevitable: la formación de huecos en la memoria trae aparejada la aparición de huecos en la escritura en los que se intuye el borramiento de ciertas palabras o frases que completarían la descripción de la escena tornándola más nítida. Sin embargo, el poema enfrenta a quien lee a un acontecimiento de contornos poco definidos, difusos. En este caso, la aparición de la atmósfera espectral es efecto de la disolución de un momento apreciado (“acuérdate”, pide esta voz). Pero también hay que destacar en esta composición la subsistencia en la memoria de referencias y alusiones a la interacción entre dos cuerpos: “cavidad tú / lo otro llama / amor congrega” (2019, 109). La aparición del “tú” en el primer verso junto a la “cavidad” y aquello que llama, la atracción, el amor, sumado a la presencia susurrada de los (flujos), sugiere una escena de intimidad destinada a ser borrada, para la cual no hay mirada ni sintaxis ni memoria que puedan dar cuenta de manera explícita: “de sol velarios me impiden” (2019, 109).

En este poemario, a partir de operaciones como la *sustracción* de palabras, frases, escenas, tal como se lee en el poema recién citado, Thénon insiste en realizar poéticamente la desafiante tarea de reponer y simultáneamente sortear las *distancias* entre lo material y lo espectral, entre los cuerpos y los fantasmas que habitan y acechan la cultura de una época. En algunos casos, como en el poema 13, el encuentro súbito entre la carne y lo ciego adopta luego la forma de una lengua posada en una cavidad: “mi leve lengua /empollo /sobre esta grieta” (2019, 112). Empollar la lengua en una grieta constituye un gesto sexo-poético: conocer los recovecos de una fisura ciega –en el lenguaje y en el cuerpo–; situarse e indagar la pluralidad que habita escondida en las hendiduras del sentido monolítico. Sobra señalar las evidentes resonancias lesbianas de esta imagen. La lengua de Thénon, poética y carnal, es como dice uno de sus más hermosos versos, un “bello animal desgracia /posado en lo indecible” (2019, 107).

A pesar de que Thénon le imprime a la lengua torsiones inesperadas e incomprensibles –razón por la cual, como veremos, parte de su obra fue catalogada como poco comprometida con la causa feminista–, sus versos no despliegan una poética del sinsentido absoluto, del despropósito, de la mera ruptura, de la instalación de una distancia radical e irreparable con quien lee, sino que en todo caso borran las fronteras entre el sentido y el sinsentido, trazan líneas múltiples de distancias y cercanías posibles entre las palabras escritas, las lecturas, las decodificaciones y los enigmas no resueltos:

la gran serpiente abrazada al mundo
duerme también tú duermes
(...)

llueve sombra amanecida tiemblas de
muerte anterior a la muerte
duermo extraña al mapa de los mares aquí leo
tu sueño aquí ya no leo
tu risa lobo idioma blanco yo descifro
no (no puedes no)
y ahora
cae la gota (bebe amor)
con todo un cielo de apretada locura.
(Thénon 2019, 108).

Como los poemas de este libro, el sueño de la amante solo puede ser leído parcialmente, aquí sí y aquí ya no. Estas composiciones son una apuesta no por el hermetismo sino en todo caso por el (des)equilibrio entre la opacidad y la transparencia de la lengua, entre la figuración y la transgresión de sus contornos; pero también entre el poder y no poder decir, poder y no poder leer, poder y no poder (y no poder no) practicar ciertas formas del amor, del afecto, de la sexualidad y la intimidad. Las des/figuraciones lesbianas en *Distancias* juegan constantemente con los bordes y desbordes de los permisos y las prohibiciones, de las condenas y de los códigos sociales, lingüísticos y literarios.

Ova completa, lengua chiflada

En *Ova completa*, publicado tres años después, en 1987, Thénon insiste en el gesto poético y político de la transgresión, pero, en vez de realizarlo a través de la manipulación de la materialidad misma de la lengua (las transgresiones morfológicas, rítmicas y sintácticas típicas de *Distancias*), predomina en este poemario el uso de recursos de carácter fundamentalmente semántico y performático: el humor, la ironía y la parodia, como se puede apreciar ya desde el título. Ella misma reconoce este cambio de registro en la entrevista realizada en 1988 por Mirta Rosenberg y Diana Bellessi para el número 11 del *Diario de Poesía*:

en *Distancias* hay una transgresión de otro tipo: no me salgo de lo que llaman un 'lenguaje alto' [...] En *Ova* se mezclan una serie de cosas que yo había dejado afuera [...] que no entraban en mi escritura, y empecé a preguntarme por qué no entraban y a sentir necesidad de que entraran (1988, 3).

Uno de los ejemplos más citados de este movimiento hacia el humor corrosivo es "Poema con traducción simultánea español-español", en el que leemos: "Cristóforo gati-lló el misal / (Christopher disparó el misil) / dijo a sus pares / (murmuró a sus secuaces) [...] / ved aquí nuevos mundos / (ved aquí estos inmundos) / quedáoslos / (saquead-los) / por Dios y nuestra Reina / (por Dios y Nuestra Reina)" (Thénon 2019, 153). En el roce entre español y (español) se produce una lectura crítica, una disputa por instaurar en la lengua poética relatos silenciados que componen los imaginarios y fantasmas coloniales (y neocoloniales) de la lengua que hablamos. En esa misma línea podemos leer el poema "Mefítico oís vosotros": "arriesgarse con 'choto' o 'chacabuco' / es pasaporte a la marginación / ¿queréis ser presa de antólogos chiflados? / ¿tener una verruga en el curriculum?" (145). "Choto" y "Chacabuco", entre otras palabras y expresiones coloquiales y rioplatenses, son espectros de la lengua que acechan el prolijo curriculum de muchos escritores de la generación de Thénon. Ella, en un movimiento de afirmación a través de la negación, convierte dichos fantasmas

–palabras silenciadas por una moral colonial todavía imperante– en *corpus*, cuerpo poético en su obra.

Con esta nueva modalidad de transgresión, lo que Thénon hace entrar en su escritura es una forma de justicia poética, en la que –como sostiene Derrida en *Espectros de Marx* (1995)– la pregunta por el mañana es siempre una pregunta por los fantasmas del pasado, receptores de todo tipo de violencias, que acechan y desajustan el presente vivo.⁴

Persiguiendo el hilo de los antólogos chiflados, resulta inevitable referir al poema “La antología”, en el que la herida colonial latinoamericana se conjuga con la herida lesbiana (Ahmed 2018) en el proyecto académico-editorial de la profesora y compiladora Petrona Smith Jones, de la Universidad de Poughkeepsie: “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” (Thénon 2019, 182-183). Bajo el signo de lo democrático, la espectralidad inquietante de lo lesbiano –figuración dominante en *Distancias*–, ese fantasma que acechaba en los versos desajustando el presente, se transforma en la antología colonial de Petrona en mera “addenda”, “noticia de último momento”, digerible “carne de asterisco” (159).⁵

En ese sentido, a través de la parodia y el sarcasmo, Thénon plantea interrogantes que interpelan con virulencia los cruces, los roces, entre las poéticas sexo-disidentes y la institución literaria actual: ¿qué costo conlleva emitir “pasaportes literarios de marginalidad”? ¿Qué implicancias políticas y poéticas supone la compulsión por fijar identidades, por ejemplo, sexuales, sustrayendo a las sexodisidencias la condición fantasmática, desechando todo tipo de figuración espectral que por momentos puede convertirse en la posición de enunciación más incisiva para ejercer la crítica?

Sin embargo, la parodia al feminismo academicista hegemónico de su época (predominantemente blanco y cisheteronormado) despertó reacciones que se tradujeron en lecturas críticas de su obra. Susana Reisz escribió sobre “La antología”:

No creo que la orientación ideológica de tales parodias sea transparente ni tampoco veo clara la eficacia política de este tipo de burla. El problema de fondo es que al hacer de la imitación y de la pseudo-cita los únicos modos posibles de hablar [...] Thénon no sólo erosiona el discurso ‘del enemigo’ sino también su ‘propio’ lenguaje y su ‘propio’ sistema de valores (1996, 75).

Más adelante, al referirse a la poética de *Ova completa*, la autora agrega: “la polifonía anárquica puede llevar a la total desactivación de aquellas fuerzas centrípetas del lenguaje que garantizan un máximo de comprensión mutua” (1996, 146). Este fenómeno, al que la autora denomina “antidiscursos” y “polifonía anárquica”, atribuyendo a ambas terminologías significados despectivos, es precisamente el que, a mi juicio,

4 Dice Derrida: “Ninguna justicia [...] parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo [...] Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí, aquellos que no están ya o no están todavía presentes y vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta «¿dónde?», «¿dónde mañana?»” (1995, 13).

5 Estas figuras corresponden al poema “Los fondos del tesoro” (Thénon 2019, 159), publicado en *Ova completa*.

mayor fuerza poético-política tiene. En primer lugar, porque rehúye toda pretensión de transparencia, coherencia y eficacia política a priori apostando en cambio, en línea con lo que el teórico Henri Meschonnic (2007) denomina “poética como crítica del sentido”, a la erosión y la demolición del lenguaje como modo de alterar justamente los sistemas de valores establecidos a los que ridiculiza. Y en segundo lugar, porque al reivindicar a través del humor, el absurdo y la burla la contradicción como una “facultad maravillosa” (Thénon 2004, 221), Thénon renegoció los pactos entre cuerpo, sexualidad, corpus y literatura, abriendo paso a una incipiente tradición que tomaría volumen algunos años más tarde en poéticas como la de Belleza y Felicidad.⁶

Tal vez el poema más paradigmático en ese sentido es “Si durmieras en Ramos Mejía”, una parodia al romancero de tradición española en octosílabos y en clave lésbica, chicana y bonaerense: “Si durmieras en Ramos Mejía / amada mía / qué despelote sería / cómo fuera yo a tus plantas / cómo esperara tranvías / cómo por llegar de noche / abordara a mediodía / qué despelote sería” (Thénon 2019, 157). Sobre este poema Reisz afirma que es “el único texto en el que se vislumbra un erotismo lésbico escudado en lo farsesco” (1996, 159). Sin embargo, más que un escudo para el erotismo, la aparición explícita del deseo lesbiano y el recurso de la parodia establecen una poderosa alianza para sacarle la lengua (burlarse y hurtarle, arrebatarle la lengua) a las solemnes tradiciones de la cultura colonialista occidental.

En *Ova completa* las figuraciones lesbianas trasmudan en desfiguraciones a partir de la combinación alocada y anárquica de registros, donde lo solemne, lo jocoso, lo musical y lo vulgar se mezclan en “composiciones-fuga”, más afines a lo choto, chiflado y chacabuco que a lo falazmente democrático e inclusivo.

Puntapié final

Para cerrar quisiera extrapolar un verso de Thénon que está muy en resonancia con lo que en este ensayo quise trabajar: “por lo olvidado vuelven” (2019, 117). Los estudios y poéticas de las figuraciones lesbianas vuelven una y otra vez a buscar aquello que ha sido olvidado o relegado por lecturas anteriores. Por eso el pensamiento lesbiano se caracteriza por su dinamismo, su movilidad, su preocupación por construir genealogías sin cristalizar textos y autoras en taxonomías estancas. Pero también, como nos muestra el estudio de la obra de Thénon, las figuraciones lesbianas vuelven *a través* de lo olvidado; en otras palabras, lo olvidado –que deviene fantasma, espectro en la cultura– es vehículo para la aparición de lo lesbiano –también muchas veces olvidado y borrado, también muchas veces devenido fantasma en la cultura–. La asociación lúdica entre fantasmas y espectros es una forma de justicia poética que Thénon ejerce sin pausas al traer a sus versos cuerpos, palabras, inflexiones sexuales, gramáticas alternativas, territorios, culturas, que en nuestra época en general –y en Argentina especialmente en este momento– se encuentran aún bajo amenaza concreta de desaparición, de rechazo, de negación.

¿Nuestra tarea crítica? Lo que sugiere Thénon: “no abjurar de nada” (2019, 221); seguir leyendo y releendo. Volver por lo olvidado; volver para no olvidar.

⁶ Queda pendiente para otro trabajo analizar las resonancias entre la producción de Belleza y Felicidad y la de Thénon. Para indagar la presencia de lo lesbiano en la obra de Belleza y Felicidad remito a los siguientes estudios, consignados en la bibliografía: Silvia Delfino (2001), Cecilia Palmeiro (2010), Anahí Mallol (2013), y Marina Yuszczuk (2014).

Bibliografía

- » Ahmed, Sara. 2018. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- » Arnés, Laura. 2016. *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.
- » Bellessi, Diana y Rosenberg, Mirta. 1988. "Maquillando el caos". *Diario de poesía* 11: 3.
- » Cabezón Cámara, Gabriela. 2017. "¡Hola Susana!". *Página12*. En: <https://www.pagina12.com.ar/39964-hola-susana>, obtenido el 12/04/2024.
- » Cano, Vir. 2015. *Ética tortillera: ensayos en torno al ethos y la lengua de las amantes*. Buenos Aires: Madreselva.
- » Castle, Terry. 1993. *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern culture*. Columbia: Columbia University Press.
- » Castro, Elena. 2014. *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.
- » Cortés Rocca, Paola. 2013. "Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon". *Cuadernos LIRICO* 9. En: <http://lirico.revues.org/1125>, obtenido el 12/04/2024.
- » Derrida, Jacques. 1995. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- » flores, val. 2013. *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La mondonga dark.
- » flores, val. 2021. *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Buenos Aires: La Libre.
- » Delfino, Silvia. 2001. "Introducción". En *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay*, 3-4. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- » Genovese, Alicia. 1996. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Córdoba: Eduvim.
- » Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- » Haraway, Donna. 2017. *Manifiesto de las Especies de Compañía. Perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria. En: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/12/manifiesto-delas-especies-final.pdf>, obtenido el 12/04/2024.
- » Mallol, Anahí. 2013. "Lo que sólo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetas jóvenes de los 90". *Lectures du genre* (10): 84-92.
- » Meschonnic, Henri. 2007. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol izquierdo ed.
- » Molloy, Sylvia. 2002. "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano". *Cuadernos de Literatura* 8 (15): 161-167.
- » Palmeiro, Cecilia. 2010. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

- » Pampín, Ayelén. 2021. “La cadencia eroica de la arritmia en Diana Bellessi”. *Revista Heterotopías*, 4 (7): 208-225.
- » Pampín García, Ayelén. 2022. “Las migas de Mirta Rosenberg. Rastros lesbianos en su poética de los ochenta”. *Anclajes* 26 (1): 141-154.
- » Ramajo, Bárbara. 2023. *El fantasma lesbiano*. Barcelona: Bellaterra.
- » Reisz, Susana. 1996. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat de Lleida.
- » Rich, Adrienne. 2000. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. En *Sexualidad, género y roles sexuales*. México: FCE.
- » Suarez Briones, Beatriz. 2014. “Feministaslesbianasqueer”. En *Feminismos lesbianos y queer*, 17-35. Madrid: Calíope.
- » Thénon Susana. 2004. *La morada imposible. Tomo II*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Thénon, Susana. 2019. *La morada imposible. Tomo I*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Yuszczuk, Marina. 2014. “‘Son o se hacen’: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad”. *Badebec* 4 (7): 222-240.