



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

***PLASTICIDAD ENUNCIATIVA: UNA LECTURA PLÁSTICA SOBRE LOS  
MECANISMOS DE LA ENUNCIACIÓN TERRITORIALIZADA Y  
DESTERRITORIALIZADA EN LA POESÍA DE SUSANA THÉNON***

TESIS  
PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTORA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:  
**NANCY GARCÍA GALLEGOS**

DIRECTOR:  
**DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO**

CODIRECTOR:  
**DR. GUSTAVO OSORIO DE ITA**

26 DE ENERO DE 2026



## **Agradecimientos**

Esta investigación es ejemplo de un esfuerzo colectivo. Muchas personas me han acompañado en el devenir de esta forma particular de escritura que hoy llega a su fin. Comprendo la investigación literaria como una forma de crear puentes entre la esfera de la imaginación y la realidad que se construye todos los días. El texto académico es la puerta visible a una sala en la que intuición, razón y crítica convergen para crear una forma de habitar el texto literario, de proyectar sus entre líneas al mundo real.

Por eso, me permito agradecer a las personas involucradas de una o de otra manera en este proceso que, definitivamente, me ha convertido en una nueva persona, una que duda más y que desea seguir aprendiendo a leer.

En primer lugar, agradezco el apoyo incondicional de mi familia, sin su compañía y amor, nada en mi vida tendría sentido.

A mis asesores, Dr. Alejandro Palma y Dr. Gustavo Osorio de Ita, por reconciliarme con la parte asombrosa del rigor de la pragmática y por darme el voto de confianza para proponer un tipo de lectura que, inicialmente, nació como una intuición y que hoy termina como un modelo de lectura crítica.

A mi amiga y gemela intelectual, Mariana Ruiz Flores, por el proceso compartido, por el apoyo y la escucha sensible en momentos de crisis, por el cariño y la calma, por la amistad que nació en el aula.

A la Dra. Lilia Solórzano Esqueda por motivarme a seguir por el camino de la poesía y por seguir leyéndome.

A Rita, mi perrita, por acompañarme todos estos años, sosteniendo mis bloqueos intelectuales con su ternura, su sabio silencio y su estar delicado y amoroso en mi mundo.



## ÍNDICE

### **Introducción ..... 1**

**Antes de enunciar ..... 20**

### **Capítulo 1. El esqueleto textual: Forma y contenido en la poesía de Susana**

#### **Thénon ..... 23**

**1.1 Plano de la expresión: De la unidad estrófica a la dispersión ..... 28**

**1.2 Plano del contenido: Hacia la transición retórica de una nueva poética ..... 36**

**1.3 Intertextualidad: La apertura del poema hacia los fenómenos del mundo real ..... 39**

**1.4 Enunciación: De la voz individual al poema colectivo ..... 45**

### **Capítulo 2. La voz multiplicada: Propuesta para una plasticidad enunciativa**

**..... 49**

**2.1 Expansión gradual del poema ..... 53**

2.1.1. Primer movimiento: Concepción material del poema ..... 53

2.1.2 Segundo movimiento: Las articulaciones del poema ..... 64

2.1.3 Tercer movimiento: Principio de polifonía..... 71

**2.2 La voz multiplicada: De la certeza a un yo que habla a las múltiples voces que transforman**

**lo dicho ..... 78**

2.2.1 La indeterminación ..... 78

2.2.2 La zona visuográfica..... 90

2.2.3 La crítica en el poema..... 94

**2.3 Observaciones generales sobre las relaciones de transformación de la enunciación..... 101**

### **Capítulo 3. Al poema le incumbe todo: Una lectura desde la plasticidad sobre**

**los mecanismos de enunciación en la poesía de Susana Thénon ..... 108**

**3.1 La plasticidad enunciativa: Mecanismos de la enunciación en la poesía de Susana Thénon**

**..... 108**

3.1.1. Enunciación territorializada..... 117

3.1.2. Enunciación desterritorializada..... 124

|                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.1.2.1. Repercusiones de la enunciación desterritorializada.....                        | 136        |
| <b>Capítulo 4. El reparto de lo sensible .....</b>                                       | <b>143</b> |
| 4.1. El grado de politización del poema en <i>distancias</i> y <i>Ova completa</i> ..... | 143        |
| 4.2 El poema como crítica. Un acercamiento desde el lirismo crítico .....                | 153        |
| <b>Conclusión .....</b>                                                                  | <b>160</b> |
| <b>Referencias citadas y consultadas .....</b>                                           | <b>171</b> |

Porque son muchos y sufren,  
porque nos enteramos de lejanísimos gritos  
o conocemos que hay silencio  
en un rincón de la ciudad,  
o porque de un libro salta y nos habla  
el niño que murió ahogado

*Susana Thénon*

La esencia de una cosa es aquello por lo cual  
ésta es originariamente ajena a ella misma. Deberíamos  
poder comprender que la alteridad es, de entrada,  
la extranjería del adentro, el misterio inexplorado  
de lo más íntimo, de lo esencial, de la identidad a sí.

*Catherine Malabou*

## INTRODUCCIÓN

Susana Thénon es sin duda una de las voces poéticas más singulares en la historia de la literatura argentina; sin embargo, su obra todavía es poco leída y aun menos estudiada. Aunque ello no minimiza el hecho de que su obra poética es una vértebra importante en la construcción de la poesía actual argentina. La potencia creadora reflejada en su obra invita a la crítica contemporánea a preguntarse cuál es el espectro de su recepción, qué es aquello que hace de su poesía un signo de desacato al canon de su época y por qué es vigente. Lo anterior puede encontrar explicación en la propuesta de estudio que esta investigación propone. Leer el cambio de enunciación en la poesía de Susana Thénon desde la perspectiva de la plasticidad, definida por Catherine Malabou en su libro *La plasticidad en el atardecer de la escritura* como “una relación sincrónica indisoluble entre la plenitud de una forma y la posibilidad de su dislocación” (32), implica un enfoque que intenta esclarecer la manera en que el poema experimenta esa dislocación. Para Malabou, la posibilidad de esa dislocación también es una ruptura que genera una estructura de transformación (30). Si, en términos generales, la plasticidad es la transformación misma del lenguaje, ¿qué nuevas estructuras sugiere el movimiento de esa transformación en la forma del poema para propiciar su dislocación? Si la base de la plasticidad es el conjunto de las posibles relaciones de transformación que se crea mediante el tratamiento del lenguaje, ¿cómo concibe Thénon esas relaciones?, ¿qué elementos formales del poema se convierten en la oportunidad de su dislocación? En ese sentido, interpretar los resultados del análisis pragmático del corpus desde la óptica de la plasticidad me permite trazar el recorrido de ese movimiento expresado en la dislocación de la forma. Además, me permite hacerme las siguientes preguntas: ¿en qué espacio se origina el poema?, ¿hacia qué lugar se desplaza una vez que las relaciones de transformación han operado en él su dislocación? A partir de estos supuestos, la plasticidad me permite dialogar con otros sistemas de pensamiento que

complementan esta investigación mediante la lectura plástica –una de las principales propuestas de Malabou– ya que es la práctica que “trata de mostrar cómo un texto *vive su deconstrucción*” (110-111). De esta manera, mientras el estudio del poema con perspectiva pragmática, enriquecido con la propuesta de la polifonía, que Oswald Ducrot desarrolla en su libro *El decir y lo dicho*, detalla los elementos que dan forma al poema en una primera expresión –*Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959)– y pone en evidencia los cambios estructurales y de enunciación que otorgan una forma otra al texto poético en una segunda expresión –*distancias* (1984) y *Ova completa* (1987)–, la lectura plástica, al ser, como lo apunta Malabou: “un nuevo tipo transformado de acercamiento estructural [...], califica lo que resulta de la destrucción y de la deconstrucción del paradigma” (109) me concede la oportunidad de identificar la manera en que Thénon regula la concepción tradicional del poema y cómo sobrepasa esa tradición. Dado que esa acción de sobrepasar la tradición implica en la poesía de Thénon una serie de mecanismos que generan en el poema un despliegue de la subjetividad, la propuesta del rizoma de Deleuze y Guattari nos permiten ahondar en ese fenómeno desde varias aristas. En primer lugar, identificar los poemas de *distancias* y *Ova completa* como rizomas o dispositivos colectivos de enunciación, ya que en ellos distinguimos las características que los filósofos plantean al describir los principios del rizoma. En segundo término, Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan los principios de conexión y heterogeneidad, que se refieren a la idea de que todo rizoma o alguna de sus partes puede y debe ser conectado a otro: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (Deleuze, Guattari, *Mil* 13). Estos eslabones semióticos y organizaciones de poder aparecen en los poemas tardíos de Thénon gracias al efecto de la polifonía. En segundo lugar, advierten sobre el principio de multiplicidad que se refiere, en gran medida, al fenómeno del agenciamiento –que bien podemos vincular con el incremento de la intertextualidad y, nuevamente, con la adición de la polifonía que Thénon incorpora en los

poemarios del 80– que ocurre en el texto: “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze, Guattari, *Mil* 14). Un último principio, el de la ruptura asignificante, se conecta con el desarrollo de esta investigación, pues retoma la idea de los movimientos de territorialización y desterritorialización –anteriormente expresadas como enunciación territorializada y enunciación desterritorializa en *Kafka, por una literatura menor*– para evidenciar las rupturas que se forman en el rizoma y que propagan su expansión.

La consecuencia del vínculo entre plasticidad y las categorías de los movimientos de territorialización y desterritorialización responden a las preguntas que planteo en renglones anteriores: ¿en qué espacio se origina el poema y hacia qué lugar se desplaza a través del cambio de enunciación?. De tal manera que, al constatar que el poema se mueve hacia un espacio altamente politizado –el espacio de la desterritorialización– es menester ahondar en las particularidades que hacen del texto un poema decididamente político. En este sentido, tanto Malabou como Deleuze y Guattari no ahondan, sino que lo dan por sentado. La necesidad de profundizar en la politización del poema me conduce a Jacques Rancière y la política de la literatura, pues el filósofo habla de tres democracias o políticas que activan relaciones tensivas entre sí para hacer de la literatura un espacio en el que la política pone en marcha el reparto de lo sensible. Desde la lectura que hago de la plasticidad, esas relaciones tensivas son sinónimo de las relaciones de transformación que Malabou señala como parte del proceso de la plasticidad. La gran aportación que Rancière hace es profundizar en el significado político que la literatura interpreta de los síntomas que recoge del mundo. Ahora bien, Thénon, al interpretar una infinidad de síntomas en sus dos últimos poemarios, elabora una crítica compleja, compuesta de poemas que incorporan en su seno las relaciones de transformación de la plasticidad (Malabou), los principios del rizoma (Deleuze y Guattari) y las relaciones tensivas de la política de la literatura (Rancière). La necesidad de explicar y constatar cómo los

fenómenos anteriores dan origen a una unidad nueva del lenguaje, una nueva concepción del poema en la poética de Thénon me llevaron a buscar ideologías que comprendieran al poema como un agente de crítica. Desde esa perspectiva, *Pour un lyrisme critique*, de Jean-Michel Maulpoix se presentó como el manifiesto de esa crítica que la poeta argentina produce y deja estampada en sus obras finales. Cuando Maulpoix se pregunta qué es el lirismo crítico, comienza a emitir una serie de postulados en los que la ruptura, el reparto de lo sensible, el cuestionamiento del mundo a través del lenguaje para representar y enfrentar la realidad, la actualidad de los síntomas que el poema advierte convergen, finalmente, en ese estado de crisis en el que Thénon pone al poema, siendo ese estado de tensión y transformación la vía para que la crítica se origine tan decididamente en su escritura.

Reconocemos que los sistemas de pensamiento que empleo para dar forma a la argumentación gradual de mi propuesta provienen de diferentes categorías teóricas y críticas; sin embargo, su correspondencia con el carácter interpretativo y las necesidades de interpretación que fueron gestándose en la medida que el procedimiento analítico avanzaba, contribuyó al enriquecimiento del ejercicio crítico que desarrollo a partir del corpus.

Siguiendo todo este razonamiento, lo que se pretende mostrar en el desarrollo de esta investigación es el proceso de destrucción de la forma del poema mediante el estudio del cambio de enunciación y qué es lo que resulta después de esa transformación. Para ello, también propongo comenzar con una base estable de análisis pragmático que me permita llevar los resultados de ese estudio al campo de la polifonía y la plasticidad, propuestas que entiendo como herramientas que me facilitarán comprender los espacios de movilidad que animan la transformación del poema.

Cabe señalar que, aunque existen pocos estudios en torno a la obra de Thénon es posible rastrear varios ensayos y algunas tesis referidas a temas específicos en su imaginario poético

como la melancolía, la transgresión, la ironía y el enfoque de género. Tales estudios son la tesis *En el margen: Melancolía en la poesía de Susana Thénon*, de María Josefina Lyon Larraín, investigación cuyo centro de estudio es la manera en que la melancolía atraviesa las dos primeras obras de la escritora argentina: *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959). Para ello, Lyon presenta, en primer lugar, un estudio sobre la dimensión de la exclusión de la mujer en Occidente, durante la época de la modernidad para, posteriormente enlazar los resultados de este estudio con la construcción de la subjetividad de la mujer moderna –estudios de género–. En segundo lugar, hace un estudio histórico de la melancolía que va desde definiciones meramente conceptuales hasta su recepción en distintas épocas como en las civilizaciones antiguas y, finalmente desde el psicoanálisis, enfocándose en las diferencias de la relación de la melancolía en niñas y niños y cómo ésta termina por sublimar de cierto modo a la mujer –que en realidad tal sublimación es una exclusión natural de la mujer al considerarla, por su sexo, incompetente en lo que se refiere a capacidad creadora, siendo afectada la construcción de su subjetividad:

La mujer al tener que rechazar a su madre, a su propio género, participa de un orden simbólico que se instaura en el rechazo a la feminidad. Por lo que en este orden siempre está la masculinidad por sobre la feminidad. Este rechazo hacia lo femenino también causa conflictos en la mujer. La construcción de la subjetividad se ve afectada: advierte una constante ambivalencia con la madre por pertenecer al género supuestamente inferior, que es el suyo propio y, a la vez, es su primer objeto de amor. La niña puede desarrollar una envidia del pene que simboliza lo masculino, el poder, el deseo, y la libertad. La subjetividad femenina, por lo tanto, se ve en permanencia atravesada por esta dualidad pulsional: amor/odio. (64)

Posteriormente, Lyon expone el panorama contextual de la participación de las mujeres en el desarrollo de la cultura en el siglo XX, especialmente en América Latina. Y, a partir de la presentación de ese contexto, inserta la biografía y la poesía de Susana Thénon, remarcando la

tendencia del canon masculinista en el que se desarrolla la poeta argentina. Luego prosigue a presentar el análisis de contenido de una serie de poemas que considera representativos de toda su obra: “Aquí”, “Poema” –distinto al que empleo en el corpus de mi trabajo–, “Más allá”, “No”, “La marea” y “Nada”. Como consecuencia del resultado de su análisis, Lyon nombra la melancolía como una forma de subversión en Thénon, pues es gracias al tratamiento de la melancolía que Thénon recupera su yo deseante y con ello perpetra un golpe en la hegemonía patriarcal latente en la escritura: “Lo relevante de sus escritos radica en que el conflicto que se desarrolla dentro de la melancolía resulta en una recuperación de su subjetividad deseante: yo deseo y puedo ser deseada” (103-104).

Por otra parte, el artículo “Susana Thénon, una voz fuera del canon” de Manuela Morrone, es el resumen de su tesis titulada *Susana Thénon: una voz disonante en el contexto de la literatura argentina* y enfoca su atención en los elementos discursivos y biográficos que hacen de su estilo una peculiar poética. Comienza con un breve trazo biográfico de la poeta, mencionando la causa de su muerte en 1991 –cáncer cerebral–; se detiene un poco en la esfera familiar y relación conflictiva con sus padres y la relación sentimental con Iris Scaccheri. También alude a su formación profesional e intelectual, y su paso por algunas de las más importantes revistas de literatura de la Argentina de los 60 como *Agua Viva*, *Encuentro*, *Sur*, entre otras. Morrone también hace un recuento de sus obras publicadas y editadas en la actualidad a cargo de María Negroni y Ana María Barrenechea para, finalmente, introducirnos en la problemática que aborda, el carácter disonante de su obra:

La poesía thenoniana propone, grita y destruye las reglas impuestas por el discurso, va más allá de toda construcción e imposición social. [...] El lenguaje thenoniano aniquila todo lo pre-construido, sus expresiones son dinamitas para todo tipo de regla sintáctica y léxica, explotan en contra de todo edificio ideológico fijado en los imaginarios colectivos. Este procedimiento estilístico típico de la ironía es muy evidente en su último libro *Ova completa*. (228)

Para Morrone, el calificativo disonante es una marca que hace de Susana Thénon un personaje que escapa de cualquier clasificación posible y existente en el canon de la literatura argentina de mediados del siglo XX: no es feminista porque nunca se declara como tal y aquí entra nuevamente el estudio de género, pues Morrone propone una lectura de la deconstrucción del género en la obra de Susana Thénon:

La poesía de Susana Thénon rompe con todas las clasificaciones de género, mostrando su raíz artificial: no hay una mujer que habla ni un hombre, simplemente un ser que codifica en mensajes sus emociones y pensamientos. En acuerdo con Ostrov, la categoría del género propone pensar lo masculino y lo femenino no como relatos psíquicos naturales del sexo anatómico, sino como construcciones fundamentalmente culturales que interpretarían las diferencias anatómicas (Ostrov, 2004: 16). No sería azaroso suponer que el cuerpo en algunos poemas de Thénon indique no tanto el cuerpo humano, sino que sea símbolo del corpus de leyes sociales y culturales que imponen roles de género y discriminación. (229)

Finalmente, Morrone afirma que Thénon lleva a cabo esta deconstrucción del género primero con la deconstrucción del cuerpo, como lo explica la cita anterior. Posteriormente, se enfoca en la radicalización del rol de la mujer y hace de ello críticas a través de estrategias que implican la ironía como en el poema “La antología”, que presenta al estereotipo de poeta hispanoamericana propio de la época: alcohólica, anoréxica y loca.

Además, tanto María Negroni como Ana María Barrenechea, ambas escritoras contemporáneas argentinas, son especialistas en el estudio del legado de Thénon. Ellas son responsables de la publicación de sus obras completas, compiladas en tres libros: *La morada imposible*, dividida en tomo I y tomo II —un libro para cada tomo—. El primer tomo contiene las obras *Edad sin tregua*, *Habitante de la nada*, *De lugares extraños*, *Ova completa*, su obra fotográfica, traducciones, poemas y ensayos publicados en revistas y suplementos literarios. En la historia de la escritura de Thénon existen periodos de inactividad escritural como menciona

Ana María Barrenechea en el epílogo dedicado a *distancias* (1984): “Así asistí desde 1968 al crecimiento de una experiencia textual única, con largos silencios (1970-1982) más dedicados a la fotografía, pero con el mismo dominio genial de su lenguaje” (130) que podemos leer como otro tipo de escritura, una visual<sup>1</sup>.

Incluso, en este primer tomo I de *La morada imposible*, el texto que precede a la presentación de la obra fotográfica de Thénon revela que la poeta dedicó siete años de su vida para fotografiar a la bailarina y pareja suya, Iris Scaccheri, en sus diversas giras por Europa (199). Sin embargo, el periodo dedicado a la fotografía bien puede comprenderse como otra forma de escribir, una escritura visual. Prueba de ello es el libro de edición artesanal *Acerca de Iris Scaccheri* (Ediciones Anzilotti, 1988), que recoge las 30 fotografías en blanco y negro y formato carpeta que completan la serie titulada por Thénon *Los reales espejismos*, trabajo en el que puede identificarse una propuesta de narratividad<sup>2</sup> (Greimas, Courtés) del cuerpo en movimiento. Aunque no ahondo en este tema por considerarlo una nueva propuesta de estudio, lo menciono porque considero que también este receso de la escritura con signos lingüísticos forma parte de la transformación de la enunciación.

El segundo tomo está conformado por poemas inéditos (1952-1967), poemas inéditos (1981-1988), otros poemas inéditos (sin fechar), reseñas, correspondencia con Ana M. Barrenechea y Renata Treitel, una sección de reproducción de textos manuscritos, fotografías y bibliografía sobre Thénon. El tercer libro es *Paraíso de nadie*, está editado sólo por Negroni y contiene dos poemarios póstumos, *Amores planetarios* y *Papyrus*, notas sobre poesía, una entrevista de Renata Treitel a Susana Thénon, dos series más de poemas, textos en prosa,

---

<sup>1</sup> Este tema, por sí mismo ya es material para una nueva investigación. Pero es importante aclararlo porque ese periodo de inactividad escritural es el gran puente para el cambio de enunciación, algo que podemos verificar incluso cronológicamente; mas como ya he dicho, ésta es otra investigación en la que podríamos adentrarnos en otro momento.

<sup>2</sup> En el libro *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Greimas y Courtés explican la narratividad de la siguiente manera: “[...] la denominada narratividad generalizada –liberada de su sentido restringido que la vinculaba a las formas figurativas de los relatos– se considera como el principio organizador de todo discurso” (274).

traducciones al latín y del griego y una cronología de textos publicados e inéditos de ella. Los tres libros cuentan prólogos en los que las escritoras expresan impresiones sobre la obra de Thénon y el proceso de edición de sus obras. Además, tanto Negroni como Barrenechea cuentan en su haber ensayístico con textos de diversa índole dedicados a la obra de Thénon. Algunas aproximaciones de Barrenechea son las siguientes: “La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon”, conferencia en la que analiza la propensión de Thénon hacia la construcción de una poética que escapa a las reglas del canon literario argentino de mediados de siglo XX, especialmente en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987):

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 el lugar (ni tan siquiera un lugar). (836)

La conferencia se divide en dos partes. En la primera, Barrenechea analiza algunos poemas de *distancias* (1984) para detallar los mecanismos de atipicidad –la polifonía, el tratamiento del espacio en blanco, que hacen de esa obra un espacio de complejas relaciones sintácticas y paradigmáticas como el tratamiento del espacio en blanco para la construcción de una musicalidad:

La totalidad creada por el blanco se abre internamente como una granada. La diagramación traduce las tensiones por medio de varios tipos de letras, subrayados de bastardillas, espaciamentos, paréntesis (a veces no cerrados). Según lo declara la misma autora, tal actitud “no responde al deseo de transmitir mundos insólitos, sino a una voluntad precisa de orden musical”. (836)

La segunda parte gira en torno a la manera en que la atipicidad se presenta en *Ova completa*, concentrada en lo que Barrenechea propone como la naturaleza heteroglósica del

lenguaje y heterogenérica del discurso, que consisten en una mezcla de elementos que configuran un no-lugar:

Ambas crean relaciones anormales que no dependen del origen de la voz, (ni están focalizadas por lo tanto en la voz de “autores”, narradores, personajes, narratarios, oyentes, lectores), sino que proceden del hecho de que se asume y se re-afirma la validez del mensaje heteroglósico y la mezcla genérica. (840)

En “Génesis de tres distancias (1984) de Susana Thénon”, Barrenechea centra su investigación en el estudio genérico de los manuscritos de Thénon que conforman el poemario *distancias* (1984). Para ello propone cinco órdenes: los manuscritos de Thénon, copias dactilográficas, publicaciones en revistas, una etapa intermedia que la propia Barrenechea propone y que se trata de copias dactilográficas en duplicado fotostático de poemas que pretendían aparecer en el libro y, finalmente, la publicación de *distancias* (1984) (13). El método consiste en transcribir cada poema, tomando en cuenta las modificaciones que se presentan o no en cada uno de los cinco órdenes. Se trata, pues, de un estudio que compara pretextos, diferentes versiones de un mismo texto y cuál termina apareciendo en el libro. Es un trabajo minucioso y de contrastes. Lo más interesante es que Barrenechea contaba con los manuscritos originales, entregados por la propia Thénon a ella y María Negroni.

Siguiendo con los estudios de Barrenechea sobre Thénon, también destaca “Edipo en la poesía de Susana Thénon”, artículo que explora la reelaboración del mito de Edipo a partir de tres poemas, uno publicado en *De lugares extraños* (1967), titulado “Edipo” y del cual Barrenechea sostiene que Thénon poetiza el mito en una especie de resumen que deja ver claramente que tanto Yocasta y el rey eran conscientes del incesto que estaban cometiendo, haciendo un guiño directo a eso mismo que ya sugería Sófocles de una manera sutil (573); mientras, los otros dos poemas, “12” y “20”, ambos también titulados “Edipo” de *distancias*

(1984) recrean la voz del propio Edipo como la del locutor de lo enunciado que, además, revela la conciencia del amor tabú al que se ha entregado:

Esta repetida poetización de la transgresión, centrada en el mito de Edipo y Yocasta, y en la sintaxis de su escritura, define la obra de Susana Thénon. En efecto, la constante alienación del sujeto (que la caracteriza) se ve realizada por la elección del ejemplo contrario, elegido para tematizarla. Su mito de la plenitud amorosa es el mito clásico de la unión prohibida, el desafío del tabú social exaltado por la conciencia explícita del acto y por el sacrificio destructivo que lo acompaña. (577)

Finalmente, “El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon”, también de Barrenechea, es un documento crítico que propone la lectura de los últimos poemas de Thénon como una traducción de su punto de vista crítico sobre América, la poesía misma y la larga relación que la poeta mantenía con las lenguas clásicas. Para ello, se enfoca en el estudio del texto “Poema con traducción simultánea español-español” (*Ova completa*), pues advierte que en él se concentra una de las formas más ácidas en las que Thénon hacía crítica y, en este caso específico, compagina la experiencia traductora de Thénon con la propuesta de traducción que el poema presenta:

La autora, que, como vimos, ha vivido inmersa en una larga experiencia de la traducción, acepta su naturaleza paradójica, las reglas del juego que la rigen, pero las utiliza cambiándolas de signo y distorsionándolas en forma de disenso y disonancia. Un “discurso histórico” sobre el descubrimiento de América y la parodia de la traducción le sirven de vehículo para satirizar, en este caso, las conquistas imperiales de todas las épocas y todas las latitudes. Pero además el poema se muestra en el espectáculo de su transformación genérica como discurso crítico, y tematiza también paródicamente los tópicos de dicho discurso. (258)

Sobre la propuesta de traducción simultánea y paródica que el poema presenta, Barrenechea afirma que se trata del mismo proceder empleado cuando un discurso se traduce

al mismo tiempo en diferentes lenguas, con las implicaciones que ello conlleva como el descuido de la fidelidad de lo que se traduce en el momento debido al corto tiempo que se tiene para llevar a cabo una traducción de ese tipo. Sin embargo, el de Thénon es un ejercicio de traducción paródica que se revela desde el título y termina construyendo una especie de contra-sentido:

El título sitúa el texto en clave paródica desde la primera línea por dos razones. Una, porque lo funda en el contra-sentido o sin-sentido de ofrecer la *traducción* al mismo idioma, pues lo que surge en la mente del lector del poema es la primera acepción que el diccionario registra: ‘Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra’ [...] La otra razón hay que buscarla en el desplazamiento genérico (y contextual) que se practica al aplicar la traducción simultánea a un poema: una especie de absurdo literario. (260)

A partir de estas dos razones, Barrenechea despliega el análisis puntual del poema, identificando la traducción simultánea como la construcción de la parodia y la crítica que alimentan al poema, alegando que el discurso “original” es el que dictan los libros oficiales de historia, mientras que el discurso traducido ofrece una cruda realidad, la de los vencidos y saqueados.

De igual manera, la Universidad Tres de Febrero cuenta con el Archivo IIAC, conformado por documentos digitalizados de varios artistas, entre ellos, 49 archivos conformados por poemas y cartas escritas por Susana Thénon que fueron donados por la propia Negroni para su acceso digital al público en general. También, la revista Boca de Sapo, en su número 32, presenta el “Dossier Susana Thénon”<sup>3</sup> con los ensayos “El festín del significado”, de María Negroni, enfocado en *Ova completa* (1987) y cómo la publicación de este libro se convirtió en un referente de ruptura con las convenciones sociales y literarias de su época; “La

---

<sup>3</sup> “Dossier Susana Thénon”, *Boca de Sapo*, año 2022, pp. 23-43.  
[https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds\\_32-final](https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds_32-final)

joven Thénon”, de Analía de la Fuente, de carácter biográfico y enfocado en sus primeros poemas; “Thénon, Rilke y la traducción”, de Corina Dellutri, que trata sobre la experiencia de Thénon al traducir la obra de Rilke y “La transgresión o la guerra del lenguaje”, de Gisela Galimi, texto que aborda el único texto narrativo e inédito de Thénon: *La Transgresión o la Guerra de las Criaturas*. Un texto bastante interesante también es “Translating Susana Thénon”, de Renata Treitel, un ensayo en el que la autora describe su experiencia al traducir a la poeta argentina y el proceso que ambas compartieron para la traducción de sus poemas al inglés.

El aporte de una crítica incisiva y cruenta que cuestiona diversas dinámicas sociales, acontecimientos y percepciones que alimentan el imaginario de estereotipos históricos se ve reflejado en los últimos poemarios de Thénon –*distancias* (1984) y *Ova completa* (1987)– generando un interés académico que recae en el estudio de la ironía, mecanismo empleado por ella para la creación de su discurso crítico. Una investigación que reafirma lo que Barrenechea ya había planteado es la tesis para obtener el grado de maestría, “Los márgenes de la lírica. Ironía y subversión poética en Susana Thénon y Roque Dalton”, de Julieta Gamboa (UNAM), quien además de coincidir con Barrenechea al asumir la poesía de Thénon como un cuestionamiento discursivo, señala la ironía como un elemento fundamental especialmente en *Ova completa* (1987):

El fenómeno irónico en *Ova completa* tampoco puede separarse de una concepción específica de poesía ligada a un ejercicio de crítica. El modelo semántico de la ironía como contradicción lógica queda suspendido en favor de sus dimensiones performativa y social (Cfr. Hutcheon, 1994) para hacer evidente la imposibilidad de generar significados unívocos y estables y abrir la posibilidad a percepciones de sentido simultáneas. (49)

Por otra parte, en su tesis doctoral “El rojo oficio errante de extinguirse”, Yolanda Segura advierte el carácter subversivo de la poesía de Thénon, enfocándose también en el estudio de sus últimos poemarios, pues es en éstos en los que el poema se transforma en crítica:

[...] 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. (77)

Dado lo anterior, se puede concluir que los estudios sobre la obra de Thénon son de diversa índole y se enfocan en temas específicos como la ironía, la melancolía, la subversión, el giro biográfico y su relación con la traducción, salvo el ensayo de Barrenechea enfocado en la construcción morfológica de *distancias* (1984). De acuerdo con esto, la relevancia de esta investigación reside, en primer lugar, en contribuir a la visibilidad de la obra de Thénon desde el diálogo que tanto la plasticidad como el cambio de enunciación pueden generar con los estudios ya realizados sobre su producción poética. En segundo término, en el hecho de que no se ha elaborado un estudio que describa los mecanismos del cambio de enunciación que Thénon lleva a cabo, es decir, el proceso estructural mediante el cual la ironía y el discurso crítico se incorporan como referentes de su poesía tardía. Leer ese cambio de enunciación en función de la plasticidad permitirá a esta investigación identificar cuáles son las circunstancias específicas que modifican de tal manera lo dicho y, por ende, será posible definir cómo son las relaciones de transformación que entran en tensión entre el poema y su forma, y la forma con su destrucción (Malabou 29) para determinar a qué nuevo territorio llevan al poema. Encontrar y definir ese nuevo territorio es esencial porque una de las primeras conjeturas, nacida de la lectura intuitiva, permitió identificar que el poema, al experimentar un cambio en la enunciación, también sufría un cambio de lugar desde el que se enuncia. De esa forma, el

presente trabajo pretende llevar a cabo una lectura interpretativa, guiada por el concepto de “plasticidad enunciativa”.

El antecedente de este concepto está en la propuesta de lectura plástica del texto que Malabou propone en *La plasticidad en el atardecer de la escritura*:

La lectura plástica (es) un hacer aparecer en el texto una forma que es, a la vez, otra respecto a lo mismo y otra respecto a lo/el otro. [...] Una forma que es el fruto de la autorregulación de la relación entre la tradición y el sobrepasar la tradición, y que excede al mismo tiempo la estricta binariedad de los términos de esa relación. (110-111)

La cita anterior asume que la lectura plástica no se deslinda de la tradición, sino que la acoge para implementar, como señala Malabou, un nuevo tipo transformado de acercamiento estructural a los textos y a las cosas (109). De esta manera, será viable leer la poesía de Thénon desde ese orden transformacional, inducido por el cambio de enunciación en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). A esta capacidad de ordenar la transformación, Malabou la denomina “ruptura transformadora” y asegura que ésta se encuentra al servicio de la dislocación de una unidad formal (Malabou 55), que es precisamente la acción que Thénon ejecuta en las obras mencionadas en renglones anteriores.

El alcance de esta investigación radica en la intención de ejercer la lectura de la obra de Thénon desde la plasticidad, y en función de la enunciación, para verificar si es posible identificar el proceso de transformación estructural que actúa desde *Edad sin tregua* (1958) hasta *Ova completa* (1987) y si este fenómeno permite entender hacia dónde y cómo se ha movido el poema.

La ruta analítica-crítica propuesta aquí se conforma de varias etapas y diferentes soportes. En primer lugar, partimos de un corpus de poemas a partir de las obras publicadas en vida por Thénon: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). Omitimos el libro *De lugares extraños* (1967) porque los poemas que lo

conforman comparten la misma estructura enunciativa que *Edad sin tregua* y *Habitante de la nada*. Además, durante su lectura, comprobamos que no había poemas cuya enunciación presentara variantes o alteraciones que comprometieran o complejizaran lo dicho. Para escoger los textos del corpus, nos enfocamos en identificar aquellos poemas que presentaron cambios sutiles o radicales que promueven la alteración de la enunciación en menor o mayor grado; ya sea un cambio en el grado de abstracción del lenguaje, modificaciones ínfimas en la sintaxis o ciertos espacios de indeterminación que sugieren la incorporación de enunciadores. Mientras que en las primeras obras hubo menester de buscar detenidamente indicios del cambio de la enunciación, en la lectura de las últimas, el cambio de enunciación se presentó radical y prolífico. Así que la tarea consistió en escoger aquellos poemas que, de cierta forma, constituyeran un ejemplo de las distintas maneras en las que Thénon radicaliza la enunciación en sus dos últimas obras publicadas en vida. Por ejemplo, en *distancias* (1984), esta transformación de lo dicho radica en el uso atípico de signos de puntuación y el espacio en blanco toma relevancia; así como la incorporación de más voces a través del uso del paréntesis y el cambio en el uso de la tipografía. Todas estas experimentaciones en *distancias* (1984) dan como resultado una enunciación casi agramatical y una polifonía desordenada, creando en el poema sensaciones de confusión y caos. Estas estrategias, al repetirse en cada uno de los poemas que conforman *distancias* (1984), a su vez forman una continuidad disociada de la enunciación. De tal manera que para la elección del texto que representaría a esta obra, tomamos en cuenta uno que presentara el mayor número de elementos que remarcaran ese sentido de disociación. En cuanto a la elección de los poemas extraídos de *Ova completa* (1987), buscamos, de igual manera, las formas en las que el cambio de enunciación alteraba visual y estructuralmente el poema ya fuera mediante juegos de palabras, la disposición de éstas en el espacio en blanco y, nuevamente, la incorporación de la polifonía. De tal manera que, finalmente, los poemas elegidos fueron nueve: “Lugar”, “Quién”, “Tango”, “Poema” –todos de *Edad sin tregua*

(1958)–; “Hoy” y “Dónde” – pertenecientes a *Habitante de la nada* (1959)–; “aborto del poema en oficina pública 31” –de *distancias* (1984)– y “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español” –de *Ova completa* (1987)–.

Una vez creado el corpus, la elaboración del primer capítulo está estructurada por la relatoría de los resultados del análisis pragmático de cada poema, siguiendo el orden de la propuesta hecha por Alejandro Palma Castro en el artículo “Seguramente bromea, Dr. Higashi. Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)”: plano de la forma, plano del contenido, intertextualidad y enunciación. Ello con la finalidad de evidenciar los cambios a nivel pragmático que la enunciación sufre entre poemarios.

El segundo capítulo consiste en la presentación de un nuevo análisis, pero esta vez, haciendo énfasis en el cambio de enunciación desde el enfoque de la polifonía que Oswald Ducrot propone en *El decir y lo dicho*<sup>4</sup>:

Me interesa distinguir el locutor y los enunciadores. Dije hace un momento que la enunciación –tal como la muestra el enunciado– se presenta como el cumplimiento de diversos actos, por ejemplo de actos ilocutorios (acertar, prometer...). Para mí los enunciadores son las personas presentadas por el enunciado como las autoras de esos actos. La paradoja de esto –que yo llamo “polifonía”, siguiendo la fórmula de Bachtin– consiste en que los enunciadores no se confunden automáticamente con el locutor. (152)

Para Ducrot, la polifonía es la coexistencia de múltiples voces en el enunciado; existe en el momento en que el locutor presenta un enunciador, “Dicho de otro modo, introduce en su discurso una voz–que no es necesariamente la suya–” (152). Partiendo de esta idea, fue viable identificar de una forma más detallada cómo inscribe Thénon la polifonía en la enunciación.

---

<sup>4</sup> Siguiendo a Ducrot, la terminología que empleo para explicar el proceso de la enunciación y la polifonía es la siguiente: enunciación, existencia misma del enunciado; significación, la oración; emisor/sujeto empírico, quien escribe el enunciado; locutor, el responsable de lo enunciado; alocutario, persona (as) a las que se dirige el locutor; enunciador (es), voces que exhiben lo enunciado, sumando diferentes puntos de vista (Ducrot 133-140).

Luego, siguiendo esa base enunciativa, vinculamos la enunciación a la plasticidad, término que la filósofa francesa Catherine Malabou emplea para referirse a la “ruptura transformadora entre la forma y su dislocación” (92), es decir, la capacidad que la escritura tiene en sí misma para destruir y deconstruir su forma y crear una nueva a partir de los restos de la destrucción.

Malabou presenta la plasticidad como la oportunidad de atender a la escritura desde una postura abierta, en ese sentido nos interesaba enfocar dicha postura hacia la enunciación. Por ello, en este capítulo se presenta el concepto “plasticidad enunciativa”<sup>5</sup>, concepto que conjunta el proceso de la enunciación a la estructura de transformación y destrucción que la plasticidad representa (Malabou 30) con el fin de crear un acercamiento crítico al cambio de enunciación, pero esta vez en función de la polifonía y de las relaciones que la destrucción de la forma del poema aporta a la poesía de Susana Thénon.

En el tercer capítulo se presentan dos vectores de interpretación que nos permitieron clasificar las observaciones generales sobre las relaciones de transformación que se dan gracias a la polifonía. Para ello, empleé las nociones de enunciación territorializada y enunciación desterritorializada<sup>6</sup>, propuestas por Gilles Deleuze y Félix Guattari en las obras *Cartografías esquizoanalíticas* y *Kafka, por una literatura menor*, ya que son conceptos que complementan la idea de plasticidad enunciativa desde una perspectiva crítica. Además, esta clasificación permitió definir adónde lleva al poema la enunciación desterritorializada; es decir, plantear las repercusiones de la ruptura transformadora que implica una lectura del poema desde la plasticidad.

Finalmente, el capítulo cuarto, aborda dos temas esenciales que nacen, precisamente de las repercusiones de la enunciación desterritorializada: la politización del poema y el poema

---

<sup>5</sup> Entendemos la plasticidad enunciativa como el concepto que nos permite acercarme a los fenómenos de la enunciación desde una perspectiva post deconstructiva, estableciendo como punto de referencia los efectos que la polifonía ejerce sobre la plasticidad en la escritura de Susana Thénon.

<sup>6</sup> En el capítulo tres hago una explicación ampliada y detallada del origen y manera en que ambos filósofos comprenden estos conceptos.

como discurso crítico. Para investigar concretamente el tema de la politización del poema, nos basamos en el libro *Política de la literatura*, de Jacques Rancière, específicamente en el ensayo que lleva el mismo título del libro, cuya idea principal señala que, si la política es la capacidad de hacer el reparto de lo sensible en la sociedad, entonces, la política está implicada naturalmente en la literatura (20). Rancière propone tres democracias o políticas a través de las cuales ocurre el reparto de lo sensible: la disponibilidad de toda palabra para la construcción del tejido de cualquier vida o la elaboración del paisaje de lo visible; la democracia de las cosas mudas o la manera de leer un síntoma en ese paisaje; y finalmente, la democracia molecular de los estados de cosas sin razón o la posibilidad de interpretar el significado político de ese síntoma (48)<sup>7</sup>.

Para cerrar este capítulo incorporamos la noción de lirismo crítico, propuesta que Jean-Michel Maulpoix desarrolla en su libro *Pour un lyrisme critique*. En él, Maulpoix hace una reflexión sobre lo que es el lirismo crítico y la importancia de que la crítica forme parte inherente de la poesía contemporánea:

Écrire lyriquement implique une triple adhésion : à la langue, au réel et à la chimère. Le souci de ne dédaigner aucun des domaines et aucune des forces dont s'alimente la création.

Le lyrisme s'établit dans un perpétuel entre-deux. Il ne se satisfait ni des charmes de l'image, ni des énoncés prosaïques. Il fait l'expérience des limites du discours en renvoyant sans cesse des à des métaphore et prosaïques. Ce qui lui importe est la trajectoire, le va-et-vient de l'un à l'autre, ces sortes de mises au point successives du sujet et de son rapport au monde, ce clignotement et ces césures qui sont rythmes et figures<sup>8</sup>. (33)

---

<sup>7</sup> Para definir esas tres democracias, Rancière se basa en ciertas ideas de Deleuze, las mismas que coinciden en las formas en que la enunciación desterritorializada actúa sobre un texto.

<sup>8</sup> En adelante, ésta y las traducciones posteriores de *Pour un lyrisme critique* son mías:

“Escribir líricamente implica un triple compromiso: con el lenguaje, con la realidad y con las quimeras. preocupación de no desdeñar ninguno de los dominios ni de las fuerzas que impulsan la creación.

El lirismo se establece en un intermedio perpetuo. No se conforma ni con los encantos de la imagen ni con enunciados prosaicos. Experimenta los límites del discurso al intercalar constantemente la metáfora y el prosaísmo.

La cita anterior pone de manifiesto no sólo los intereses del lirismo lírico, sino también su plasticidad, al enfocarse en la trayectoria que marca el constante movimiento entre metáfora y prosa que, finalmente, construyen una imagen del sujeto y su relación con el mundo. De tal manera que el lirismo crítico, igual que la plasticidad, establece y explora la lengua, al sujeto y al mundo a partir de relaciones de transformación<sup>9</sup> que pueden leerse como una forma de reparto de lo sensible porque, a partir de determinar la trayectoria del sujeto, también determina “sa capacité à se confondre avec quantité d’objets, à engranger pour la redistribuer ensuite la matière du monde”<sup>10</sup> (39). Esta conexión entre la política de la literatura y el lirismo crítico es clave para comprender la trayectoria diacrónica a la que Thénon somete al poema que hace convertirlo finalmente en discurso crítico.

### **Antes de enunciar**

La mayor tarea de esta investigación es identificar puntos posibles de conexión entre aquello que se entiende como enunciación y esa cosa performática que ocurre al interior del lenguaje y que Malabou nombra plasticidad.

Mientras volvíamos a la relectura de *El futuro de Hegel*, *La plasticidad en el atardecer de la escritura*, *La plasticidad en espera* –obras de Malabou y, además, centrales para la propuesta plástica de esta investigación– y *El decir y lo dicho*, de Ducrot, al intentar encontrar elementos que nos permitieran crear puentes entre enunciación y plasticidad, llegó a nuestras manos el encargo de la escritura de una reseña sobre un libro enfocado en el estudio de los diarios de Alejandra Pizarnik y durante la lectura del mismo, apareció un guiño al libro *Kafka*,

---

Lo que le importa es la trayectoria, el ir y venir de uno a otro, las sucesivas aclaraciones del sujeto y su relación con el mundo, los parpadeos y cesuras que son ritmos y figuras” (33).

<sup>9</sup> Retomo este concepto de Malabou porque hace referencia a los vínculos que se establecen entre “unidad formal y articulación, plenitud de una forma y posibilidad de su dislocación” (16). En el caso de esta investigación, esos vínculos o relaciones de transformación son posibles gracias al cambio de enunciación.

<sup>10</sup> “Su capacidad de fundirse con una cantidad de objetos para, posteriormente, reunir y redistribuir la materia del mundo” (39).

*por una literatura menor*, de Deleuze y Guattari en el que proponen una clasificación de la enunciación. Por otra parte, mientras volvía a otros textos como el libro de uno de los asesores que guían la presente investigación, *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*, precisamente un estudio sobre la enunciación en la poesía hispanoamericana del siglo XIX, vislumbramos en un pie de página una nueva referencia: esta vez se trataba de *Cartografías esquizoanalíticas*, de Guattari y que también estaba vinculada a la enunciación.

Gracias a la propuesta que los filósofos franceses hacen sobre la clasificación de la enunciación como territorializada y desterritorializada, comprendimos que, finalmente, habíamos encontrado los vectores de interpretación óptimos para conformar la estructura de la lectura desde la plasticidad que intentábamos llevar a cabo.

Esta clasificación resulta oportuna e interesante, pues la enunciación desterritorializada implica un movimiento disruptivo –igual que la plasticidad– y también tiene un efecto peculiar sobre el poema, pues lo convierte en un objeto público y, por ende, lo politiza (Deleuze, Guattari). Al presentarse el fenómeno de la politización, el discurso crítico aparece como una posibilidad de representación en la poesía tardía de Thénon. Esta conclusión prematura nos condujo al libro *Pour un lyrisme critique* de Jean-Michel Maulpoix, pues otro de nuestros intereses era explicar que, gracias al cambio de enunciación, la poesía de Thénon adquiriría el estatuto de discurso crítico, pues ya contábamos con el antecedente de que la politización del poema contribuía a transformarlo en un objeto crítico mediante el uso de la ironía. Sin embargo, no interesaba abordar la ironía en Thénon porque ya hay varias investigaciones sobre ese tema, como algunas de las que se han mencionado en párrafos anteriores.

El de Maulpoix es un libro que redefine la poesía como una escritura que resiste al absurdo (Maulpoix 40); al poeta lo describe como un analista que, a través del poema, encara la realidad (Maulpoix 20); y, finalmente, anuncia el lirismo crítico como aquel que se vuelve

sobre sí mismo para cuestionar más que celebrar. Es pues, un pensamiento sensible que delata el estado crítico del sujeto y de la lengua (Maulpoix 21-24). Por lo tanto, no es forzado proponer los últimos poemarios de Thénon como ejemplos encarnados de ese pensamiento sensible que emplea el poema como una forma de visibilizar el estado crítico del sujeto y el lenguaje.

Finalmente, las conexiones entre Rancière, Deleuze y Guattari demuestran el alcance, profundidad y continuidad que puede llegar a tener un sistema crítico de carácter abierto, pues el primero se basa en estos filósofos para desarrollar su idea de las tres políticas o democracias de un texto literario politizado. Por otra parte, encontramos otra conexión entre Rancière y Maulpoix, pues mientras el primero sugiere que la política de la literatura pone en marcha el reparto de lo sensible, Maulpoix también imprime esa misma característica al lirismo crítico, a través del reparto de la materia del mundo que el sujeto de la literatura lleva a cabo en el texto.

Este conjunto de teorías son las herramientas que nos permitieron mostrar, ordenar y clasificar las relaciones de transformación generadas por el cambio de enunciación en la poesía de Susana Thénon. Preguntas como ¿a qué sitio es movido el poema después de la transformación de la enunciación?, ¿cómo unificar el discurso crítico que la poesía de Thénon representa después del cambio de enunciación sin caer, nuevamente, en el estudio de la ironía en sus últimas obras?

Recordando que el objetivo principal de esta investigación fue develar el proceso de destrucción de la forma del poema, impulsado por la introducción de la polifonía, las teorías a las que recurrí transformaron los resultados del análisis pragmático en un medio para formular mi interpretación y crítico respecto a la obra poética de Thénon.

## CAPÍTULO 1. El esqueleto textual: Forma y contenido en la poesía de Susana

### Thénon

Susana Thénon nació el 7 de mayo de 1935 y murió de cáncer cerebral en 1991. Fue educada en el seno de una familia adinerada, judía y de ideología comunista. Estudió en la Universidad de Buenos Aires la licenciatura en Letras Clásicas y se graduó en 1964. Es considerada —cronológicamente hablando— parte de la Generación del 60 en Argentina. También dedicó una buena parte de su tiempo a la producción fotográfica. Una de sus grandes inspiraciones visuales fue su pareja, la bailarina Isis Scaccheri. La mayor parte de su vida se mantuvo excluida del ambiente literario de Buenos Aires. Sin embargo, es importante resaltar que la poeta dialogó con la comunidad poética argentina de diferentes maneras. En primer lugar, en 1960 creó la *Revista Agua Viva* junto a Alejandra Pizarnik, Juan Carlos Martelli —poeta argentino—, Eduardo Romano —escritor argentino— y Alejandro Vignati —periodista argentino—. También formó parte del comité editorial de la *Revista Airon* (Morrone, “Susana” 225-225). En segundo lugar, publicó poemas en las revistas *Sur*, *La Prensa*, *Diario de Poesía*, *La Nación*, *Feminaria* y *Abyssinia* (Thénon, *La morada I* 255-276)<sup>11</sup>. Finalmente, otra de las maneras en las que la poeta dialogó con la comunidad literaria de su época fue, sin duda, mediante la escritura de distintas reseñas sobre otros poetas como Carlos Manuel Muñiz, Pablo Neruda, Elvio Romero, José Ramón Heredia, Manuel del Cabral, Juan Luis Morabes y Rodolfo Benasso (Thénon, *La morada II*, 179-189). Esta acción también traza la huella que el canon de la literatura hispanoamericana de su época dejó en ella: poetas líricos, vanguardistas, exiliados, diplomáticos. La mayor parte de estas reseñas las publicó en la revista *Ficciones*, dirigida por Juan Goyanarte (España), escritor y periodista.

---

<sup>11</sup> Para elaborar la lista de revistas en las que Thénon publicó poemas sueltos, nos basamos en la sección titulada “Poemas y ensayos publicados en revistas y suplementos literarios” —páginas 225-294—, del primer tomo de *La morada imposible* ya que dichas publicaciones aparecen ordenadas de forma cronológica.

Thénon nutre su escritura de diversos autores como Sócrates –a quien tradujo<sup>12</sup>–, Apuleyo, François Rabelais, Giovanni Boccaccio, Góngora, Pietro Aretino, Aristófanes, y el mismo James Joyce. Tampoco puede negarse la influencia vanguardista en su escritura (Negroni, “Ova” 28). En el artículo “Susana Thénon, una voz fuera del canon”, Manuela Morrone señala la influencia del surrealismo y el neorromanticismo en su poesía. Además, cuando nos enfrentamos a libros como *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) podemos advertir guiños hacia el dadaísmo cuando crea juegos de sonidos que evocan el balbuceo o la poesía concreta en poemas cuya experimentación con el espacio visual es el soporte principal del texto. Thénon también hace pública su admiración por la poesía vanguardista de Oliverio Girondo en el ensayo “Oliverio Girondo; una historia del fervor” –*En la masmédula* (1954-1956), hecho que nos permite apreciar la vigencia del espíritu vanguardista permeando a la generación del 50 y del 60 en Argentina–, publicado en el número 315 de la revista *Sur* con motivo de la publicación de las obras completas del escritor, editadas por Losada, lo que demuestra su cercanía con las vanguardias: “Hay poetas que requieren lectores y hay poetas que requieren partícipes de su aventura. Oliverio Girondo es de los últimos. Intentar acercársele por el lado de lo consabido y presupuesto es renunciar de antemano a su compañía” (*La morada* 277). A partir de la cita anterior, la poeta nos permite intuir que ese mismo estandarte es el que portarán obras como *distancias* y *Ova completa*. En ese sentido, la originalidad de los poemas que conforman los títulos anteriores se alimenta abiertamente de los juegos y experimentaciones de las vanguardias. Mientras obras como *Edad sin tregua* y *Habitante de la nada* se caracterizan por un lirismo más apegado a la tradición del *decorum* horaciano que, además se actualiza con ciertas características propias del neorromanticismo (década del 40) como el tono elegíaco, inspirado en la poesía de Rilke, Milosz, Novalis y Hölderlin –recordemos que Thénon traduce

---

<sup>12</sup> La *Apología de Sócrates* que tradujo Susana Thénon está disponible en el tercer tomo de sus obras completas, *Paraíso de nadie*. María Negroni señala en una nota al pie que dicha traducción está inacabada, pues Thénon sólo tradujo hasta un fragmento de la parte IV de la *Apología*. Esto quiere decir que no tuvo una publicación oficial.

a Rilke–; *distancias* y *Ova completa* pueden leerse como un gesto del lenguaje que apuesta por recobrar características del vanguardismo literario y mezclarlas entre sí, imprimiéndoles una intención renovada, de poesía neovanguardista que, en términos de Iván Carrasco es un tipo de poesía que retoma los principales gestos de las vanguardias –la experimentación con las formas y el lenguaje, la postura reaccionaria a la tradición, la polémica ruptura con el canon establecido que implica la innovación de la forma poética (*Antipoesía y neovanguardia* 37). En ese sentido, *distancias* y *Ova completa* se nos presentan como obras que siguen dialogando con el surrealismo mediante la reiteración de un lenguaje que rompe con el orden racional de las reglas gramaticales, generando escenas cuya atmósfera deformada por el lenguaje mismo recuerdan las deformaciones propias de los sueños en que nada tiene sentido. También son obras neovanguardistas, atravesadas por el reactivismo del neobarroco –movimiento dominante en la poesía de los 80 en Argentina–, caracterizado por una serie de binomios como los que señala Jeong-Hwan Shi (2002) –parafraseando a Severo Sarduy–: “el “ritmo y la repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos o no-sé-qué, y distorsión y perversión” (*La estética neobarroca* 1678); y finalmente, rescatan del subjetivismo el tono de una poesía sin el sesgo heroico del lenguaje que supuso el objetivismo (Prieto, *Neobarrocos* 28). Como podemos darnos cuenta, la influencia de las vanguardias en la poesía de Susana Thénon crea una trama compleja que le imprime un aire de vaivén bien pensado entre la tradición y la ruptura, siendo el puente tanto las vanguardias como las neovanguardias, tal como lo muestra la lectura de sus obras completas.

Por otro lado, siendo una poeta que actualmente es catalogada por la crítica argentina como parte de la Generación del 60, –que ya mencioné en párrafos anteriores– el contexto histórico en el que Thénon despliega su escritura coincide con una serie de fenómenos políticos que reestructuran una Argentina que había sido gobernada por el peronismo y una América

Latina que está siendo liberada de las dictaduras. Por ejemplo, el año de publicación de su primer libro, *Edad sin tregua*, coincide con el triunfo del “Che” Guevara y Fidel Castro en Cuba y con el nombramiento de Arturo Frondizi como presidente electo en Argentina, en las votaciones de 1958, lo que suponía una superación del peronismo; sin embargo, al año siguiente se le acusó de vínculos con Perón (Ara, *Suma de* 146). Mismo año en que se publica el segundo libro de Thénon, *Habitante de la nada*. Son dos años en los que se desvanece la esperanza de una nueva Argentina mediante el sentimiento de traición del presidente, lo que llevó a un estado de incertidumbre e inestabilidad política, económica y social en el territorio argentino. Parte de su obra y su vida, como la de cualquier poeta argentino de esa época se ve atravesada por el horror de dos dictaduras que delimitan los períodos más oscuros de la historia argentina: La Revolución Argentina (1966-1973) y el Proceso de Reorganización Nacional, a partir del golpe militar de 1976 y hasta 1983 con la vuelta de la democracia. Por otra parte, tanto *distancias* (1983) como *Ova completa* (1987) comparten el tiempo posterior a la dictadura, la época de transición hacia la democracia. El año de 1983 marca el inicio de esa transición; se hacen públicos los horrores de la dictadura y Raúl Alfonsín asume la presidencia de Argentina (1983-1989). En 1984, año de la publicación de *distancias*, se llevó a cabo la cuestionada marcha de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), a la que no asistieron las Madres de la Plaza de Mayo. También fue el año en que comenzaron los juicios a los diferentes dictadores que conformaron el Proceso de Reorganización Nacional (Lvovich y Bisquert, *La cambiante memoria* 27-34). Ya para 1987, cuando sale a la luz *Ova completa*, Argentina se encontraba sumida en diversas luchas políticas en torno a la construcción de memoria sobre la dictadura; los juicios a los dictadores seguían su curso y surgió un intento de detenerlos mediante la Rebelión carapintada, comandada por el coronel Aldo Rico, movimiento que desencadenó diferentes manifestaciones antimilitaristas en diversas ciudades argentinas.

Lo anterior provocó una atmósfera de pesimismo que auguraba el fin de la democracia (Lvovich y Bisquert, *La cambiante memoria* 45-48).

Ahora que hemos situado la figura de Susana Thénon en un contexto literario y sociopolítico, podemos comenzar a desarrollar la intención de este primer capítulo. Para comprender la relación entre la enunciación y la plasticidad, conceptos centrales de esta investigación –y en los que nos detendremos más adelante para una extensa explicación de su significación en este trabajo– es imprescindible hacer una revisión formal del poema, leerlo desde cada uno de sus planos– plano de la expresión, plano del contenido, intertextualidad y enunciación; propuestos por Alejandro Palma Castro en el artículo “Seguramente bromea, Dr. Higashi”–. Ello con la intención de sentar las bases del viaje de la plasticidad por la escritura de Susana Thénon desde el esqueleto del poema hasta las posibles interpretaciones que surjan de leerlo como una transformación del discurso, que implica, específicamente, la reacción producida por la relación entre plasticidad y enunciación.

Para llevar a cabo tal revisión, nos dimos a la tarea de crear un corpus de poemas que abarcara los libros publicados en vida: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987).

Es pertinente recordar que la conformación del corpus obedece a un criterio de enunciación que consistió en elegir poemas que presentan situaciones peculiares en las que la enunciación tiende a manifestarse a través de formas experimentales en menor o mayor grado –que explicaré más adelante en este mismo capítulo–. Bajo ese criterio, omitimos *De lugares extraños*, ya que es una obra que replica el proceso enunciativo de los primeros poemarios, en los que se presenta una fórmula básica de enunciación: locutor-mensaje-alocutario.

Por otra parte, descartamos los poemas publicados en revistas y suplementos literarios, albergados en el segundo tomo de *La morada imposible*. La razón es que nos interesa fijar el estudio del cambio de la enunciación de forma diacrónica, basándonos en las obras publicadas

en el primer tomo de sus obras completas para crear una especie de base enunciativa que, en un estudio posterior, nos permita retomar esa otra escritura suelta como una segunda parte del estudio de la enunciación.

Aclarado lo anterior, los poemas analizados fueron “Lugar”, “Quién”, “Tango” y “Poema”, de *Edad sin tregua* (1958); “Hoy” y “Dónde”, de *Habitante de la nada* (1959); “aborto de poema en oficina pública 31”, de *distancias* (1984) y “Según pasan los años (Gozque te ipsum)”, “Poema con traducción simultánea español-español”, de *Ova completa* (1987). Se trata de una muestra del quehacer poético de Thénon basada en la identificación de poemas cuya estructura enunciativa difiere del resto. Por ello, un análisis minucioso tanto de la forma como del contenido se torna imprescindible, pues ese detallado acercamiento a cada poema sentará las bases para la lectura crítica de esta propuesta de investigación.

Dado lo anterior, los siguientes apartados configuran una relatoría general de análisis, basada en los resultados revelados en el estudio de los cuatro planos de cada poema –siguiendo el orden propuesto por Alejandro Palma Castro–, cuyo objetivo es propiciar un enfoque integral de cómo el cambio de enunciación va transformando al poema desde su estructura hasta su concepción como discurso crítico.

## 1.1 Plano de la expresión: De la unidad estrófica a la dispersión

La de Thénon es una poesía que, generalmente, tiende a la unidad breve. La forma recurrente que adopta para hacer visible la mayor parte de su poesía es la del poema monoestrófico, especialmente en sus primeras obras –*Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959)–

<sup>13</sup>;

Danza

---

<sup>13</sup> El poema monoestrófico se mantiene como una marca estética en producción poética de Thénon, incluso los poemas contenidos en el tomo II de *La morada imposible* se presentan a través de una estrofa breve. Ya en *Paraíso de nadie* (Corregidor, 2022), editado y prologado por María Negroni, se advierte la presencia de poemas conformados por más de una estrofa; sin embargo, mantienen la brevedad como marca distintiva.

Una tarde descubres  
 el perfil del árbol,  
 se muere Lucifer  
 bajo la sonrisa del niño,  
 tus pies dibujan  
 un poema en la tierra.  
 Aleluya. (*Edad sin tregua* 36)

Esta particularidad no excluye que encontremos poemas conformados por más estrofas y desplegados, de igual manera, a lo largo de su obra. Hablamos de una circunstancia formal, de una incidencia consciente que se repite a lo largo de su producción como una marca estética en su poesía.

Ahora bien, los libros publicados en la década de los 80 presentan mayor número de poemas con estructuras más extensas, con más de una estrofa y mayor afluencia de versos de arte mayor, en los que se identifica la búsqueda de una vena oral que se manifiesta a través de no una, sino de varias voces que hablan en los textos, dando espacio a lo que en *El decir y lo dicho* (2001), Ducrot llama polifonía (pluralidad de voces), esa paradoja del enunciado en la que aparecen enunciadores como creadores de actos realizados y presentados en un segundo discurso y que no deben confundirse con el locutor, ente al que se le responsabiliza por lo enunciado (152-206).

En lo que se refiere a la forma gráfica, afirmamos que ya desde *distancias* (1984), Thénon crea una marcada conciencia de la visualidad del poema, mediante el tratamiento del espacio en blanco, el uso de la tipografía y los signos de puntuación, dicho de otra manera, lo que comprendemos como zona visuográfica<sup>14</sup>. Para ejemplificar lo anterior, nos permitimos

---

<sup>14</sup> En su tesis doctoral “La zona visuográfica en la escritura de niños”, Viviana Cárdenas explica y propone este concepto como el conjunto de “marcas de legibilidad que explotan las posibilidades de la sustancia gráfica como agente de la escritura” (53). Tales marcas son el espacio, la tipografía (espesor, tamaño, forma de las letras) y los signos de puntuación (54-57).

tomar el poema “aborto de poema en oficina pública 31”, de *distancias* (1984) en el que, mediante la yuxtaposición de discursos de diferentes enunciadores, identificados gracias al uso de cursivas para uno y el de redondas para el otro, Thénon despliega ambos discursos a través de juegos espaciales-sonoros (repetición de ciertos fonemas) y recortes extremos de ambos discursos, ofreciendo una especie de discurso fragmentado que se alimenta de la ambigüedad creciente que potencia el carácter abierto del poema: “sumitad        infier *vuelva mañana* no / más        u        no        ya / ¿sí? / NADAH” (124). Ahora, el poema “Según pasan los años (Gozque te ipsum)”, de *Ova completa* (1987) guarda cierta complicidad en cuanto al elemento de la visualidad (zona visuográfica) y también plantea la forma de ambigüedad a través de un discurso poético que opera –nuevamente– a partir de una sobrecarga de posibilidades de ser que resulta pesada y abrumadora. De tal manera que, ante la toda esa oferta, el conocimiento del sí mismo queda sumergido en una especie de bruma incomprensible: “y podés convencerte y divulgar / “Yo soy yo y mis Periféricos” // (si no te gusta calmate / PODÉS ELEGIR TODAVÍA / pues siendo el año que es / nos encontraremos en lo que será / cierta fase de una era innominada / en su primer segmento: evo / de las opciones protoinútiles)” (148). De lo anterior, deducimos que el uso del espacio en blanco y el manejo atípico de algunos signos de puntuación son una constante para la conformación gráfica de la ambigüedad. También forman parte del repertorio de elementos que establecen la interrelación gráfica entre *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987).

El resultado de este notorio ajuste en la conformación de la enunciación deja en evidencia varias cuestiones interesantes que también van perfilando la experiencia plástica del poema. Sin embargo, antes de adentrarnos en este fenómeno es necesario identificar los cambios que acontecen, desde una perspectiva pragmática, en la enunciación respecto a los poemarios anteriores de Thénon –*Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959)– y en comparación con *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987).

También hay que hablar de las variaciones acontecidas a nivel rítmico que surgen con el cambio de extensión del poema. Esto quiere decir que el ritmo versal –el que se produce al final de cada verso– se presenta modificado o combinado con otros ritmos –versos yámbicos o trocaicos en conjunción con ritmos de carácter yámbico, trocaico, dactílico, anapéstico y anfibráquico<sup>15</sup>– en la mayoría de los versos de los primeros dos poemarios, es decir, hay una mayor experimentación en cuanto a combinaciones rítmicas versales se refiere, pues Thénon tiende a generar versos mixtos, cuyos ritmos aparecen combinados, extendidos, invertidos, incluso alterados. Esta experimentación rítmica sucede sin sobresaltos en la morfosintaxis. Por ejemplo, el poema *Quién*:

¿Quién caerá primero?  
 ¿Quién estará solo  
 primero?  
 ¿Quién  
 se resistirá inútilmente  
 al cielo que avanza? (28)

El poema consta de una sola estrofa de seis versos; sin embargo, no es una sextilla que obedezca a las formas tradicionales en que este tipo de estrofa se manifiesta. En cuanto a la métrica, el poema presenta un verso de arte mayor y cinco de arte menor. Sobre el ritmo, éste se construye en función de resaltar el pronombre interrogativo “Quien”, elemento medular del texto. La musicalidad se mantiene en las vocales medias *e*, *o* (19 apariciones); seguidas de las

---

<sup>15</sup> Versos yámbicos: cuando la posición del acento principal del verso en la penúltima sílaba es par.  
 Versos trocaicos: cuando la posición del acento principal del verso en la penúltima sílaba es impar.  
 Tipos de ritmos en la poesía:

1. Yámbico: oó
2. Trocaico: óo
3. Dactílico: óoo
4. Anapéstico: ooó
5. Anfibráquico: oóo

vocales cerradas *i, u* (17 apariciones). Esto quiere decir que el poema varía de tonos medios a graves. Por otra parte, impera el verso trocaico.

Los constantes juegos del ritmo versal manifiestan la búsqueda de una sonoridad que irá modificándose en la medida en que la enunciación se transforma. En las obras de los 80, estos cambios de ritmo son indicio de una musicalidad que busca un estilo cada vez más acercado a la experiencia de la oralidad. Además, presentan un ritmo versal que obedece a las combinaciones acentuales típicas, situación que hace contraste con la morfosintaxis, mayormente experimental en este caso. Un ejemplo de esta afirmación es el poema “aborto de poema en oficina pública 31”, de *distancias* (1984):

ya      ya  
u      no      u  
mano      humano  
*por aquí*  
*primera puerta*  
*a la derecha por favor*  
*tire empuje*  
*no está se fue no*  
*tan a la derecha por fa vooorr*  
*o se equivocará de      VOOORR*  
sucar      neoliva  
¿sí?tanle      jos      Que ¿sí por favor?  
su      car      neallá doblando la escalera  
¿sí?      tarde      ya      yago no se encuentra  
¿ve? no está      quería  
sumidad      infier vuelva mañana no  
más      u      no      ya

*¿sí?*

NADAH. (124)

Este poema vuelve a la constante de una sola estrofa de 19 versos. Es un texto breve que tampoco sigue una tradición métrica. Además, en este caso, el ritmo versal se presenta a través de un patrón creado a partir de la reiteración del ritmo libre en versos mixtos (seis versos), seguidos de cinco versos trocaicos, cuatro versos yámbicos, un verso yámbico, uno más trocaico, un verso yámbico y el final, verso trocaico alterado. Esta conjunción de viabilidades rítmicas armoniza con el aparente sinsentido que opera en el plano semántico, ya que, como lectores, nos enfrentamos a versos que presentan conversaciones mezcladas y entrecortadas en los mismos versos, cuyos temas son de naturaleza diferente y, por ende, complejizan la enunciación, transformándola también en un fenómeno visual gracias al uso de cursivas y redondas que sirven para identificar un acto enunciativo del otro.

En pocas palabras, el ritmo versal es indicador de un conocimiento pleno de las formas clásicas por parte de la autora. Esta conciencia sonora tiene su origen en la experiencia que Thénon adquirió al traducir, de forma aleatoria, obras griegas –como la traducción inconclusa al español de *Apología de Sócrates*, de Platón– y obras del español al latín como “Perfidia”, un bolero escrito por Alberto Domínguez, músico mexicano, y el tango “Patotero sentimental” del escritor de tangos, Manuel Romero. Las tres traducciones se encuentran en *Paraíso de nadie* (2022), tercer tomo de sus obras completas. El ejercicio de traducir poemas de diversas obras de Rainer María Rilke también es un estudio sobre las posibilidades sonoras en la traducción, en el lenguaje mismo. Además, Thénon también tenía conocimiento del italiano, inglés, francés y el hebreo bíblico, como lo señala Ana María Barrenechea en una nota al pie del artículo “Génesis de tres distancias (1984)” (13). Ese conocimiento de las lenguas y sus traducciones le permitió explorar el ritmo en su propia escritura desde diversas perspectivas que propiciaron el inicio de una búsqueda que culminó en un cambio radical de la enunciación, alimentada por

una conciencia del ritmo, la sonoridad, la polifonía, el lenguaje coloquial, los argentinismos y las apropiaciones de letras de tangos y del folclore propio de su tierra, dando como resultado una crítica brutal y sobrecargada de intertextualidad, especialmente en *Ova completa* (1987), como lo declara Negroni en el texto “*Ova completa: el festín del significado*”, publicado en la revista *Boca de sapo*:

Hay de todo en este libro: habla cotidiana, groserías, enunciados en griego, latín, francés e inglés, versos de Quevedo, invectivas, jergas (jurídicas, del fútbol, del turf, del tango), referencias a la guerra de Malvinas, sacrilegios, escatología, sexo, neologismos, asociación de ideas, enumeraciones caóticas, disloques temporales y ataques furibundos contra todo tipo de clichés, incluidos los que provienen de las miradas paternalistas del hemisferio norte. (27)

Ahora, en cuanto a la conformación del poema, Thénon ejerce el verso libre en todos sus textos. Ello puede entenderse como una forma en que la escritora construye parte del código característico de su expresión poética y como consecuencia de la transformación del ritmo de pensamiento (Isabel Paraíso, *El verso libre*: 104) que su obra expone. La poeta argentina emplea generalmente dos tipos de verso libre –atendiendo a la clasificación que Paraíso propone en su libro *El verso libre hispanoamericano*–: el verso libre paralelístico y el verso libre de imágenes<sup>16</sup>. Ambos se combinan a lo largo de su obra, cimentando la pauta que dirige el ritmo de la idea en su imaginario poético, generando un orden del discurso que, eventualmente, se transforma cuando entra en juego la polifonía. Por ejemplo, el ritmo del poema “Lugar”, de la primera obra publicada de Thénon, está fijado gracias al verso libre paralelístico, pues hay tres conjuntos, formados por dos versos cada uno. Además, estos conjuntos aparecen al principio,

---

<sup>16</sup> En su libro *El verso libre hispánico*, Isabel Paraíso define el verso libre paralelístico –retomando la idea de Rubén Darío de que la música de las ideas es la más importante del poema– como aquel que se enfoca en la creación de “procedimientos retóricos (paralelismos, acumulaciones, etc.)” (106) para moldear el ritmo del pensamiento como base principal del poema. Por otra parte, el verso libre de imágenes es el “verso con base de pensamiento, no fónica [...] apoyado en la imagen, en la yuxtaposición de imágenes” (283); es decir, en la acumulación de imágenes.

en medio y al final del poema, enfatizando la continuidad rítmica del texto en la idea y no en el ritmo del verso: “Sabéis que llevo un esquimal dormido / en el lugar del corazón”, “Sabéis que llevo un arenal baldío / en el lugar de las palabras” y “Sabéis que llevo una pupila roja / en el lugar de la alegría” (26). La anáfora, construida por estos tres conjuntos, imprime una musicalidad indudable en el poema y también organiza y reparte la idea.

El segundo, el verso libre de imágenes, aparece con mayor frecuencia en los poemarios finales, respondiendo a la necesidad de constituir el poema en un agente de crítica. La multiplicidad de imágenes y juegos de lenguaje que imperan en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) encarnan la acción de manifestar la poesía como un espacio de pensamiento, como un discurso crítico. El texto “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” es ejemplo de este tipo de verso: “(si no te gusta calmate / PODÉS ELEGIR TODAVÍA / pues siendo el año que es / nos encontramos en lo que será / cierta fase de una era innominada / en su primer segmento: evo / de las opciones protoinútiles” (148). La cita anterior demuestra cómo cada verso constituye una imagen que se va uniendo a otras para generar un flujo de pensamiento, cuya finalidad es construir una crítica.

En resumen, los hallazgos que arroja el estudio del plano de la expresión demuestran que hay un cambio notorio en la estructura de poema, pues mientras en las obras de los 50 prevalece el poema monoestrófico, construido mayormente por versos de arte menor; en las de los 80 encontramos poemas multi-estróficos, conformados principalmente por versos de arte mayor. Lo anterior conlleva a un cambio en la conformación visual del poema, que tiende a experimentar con el espacio en blanco y las marcas de la zona visuográfica. Además, Thénon emplea, a lo largo de la construcción de toda su obra, el verso libre paralelístico y el verso libre de imágenes. Finalmente, existe una variante del ritmo versal que hace de *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), obras literarias que tienden a la reproducción de una experiencia más

cercana a la oralidad que al lirismo –como es el caso de *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959)–.

## 1.2 Plano del contenido: Hacia la transición retórica de una nueva poética

En lo concerniente a este plano, destacan diversas figuras de estilo que demuestran el conocimiento de la tradición retórica que Thénon adquirió gracias al estudio y traducción de autores clásicos. Por una parte, podemos leer *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) como la primera de dos partes de una poética en movimiento. En las obras mencionadas, Thénon emplea algunas de las figuras retóricas más comunes como anáforas, encabalgamientos, oxímoros, aliteraciones, metáforas y prosopopeyas. En la segunda parte de esa poética, *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) presentan recursos estilísticos menos frecuentes en el español<sup>17</sup> como la anagnórisis, adínaton, tmesis, acumulación, cronografía, quiasmo y el anticlímax. Persisten figuras como la aliteración y el oxímoron; sin embargo, es evidente el cambio en la elección de dichos recursos del lenguaje en la construcción del texto poético. Esta variación constata el cambio de percepción del poema y la transformación de la enunciación, ya que Thénon introduce esos elementos lingüísticos para dirigir al poema en dirección al terreno del discurso crítico, como lo veremos en capítulos posteriores.

Un fenómeno que llamó nuestra atención fue que, durante el análisis de los textos, identificamos algunos poemas en los que la agrupación de varias figuras retóricas conforma a su vez otras figuras. Esta confección del poema, que asemeja el efecto de las muñecas rusas, nos lleva a pensar en el interés de Thénon por mantener una constante transformación de la imagen poética mediante el trabajo de organización textual. Por ejemplo, en “Lugar” hay tres sinécdoques en los versos 1, 2, “Sabéis que llevo un esquimal dormido / en el lugar del corazón”

---

<sup>17</sup> Nos referimos específicamente a la estética imperante en la poesía argentina escrita en los 60, siendo ésta una poesía comprometida con retratar los cambios y luchas sociales de Argentina, a través de un lenguaje coloquial que optaba por figuras retóricas más convencionales como la metáfora, el símil o la descripción.

(26); 6, 7, “Sabéis que llevo un arenal baldío / en el lugar de las palabras” (26); 11 y 12 “Sabéis que llevo una pupila roja / en el lugar de la alegría” (26). A su vez, este conjunto de sinécdoques forma una anáfora, que se identifica mediante la forma sintáctica “Sabéis que” en los versos 1, 6 y 11. Por otra parte, los versos 3, 4 y 5 “Después de abandonar las catedrales, /el diapasón febril de las tabernas, / llegué al confín, a la frontera inalcanzada” (26) y 8, 9, 10 “Por debajo del miedo, / por caminos cerrados desde antiguo, / se aventuró la mano hasta el silencio” (26) conforman dos hipérbatos. Asimismo, los versos 8 y 9 conforman, a su vez, una anáfora dentro del hipérbaton.

Otro texto que comparte esa misma confección es “Poema” que, mediante un yo lírico explícito –“tírame”– que emite una oración simple de carácter imperativo: “Vida: tírame una moneda” (31), crea un espacio de expansión del sentido, potenciando la subjetividad, pues la palabra “moneda” se convierte en el hueco que puede llenarse con todo. Ahora, ante la brevedad del poema, dos figuras retóricas son posibles. En primer lugar, el texto encarna una metáfora que, a su vez, contiene un rétor, gracias al vocativo que el locutor emplea para dirigirse a una entidad abstracta.

El porqué de esa organización reside, finalmente, en la composición y experimentación del ritmo y la organización del texto que Thénon lleva a cabo a lo largo de toda su obra.

En cuanto a isotopías<sup>18</sup>, el descubrimiento que arroja el análisis también resulta esclarecedor, pues aporta una prueba de orden semántico que expresa un cambio más en el devenir de la relación enunciación-plasticidad del poema.

En primer lugar, en cuanto a los asuntos que se desarrollan en su poesía, *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) –los primeros poemarios– muestran un alto índice de afinidad isotópica al mostrar ejes, imágenes o semas que construyen puentes entre las temáticas

---

<sup>18</sup> En adelante, entendamos el término isotopía de acuerdo con el libro *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, de A. J. Greimas y J. Courtés: “en lugar de designar sólo la iteratividad de clasemas, es definido como la recurrencia de categorías sémicas, sean estas temáticas (o abstractas) o figurativas” (230).

de cada obra. Por ejemplo, la recurrencia de temas como la vida, la muerte, el misterio, la carencia, la incertidumbre, el silencio, el amor, el desamor, la soledad y el poema. Para puntualizar nuestra afirmación, a continuación, exponemos el caso de la isotopía del misterio:

En *Edad sin tregua* (1958), el poema “Quién” configura la isotopía de la incertidumbre a través de las tres preguntas que conforman al texto: “¿Quién caerá primero? / ¿quién estará solo [...] / ¿Quién se resistirá [...]?” (289). El poema no ofrece una respuesta porque es en sí la encarnación misma de la incertidumbre: preguntas sin respuestas. Por otra parte, la línea isotópica de la incertidumbre aparece nuevamente en el poema “Dónde”, del libro *Habitante de la nada* (1959); aunque con un tratamiento diferente, pues en este caso, ante el aplastamiento agobiante del logocentrismo –que promete una explicación lógica-científica para todo–, los versos finales exponen una completa falta de certeza: “cómo seguir / qué ser / dónde morir” (62).

Un escenario isotópico distinto se configura en obras posteriores como *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), pues se trata de escrituras que reiteran la ambigüedad, la fragmentación, la ironía, la transformación, la saturación epistémica y, finalmente, la crítica.

Siguiendo las observaciones anteriores, también nos concedemos señalar que mientras los poemarios escritos en la década del 50 comparten las isotopías de una poética que se cimienta en la reflexión sobre el poema y los grandes temas que atraviesan al ser humano (amor, vida, muerte, etc.); las obras producidas en la década de los 80 introducen isotopías como la de la crítica al logocentrismo occidental, la ironía y la ambigüedad –por nombrar la más sobresalientes– que serán fundamentales para la transición del poema en discurso crítico.

Una última observación permite identificar que los primeros libros, *Edad sin tregua* y *Habitante de la nada* tienden al empleo de un lenguaje apegado a la tradición de la poesía clásica, mientras que los últimos, *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), son ejercicios que se van acercando paulatinamente a la experiencia de la oralidad, pues presentan una orientación

a la construcción de referentes que se acercan más al flujo de una charla cotidiana que al ejercicio de una concentración poética de significantes gracias al empleo de argentinismos, letras de tangos y otros fenómenos de la lengua oral, tal como lo señala Negroni en la cita que hemos referido en la página 27 de esta investigación. Poemas como “aborto de poema en oficina pública 31” y “Poema con traducción simultánea español-español” son prueba de esta observación.

A manera de resumen, el estudio del plano del contenido arroja, nuevamente, cambios esenciales que demuestran la manera en que la transformación de la enunciación se lleva a cabo a nivel formal en las obras de Thénon. En primer lugar, identificamos un cambio en el empleo de figuras retóricas. Thénon usa las figuras del lenguaje más empleadas en el español para formular los mundos de *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) –oxímoron, aliteración, metáforas, anáforas, entre otras– y para la creación del discurso de *distancias* (1984) y *Ova completa* sobresalen la ironía, la acumulación, el adínaton, la cronología, etcétera–. Esta decisión en el cambio de elección de las figuras retóricas demuestra el profundo conocimiento de Thénon sobre retórica. Otro resultado significa es el cambio del uso de líneas isotópicas. Mientras que *Edad sin tregua* y *Habitante de la nada* comparten isotopías como la del amor, la muerte, la vida, la soledad, por nombrar algunas; *distancias* y *Ova completa* presentan isotopías que remarcan la crítica al logocentrismo occidental, la ironía, la parodia y el sarcasmo. Cambio que confirma el desplazamiento del poema hacia otros intereses y que contribuye al reforzamiento del cambio de la enunciación.

### **1.3 Intertextualidad: La apertura del poema hacia los fenómenos del mundo real**

En la poesía de Susana Thénon, la intertextualidad se presenta de forma indirecta y esporádica en *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967) y *distancias* (1984). Ya en *Ova completa* (1987) su tratamiento es notoriamente visible y funciona

como dispositivo para enfatizar elementos como la crítica o la ironía que caracterizan a su escritura.

En primera instancia, es evidente el cambio en el empleo de paratextos. En los primeros poemarios, Thénon prescinde prácticamente de ellos. Su primer libro, *Edad sin tregua* (1958), sólo cuenta con una nota aclaratoria que aparece en el poema “Tango”, aportando información sobre la concepción del texto: “Ante un cuadro de / Leonor Vassena” (28), haciendo alusión a un ejercicio de écfrasis. A la obra *Habitante de la nada* (1959) le anteceden dos epígrafes: uno de Conrad Aiken<sup>19</sup> y otro de Henry de Montherlant<sup>20</sup>. De igual manera, algunos poemas pertenecientes a este libro también cuentan con paratextos como “Poema” con un epígrafe de Rainer María Rilke<sup>21</sup> y otro que acompaña al poema “Dónde”, que forma parte del corpus de esta investigación y que retomaré más adelante. Un epígrafe de T. S. Eliot<sup>22</sup> también antecede a la obra *De lugares extraños* (1967) y, perteneciente a ésta, el poema “Hereditad” presenta una dedicatoria a María Rosa Lida, filóloga argentina. Ya en *distancias* (1984), Thénon incorpora una nota personal en la que agradece a Ana María Barrenechea, su crítica y editora, a Renata Treitel, su traductora y a Iris Scaccheri, su pareja. A este libro también le antecede un epígrafe de Carlos Drummond de Andrade<sup>23</sup>. Finalmente, en *Ova completa* (1987) aparece solamente un epígrafe de Rubén Darío en el poema “Poema con traducción simultánea español-español”.

---

<sup>19</sup> “Camina conmigo, mundo, sobre mi mano derecha camina,  
háblame Babel, para que pueda esforzarme por convocar  
entre todas estas sílabas una sola palabra (47).  
antes de que la finalidad del habla haya desaparecido.

<sup>20</sup> No se comprende nada de la vida mientras  
no se haya comprendido que todo el ella  
es confusión.” (47)

<sup>21</sup> “Yo creo en las noches.” (56)

<sup>22</sup> “Home is where one starts from. As we grow older  
The world becomes stranger, the pattern more  
Complicated  
Of dead and living.” (77)

<sup>23</sup> “Observa:  
yermas de melodía y concepto,  
las palabras se refugian en la noche.  
Aún húmedas e impregnadas de sueño  
ruedan en un río difícil y se transforman en desprecio.” (103)

De este breve recorrido por los paratextos que acompañan a la obra de Thénon, retomamos los que forman parte de este corpus porque son precisamente los que, de cierta manera, son empleados por Thénon de forma irónica. Nos referimos a los epígrafes de los poemas “Dónde” y “Poema con traducción simultánea español-español”. En el primero, el epígrafe de García Lorca “Solo el misterio / nos hace vivir. / Sólo el misterio” (62) se posiciona como el primer punto de inflexión valorativa, pues el poema gira en torno a la construcción de una crítica al logocentrismo y su promesa de explicarlo todo (teoría de la gestalt, química, meteorología, robótica), provocando un vacío existencial como lo señalan los versos finales: “cómo seguir / qué ser / dónde morir” (62). Por otro lado, el epígrafe de Rubén Darío que acompaña al poema “Poema con traducción simultánea español-español” es empleado por Thénon de forma deliberadamente irónica. Los versos de Darío emulan el ideal del sincretismo entre la cultura anglosajona y la latinoamericana:

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. (152)

De forma contradictoria, los versos de Thénon presentan un relato burdo de la conquista que ridiculiza la figura de Cristóbal Colón, la supremacía de la corona inglesa sobre la española y el proceso de conquista a través de una doble narrativa especificada como traducción —un término que conlleva diversas problemáticas; sin embargo, dentro de esta investigación se le identifica como la herramienta con que Thénon introduce la crítica y el tono irónico en el

poema— y que genera dos lecturas, la del testigo omnisciente (discurso entre paréntesis) y la del colonizador: “coño / (fuck) / ved aquí nuevos mundos / (ved aquí estos inmundos) / quedáoslos / (saqueadlos) / por Dios y Nuestra Reina” (153).

Siguiendo la explicación anterior, podemos referir la intertextualidad esencialmente de dos maneras en la obra de Thénon —específicamente en las obras publicadas—. La primera prevalece en el uso de paratextos, como ya explicamos en el párrafo anterior. La segunda está determinada por las evocaciones de diversos personajes, situaciones históricas, sociales y culturales que la poeta inserta en sus obras. En sus primeros libros, podemos encontrar pocas evocaciones explícitas hacia personajes de la cultura clásica, como es el caso de los poemas “¿En qué es menos Aquiles que una rosa?” del libro *De lugares extraños* (1967), poema en el que, a través de una comparación, Thénon identifica la actualidad de ambos (arquetipo y símbolo) en el imaginario colectivo; “Medea”, también de *De lugares extraños*, texto en el que se hace referencia al momento anterior en el que mata a sus hijos; “Edipo” (*De lugares extraños*, 1967) cuyo tema es el encuentro sexual entre madre e hijo. Insertada de esta manera, la intertextualidad convierte a los poemas mencionados en puntos de vista que actualizan los mitos a los que se refieren desde una perspectiva que permite identificar ya un esbozo de crítica como parte del poema. La intermitencia con la que la intertextualidad es tratada por Thénon desde su primera obra publicada hasta *distancias* (1984) puede resumirse así: en intervalos breves que no problematizan la enunciación.

En contraste, *Ova completa* (1987) se presenta como un libro saturado de intertextualidad, ya que Thénon emplea las relaciones intertextuales para la creación de una crítica aguda del canon occidental —la forma en que éste describe la historia, la perspectiva de la cultura y la construcción de la sociedad—, abordando diferentes temáticas que van desde el cuestionamiento de figuras emblemáticas de la literatura como Dante Alighieri y Sócrates, la crítica al logocentrismo, la construcción de una versión irónica sobre la conquista de América,

las relaciones conflictivas y erróneas entre Occidente, América y otros continentes, etcétera. Este abarrotamiento intertextual se erige como uno de los pilares del discurso crítico que impera en *Ova completa*. Sobre esta particular circunstancia, Negroni señala lo siguiente: “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 hasta el límite el carácter ‘bustrofédico’ del poema” (*Boca de sapo* 28).

De tal manera que, a partir de *Ova completa* (1987), la intertextualidad se presenta como la base para la construcción de la crítica por la que Thénon será reconocida y estudiada, pues es este manejo sobrecargado de la intertextualidad el que permite a nuestra poeta preparar el territorio del nuevo poema, el que será discurso crítico. Por, ejemplo, en el texto “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” la intertextualidad comienza desde la frase en latín *Gozque te ipsum* que alude, por la similitud fónica a la célebre frase emitida por Sócrates, *Nosce te ipsum* (Conócete a ti mismo). Gozque es una forma de llamar a los perros sin raza, especialmente en Sudamérica, según el Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Este cambio de palabras convierte la célebre cita del filósofo clásico en una especie de alteridad retorcida en la que el ser se ve reducido a un perro que intenta llenar su vacío con todo lo que la contemporaneidad ofrece como alimento existencial: “podés elegir entre estos saldos: ‘y mis Kits’ / ‘y mis Gadgets’ / ‘y mis Accesorios’ / ‘y mis Caireles’ / ‘y mis Repuestos’ / ‘y mis Abalorios’ / ‘y mis Trebejos’ / ‘y mis Agorafobios’” (148). El poema, además, en un paroxismo retórico y después de ese primer guiño a la filosofía occidental, arremete directamente con la figura del filósofo, tildándolo de idiota: “no hay por qué parecerse a Sócrates / ni por qué creer que no sabía nada / salvo que era un cabal idiota” (149). Por otro lado, el poema también introduce una relación intertextual entre sujeto, sociedad y tiempo que sigue alimentando esa alteridad retorcida que el texto representa: “te vas volviendo / miedo / valor/ confuso / abatada / conservador / inédita / injustamente olvidado / o recordada / hasta

revolucionario te vas volviendo // según el camino / según el canon” (149). La situación general que el poema presenta se contrapone de forma irónica a la máxima emitida por Sócrates, generando un choque de historicidad que ridiculiza al ser, mostrándolo como un perro que sigue fiel el camino que marca su amo –el canon occidental–.

En el caso de “Poema con traducción simultánea español-español”, la intertextualidad aparece como la ruta que nos permite leer el poema. Ya desde el título, la idea de traducción simultánea español-español supone una versión no contada, no oficializada que aparece al margen del hecho histórico y que identificamos gracias a los paréntesis que Thénon emplea para resaltar la traducción. El epígrafe de Rubén Darío –que se explicó en párrafos anteriores– sirve de contraste con la lectura del descubrimiento de América que el poema nos depara. En primer lugar, la referencia a Cristóbal Colón se presenta como una especie de personaje doble. Por una parte, es Cristóforo, cuyo origen humilde, y ligado al catolicismo, queda descrito en los primeros versos del poema: “Cristóforo / (el Portador de Cristo) / hijo de un humilde cardador de lana” (152). Desde la perspectiva de la traducción, es Christopher y se nos presenta como un villano según los versos 36, 38, 40, 42 y 44: “Christopher disparó el misil”, “murmuró a sus secuaces”, “(fuck)”, “ved aquí estos inmundos)” y “(saqueadlos)”. Mediante la construcción de este retrato conceptual, Thénon apela al otro lado de la historia que desmantela la imagen de Cristóbal Colón como el navegante visionario que descubrió una nueva tierra y lo exhibe como un mercenario. Además, el poema cuenta con barbarismos en lengua alemana y, sobre todo, en inglesa: “(no sin antes persuadir a Her Royal Highness / die Konigin Chabela la Logística de empeñar / la corona en el figón de Blumenthal con-verso)” (152). En este punto, es preciso recordar que la historia ha constatado que Cristóbal Colón no sólo buscó apoyo de los reyes de España, sino de otras potencias europeas, y el poema lo que muestra es que Colón podía servir a más de una corona en su afán de financiar sus viajes exploratorios. También hay años específicos, 1492, año del supuesto descubrimiento de América, y el año de 1982, cuando

sucedió la Guerra de las Malvinas: “desembarcaron / en 1492 a. D. / (pisaron / en 1982 a. D.)” (153). Esta confrontación de fechas genera una especificidad, ya que Thénon parte de la conquista de América para particularizar el conflicto entre Argentina y el Reino Unido, particularizando la relación conflictiva que Europa ha mantenido con América desde su conquista.

Como hemos podido constatar, la intertextualidad se presenta esporádicamente a través de paratextos en *Edad sin tregua*, *Habitante de la nada y distancias* –mayormente epígrafes que anteceden a las obras y algunas referencias concretas a personajes de la literatura clásica griega que aparecen en muy pocos poemas–. En cambio, *Ova completa presenta una intertextualidad abarrotada como podemos comprobar en los poemas* Según pasan los años (Gozque te ipsum) y “Poema con traducción simultánea español-español” ambos pertenecientes al corpus de esta investigación, proliferan en intertextualidad: barbarismos, jerga argentina, guiños a distintos sectores (social, cultural, histórico, epistemológico), locuciones latinas, personajes históricos, etc. Este fenómeno intertextual se replica en todos los poemas pertenecientes a *Ova completa* (1987). Por ello, la trascendencia de la intertextualidad se convierte en el origen del poema como agente de crítica.

#### **1.4 Enunciación: De la voz individual al poema colectivo**

Hablando de la enunciación en términos específicamente de contenido, podemos afirmar que, en los primeros poemarios, ésta se mantiene relativamente uniforme. Se trata de un esquema simple en el que la fórmula es locutor–mensaje–alocutario. Además, no hay superposición de discursos que comprometan la legibilidad del poema. Algunos textos presentan ligeros giros en la enunciación, y son, precisamente, los que forman parte del corpus creado para esta investigación. Ahora, en cuanto a los poemarios de los 80, la enunciación deja atrás la fórmula

lineal anterior –locutor-mensaje-alocutario– para convertirse en un dispositivo rizomático<sup>24</sup> (Deleuze) que compromete la claridad del texto. Es a partir de la comparación entre esos textos que emprendo el estudio de la enunciación y su transformación en la escritura de Thénon. De ahí que los elementos que permiten identificar estas características son, en realidad, sencillos. A continuación, haré una breve semblanza de ellos.

En primer lugar, durante el proceso de análisis, se pudo observar un mayor uso de deícticos personales en los poemas de la primera etapa de la poeta. Esta tendencia puede responder a la concepción tradicional<sup>25</sup> del poema que la misma Thénon sostiene, precisamente, en ese primer periodo de su escritura.

Por otro lado, el poema “Tango” (*Edad sin tregua*, 1958) presenta un evidente cambio en la enunciación, a diferencia de los que le anteceden –“Lugar” y “Quién”, también pertenecientes a *Edad sin tregua*–. Se trata de un discurso poético que tiende a la abstracción del mensaje poético. La primera diferencia ante los poemas anteriores es que carece de deícticos personales; sin embargo, cuenta con una serie de deícticos temporales que permiten delimitar el espacio y tiempo de esa abstracción. Sabemos que es un texto cuya enunciación se expresa desde el presente gracias a los verbos conjugados “es”, “sube” y “se ubica”, y la locución preposicional “a la espera de”. Es, en definitiva, un poema que, dentro de los primeros poemarios, ya anuncia una experimentación con el lenguaje que seguirá manifestándose con

---

<sup>24</sup> En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari definen el libro como una multiplicidad. Esta multiplicidad es un agenciamiento constituido por líneas de articulación y de fuga, estratos, desestratificaciones, territorialidades y movimientos de desterritorialización (9-10). De tal modo que el libro no es sólo la obra de un autor, sino un rizoma que genera múltiples conexiones con el exterior:

En un rizoma [...] cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. En efecto, los *agenciamientos colectivos de enunciación* funcionan directamente en los *agenciamientos maquínicos*, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (13)

<sup>25</sup> Me refiero a ciertos aspectos que la preceptiva literaria destaca en la composición de un poema: que esté escrito en verso; con rima y métrica, siguiendo algún patrón como el soneto, la elegía o las coplas. Además, en términos generales, son textos en los que la expresión poética se enfoca en transmitir emociones y estados de ánimo.

más claridad y recurrencia en su escritura posterior. Sin ser un parteaguas dentro del cambio de la enunciación, sí revela una nueva búsqueda a través del poema.

Lo anterior implica que, conforme se van identificando cambios cada vez más frecuentes en la enunciación, la participación del lector se vuelve más activa. Esto quiere decir que los poemas en los que la enunciación cambia drásticamente –*distancias* (1984) y *Ova completa* (1987)– exigen una mayor apertura por parte del lector debido a que, con la transformación radical de la enunciación, la subjetividad en los poemas se desdobra bajo la forma de caos, el acumulamiento, la fragmentación y la yuxtaposición de discursos, fenómenos que abordaremos a detalle más adelante.

Como se ha dicho, ya en los últimos dos poemarios, el cambio de enunciación radica en la complejización de la misma. Los poemas de los últimos libros publicados en vida por Thénon presentan un desarrollo enunciativo que exige más de una lectura. Incluso, algunos poemas como “aborto de poema en oficina pública 31” (*distancias*, 1984) parecen comportar enunciaciones yuxtapuestas y fragmentadas gracias al uso no convencional de marcas gráficas, la combinación de letras cursivas y redondas, y el espaciado entre letras y palabras que, finalmente, generan una confusión visual que descoloca la jerarquía gramatical del discurso.

De tal manera que, mientras que en sus primeras obras Thénon presenta el esquema de enunciación locutor-mensaje-alocutario; en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) configura esquemas complejos en los que el mensaje aparece modificado, presentando la fórmula locutor-mensaje-enunciador-mensaje-alocutario.

Siguiendo el curso cronológico del cambio de enunciación, *Ova completa* es, sin duda, el poemario más arriesgado de Thénon, en él el cambio de enunciación es evidente, pues no mantiene cercanía alguna con la enunciación de los primeros poemarios. En esta obra, la enunciación se presenta modificando, de una u otra manera, al poema: fragmentando los textos, complejizándolos mediante la polifonía, juegos de palabras, locuciones grecolatinas, jerga

argentina y estructuras que juegan con el espacio en blanco, creando un efecto visual y crítico que no se presenta en los poemarios anteriores. Dicho de manera resumida, en la poesía de Susana Thénon ante mayor complejización de la enunciación, mayor actitud crítica del poema.

Otro factor sobresaliente es que hay una clara correspondencia entre la extensión de los poemas y el cambio en la enunciación. Mientras que los primeros poemarios presentan textos relativamente cortos en los que la enunciación es clara y permite captar perfectamente al locutor y alocutario, los últimos poemarios presentan textos evidentemente más extensos en los que la enunciación va construyendo diversas críticas por medio de elementos como el sarcasmo y la ironía, acercando el lenguaje poético a la recreación del lenguaje oral –mediante la introducción de distintas voces– y narrativo, cosa que no se presenta en los libros de la década del 50.

Para recapitular, comprobamos que en *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) la enunciación se mantiene uniforme, siguiendo el esquema locutor-mensaje-alocutario. En cambio, *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) se presentan como un dispositivo rizomático que introduce la polifonía a través de diferentes mecanismos (acumulación, fragmentación y yuxtaposición de discursos, explosión de la subjetividad, diálogos entre enunciadores) para comprometer la claridad del discurso poético y potenciar la participación de los lectores.

Por ello, después de haber realizado el análisis puntual de cada poema, consideramos necesario profundizar sobre las diversas modificaciones que se presentan en el plano de la enunciación desde la perspectiva de la plasticidad que propone Catherine Malabou, pues apelamos a que una lectura desde el enfoque interpretativo que la filósofa francesa propone puede ayudarnos a revelar un nuevo aspecto en la enunciación de la escritura de Susana Thénon.

## CAPÍTULO 2. La voz multiplicada: Propuesta para una plasticidad enunciativa

Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata,  
la prueba más dura. De su confrontación consigo  
mismo no está ausente la guerra con lo ajeno.

Todo y nada están ahí para ser dichos

*Susana Thénon*

La poesía se prueba con poesía, escribió Susana Thénon. Sus poemas son dardos, espejismos nocturnos, pequeños artefactos dispuestos, una y otra vez, a combatirse a sí mismos. Con ellos, hay que ir hasta el final. Empeñarse en ese borde filoso del lenguaje, saturado de ritmos irresueltos, y quedarse allí a ver qué cosas despiertan en la página.

*María Negroni*

*Interpretar un enunciado es leer en él una descripción de su enunciación.*

Oswald Ducrot

Describir la plasticidad enunciativa<sup>26</sup> —ese movimiento específico del lenguaje que modifica su devenir en relación con el cambio de enunciación que opera en la poesía de Susana Thénon— implica la unión de dos lecturas: pragmática e interpretativa. Por una parte, la lectura pragmática permite identificar los primeros movimientos de la plasticidad en las estructuras esenciales que modulan el flujo poético de Thénon; mientras que la lectura interpretativa posibilita la explicación de los resultados y observaciones de la lectura pragmática en función de la plasticidad.

---

<sup>26</sup> Se podría pensar en una «plasticidad expandida»; sin embargo, quizá podría causar confusión, ya que implicaría una evocación directa a la literatura expandida, que abarca performance, instalación, acciones poéticas y procesos intermediales. Aclarado este punto, acojo el concepto «plasticidad enunciativa» como una base teórica que circula entre términos como «archi-escritura» (Derrida), «rizoma» (Deleuze y Guattari) y el propio término de «plasticidad», pues cada una de estas nociones sugiere la idea de desplazamiento de la escritura.

Para comenzar a trazar la arquitectura sobre la cual se construye la plasticidad enunciativa en la poesía de Thénon, es necesario considerar un estudio pragmático. Tal estudio se centra en dos ejes específicos: el análisis de los diferentes planos del poema, basado en “Seguramente bromea, Dr. Higashi” de Alejandro Palma Castro, quien propone el siguiente orden: 1) Plano de la expresión; 2) Plano del contenido; 3) Intertextualidad y 4) Enunciación (6-8). Y el segundo eje que aborda la teoría de la polifonía, propuesta por Oswald Ducrot en *El decir y lo dicho*, tomando como referentes los conceptos de locutor, alocutario, enunciador y sujeto empírico. A partir de los resultados del análisis pragmático –detallado en el capítulo anterior–, aunado a una lectura desde la plasticidad, pretendo establecer qué es, cómo se crea y cómo opera la plasticidad enunciativa en la escritura de Susana Thénon.

En primer lugar, contextualizaremos nuevamente el término de «plasticidad» –propio de las artes visuales–, propuesto por Catherine Malabou, quien lo aborda en varias de sus obras como *La plasticidad en el atardecer de la escritura* (2008), *La plasticidad en espera* (2010) y *Ontology of the accident* (2012). La plasticidad en la escritura es el fenómeno que guía la transformación del lenguaje, propiciando la apertura del texto para romper con la rigidez esquemática de imágenes-cerradura<sup>27</sup> para la formación de sentido (Malabou 56): “¿no debe la escritura ser plástica para poder abrirse a su «sentido amplio», para revelar esa *otra* escritura que su sentido «derivado» o «corriente» está ocultando?” (Malabou 38).

A partir del precedente de la plasticidad en la escritura, Malabou identifica una constante: las relaciones de transformación entre la escritura y la forma, entre la escritura y la figura que acontecen como devenir de la plasticidad. Y, precisamente, hablamos desde ese sitio cuando intento establecer una relación de transformación entre la enunciación y la plasticidad en la poesía de Susana Thénon. Es una relación que convoca ese movimiento de apertura que

---

<sup>27</sup> Entiéndase el concepto de «imagen-cerradura» como la imagen poética que ha agotado la producción de su sentido a lo largo de la historia. Algunos ejemplos de estas imágenes son: dientes como perlas, cabellos como hilos dorados, labios de clavel, etc.

sucede en el lenguaje, un movimiento que, a su vez, comporta una fragmentación que recae en la nueva concepción del poema que la poesía de Thénon presenta de forma progresiva en sus obras: “la gran virtud del concepto de plasticidad [...] radica a mi parecer en el hecho, justamente, de que ese concepto puede significar a la vez el cumplimiento de la presencia y su deflagración, su surgimiento y su explosión” (Malabou 29). Dicho de otra manera, el cambio de la enunciación en la poesía de Thénon, desde una lectura plástica, aparece como el resultado de ese movimiento que se genera en la estructura del lenguaje para potenciar su subjetividad:

localizar, en cada cara de las obras o los problemas estudiados, *la juntura simbólica entre el elemento plástico y el elemento gráfico del pensamiento*. [...] vincular la cuestión de la estructura diferencial de la forma y, a la inversa, la cuestión de la estructura formal de la diferencia al enigma de la relación entre *figura y escritura* (Malabou 17).

Siguiendo el razonamiento de la cita anterior, identificamos que, en los últimos poemarios de Thénon, la estructura formal de la diferencia se localiza en el proceso de transformación que la poesía experimenta, especialmente en el plano de la enunciación, haciendo de este proceder una constante en la forma que la poeta elige para abrir los textos hacia ese sentido amplio que revela “esa *otra* escritura” señalada por Malabou.

La filósofa sitúa la plasticidad en el atardecer de la escritura, apelando a la imagen de movimiento de transformación constante que un atardecer implica. Ese mismo movimiento de transformación lo encuentro en la poesía de Susana Thénon. Sus primeras obras son el amanecer de la escritura, dotadas de una claridad que mantiene al poema en un estado casi estático de contemplación; mientras que sus últimas obras entran en el atardecer, en un oscurecimiento creciente que presenta ese duelo interminable que Malabou señala a través de una crítica aguda, irónica, sarcástica y definitiva que va construyendo desde *distancias* (1984) y culmina con *Ova completa* (1987):

La expresión «la plasticidad en el atardecer de la escritura» puede hacer pensar que la plasticidad es la superación dialéctica del esquema motor de la escritura. Sin embargo, el atardecer puede señalar también el principio del insomnio, el estado melancólico en el que se encuentra sumergida la psique de aquél que no consigue hacer el duelo del objeto desaparecido, que, literal y precisamente, no puede *superarlo*. [...] El atardecer de la escritura podría entonces comprenderse como el imposible fin de la escritura, y la plasticidad abriría así infinitamente la herida de un duelo interminable, de una prueba infranqueable. El atardecer señalaría pues, entre el duelo conseguido y el duelo fallido, el tiempo de la velada fúnebre, de lo desaparecido que no deja de volver (Malabou 45-46).

Dicho de forma resumida, el atardecer de la escritura hace entrar al poema en crisis y es, precisamente, a partir de la plasticidad enunciativa que explicaremos cómo se lleva a cabo ese proceso y cuáles son las repercusiones de ese estado crítico y qué lugar toma en la poesía de Thénon.

Ahora, en el contexto de esta investigación y para recapitular, la plasticidad enunciativa es el conjunto de relaciones de transformación que se presentan entre el cambio de enunciación y la forma estructural del poema; relaciones que, finalmente, ejercen en él un movimiento de desplazamiento. Para dar fe de dichas relaciones y a qué espacio llevan al poema es preciso acudir no sólo a los últimos poemarios, sino también a los primeros, pues de esta manera podremos comprender el proceso que implica la plasticidad enunciativa.

Por ello, tomando como base las observaciones generales previamente realizadas a raíz del análisis pragmático de los cuatro niveles básicos del estudio del poema (Palma 6-8), a continuación proponemos una clasificación en torno a los primeros movimientos que nos permiten atender de forma sistemática las transiciones enunciativas que hacen de la poesía de Thénon una obra que va del ritmo del verso al ritmo de la tradición oral, de una voz a una multiplicación de voces y del poema a un discurso crítico. Para ello, en adelante argumento cada una de estas.

## 2.1 Expansión gradual del poema

Cuando hablamos de la expansión gradual del poema, me refiero a la manera en que los cuatro planos del texto poético –plano de la expresión, plano del contenido, intertextualidad y enunciación (Palma 100-103) – responden a la introducción de la polifonía. La constante entre estos cuatro planos es un fenómeno de expansión que se manifiesta de diferentes formas como lo detallo a continuación.

### 2.1.1. Primer movimiento: Concepción material del poema

El primer movimiento que genera un cambio significativo en el poema se presenta desde su estructura –y en relación con la plasticidad enunciativa–, a través de su expansión. De forma general, la poesía de Thénon tiende a ser breve –como lo demuestran sus primeros poemarios y la mayoría de los poemas que aparecen en el último tomo de su obra completa *Paraíso de nadie*–, ya que la poeta tiende a acuñar el poema en una sola unidad estrófica. Sin embargo, esa estrategia cambia drásticamente a partir de *distancias* (1984) y se consolida en *Ova completa* (1987), pues la autora presenta poemas más extensos que, incluso visualmente, demuestran un cambio radical con respecto a la expansión del poema en términos de versos y estrofas. A continuación, explicamos de forma detallada cómo ocurre dicho cambio.

En primer lugar, Thénon elige deliberadamente la estructura del verso único (Navarro 95) para sus primeros poemarios. Ello quiere decir que –en la mayoría de los poemas pertenecientes a *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959)– el poema se presenta condensado en una sola estrofa<sup>28</sup>. Recalcamos la palabra “deliberadamente” porque a partir de un conteo de poemas cuya estructura se conforma de una sola estrofa el resultado fue el siguiente:

1. *Edad sin tregua* (1958): poemas totales: 17; poemas de verso único: 14
2. *Habitante de la nada* (1959): poemas totales: 33; poemas de verso único: 19

---

<sup>28</sup> También hay poemas de más de una estrofa en sus primeras obras; sin embargo, siguen manteniendo una extensión breve en comparación con los textos que integran las obras *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987).

3. *distancias* (1984): poemas totales: 39; poemas de verso único: 17
4. *Ova completa* (1987): poemas totales: 33; poemas de verso único: 4

Este conteo permite demostrar que, en efecto, el uso del verso único es la estructura estrófica por excelencia para Thénon. La poeta encuentra en esta forma la unidad de su discurso. Sin embargo, podemos identificar una leve variante ya que mientras en *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959), los poemas constituidos por una sola estrofa aparecen con mayor frecuencia, ya en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) aparecen en una muy menor medida, como lo señala el conteo.

Resultados como el anterior son prueba de que a partir de *distancias* (1984) y *Ova completa* las necesidades del poema cambian, se complejizan y ello significa una modificación evidente en su estructura estrófica, pues aparecen poemas más extensos que demandan mayor número de estrofas y también una lectura más exigente por parte del lector debido al cambio evidente que la enunciación presenta como el poema “13”, de *distancias* (1984):

amparo desamparada  
 amparo nictálope  
 delicada combustible  
 amparo esta vieja cáscara  
 entre tantas otras  
 que revienta de fuegos olorosos  
 pólvora niña  
 y razón pura vertebrados eximios  
  
 y el ojo crece  
 desaloja dispara manos  
 y el ojo súbitamente carne  
 va al encuentro de lo ciego

destila en bares no llanto pero sí  
hierro escualos sopa venérea  
y el ojo de ciudad repentina  
se pierde en el museo de la cólera

cuerpo sin funeral  
rueda el hijo como una luna

como otra vez  
en mi espanto lleno de crujidos  
en mi valija de ave  
la muchacha infutura  
bebe su nombre idiota

mi leve lengua  
empollo  
sobre esta grieta  
cómplice amarga  
del despertar sin día

me alimento de párpado brillo de alondra muerta. (111-112)

En Thénon, un poema conformado por más de una estrofa no significa necesariamente mayor claridad –como en el poema anterior–. Sin embargo, sí significa una expansión a nivel estructural. El poema se alarga y, en esa expansión de versos y estrofas, la subjetividad, los espacios de indeterminación y lo dicho demandan una atención que supone en el lector un esfuerzo para reconocer lo que pasa en el poema. Al mismo tiempo, esta expansión también implica más información, más exploración en la tarea de detallar el mundo que el poema crea

y no precisamente desde espacios de legibilidad, sino a través de asociaciones insólitas del lenguaje –como el caso de la primera estrofa del poema anterior–, o juegos visuales que moldean la forma gráfica, implicando el uso desviado del espacio en blanco, de los signos de puntuación, de los cambios tipográficos –como es el caso de los poemas que conforman *distancias* (1984)–. Mientras, en poemas de *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959), el locutor tiende a dejar claro el mensaje gracias a la legibilidad de la sintaxis y la delimitación concreta del sentido que el poema expresa como en “Habitante”: “Eres habitante / de mis deseos prohibidos. / Tu ritmo se levanta / cerca de mi latido más tenue. / Tu credencial / es un gemido” (63).

En el caso de “13” –y los poemas pertenecientes a *distancias* (1984)– es evidente que la alteración de la sintaxis provoca un mensaje poético cuyo grado de abstracción evidencia un nivel de indeterminación mayor que en obras anteriores: “amparo desamparado / amparo nictálope / delicada combustible / amparo esta vieja cáscara / entre tantas otras” (111). A partir de la introducción de imágenes como la anterior, los poemas alteran el ritmo asociado a los primeros poemarios y no sólo eso, sino toda la estructura formal del texto. Es decir, los cuatro planos básicos del poema se van transformando, de forma mínima y gradual en los primeros tres poemarios, y de manera abrupta y contundente en los dos últimos.

Ahora, en *Ova completa* (1987), la expansión estructural del texto poético funciona más para crear un efecto de oralidad, a veces casi musical como el poema “Murgatorio”:

olé olé

olé olá

yo soy el nieto de mi papá

olé olé

olé olá

voy al psicólogo a investigar

por qué por qué

pour quoi pour quoi

la vie en rose

no es pour moi

tal vez tal vez

quizá quizá

esto hay que verlo en

profundidad

molta lettura

molta poesía

molta cultura

molta pazzia

Nevski Stogorny

Drugoi Igrushky

Gogol Andreiev

Chéjov Tiburshky

y cuando supe

mis perspectivas

ya me encontraba

en la intensiva

hombre de ciencia

hombre de mundo  
 oh gran maestro  
 oh viejo inmundo

todo supiste  
 todo pudiste  
 mas ahora viste  
 que esto no es chiste

olé olé  
 olé olá  
 nadie con testa en  
 el más  
 a

cá. (187-187)

El poema presenta guiños directos hacia el ritmo usual de una canción, pues emplea interjecciones que marcan el ritmo, uso de versos cortos e introducción de palabras en distintos idiomas, que sugieren un carácter lúdico al texto y, de igual manera, aparece el uso de la rima tanto parcial como completa.

Los ejemplos anteriores<sup>29</sup> sugieren que Thénon emplea el uso de más de una estrofa para crear, por lo menos, dos situaciones hasta ahora: la de la abstracción del lenguaje y la del efecto de lo oral como musicalidad.

---

<sup>29</sup> Cabe señalar que los poemas empleados para estas ejemplificaciones no forman parte del corpus de textos analizados; sin embargo, es importante incluirlos para proporcionar una muestra de ejemplos más extensa que moldean los atributos generales de la poética de Thénon que se mencionan en este trabajo.

De manera conclusiva, visto desde la plasticidad enunciativa, el cambio de enunciación coincide con la expansión versal del poema. Basta una sencilla comparativa visual entre las primeras y las últimas obras para identificar esa permuta. Incluso, los poemas que conforman el corpus para esta investigación confirman esa expansión gradual del poema, pues de los nueve textos previstos sólo tres tienen más de una estrofa –“Dónde”, “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español”, perteneciendo los dos últimos a sus obras finales.

Ahora, para ahondar en el fenómeno del ritmo, Thénon presenta ritmos versales modificados y/o combinados o, en su defecto, descomposiciones métrico-rítmicas de forma libre en *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959). Para ejemplificar esta afirmación reproducimos el análisis del ritmo versal aplicado a un poema tanto de una como de otra obra.

Poema “Lugar”, de *Edad sin tregua*.

Sabéis que llevo un esquimal dormido

oóóóóóóóóó (verso yámbico)

en el lugar del corazón

oooóoooó(o) (verso yámbico)

Después de abandonar las catedrales,

oóooooóooooó (verso yámbico)

el diapasón febril de las tabernas,

oooóoooóoooó (en verso yámbico)

llegué al confín, a la frontera inalcanzada.

oóóóóóóóóóóó (verso yámbico)

Sabéis que llevo un arenal baldío

oóóóóóóóóó (verso yámbico)

en el lugar de las palabras.

oooóoooó (verso yámbico)

Por debajo del miedo,

ooóoooó (verso mixto)

por caminos cerrados desde antiguo,

ooóoooóoooó (verso mixto)

se aventuró la mano hasta el silencio

oooóoooóoooó (verso yámbico)

Sabéis que llevo una pupila roja

oóoooóoooó (verso yámbico)

en el lugar de la alegría

oooóoooó (verso yámbico)

Poema “Dónde”, de *Habitante de la nada*.

Bajo la teoría de la gestalt

óoooóoooó (verso mixto)

las estadísticas anuales

oooóoooó (verso yámbico)

el observador en el polo

ooooóoooó (verso mixto)

los tableros de control

ooóoooó (verso trocaico)

Bajo el sol meteorológico

óoooóoooó (verso trocaico)

el éster nítrico del alcohol tetrahídrico

oóooooóooooóoo (verso mixto)

la fuerza motriz aprovechable

oóooooóoooo (verso mixto)

y el robot electrónico

ooóooooóoo (verso mixto)

Bajo el predicado nominal

óooooóooooó (verso trocaico)

la suma de los ángulos interiores de un sueño

oóooooóooooóooooó (en verso mixto)

la cosmovisión del yo

ooooóooó (en verso trocaico)

los grados del amor cibernético

oóooooóooooóoo (verso mixto)

cómo seguir

óooó (verso mixto)

qué ser

óó (ritmo de creación propia/ verso mixto)

dónde morir

óooó (verso mixto)

El análisis versal anterior es sólo una muestra del trabajo que Thénon ejecuta a nivel de ritmo y morfosintaxis. Si bien el ritmo aparece alterado o combinado, el carácter morfosintáctico de los versos evidencia un mensaje poético relativamente claro y coherente. Se trata de poemas creados con versos amétricos de diversa índole –trocaicos, dactílicos, anafibráquicos, etcétera– cuyo efecto es el de adquirir claridad de contenido a través de un patrón rítmico intencionado. Desde la plasticidad, podemos entender este tratamiento del ritmo

como el ensayo de las primeras relaciones de transformación que Thénon moldea, no en un plano semántico y morfosintáctico como ocurre en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), sino en el fonético y como una forma de organizar el discurso que ya apela a la transformación de la forma, a la relación dialéctica de ésta con el augurio de su destrucción.

Por otra parte, los poemas pertenecientes a la década de los 80 practican una lógica diferente o inversa, pues muestran un esquema rítmico versal que respeta mayormente reglas acentuales que contrastan con la morfosintaxis experimental que los textos presentan. Es decir, a mayor orden rítmico versal, mayor grado de indeterminación. Existe, pues, una armonía tonal que genera contraste con lo expresado en el poema –que tiende a la construcción de un discurso caótico, fragmentario y escrito, a veces, en una forma de disociación o sinsentido, especialmente en los poemas de *distancias* (1984)– que aparece como producto de la estrategia de enunciación que había venido manifestándose sutilmente en algunos poemas de obras anteriores. Es significativo este contraste, pues sirve, a su vez, de equilibrio rítmico-textual, ya que, al tiempo que la estructura rítmica va apegándose más a las formas establecidas del ritmo, el contenido semántico tiende a presentar una clara desconfiguración del código lingüístico o expresar abiertamente una crítica mediante el sarcasmo y la ironía, como es el caso de los poemas de *Ova completa* (1987).

A manera de conclusión, en cuanto al tratamiento rítmico del texto, quedan evidenciados dos movimientos esenciales: uno que ocurre entre la experimentación del ritmo versal y la claridad del mensaje poético y otro que invierte ese principio aplicado a los dos primeros poemarios. Este proceso se traduce como evidencia de que Thénon no se quedó anclada a una única forma de escritura y que encontraba en el ritmo una forma de organizar su discurso. Incluso, Barrenechea, en el ensayo “Génesis de tres ‘*distancias* (1984)’”, explica que justamente ese poemario se presenta como el camino nuevo que tomará la escritura de Thénon (16). Esta observación queda esclarecida mediante un sencillo proceso de comparación no sólo

a nivel lectura, sino a nivel pragmático como lo muestran los resultados anteriores, es decir, si se elige un poema de sus primeras obras y se lo enfrenta a uno perteneciente a *distancias* (1984) u *Ova completa* (1987), el cambio en el tratamiento del ritmo es evidente porque también cambia la intención del discurso. Mientras en los primeros libros, Thénon emplea el poema como vehículo de reflexiones y ciertas disertaciones de orden filosófico; en los dos últimos el mensaje poético modifica su ritmo y estructura para emular la comunicación oral –también la falta de comunicación– mediante diversas estrategias discursivas como la inserción de más de una voz en el poema, introducción de marcas intertextuales como nombres, fechas, lugares, acontecimientos históricos, jerga argentina, apropiaciones de tangos y dichos populares argentinos tanto como situaciones sociales propias de su época.

Bajo esta transición discursiva también se hacen evidentes los cambios que modifican claramente la estructura del poema: introducción de más estrofas para conformar el cuerpo del texto –como he mencionado anteriormente–, juegos verbales como la repetición de fonemas que recrean el ritmo de la oralidad, uso de redondas y cursivas para remarcar cambios de enunciadores, uso de guiones largos para recalcar el poema como una conversación y el uso de signos de puntuación para evidenciar silencios o simplemente como indicadores de indeterminación.

Esta búsqueda o construcción de la oralidad responde a varias cuestiones. La primera está directamente ligada con el cambio de concepción del poema, ya que –como he señalado anteriormente– el poema pasa de ser un espacio de revelaciones y reflexiones propias del locutor a ser expresamente un espacio público en el que –segunda cuestión– el uso de las marcas anteriores constituye el tono crítico, irónico y sarcástico que su poesía adquiere. Al respecto sobre la recreación de la oralidad, Biviana Hernández O, en su ensayo “Por qué grita esa mujer. Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada” (2014) señala lo siguiente:

El caso de Thénon parece decidir a este respecto cuando su actividad poética semeja la de un *ventrílocuo*, una figura de estilo que consiste en deconstruir los discursos hegemónicos por medio de la imitación burlesca y la pseudocita, mas sin corresponderse del todo con la orientación ideológica de la parodia. En su escritura, la autora asume la polifonía "plurilingüe y semántica" de un conglomerado de voces ajenas que imitan estilos y formas de habla populares (la murga, el tango, el refrán), con un sentido lúdico y carnavalesco hasta lo grotesco y la caricatura. (12)

Ese sentido grotesco, lúdico y carnavalesco que señala la autora se percibe claramente a lo largo de todos los textos que conforman *Ova completa* (1987), pues no hay un solo poema de esa obra que no empleé ese tono para construir su enunciación en función de una narratividad poética más contundente.

### 2.1.2 Segundo movimiento: Las articulaciones del poema

En un sentido de articulación, el poema se mueve de una voz a la polifonía; el locutor es protagonista de un proceso gradual que explora diferentes formas de articular lo dicho. En *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959), el dominio de la voz poética lo ejercen voces neutras, a través de la primera persona del singular y, ocasionalmente, del plural. Tanto de forma explícita como implícita como es el caso de los poemas "Lugar" (locutor en primera persona del singular), "Quién" (locutor neutro), "Tango" (locutor neutro), "Poema" (locutor en primera persona del singular), "Hoy" (primera persona del plural), "Dónde" (locutor neutro) y "Según pasan los años (gozque te ipsum)" (locutor en primera persona del singular).

Una segunda etapa incorpora el movimiento de articulación que implica otras voces además de la del locutor. Se trata de enunciadores que imprimen a los textos una riqueza polifónica<sup>30</sup> como los poemas "aborto de poema en oficina pública 31" y "Poema con

---

<sup>30</sup> Sobre esta circunstancia de enunciación hablaré de manera más concreta en el último apartado de este capítulo dedicado especialmente a este fenómeno. Sin embargo, es importante anunciarlo desde el plano del contenido, al ser éste el primer acercamiento analítico que muestra lo que será la enunciación vista a detalle.

traducción simultánea español-español”, de *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) respectivamente.

Por otra parte, las observaciones generales del análisis pragmático muestran que la poesía de Thénon se construye a partir de un repertorio significativo de figuras retóricas. En primer lugar, identificamos el uso dominante del oxímoron, anáfora, aliteración y prosopopeya en *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959), seguidas de otras también comunes como el encabalgamiento y el hipérbaton. A continuación, se muestran algunos ejemplos de las tres figuras retóricas principales mencionadas anteriormente<sup>31</sup>:

- Oxímoron: “Quietud/a la espera de movimiento” (28a); “según pasan los años” / [...] / te vas volviendo joven” (148a); “Guardemos el incienso/para los veranos públicos/Dios no funciona” (52a).
- Anáfora: “podés elegir entre estos saldos “y mis Kits” / ”y mis Gadgets” / ”y mis Accesorios” / ”y mis Caireles” / ”y mis Abalorios / ”y mis Trebejos / ”y mis Agorafobios” (148b).
- Aliteración: “ya ya / u no u / u no u / mano humano / por aquí / primera puerta” (124).
- Prosopopeya: “se aventuró la mano hasta el silencio (25); al cielo que avanza(28b); [...]el amor / ha obturado / sus vasos comunicantes” (52b).

Una segunda observación muestra que, en los poemarios finales, Thénon incorpora figuras retóricas menos usadas<sup>32</sup> en el español. Esta acción deliberada puede atribuirse al cambio de enunciación que se detallará en la parte final de este capítulo. Tales figuras son el quiasmo, la

---

<sup>31</sup> Sólo se reproducen fragmentos de poemas que configuran las figuras retóricas mencionadas y que forman parte del corpus creado para el análisis anterior a este capítulo, ya que en la sección dedicada a la enunciación se reproducen de forma completa.

<sup>32</sup> Hacemos referencia al hecho de que en la tradición de la poesía escrita en español, prevalece el uso de figuras retóricas como la metáfora, la aliteración, la prosopopeya,

anagnórisis<sup>33</sup>, el adínaton<sup>34</sup>, la tmesis, la acumulación, la cronología, y, por supuesto, la ironía.

A continuación, algunos ejemplos:

- Quiasmo: “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” (152a).
- Anagnórisis: “Cristóforo gatilló el misal / Christopher disparó el misil” (153).
- Adínaton: “que es lo que le ocurría a Sócrates pero / no hay por qué parecerse a Sócrates / ni por qué creer que no sabía nada / salvo que era un cabal idiota” (148-149).
- Tmesis: “¿sí?tanle       jos       que   ¿sí por favor? [...] / sumitad       Infier *vuelva mañana* no” (125).
- Acumulación: “te vas volviendo / miedo /valor / confuso / abatada / conservador / inédita / injustamente olvidado / o recordada” (149).
- Cronología: En realidad, el texto “poema con traducción simultánea español-español” es una cronología descriptiva en su totalidad.
- Ironía: “Guardemos el incienso/para los veranos públicos. /Dios no funciona” (52).

El cambio en el uso de figuras retóricas en la poesía de Thénon expresa la necesidad casi maniaca de ir transformando el lenguaje escrito en una reproducción de la oralidad. El uso de figuras que no suelen ser comunes a la hora de escribir un poema en español –y en pleno siglo XX– se convierte en el vehículo de exploración sobre el cual actúa el cambio gradual de la enunciación, atribuyendo al poema cambios significativos en su concepción. Esto se resume

<sup>33</sup> En palabras de Helena Beristáin, la anagnórisis es “un proceso retórico [...] que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito reconocimiento de un personaje (*Diccionario* 41). En este caso, se trata de un cierto tipo de anagnórisis, pues cada vez que el locutor nombra a Colón de distintas formas, cada una de ellas va revelando el carácter del personaje.

<sup>34</sup> En el ensayo “Las fronteras del adynaton”, Israel Villalba (Universidad Complutense) describe esta figura retórica como “recurso poético que engloba cualquier recreación poética de lo ficticio y lo imposible” (98). Siguiendo esta lógica, la idea de que Sócrates es un completo idiota remite a este mismo recurso, pues el filósofo es considerado uno de los grandes genios de todos los tiempos. De tal manera que es imposible pensarlo como un idiota.

de la siguiente manera: los primeros poemarios tienden a un lenguaje marcadamente solemne, epifánico; mientras que los últimos son ejercicios de una escritura que representa el fenómeno de la oralidad, pues tienden a la construcción de referentes que se acercan más a la narración de un hecho que al ejercicio de una concentración poética de significantes.

Si el cambio en el uso de figuras retóricas resulta evidente, lo es también el rumbo que toman las líneas isotópicas y ello indica cierta congruencia aunada a la transitividad de la enunciación. *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *distancias* (1984) –hasta cierto punto– comparten isotopías que fungen como elementos que determinan el devenir de la escritura. En estas obras el amor, el abandono, la ausencia, la crueldad, la malicia, la desesperanza y la reflexión sobre el poema y la vida sostienen el nexo que interconecta a estos poemarios. Sin embargo, preciso hacer una aclaración importante respecto a *distancias* (1984). Es cierto que comparte líneas isotópicas con las obras anteriores, pero este libro, además, incorpora una nueva problemática al poema, poniéndolo en un primer estado de crisis de múltiples maneras. La más visible es, sin duda, la forma, la disposición de las palabras en el espacio en blanco, seguida del desarrollo del mensaje poético, que tiende a la indeterminación y a una sensación elemental de falta, de imposibilidad de decir, como lo señala la misma Thénon en una carta que escribe a Ana María Barrenechea cuando estaba en pleno proceso de escritura de dicha obra:

Te mando en esta carta dos poemas de la serie “nueva”, los únicos hasta ahora que considero terminados. La serie se llama “distancias (1984)” y todavía no puedo explicar claramente, el porqué. Sólo sé que tiene 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. (130)

*distancias* (1984) es una obra marcada por las isotopías que Thénon venía desarrollando en obras anteriores como el desamor y la soledad; sin embargo, enriquece el entramado de ese

conjunto isotópico con la introducción de nuevos temas que serán recurrentes como el devenir del tiempo, pensar el poema en el poema y la reflexión de la voz poética en torno a sí misma.

Para aclarar las afirmaciones anteriores presentamos tres poemas –uno de cada obra mencionada líneas atrás– en los que convergen algunas de las isotopías antes señaladas, como es el caso del poema “Nocturno”, de *Edad sin tregua* (1958):

Déjame nadar por tus venas,  
 por tus ríos de sangre  
 y de saliva,  
 por tus manantiales de sombra,  
 por tus rincones tiernos,  
 por tus lentos respiros,  
 por tus ojos serenos,  
 por tus palabras tristes,  
 por tu sonrisa inquieta,  
 por tu marcha sobre el asfalto  
 turbio de las ciudades:  
 déjame serte. (30)

La isotopía del amor se revela a manera de petición o ruego: “Déjame navegar por tus venas”, “déjame serte”. Ambos versos, primero y último, expresan claramente el ofrecimiento del amor que el locutor expresa a un alocutario, objeto de su afecto. Y el desarrollo entre uno y otro verso es un recorrido ideal de la geografía amorosa que el locutor plantea.

Por otra parte, el poema “Aquí”, de *Habitante de la nada* (1959) es indicio claro de la isotopía de la crueldad y el desamor:

Clávate, deseo  
 en mi costado rabioso

y moja tus pupilas  
por mi última muerte.

Aquí la sangre,  
aquí el beso roto,  
aquí la torpe furia de dios  
medrando en mis huesos. (54)

En este poema las palabras “Clávate”, “rabioso”, “sangre” y “furia” instalan la isotopía de la crueldad y la violencia mientras que los sintagmas “última muerte” y “beso roto” hacen referencia a la isotopía del desamor.

Por último, “25”, de *distancias* (1984) es parte de una serie de poemas que conforman –a lo largo de la obra de Thénon– la isotopía de la imposibilidad de decir, del poema como espacio donde el lenguaje se pregunta por sí mismo y explora las posibilidades del no:

no se dice      no  
se dice      no decir  
nada

esta noche      (nada)  
la gangrena en el patio. (118)

Poemas como éste nos colocan ante la isotopía que hace referencia a lo metapoético. Entendamos este concepto como la serie de elementos que moldean la autorreferencialidad en el poema. En el artículo “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea), José Antonio Pérez Bowie explica las condiciones en las que un poema puede ser considerado metapoesía:

en la medida que el lenguaje aparece a menudo convertido, de manera explícita o implícita, en centro de referencia del poema, dando lugar a una serie de motivos temáticos que se reiteran con insistencia: su insuficiencia por la estrecha vinculación a las pautas del pensamiento racional, la degradación a la que lo somete su íntima dependencia del poder, la dificultad consiguiente en aceptarlo como un medio fiable de aprehensión de la realidad, etc. (237-238)

En el poema anterior, esta acción del lenguaje se lleva a cabo mediante las construcciones verbales de los primeros versos: “no se dice”, “se dice      no decir” y “nada”. La conciencia sobre la imposibilidad de decir está articulada en esos versos. La imposibilidad y la negación de decir son el núcleo del poema. La noche asimilada con esa nada y la imagen de la gangrena en el patio imprimen visualidad a la tensión negativa que el poema crea.

Por otra parte, *Ova completa* (1987) anuncia un encadenamiento de cambios que van desde la voz hasta la multiplicidad de voces en el poema; así como la incorporación de un repertorio de figuras retóricas de poco uso en el español que amplían el repertorio tradicional que venían acumulando obras anteriores de Thénon. Estas transiciones, tanto polifónicas como retóricas son esenciales para la cimentación de nuevas isotopías que Thénon desarrolla agudamente como la crítica a occidente, al logocentrismo, a los íconos patriarcales. También insiste en la ironía como vehículo discursivo del poema y, finalmente, hace de él una denuncia contra el sometimiento y encasillamiento de las mujeres. Con ese cambio de isotopías, Thénon construye una crítica a su era y circunstancia. De esta manera, el poema ya no es el vehículo de una voz que despliega la orfandad del mundo en breves alientos condensados, sino que se transforma en el espacio abierto para voces que gritan, que exponen críticas ácidas, especialmente sobre occidente, críticas que invitan a reflexionar desde la burla y la ironía, creando una narratividad dialéctica. Ese cambio de líneas isotópicas es también uno de los movimientos preliminares de la plasticidad enunciativa porque podemos leerlo como un nuevo

deslizamiento que Thénon ejerce en el poema para acercarlo a lo que más adelante planteo como enunciación desterritorializada.

### 2.1.3 Tercer movimiento: Principio de polifonía

En la poesía de Susana Thénon, la intertextualidad es el movimiento definitivo que conduce al poema hacia la polifonía, el cambio definitivo de la enunciación. Entonces podemos leer la intertextualidad como el punto de quiebre entre una forma dada de escritura concentrada en *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *distancias* (1984)<sup>35</sup> y una nueva forma de concebir el poema en *Ova completa* (1987), siendo la intertextualidad la base medular del poema.

Entendamos este cambio evidente en el tratamiento de la polifonía como el tercer movimiento de deslizamiento que Thénon imprime al poema para acercarlo de forma definitiva a la experiencia crítica. Si el poema como discurso crítico comienza a ser visible en *distancias*, gracias a la disociación que los poemas presentan, en *Ova completa* la intertextualidad construye los cimientos de ese movimiento que va de la intertextualidad a la polifonía y de esta a la construcción de la crítica minuciosa al canon occidental y al logocentrismo patriarcal. Un ejemplo de ello es el siguiente poema sin título que cuestiona figuras emblemáticas de la literatura y de la filosofía como Dante Alighieri:

Vos  
que leíste a Dante en fascículos  
te dejaste llevar  
por esos dibujitos  
lo que llaman miniaturas iluminadas  
y te tragaste todo

---

<sup>35</sup> En el caso de *distancias* (1984), el punto de ruptura entre esta obra y las anteriores no yace en la intertextualidad, sino en la forma gráfica del poema, como lo hemos visto en el primer capítulo de esta investigación.

todo

de pe

a pu

pero es mentira

ese complicadero del infierno es pura macana

hecha a propósito para hacerte perder tiempo

en calcular a qué círculo irán a dar

los huesos de tu alma

¿y sabés una cosa?

este famoso averno

es de una sencillez admirable

que no de balde su señor es astuto

llegás allí y te dicen

*sos libre*

*andá y hacé lo que te dé la gana. (139)*

Esta aguda crítica también se manifiesta en la construcción de una visión ácida y mordaz sobre la conquista de América –como veremos más adelante en este mismo capítulo, en el segundo apartado que corresponde a la enunciación– o sobre la creencia que vincula a ciertos países asiáticos como India con la espiritualidad tal como lo expresa el poema “Non stop”, del cual reproduzco un fragmento:

creer que el seguir en India todo un año resolverá el dilema

de lo que es creerse un ser ansioso de saber

de paso creer que es mi deber elaborar manuscibir traslitar

reelaborar y difundir

creer que ya es hora de creer que capté todo lo que había que

entender

creer que ya es hora de volver a la añorada patria a divulgar

tanto saber (150-151).

El poema anterior, como varios más de *Ova completa* (1987), es un guiño, una alusión, pues según Greimas, en su libro *Palimpsestos*, ésta forma parte de la intertextualidad:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos [...] como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita*; en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...]; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual, de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (10)

Por ello, hablamos de alusión ya que no hay mención de textos específicos, pero sí indicios de las tradiciones culturales hindúes y la creencia global de que quienes viajan a India es para conectar con su yo interno o en busca del despertar espiritual. Estos lineamientos globales bajo los que se piensa a este país permiten al lector reconocer la crítica que el poema configura. Además, el sustantivo “India” ofrece ya todo un imaginario que permite comprender el tratamiento de la espiritualidad en el poema, que es ciertamente desde una perspectiva irónica y occidental.

Para recapitular, la intertextualidad, alusiva en mayor grado, adquiere un papel importante en la poesía de Thénon a partir de *Ova completa* (1987) por dos razones: es vehículo para el cambio de enunciación y se posiciona como la base principal sobre la que se desarrolla gran parte del discurso crítico presente en este libro, haciendo del poema una crítica cruda, grotesca y certera de su época y de la visión occidental que gobierna al mundo.

Si bien, la intertextualidad es generalmente alusiva, hay algunos poemas –además de aquellos en los que aparecen epígrafes de otros poetas– en los que ésta aparece de forma específica. Por ejemplo, haciendo mención directa de obras literarias como en la tercera estrofa del poema “Los fondos del tesoro”:

Cierto que no figuro en el *Manual de zoolo*  
*gía fantástica de Borges*  
 pero figuraré en ediciones próximas  
 como *addenda*  
 como noticia de último momento  
 o como carne de asterisco. (159)

En este caso, la mención del libro de Borges funge como referente de un cierto sector editorial, del cual el locutor se sabe excluido, y remarca esta exclusión al señalar que no forma parte de una tradición como la que Borges ha creado, pero sí de una más inmediata y menos trascendente en el marco de la historia de la literatura.

Además, la intertextualidad alcanza el punto de mayor complejidad a través de poemas con una carga referencial saturada como es el caso de la primera parte del poema “Libretos”:

I  
*Rapsodia homericana*

Desde San Petersburgo

los Cuatro Grandes  
rubrican otro armisticio  
Simeón y Volodia son arrestados  
por escribir *graffiti* 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 retorno 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

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 pase 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. (190-191)

A diferencia de poemas anteriores a la publicación de *Ova completa* (1987), textos como “Libretos” –perteneciente a ésta última– comportan una sobrecarga intertextual en el sentido de que las marcas intertextuales son numerosas –una, dos o más por verso–; además, aportan distintas latitudes geográficas (San Petersburgo, Paysandú, Glasgow), introducen personajes históricos como la figura del Papa, incluso otros que bien podrían parecer irreales debido a que el poema ofrece poco o nulo contexto para su representación como los cuatro grandes –no se

sabe a qué época se refieren estas entidades; sin embargo, se asume que forman parte del sector político pues dirigen un armisticio. Por otra parte, Simeón, que bien puede ser el príncipe, el poeta, o el santo<sup>36</sup>, aparece junto a Volodia, personaje histórico ruso y ambos son encarcelados por hacer “graffitis”. Esta mezcla inusual de marcas intertextuales provoca esa sobrecarga, aunada, además, a una actualidad histórica –el graffiti–. Son muchas las referencias dadas en el poema y éstas, a su vez, construyen el orden del discurso. En primer lugar, el título de la primera parte “rapsodia homericana” indica el tono irónico que prevalece en el poema, pues sugiere una simbiosis entre la cultura griega antigua y la actual americana. La adjetivación del sustantivo personal “Homero” pone en marcha el juego rapsódico. Hay otros guiños a Rusia, Estados Unidos, Italia e Inglaterra a través de elementos característicos de esas culturas como San Petersburgo, *New York Times*, Papa Su Santidad y Glasgow, respectivamente. El conocido número de la bestia, 666, aparece también como guiño al ocultismo y la biblia desde una perspectiva completamente actualizada: “en la quiniela gana el 666”. Estos son sólo algunos de los tantos elementos que complejizan la intertextualidad del poema y también la de *Ova completa* (1987) en general, pues se trata de una estrategia que Thénon explora a lo largo de esta obra.

Para recapitular, la intertextualidad, alusiva en mayor grado, adquiere un papel importante en la poesía de Thénon a partir de *Ova completa* por dos razones: es vehículo para el cambio de enunciación, ya que se presenta como uno de los medios que Thénon emplea para introducir la polifonía en su obra y se posiciona como la base principal sobre la que se desarrolla gran parte del discurso crítico presente en este libro, haciendo del poema una crítica cruda, grotesca y certera de su época y de la visión occidental que gobierna al mundo.

---

<sup>36</sup> Simeón Ivánovich, Simeón de Verjoturie y Simeón Pólotski respectivamente.

## 2.2 La voz multiplicada: De la certeza a un yo que habla a las múltiples voces que transforman lo dicho

La de Thénon es una enunciación que comienza con la certeza de un yo que habla y que en el devenir de la escritura transforma su unidad, manifestándose a través de múltiples voces y mecanismos de aparición, confirmando que en Thénon la poesía es un movimiento que siempre busca la manera de transformar lo dicho.

Para explicar de forma detallada la manera en que la polifonía va haciéndose presente en el devenir mismo de la poesía de Thénon, a continuación, se presenta la serie de poemas que corresponden a sus diferentes obras y que han sido seleccionados para esta investigación por el hecho de manifestar cambios paulatinos y evidentes en la enunciación.

Para ello, hemos creado una línea de clasificación que responde más al comportamiento del poema en función de la plasticidad enunciativa que a la cronología de los textos –la segunda ha quedado detallada en el primer capítulo del trabajo en curso–, pues nos interesa resaltar las relaciones de transformación que el cambio de enunciación incorpora en la poesía de Thénon. Tales relaciones se dan en torno a tres factores importantes y evidentes: el aumento de los puntos de indeterminación, el tratamiento de la zona visuográfica, y la introducción del discurso crítico en el poema.

### 2.2.1 La indeterminación

Una de las primeras diferencias que el cambio de enunciación aporta en la poesía de Thénon es la proliferación de los espacios de indeterminación<sup>37</sup>. Obras como *Edad sin tregua* (1958) y

---

<sup>37</sup> En esta investigación asumo la indeterminación desde la descripción que Roman Ingarden hace de este concepto en el ensayo “Concretización y reconstrucción”:

Llamo “punto de indeterminación” al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente. Toda cosa, toda persona, todo proceso, etcétera, que es representado en la obra literaria contiene muchas partes de indeterminación (33).

*Habitante de la nada* (1959) permiten la concretización<sup>38</sup> del mensaje en mayor medida. Ello no significa que la indeterminación no exista, sino que se presenta en menor grado. Dicho de otra manera, en obras como las antes mencionadas, la indeterminación juega un papel secundario. Ejemplo de esto son poemas como “Lugar”, “Quién” y “Tango”, de *Edad sin tregua*, pues en ellos la indeterminación se presenta gracias a un leve giro en la enunciación. En “Lugar”, poema incluido en *Edad sin tregua*, los deícticos resultan centrales para notar los giros de la enunciación. Los marcamos a continuación en el poema:

- (1) Sabéis que **llevo** un esquimal dormido
- (2) en el lugar del corazón.
- (3) **Después** de abandonar las catedrales,
- (4) el diapasón febril de las tabernas,
- (5) **llegué** al confín, a la frontera inalcanzada.
- (6) Sabéis que llevo un arenal baldío
- (7) en el lugar de las palabras.
- (8) **Por debajo** del miedo,
- (9) por caminos cerrados desde antiguo,
- (10) se aventuró la mano hasta **el silencio**.
- (11) Sabéis que llevo una pupila roja
- (12) en el lugar de la alegría. (26)<sup>39</sup>

Los elementos deícticos permiten identificar un locutor implícito en primera persona son los verbos conjugados, “llevo” y “llegué”. Por otra parte, el verbo conjugado “Sabéis” nos permite determinar que el alocutario es la segunda persona del plural, vosotros.

---

<sup>38</sup> Siguiendo a Ingarden, entiendo por «concretización» aquella información o conjunto de indicaciones que el texto literario revela con exactitud sobre personas y cosas, sin dar espacio a la incertidumbre o la indeterminación (33).

<sup>39</sup> En este segmento numeramos los versos para una mejor identificación. En su versión original no aparecen numerados.

El deíctico temporal “Después” (verso 3) introduce un tiempo anterior al tiempo de enunciación. Por otro, se identifica un cambio en la enunciación que modifica los versos 8, 9 y 10, producido por el deíctico espacial “Por debajo” (verso 8), pues mientras la mayor parte del poema traza el contorno de un yo implícito que se reconoce gracias a la conjugación verbal —como se mencionó al principio—, este deíctico introduce la noción de espacios que no pueden ser penetrados por un cuerpo entero, pero sí por una mano como lo describe el verso 10: “Se aventuró la mano hasta el silencio” (26). Esta separación entre cuerpo y mano sugiere la introducción de una atmósfera de indeterminación, pues el poema no brinda más información para saber si se trata de la mano del locutor o de otra mano. Si el verso presentara el adjetivo posesivo “mi” en vez del artículo “la” no habría tal confusión y, por lo tanto, tampoco cambio de enunciación. Además, es en este conjunto de versos que el locutor deja de hablar de sí mismo para referirse a una tercera entidad, creando con esta acción una distancia entre el locutor y aquello de lo que habla, haciendo de esa imagen el punto más alto de indeterminación, pues ya en los siguientes versos vuelve a hablar de sí mismo.

Para concluir, en “Lugar” el cambio de enunciación se presenta a través de una variante corta y discreta, a través de la introducción de un espacio de indeterminación que ofrece un detalle importante en la conformación del discurso poético en el que, por un momento, el locutor deja de ser el protagonista de la enunciación para dejar ese papel a una tercera entidad —la mano—, que, como se mencionó anteriormente, puede o no ser la del locutor.

En el poema “Quien” el título se convierte en el centro de una enunciación personal:

(1) ¿**Quién** caerá primero?

(2) ¿**Quién** estará solo

(3) primero?

(4) ¿**Quién**

(5) se resistirá inútilmente

(6) al cielo que avanza? (28)

El poema encuentra el centro de su enunciación en el deíctico personal “Quién” (título, versos 1, 2 y 4). Este pronombre interrogativo enmarca una entidad indefinida que llevará –o no– a cabo las acciones expresadas en los demás deícticos personales que ofrecen información posterior al tiempo de la enunciación: “caerá” (verso 1), “estará” (verso 2), “se resistirá” (verso 4). El adverbio “primero” (versos 1 y 3), ubicado al final de cada verbo conjugado, funciona como un deíctico organizador, gracias al cual se asume que nadie ha caído antes, que nadie ha estado solo antes y que nadie se ha resistido a ese cielo en movimiento que el poema anuncia.

Sobre el locutor se sabe poco. La falta de indicios para concretar su identidad lo convierte en un punto importante de indeterminación, pues el poema no aporta información para poder definir si es un yo o un nosotros. Tampoco podemos definir al alocutario. De tal manera que no sabemos si lo enunciado se dirige a alguien o si se trata de un monólogo porque el poema tampoco aporta información al respecto. Mención aparte merece el deíctico personal “avanza”. Para explicarlo, retomo la propuesta de temporalidad lingüística, basada en el modelo de temporalidad verbal de G. Rojo, que Barbara Pihler propone en el artículo “La pragmática del discurso poético con especial atención a la temporalidad lingüística” en que hace una distinción entre el tiempo físico y el tiempo lingüístico (164):

Con relación al origen (O), un hecho no puede ser más que anterior (A), simultáneo (S) o posterior (P). Considerando estas diferentes orientaciones como vectores, podemos establecer tres fórmulas que simbolizan estas tres relaciones (donde **A** es acontecimiento, **O** origen, **-V** vector que simboliza anterioridad, **oV** vector que simboliza simultaneidad y **+V** vector que simboliza posterioridad:

$A (O - V)$ ;  $A (O o V)$  y  $A (O + V)$ . (164)

Siguiendo las fórmulas anteriores, “avanza”, verbo que determina al cielo, es un acontecimiento simultáneo al origen A (O o V), inscribiéndose en el tiempo de la enunciación; a diferencia de los demás verbos conjugados en futuro, “caerá”, “estará” y “se resistirá”, que son acontecimientos posteriores a la enunciación: A (O + V). Este cambio de tiempo verbal potencia la subjetividad el poema, pues lo convierte en el punto de realización de los verbos conjugados en futuro. Esto quiere decir que con el cambio de la enunciación se crea un espacio definido, que es el cielo, como punto conector entre los enunciados que le preceden.

La enunciación en este poema se enmarca en la delimitación de una duda a través de una serie de preguntas que no reciben respuesta en el discurso poético. Se trata, desde esta lectura, de una enunciación propuesta desde la indeterminación. También hay casos en los que la indeterminación actúa como un agente cuya función es la abstracción de un momento del mundo real, como es el caso del poema “Tango”:

- (1) Trac de la **sangre**
- (2) alucinada
- (3) **es** el baile.
- (4) **Quietud**
- (5) a la espera de movimiento.
- (6) (Cuerpos de tierra **verde**,
- (7) trascendentes).
- (8) **Sube** la inquietud **cromática**
- (9) y **se ubica**
- (10) en las partes. (28)

El poema se escribe a partir de un referente real del mundo, que en este caso es un cuadro de la pintora argentina Leonor Vassena. Se trata de una descripción, una topografía poética<sup>40</sup>, un ejercicio de ékfrasis en su sentido más general: escribir a partir de una imagen visual. Si bien no se hace mención del título del lienzo, la topografía del poema permite identificar elementos plásticos verbales que configuran la imagen visual del cuadro al que se alude, proporcionando una colorimetría compuesta por el rojo (“sangre”, verso 1), el verde (“tierra verde”, verso 6) y la palabra “cromática”, que intensifica la noción de flujo y movimiento que está por ocurrir en el cuadro.

En primer lugar, el poema se presenta a través de un mecanismo de referencia (Kerbrat 46), ya que la preposición “Ante” promueve de forma inmediata toda una propuesta de sentido y ubicación espacial: lo que está por decirse en el poema se dice a partir de un referente extralingüístico —como lo señala la acotación que lo antecede y que aparece en cursivas—. Este deíctico posiciona no sólo al locutor en el espacio poético, sino también al lector. Se trata, pues de un deíctico que también organiza, de cierta manera, el orden del discurso, dejando claro el contexto en que el poema se escribió y también diferenciándolo de la situación de comunicación del poema.

Por otro lado, la indeterminación se sitúa en el poema de varias maneras. En primer lugar, no hay deícticos que permitan identificar la naturaleza del locutor. Sólo sabemos que permanece en una posición indeterminada, desconocemos su género y número; es un locutor que observa y describe lo visto sin implicarse o relacionarse con los sujetos que enuncia —en este caso sabemos que es la tercera persona del plural gracias al sustantivo “Cuerpos”, que aparece en el verso 6—. En segundo lugar, la indeterminación gana terreno en el poema gracias a la última imagen, conformada por los versos 8, 9 y 10: “Sube la inquietud cromática / y se

---

<sup>40</sup> Según el *Concise Oxford Companion of English Literature*, la poesía topográfica fue descrita por Dr. Johnson como un tipo de poesía local cuya característica principal era la exaltación de un paisaje (1021-1022). En ese sentido asumo que “Tango” es una especie de poema topográfico ya que describe un paisaje específico en torno al inicio del baile, elogiándolo.

ubica / en las partes” (28). ¿En las partes de qué lugar o cosa o de quién? El poema no esclarece esta duda; al contrario, nos sumerge –otra vez– en la incertidumbre de un poema abierto en su indeterminación.

Algunos elementos que conceden ciertas concretizaciones son los verbos conjugados en presente “es”, “Sube”, y “se ubica” –relacionados con “el baile” y “la inquietud cromática”– porque permiten situar el tiempo de la enunciación en un aquí y ahora definitivo. La focalización en este tipo de entidades potencia la influencia abstracta del cuadro en el poema como una especie de alta fidelidad poética a la imagen visual.

En contraste con las obras anteriores –*Edad sin tregua* y *Habitante de la nada*– en las que la indeterminación se presenta de forma mínima y sin comprometer la claridad del texto; la indeterminación cobra mayor relevancia en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), presentándose como uno de los elementos esenciales del poema, conformando, al mismo tiempo, una nueva forma de lectura, ya que confiere al lector una participación más activa en el proceso de recepción de la obra, gracias a los diferentes cambios morfosintácticos, el uso constante de la tmesis –especialmente en *distancias* (1984)– y un juego activo en la composición de la zona visuográfica –segunda relación de transformación– que Thénon emplea. Ejemplo certero de lo anterior es el poema “aborto de poema en oficina pública 31” (*distancias*, 1984), el cual reproducimos a continuación para ahondar en la forma en que la expansión de la indeterminación ocurre.

(1) ya      ya

(2) u      no      u

(3) mano      humano

(4) *por aquí*

(5) *primera puerta*

(6) *a la derecha por favor*

- (7) *tire empuje*
- (8) *no está se fue no*
- (9) *tan a la derecha por fa vooorr*
- (10) *o se equivocará de VOOORR*
- (11) *sucar neoliva*
- (12) *¿sí?tanle jos Que ¿sí por favor?*
- (13) *su car neallá doblando la escalera*
- (14) *¿sí? tarde ya yago no se encuentra*
- (15) *¿ve? no está quería*
- (16) *sumidad infier vuelva mañana no*
- (17) *más u no ya*
- (18) *¿sí?*
- (19) **NADAH** (124)

La poca claridad que obtenemos del poema se concentra en el título, ya que en sí mismo ofrece un resumen nítido de lo que el poema es: un aborto de comunicación entre dos elementos que son opuestos –un poema y una oficina pública, pues ambos proceden de naturalezas y necesidades distintas–. El texto presenta una enunciación fragmentada y disociada cuyo resultado es un caso de agramaticalidad; ya que, en primera instancia, conviven tres discursos entremezclados que se diferencian gracias al cambio en el tipo de letras empleadas: uno escrito en redondas; otro, en cursivas; y el tercero, con altas. Lo anterior puede suponer que estamos ante dos enunciadores cuya única conexión es una especie de relación que se establece a partir de dos enunciados fragmentarios que caen en el sinsentido, y otro enunciado emitido por el locutor en el verso final, escrito en altas. Se trata de una enunciación en la que el cambio de tipografía funciona para determinar al locutor y a los enunciadores.

En cuanto a deícticos personales, el discurso llevado a cabo por el locutor es ambiguo pues no permite identificar el género de quien enuncia, ni desde dónde lo hace; sin embargo, sí

aporta información sobre una tercera persona que no aparece en el tiempo de la enunciación, ya que el deíctico temporal “tanle jos” determina una particularidad espacial de esa tercera persona, pues inmediatamente se la asume lejana al lugar en que se lleva a cabo la enunciación.

Mientras tanto, sobre el posible alocutario, los verbos “tire” (verso 7), “empuje” (verso 7), “vuelva” (verso 16) y “se equivocará” (verso 10) permiten asumir que es la primera persona del singular y que cuenta con información sobre una tercera entidad que no forma parte activa en el proceso de la enunciación debido a la información que revela el verso 8: “no está se fue”.

La mayor parte de los deícticos espaciales forma parte del discurso del alocutario y remiten al lenguaje empleado en oficinas: “por aquí” (verso 4), “primera puerta” (verso 5), “a la derecha” (verso 6), “tan a la derecha” (verso 9) y “allá “(verso 13). El título permite corroborar esta información.

Mención especial merece el sustantivo NADAH, que es un nombre femenino de procedencia árabe y que significa rocío de la mañana. El poema no ofrece indicios de que Thénon emplee esta palabra como nombre propio o sea una forma de ironía.

En el caso de este poema, la disociación de la comunicación entre locutor y alocutario es el eje principal de articulación. Tanto la fragmentación y mezcla de los discursos como la falta de claridad en la morfosintaxis revelan la intención de una atmósfera regida por la desarticulación del discurso. Por otra parte, la indeterminación también se presenta en el proceso de comunicación entre el locutor y el alocutario a través de una sobrecarga de información que transforma todo el tiempo lo dicho como es el caso del poema “Según pasan los años (Gozque te ipsum)”, de *Ova completa*:

**(1) te vas volviendo**

**(2) en más de un sentido**

**(3) no como Stearns**

(4) **te vas volviendo** joven

(5) peludo

(6) \_\_\_\_\_ **llenalo vos**

(7) y **podés** convencerte y divulgar

(8) “Yo soy yo y mis Periféricos”

(9) (si no **te** gusta **calmate**

(10) **PODÉS** ELEGIR TODAVÍA

(11) **pues** siendo el año que es

(12) **nos encontramos** en lo que será

(13) **cierta fase** de una era innominada

(14) en su primer segmento: evo

(15) de las opciones protoinútiles

(16) **si no te** gusta “y mis Periféricos”

(17) **podés** elegir entre estos saldos: “y mis Kits”

(18) “y mis Gadgets”

(19) “y mis Accesorios”

(20) “y mis Caireles”

(21) “y mis Repuestos”

(22) “y mis Abalorios”

(23) “y mis Trebejos”

(24) “y mis Agorafobios”

(25) que es lo que no le ocurría a Sócrates **pero**

(26) no hay por qué parecerse a Sócrates

(27) ni por qué creer que no sabía nada

(28) salvo que era un cabal idiota

(29) véase el griego *idiotés* ‘ciudadano’)

(30) te vas volviendo

(31) miedo

(32) valor

(33) **confuso**

(34) **abatatada**

(35) **conservador**

(36) inédita

(37) **injustamente olvidado**

(38) o **recordada**

(39) hasta **revolucionario** te vas volviendo

(40) según el camino

(41) según el canon

(42) según el según del año que fluye

(43) según el según del krato concreto

(44) según

(45) el gran según de los relevos de martirio

(46) y revancha (148-149)

El texto muestra una gama considerable de deícticos que reafirman la compleja transformación del proceso enunciativo. En ese sentido, el poema presenta una forma de enunciación muy diferente a la de los poemas de los primeros libros, en los que la enunciación tiende a una claridad en términos de lo comunicativo.

En cuanto a deícticos personales, podemos identificar un yo que se dirige todo el tiempo a un tú. Los deícticos que posibilitan hacer tal conjetura son, en primer lugar, el pronombre personal átono de la primera persona en plural, “nos”, que indica, además, que tanto locutor como alocutario se encuentran en el mismo tiempo-espacio de la enunciación. Los deícticos que permiten identificar al alocutario bajo la segunda persona del singular son, por una parte, el pronombre personal argentinizado “vos” (verso 6), la perífrasis verbal “te vas volviendo” (versos 1, 4 y 30) y, por otra, los verbos conjugados en segunda persona en el modo imperativo “llenalo” (verso 6), “calmate” (verso 8), “podés” (versos 7, 10 y 17). Además, la presencia de algunos adjetivos como “abatada”, “conservador”, “inédita”, “injustamente olvidado”, “recordada” y “revolucionario” modifican constantemente al alocutario, cambiándole el sexo como ocurre en la estrofa seis. Se trata, pues, de un alocutario global.

También existen deícticos organizadores que permiten observar el flujo lógico del discurso como la construcción sintáctica “En más de un sentido” (verso 2) ya que introduce varias ideas; “si no” (verso 9), también como elemento para añadir posibilidades discursivas; “pues” (verso 11), que promueve una relación consecutiva del discurso y la conjunción “pero” que en el poema contradice la suposición que se tiene de Sócrates como uno de los mayores sabios de la humanidad.

En cuanto a deícticos espaciales y temporales, la estrofa cuatro ofrece información en los versos 12 y 13: “Nos encontramos en lo que será / cierta fase de una era innominada”. Estos versos ubican al locutor y alocutario en un espacio indeterminado —“cierta fase”— que no corresponde con el tiempo de la enunciación, sino con uno posterior.

Como hemos visto, en la poesía de Susana Thénon la indeterminación va perfilándose como uno de los agentes del cambio de la enunciación. Es decir, hay una correspondencia entre el giro hacia la polifonía y la constante aparición de puntos de indeterminación como parte de

la nueva experiencia del poema que Thénon propone en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987).

Finalmente, el estudio de los espacios de indeterminación en la obra de Thénon permite identificar una práctica que contribuye a la destrucción gradual de la forma: en la medida en que la indeterminación va ganando terreno en el poema, éste, al mismo tiempo, va presentando una forma cada vez más alejada de aquellos primeros poemas que constituían una marca de identificación en la escritura temprana thenoniana: una sólo estrofa breve, como lo constatan la mayor parte de los poemas pertenecientes a *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959). La diferencia en la forma de tratar la indeterminación incluso es visual; poemas como los que acabo de analizar en este mismo apartado demuestran que la creciente presencia de la indeterminación en el texto literario constituye no sólo un cambio en el tratamiento de los contenidos del texto, sino en su apariencia –textos que juegan con el espacio en blanco, estructuras morfosintácticas que ponen a prueba el verso, convirtiéndolo en un campo de exploración– que también opera en el proceso de recepción de la obra. En pocas palabras, Thénon hace de la indeterminación una herramienta para configurar el cambio de enunciación.

### **2.2.2 La zona visuográfica**

Otro de los elementos que constituyen las relaciones de transformación de la enunciación en la poesía de Susana Thénon es el tratamiento de la zona visuográfica. Así que en este punto retomamos el concepto propuesto por Viviana Cárdenas, en el ensayo “Lingüística y escritura: la zona visuográfica” (2001), ya que define ese espacio como “la zona más móvil y cambiante de la escritura” (94). La autora se refiere a la página y cómo la palabra escrita crea relaciones con el espacio en blanco mediante la disposición del texto y otros elementos gráficos como el uso de colores, signos de puntuación, los tamaños y tipos de letras; es decir, los recursos visuales de organización y presentación de un texto (123). Así que, partiendo de esa concepción, es imperante afirmar que, en efecto, la zona visuográfica cambia de forma drástica, expandiendo

el campo visual del poema a partir –nuevamente– de *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). Mientras que, en obras anteriores, el poema se presenta generalmente en forma de verso único –como ya se explicó en el primer capítulo–, es partir de las obras publicadas en los 80 que el poema expande su dominio sobre el espacio en blanco. Es un cambio tan evidente que, incluso –valga la redundancia–, visualmente podemos darnos cuenta de que ha cambiado la forma y la estructura del poema. Para dar cuenta de este cambio significativo, a continuación, se ejemplifica con los poemas “Poema” (*Edad sin tregua*, 1958), “aborto de poema en oficina pública 31” (*distancias*, 1984), “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español” (ambos de *Ova completa*, 1987).

“Poema” a pesar de ser un poema constituido por un solo verso, la enunciación se efectúa de manera clara. El locutor es un yo implícito que se dirige a una entidad abstracta, la vida –alocutario–, a través de un enunciado imperativo:

“Vida: tírame una moneda” (31).

Se trata de un acto ilocucionario<sup>41</sup>, una situación de comunicación específica en la que hay una demanda mediante la cual se intenta modificar el estatus del alocutario o crear una reacción en este. Además, impera la brevedad. El texto es el poema más corto en toda la producción poética de Thénon. El poema se sitúa al final de la página y, además comparte espacio con otro poema titulado “Nada”. De tal manera que la sensación de brevedad se ve reforzada mediante la estructura y lo visual.

---

<sup>41</sup> En el libro *Cómo hacer cosas con palabras*, John Austin propone la teoría de los actos del habla. De forma resumida, Austin plantea que cada vez que un enunciado es emitido se llevan a cabo tres actos del habla: el locucionario, el ilocucionario o ilocutivo y el perlocucionario. El primero consiste en emitir un enunciado con sentido; el segundo, en obtener una respuesta, con base en las convenciones; y el último, en las consecuencias que el habla tiene en el o los interlocutores (147-153):

En primer lugar distinguimos un grupo de cosas que hacemos al decir algo. Las agrupamos expresando que hacemos un *acto locucionario*, acto que en forma aproximada equivale a expresar cierta oración con un cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al “significado” en el sentido tradicional. En segundo lugar, dijimos que también realizamos *actos ilocucionarios*, tales como informar, ordenar, advertir, comprometernos, etc., esto es, actos que tienen una cierta fuerza (convencional). En tercer lugar, también realizamos *actos perlocucionarios*; los que producimos o logramos porque decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir, e incluso, digamos sorprender o confundir. Aquí tenemos tres sentidos o dimensiones diferentes, si no más, de la expresión el “uso de una oración” o “el uso del lenguaje”. (153)

En *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) la zona visuográfica cumple con el principio de movilidad y transformación que señala Cárdenas. Se trata de poemarios en los que el tratamiento de esta zona es marcadamente distinto a las obras anteriores, creando un contraste visual gracias al uso de diversas marcas o recursos visuales que Thénon emplea al momento de organizar el texto tales como la expansión deliberada del poema, pues es a partir de *distancias* que Thénon presenta poemas de mayor expansión y en *Ova completa* esa expansión aparece todavía más acentuada, presentando poemas que dejan atrás el verso único para convertirse en textos de múltiples estrofas como es el caso de “Según van pasando los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español”. Si para Cárdenas, las marcas de la zona visuográfica “son marcas de legibilidad que explotan las posibilidades de la sustancia gráfica como agente de la escritura” (122); para Thénon esas marcas se convierten en puntos de no-comunicación como en “aborto de poema en oficina pública 31”, poema en que el espacio entre las palabras produce inteligibilidad:

sucar      neoliva  
 ¿sí?tanle      jos      Que ¿sí por favor?  
 su      car      neallá doblando la escalera  
 ¿sí?      tarde      ya      yago no se encuentra  
 ¿ve? no está      quería (124)

O “Según pasan los años (Gozque te ipsum)”, texto que presenta una movilidad sorpresiva de las estrofas en el espacio en blanco y el uso casi desmedido de ciertos signos ortográficos como las comillas que, lejos de ordenar el contenido del texto, efectúan una ilusión visual de saturación:

si no te gusta “y mis Periféricos”  
 podés elegir entre estos saldos: “y mis Kits”

“y mis Gadgets”

“y mis Accesorios”

“y mis Caireles”

“y mis Repuestos”

“y mis Abalorios”

“y mis Trebejos”

“y mis Agorafobios” (148)

De igual manera, “Poema con traducción simultánea español-español” emplea espaciamientos al inicio de versos específicos, aquellos que aparecen entre paréntesis –otra marca visuográfica–, para recalcar que se trata de la traducción del verso anterior:

jefes esperaban

en pelota

genuflexos

(mandamases aguardaban

desnudos

de rodillas)

Cristóforo gatilló el misal

(Christopher gatilló el misil) (153)

El estudio de la zona visuográfica en la poesía de Thénon es vital porque permite comprender de manera visual el proceso de transformación de la forma del poema, aunado a los resultados del estudio de la indeterminación –la primera relación de transformación en el camino al cambio de enunciación–, que, en cierta medida, contribuye al componente de cambio visual. Este análisis también hace viable identificar cómo la poeta emplea las marcas de legibilidad de la zona visuográfica para manipular la claridad del texto, evidenciando, más bien, un ejercicio de ilegibilidad. Así que, a partir de este manejo específico de esas marcas, Thénon

activa una segunda relación de transformación que imprime tensión al poema; además es una muestra indudable de aquello que resulta de la transformación que el poema viene experimentando en el proceso del cambio de enunciación. Es decir, la zona visuográfica se convierte en un instrumento que permite demostrar, desde lo visual, el cambio estructural del poema, siempre en relación con la introducción de la polifonía.

### 2.2.3 La crítica en el poema

Uno de los hallazgos significativos que surge paulatinamente durante la transición de la enunciación es, sin duda, la identificación de ciertos poemas que sirven a Thénon como vehículo de crítica. Si bien, la mayor parte de los poemas pertenecientes a *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) se ocupan de isotopías como el amor, la soledad, el desamor, la vida, el mundo, el poema, etcétera, hay algunos que escapan de estas líneas y emprenden un camino hacia la crítica, de forma general y desde la incertidumbre como es el caso de “Hoy” y “Dónde”; y de forma audaz, particular, irónica y sarcástica como en “Poema con traducción simultánea español-español” y la mayor parte de los poemas de *Ova completa* (1987). En “Hoy”, por ejemplo, se presenta a una tercera persona del plural como locutor por medio del deíctico “Guardemos”. Este mismo deíctico reafirma el sentido de clausura que los objetos de la enunciación suponen, pues la idea que este elemento introduce es la de la conversión de lo sagrado –“el incienso”– en efecto de lo mundano –“los veranos públicos”–:

- (1) Falo, corneta, rosa
- (2) del ángel-barro: el amor
- (3) ha obturado
- (4) sus vasos comunicantes.
- (5) Guardemos el incienso
- (6) para los veranos públicos.

(7) Dios no funciona. (52)

También hay un deíctico organizador, los dos puntos y seguido, y su función es la de introducir el amor a través de sinónimos poco afortunados que reducen su esencia a lo meramente carnal y es a partir de ahí que la enunciación va conformando un declive absoluto del *hic et nunc*.

El poema presenta dos objetos de enunciación, que son “el amor” (verso 2) y “Dios” (verso 7). Éstos, a su vez, son el origen de una doble clausura. Por un lado, el amor se cierra sobre sí mismo, reduciéndose a una concepción falocéntrica (versos 1, 2, 3 y 4); y, por el otro, a Dios se lo anuncia como inservible (verso 7). El hoy en que se inscribe la enunciación es desolador, pues al vincular la atmósfera que esa doble clausura ofrece con el título del poema queda instaurada una crítica hacia los preceptos religiosos y la pérdida de la sensibilidad del ser humano. Otra forma en la que Thénon enmarca la enunciación es a partir de la despersonalización del locutor, como es el caso del poema “Dónde”:

- (1) Bajo la teoría de la gestalt
- (2) las estadísticas anuales
- (3) el observador en el polo
- (4) los tableros de control
  
- (5) Bajo el sol meteorológico
- (6) el éster nítrico del alcohol tetrahídrico
- (7) la fuerza motriz aprovechable
- (8) y el robot electrónico
  
- (9) Bajo el predicado nominal
- (10) la glosemática de Hjelmslev

- (11) el catálogo de códices y documentos
- (12) la patogenia del coma hepático
  
- (13) Bajo las categorías dimensionales
- (14) la suma de los ángulos interiores de un sueño
- (15) la cosmovisión del yo
- (16) los grados del amor cibernético
  
- (17) cómo seguir
- (18) qué ser
- (19) dónde morir. (62)

En este poema, la enunciación se plantea desde una completa despersonalización del locutor. No se puede inferir qué persona gramatical está asumiendo la enunciación. La misma suerte corre el alocutario, pues el poema tampoco ofrece pistas sobre su naturaleza. Lo cual podemos entender como la misma despersonalización del sujeto en el mundo real, originada a partir de la revolución industrial.

Sin embargo, este mecanismo enunciativo de despersonalización confiere mayor importancia al posicionamiento espacial que el poema plantea gracias a la preposición “Bajo”, deíctico espacial que, al presentarse como la palabra inicial de cuatro de las cinco estrofas que conforman al texto, determina la condición en que se lleva a cabo la enunciación y que es precisamente a través de un aplastamiento logocéntrico que, lejos de despejar incertidumbres, contribuye al mantenimiento de las mismas.

Al ser la palabra inicial de cada estrofa, salvo la última, el deíctico “Bajo” introduce la pesada carga conceptual que el poema presenta, pues se trata de una larga lista de teorías y prácticas que el hombre ha creado para intentar resolver el sentido de la vida, mismo que se manifiesta en el poema a través de tres preguntas en la última estrofa: “cómo seguir / qué ser /

dónde morir”, exponiendo un contraste entre la larga lista de tecnologías y teorías, aunada a la sensación latente de no saber qué hacer con todo eso. A su vez, estos tres verbos en infinitivo remarcan un tiempo que no es específico y, de igual modo, reiteran la forma no personal dentro del discurso.

Los deícticos organizadores también son una segunda manera de ordenar el discurso, pues estos cuestionamientos redireccionan el rumbo de la enunciación. Es decir, que el poema presenta dos momentos en los que se compone la enunciación: por el deíctico “Bajo” que constituye las condiciones en las que se lleva a cabo la enunciación y un segundo momento, conformado por los tres versos finales.

Se trata, pues, de un acto perlocucionario<sup>42</sup> pues la estructura interrogativa de la última estrofa se presenta como una consecuencia de la potencia aplastante de las estrofas que la anteceden.

Un caso opuesto al proceso de despersonalización como el que presenta “Dónde” es nombrar directamente a los distintos agentes de la enunciación para construir una crítica directa. Tal es el caso de poemas como “Poema con traducción simultánea español-español”:

- (1) Cristóforo
- (2) (El Portador de Cristo)
- (3) hijo de un humilde cardador de lana
- (4) (hijo de uno que iba por lana Sin cardar)
- (5) Zarpó del puerto de Palos
- (6) (palo en zarpa dejó el puerto)
- (7) no sin antes persuadir a Su Majestad la Reina
- (8) Isabel la Católica de las bondades de la empresa

---

<sup>42</sup> Recordemos que, siguiendo la teoría de los actos del habla (*Cómo hacer cosas con palabras*) de J. Austin, un acto perlocucionario “consiste en *lograr* ciertos *efectos* por (el hecho de) decir algo” (166). Es decir, comporta las consecuencias de lo que se dice.

- (9) por él concebida
  - (10) (no sin antes persuadir a her Royal Highness
  - (11) die Konigin Chabela la Logística de empeñar
  - (12) la corona en el figón de Bluementhal con-verso)
- (13) así se vertiesen litro y litros de
- (14) genuina sangre vieja factor RH negativo
  - (15) (así costase sangre sudor y lágrimas
  - (16) antípodas)
- (17) se hicieron a la mar
  - (18) (se hicieron alamares)
- (19) y tras meses y meses de yantar solo
- (20) oxímoron de la esquiva redondez
  - (21) (y tras días de mascar Yorkshire pudding
  - (22) y un pingüino de añadidura los domingos)
- (23) alguno exclamó tierra
  - (24) (ninguno exclamó thálassa)
- (25) desembarcaron
- (26) en 1492 a. D.
  - (27) (pisaron
  - (28) en 1982 a. D.)
- (29) jefes esperaban
- (30) en pelota
- (31) genuflexos
  - (32) (mandamases aguardaban
  - (33) desnudos
  - (34) de rodillas)
- (35) Cristóforo gatilló el misal
  - (36) (Cristopher gatilló el misil)

- (37) dijo a sus pares  
(38) (murmuró a sus secuaces)  
(39) coño  
(40) (fuck)  
(41) ved aquí nuevos mundos  
(42) (ved aquí estos inmundos)  
(43) quedáoslos  
(44) (saqueadlos)  
(45) por Dios y Nuestra Reina  
(46) (por Dios y Nuestra Reina)  
(47) AMÉN  
(48) (OMEN) (152-153)

En este poema, el discurso del locutor y el de los enunciadores articulan la compleja trama enunciativa a través de la cual se forma una aguda e irreverente crítica, una forma sarcástica y grotesca que Thénon elabora para contar el fenómeno del descubrimiento y la conquista de América desde la puesta en juego de la traducción, que lleva implícita la idea de pérdida, aunada, además, a la estrategia irónica que supone contar dos versiones de la misma historia en el mismo lenguaje:

Cristóforo gatilló el misal  
(Christopher gatilló el misil)  
dijo a sus pares  
(murmuró a sus secuaces)  
coño  
(fuck)  
ved aquí nuevos mundos  
(ved aquí estos inmundos)

quedáoslos

(saqueadlos) (153)

Lo cierto es que no hay deícticos que arrojen información precisa –género y número– sobre el locutor; éste se mantiene neutro. Lo que sí podemos asumir es que se trata de un locutor omnisciente, cuyo objeto de enunciación son Cristóbal Colón y el descubrimiento de América y que dentro de ese discurso de “traducción simultánea español-español” hablan otras voces, traídas a la enunciación por la acción del locutor, enunciadores que activan otro tiempo-espacio en el poema: la voz de Cristóbal Colón o “Cristóforo” –en italiano–: “ved aquí nuevos mundos/(ved estos inmundos)” (153) y hasta la voz de uno de los tripulantes que acompaña al famoso navegante con el enunciado: “alguno exclamó tierra” (153).

Por otra parte, los deícticos temporales ponen de manifiesto el carácter simultáneo que el poema plantea desde el título a través del uso del pasado y del presente. En primera instancia, los acontecimientos anteriores al origen de la enunciación –A (O – V)– se conforma por verbos conjugados en pasado por el locutor: “zarpó”, “se hicieron”, “exclamó”, “desembarcaron”, “gatilló” y “dijo”; mientras que los acontecimientos simultáneos a la enunciación –A (O o V)– se articulan a través de la voz de Colón –enunciador–, quien se expresa con verbos en presente como “Ved”, “saqueádlos”, “quedáoslos”. Además, en el poema aparecen dos fechas específicas (origen absoluto), 1492 y 1982 que anclan el devenir de la enunciación en ese periodo de tiempo específico y lo cual también vuelve a remarcar la sensación de simultaneidad que el problema plantea. Críticamente hablando, ambas fechas refieren un arrebato colonial por partida doble: el caso del supuesto descubrimiento de América –que resultó ser un hurto tajante– y el de la guerra de Las Malvinas, en 1982, donde Argentina perdió ese territorio frente al Reino Unido.

Finalmente, la clasificación del poema como agente de crítica constituye la tercera relación de transformación del poema y ello me permite reafirmar que, efectivamente, el cambio

de enunciación, atravesado por estas relaciones –la indeterminación, la zona visuográfica y el poema como discurso crítico–, termina por convertir el espacio del poema en una crítica que se construye desde la burla, el sarcasmo, la ironía y la intertextualidad. El poema como agente de crítica es el resultado final de la experimentación con el lenguaje que Thénon ejecuta a lo largo de su obra. Es el resultado de la metamorfosis que le confiere al poema y también es la puerta abierta a una nueva forma de concebir el poema, acercándolo al espacio de lo público y lo político. Es decir, esta última relación de transformación es el punto de partida para definir lo que posteriormente concibo como enunciación territorializada y desterritorializada.

### **2.3 Observaciones generales sobre las relaciones de transformación de la enunciación**

A partir del análisis anterior se pueden identificar plenamente las tres relaciones de transformación o tensión que conforman la plasticidad enunciativa en la poesía de Susana Thénon; es decir, aquellas relaciones que se establecen entre el cambio de la enunciación y la forma estructural del poema.

En primer lugar, el análisis demostró que el incremento de los espacios de indeterminación en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) favorece la apertura interpretativa del texto. Incluso, en el caso de “Según pasan los años (Gozque te ipse)”, el locutor ordena al lector (auditorio) una breve participación en el poema a través de un ejercicio de coescritura, ya que presenta una línea semejante a las que presentan las formas y donde la gente tiene que ir llenando con datos: “te vas volviendo joven / peludo / \_\_\_\_\_ (llenalo vos)” (148). Este gesto, además de generar un espacio de indeterminación, también sugiere un espacio de apertura, pues cada lector habrá de llenar la línea con una palabra distinta. Un efecto parecido permea a *distancias*, pues la indeterminación se construye, en gran parte, gracias al tratamiento de la

escritura, que genera en una primera lectura una sensación de extrañamiento ante lo que el texto dice. Un claro ejemplo de lo anterior es el poema “1”, del que reproducimos un fragmento:

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 (105)

Esta forma de escritura que Thénon misma relaciona con la “caducidad trágica y tierna del lenguaje” (*La morada* 130) es la que permite la expansión de la indeterminación a favor de la disociación. Sobre esta forma de escritura ensayada en *distancias* (1984), Barrenechea afirma que se trata de un juego de posiciones y funciones del lenguaje que incrementan la ambigüedad de la morfología (*La morada* 133) y, efectivamente, esa ambigüedad morfológica enriquece los espacios de indeterminación, pues nos enfrentamos a textos cuya variante es la ruptura con las normas gramaticales para crear textos que hacen de la disociación una forma de lectura.

Además, la indeterminación está fuertemente ligada al cambio visual que sufre el poema, ya que la aparición de la primera está condicionada –en el caso de Thénon– al empleo atípico de las marcas de la zona visuográfica –nuestra segunda relación de transformación– y al deslinde de las reglas de la gramática. Por las razones anteriores, *distancias* inaugura el quiebre con la estructura de las obras anteriores, ya que la zona visuográfica se ve completamente modificada. Sobre esta circunstancia visual que *distancias* incorpora en la obra de Thénon, en el tomo I de *La morada imposible*, Barrenechea advierte lo siguiente:

El trabajo del poema en la distribución de la página, las fracturas, los blancos, que funcionan como los silencios en las partituras musicales los paréntesis y las letras cursivas que traducen

las voces alternantes no son juegos prescindibles. Son la formulación exacta, el “nombrar” exacto. Los diálogos que entablan las voces poéticas (que recuerdan en parte la plurivocidad y la libertad de la música contemporánea) son diálogos internos del texto que prefiguran de algún modo la multiplicidad del infinito diálogo externo de estas *distancias* con el lector. (133-134)

La cita anterior demuestra que, efectivamente, la experimentación con la zona visuográfica permite a Thénon transformar o poner nuevamente en tensión la forma del poema; primero, desde la dislocación del lenguaje –como es el caso de *distancias* (1984)–. Posteriormente, cuando ocurre una segunda transformación de este mismo elemento visual del poema en *Ova completa* (1987), cuyos poemas extensos revelan un marcado contraste entre su estructura y la de los textos de obras anteriores, incluso los de *distancias*, que también son relativamente breves. En pocas palabras, es evidente la ampliación de la zona visuográfica del poema en relación con el cambio de enunciación. Podemos entender este giro de la zona visuográfica como el espacio que el poema exige para la introducción de la polifonía. Si bien, la zona visuográfica representa una constante para el cambio de enunciación –como ya vimos en *distancias*, mediante la disociación del lenguaje y la agramaticalidad–, en *Ova completa* Thénon introduce un nuevo elemento que será la constante definitiva que introduce la tercera relación de transformación de la enunciación: la intertextualidad.

A través de este proceso de vinculación del texto con su afuera y otros textos, Thénon establece la pauta no sólo para propiciar el cambio definitivo en el proceso de enunciación, sino para trasladar al poema a un espacio de crítica. *Ova completa* es pues, en términos de Deleuze y Guattari, un agenciamiento: “ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (*Mil mesetas* 14). En ese sentido, entendamos la intertextualidad como ese aumento de conexiones que el poema experimenta desde su forma. Basta releer “Poema con traducción simultánea español-español” –o cualquier texto de esta obra– para enfrentarnos a una densa carga intertextual que Thénon

conecta a voces, discursos, culturas, acontecimientos, fechas, personajes, jerga y folclor argentinos para promover no sólo una multiplicidad de voces, sino una crítica al mundo de su época.

La sobrecarga intertextual que acompaña a *Ova completa* es la última prueba de tensión que Thénon ejerce sobre el poema para convertirlo, finalmente, en un objeto de crítica.

Las primeras obras de Thénon, *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) presentan situaciones enunciativas similares: un locutor asume la responsabilidad entera del discurso. En ocasiones, este locutor se dirige a un tú siempre neutro, como el mismo locutor. Esta constante enunciativa la comparten todos los poemas de los primeros poemarios y se convierte, de cierta manera, en una modalidad que los acerca y asimila en cuanto a proceso de enunciación. También es notable un uso mayor de deícticos personales en estas primeras obras. Ello puede responder a que el sujeto empírico encuentra en la expresión de una sola voz la potencia necesaria para transmitir el enunciado. Se trata de poemas breves, en su mayoría de una sola estrofa –verso único–, poemas de corto aliento que encuentran en la voz de la primera persona los elementos necesarios para la articulación de su discurso:

Volverá esa mujer de muchos nombres,  
 su mirada sin ojos.  
 Ella gritaba ya en los corredores  
 como un cardumen de violines rabiosos,  
 ya se nutrían las cornejas  
 de su hermosura  
 cuando avanzaba yo  
 por los puentes de mi madre,  
 desnuda y mínima,  
 para iniciar el gran error. (83)

Ya en los últimos dos poemarios, *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), el cambio de enunciación radica en la complejización de la misma a través de las relaciones de transformación que ya se refirieron en párrafos anteriores de este segmento. Los poemas pertenecientes a estas obras presentan una enunciación compleja que exige más de una lectura. Ciertamente habría que hacer una distinción, en *distancias*, la complejidad de la enunciación radica en el aumento de puntos de indeterminación a través del uso de marcas tipográficas – versales, redondas, altas– y un manejo distinto del espacio en blanco –que imprime cierto aire de ilegibilidad al poema–; estos elementos, aunados al empleo no convencional de signos ortográficos y reglas de gramática, modelan el primer cambio significativo en la enunciación, creando una zona visuográfica distinta a la de los poemarios que le anteceden y en la que se nota claramente una conciencia visual del texto que establece otra forma de lectura del poema a través del uso reiterativo de logogramas y topogramas<sup>43</sup> tanto en *distancias* como en *Ova completa*:

“37”

*un mal se apaga si otro mal crece*

una lluvia seca hiere el sol      la memoria

no alcanza      entre dormidas piernas

un silencio con bosque      al tiro ciego

lo festeja sin ira la oca de nube

*un mal se apaga*      dice apenas

este nombre      una flor de vacío

*sólo si otro mal crece*

*y el hambre olvida y canta*

---

<sup>43</sup> Las marcas de legibilidad que Cárdenas señala se dividen en tres clases: alfagramas (unidades distintivas), logogramas (cifras, siglas) – y topogramas (signos de puntuación, espacios en blanco, etc.) (Cárdenas 54). A partir de *distancias* (1984) los logogramas y topogramas adquieren mayor importancia en la estructura visual de los poemas, dinamizando sus zonas visuográficas.

*en la noche de su guerra*

*en el sur y salvaje y caminaré de su guerra* (127)

*Ova completa* (1987) es, sin duda, el poemario más arriesgado de Thénon porque el cambio de enunciación es evidente, no mantiene cercanía alguna con el tipo de enunciación de los primeros poemarios. En esta obra se presenta, como ya dije, a través de la intertextualidad, creando un efecto crítico con mayor presencia que en poemarios anteriores. Es decir que, para el caso de Thénon, ante mayor complejización de la enunciación, mayor actitud crítica del poema.

Además, la introducción de nuevas voces es evidente, pues se trata de enunciadores que surgen en la medida que el enunciado se va creando, como es precisamente el caso de “Poema con traducción simultánea español-español”, claro ejemplo de la forma en que la polifonía se introduce no sólo a través de cambios tipográficos, sino de estrategias discursivas cuyo fin es acumular puntos de vista como tácticas de enunciación que ponen en juego un conjunto de voces y con ellas la multiplicidad del sentido: “(Christopher disparó el misil) / dijo a sus pares / (murmuró a sus secuaces) / coño/ (fuck) / ved aquí nuevos mundos / (ved aquí estos inmundos)” (153). En este fragmento podemos apreciar uno de los procedimientos para complejizar la enunciación y consiste en que el locutor emite dos enunciados, uno que va explicando de forma cronológica los acontecimientos, haciendo un guiño sarcástico a la manera en que la historia los narra, y otra en la que, mediante el paréntesis, él mismo expone otra versión, cruda y violenta, de los hechos: la versión no oficial, un guiño al libro *Visión de los vencidos*, de Miguel León Portilla. La polifonía se hace presente cuando el enunciador –Christopher– se dirige a sus compañeros de viaje a través del discurso positivista legitimado: “ved aquí nuevos mundos” (153), enunciado que aparece fuera de paréntesis y seguido de la traducción entre paréntesis que el locutor hace de aquello que el enunciador dice: “(ved aquí estos inmundos)” (153). Es a través de esta estrategia que Thénon denomina “traducción

simultánea español-español” que el discurso poético va construyendo la crítica en torno al discurso oficial que sigue imperando cuando se hace referencia a la conquista de América.

### **CAPÍTULO 3. Al poema le incumbe todo: Una lectura desde la plasticidad sobre los mecanismos de enunciación en la poesía de Susana Thénon**

Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata,  
la prueba más dura. De su confrontación consigo  
mismo no está ausente la guerra con lo ajeno.

Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es  
el puente que une dos extremos ignorados. Pero es  
también esos extremos. El poema es una venturosa  
incursión por lo ignorado.

*Susana Thénon*

La plasticidad es la superación de la escritura;  
la plasticidad es el duelo de la escritura;  
la plasticidad es la melancolía de la escritura;  
la plasticidad es la separación para con la escritura;  
la plasticidad es la metamorfosis de la escritura.

*Catherine Malabou*

Sólo la expresión nos da el procedimiento

*Gilles Deleuze, Félix Guattari*

#### **3.1 La plasticidad enunciativa: Mecanismos de la enunciación en la poesía de Susana Thénon**

En el segundo capítulo de esta investigación, se propuso la plasticidad enunciativa como el conjunto de relaciones de transformación que se presentan entre el cambio de enunciación y la forma estructural del poema, atendiendo a la óptica del análisis pragmático. Ahora, ampliamos esa misma definición ahondando en sus dos orígenes: la enunciación y la plasticidad. Esta vez para formular la posibilidad crítica que resulta de leer el cambio de enunciación desde la plasticidad enunciativa. Así que, partiendo de la premisa en la que Ducrot llama enunciación “al hecho mismo de que el enunciado haya sido producido, al acontecimiento histórico en que

consiste su aparición” (2001 188), es decir, al conjunto de procesos y situaciones no sólo lingüísticas que intervienen en la formación de un mensaje o enunciado (Greimas 144), entendemos la plasticidad enunciativa como la lectura del cambio de enunciación en función de la plasticidad; es decir, un tipo específico de lectura que enfoca su atención en las relaciones de transformación que el cambio de enunciación genera entre la forma del poema y su ruptura transformadora (Malabou 53).

Esta lectura permite identificar un efecto de desplazamiento en la enunciación, una movilidad que provoca diferentes fenómenos en la construcción de la subjetividad<sup>44</sup> del poema a través del desdoblamiento, la fragmentación, incluso la yuxtaposición de discursos. Esta propuesta también se vincula directamente a la idea de que “La enunciación de que se trata aquí es un lugar donde las subjetividades se oponen y a la vez se identifican una con otra” (Ducrot 209). Ese lugar que Ducrot llama enunciación afecta el movimiento y proceso de la plasticidad<sup>45</sup> y, en el caso particular de Thénon, permite especificar y clasificar el fenómeno enunciativo que provoca en su poesía un desplazamiento progresivo y definitivo que, mediante la polifonía, lleva al poema hacia una clara ruptura con el canon no sólo literario, sino social, de género y estético, tal como lo muestran sus últimos poemas no sólo en cuanto a forma y contenido. Si bien la poesía es, en sí misma, una transgresión a la comunicación, cuando Thénon se permite el juego de la polifonía, la enunciación termina por intensificar ese sentido transgresor mediante la disociación, la ilegibilidad, el uso agramatical de ciertas marcas de la zona visuográfica

---

<sup>44</sup> Retomamos el mismo concepto de subjetividad del que parte Gustavo Osorio de Ita en el libro *Voces del siglo XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos* en el que vincula el entendimiento de esta noción a través de las propuestas de Félix Guattari y Donald E. Hall en las que la subjetividad es una especie de performatividad que implica un desplazamiento hacia nuevas “coordenadas de lectura” (Guattari) y el reconocimiento de un “Yo textual” (Hall), (16).

<sup>45</sup> Si la plasticidad es un movimiento inherente del lenguaje, ésta se encuentra en cada texto escrito. Sin embargo, la naturaleza enunciativa de cada texto— y otros elementos como el uso del espacio en blanco y la forma de cada texto— provoca diferentes fenómenos en ese movimiento. Por ejemplo, en el caso de la poesía de Alejandra Pizarnik, el estudio de la plasticidad —investigación que llevé a cabo en la maestría— reveló que la plasticidad tiende a condensarse en vez de expandirse, ya también implicaba otros mecanismos de enunciación. Sin embargo, una de las certezas que esta investigación arroja es que la enunciación será siempre un elemento performativo que afectará a la plasticidad del texto.

—específicamente en *distancias*—, el empleo de una intertextualidad saturada y la reproducción de marcas orales como el diálogo y los argentinismos —elementos esenciales de *Ova completa* (1987)—.

En la poesía de Thénon, ese sentido transgresor fluye a través de dos vertientes. Identificamos la primera como la circunstancia en la que las palabras son incapaces de comunicar. Esa atmósfera es la base sobre la que se funda *distancias* (1984) —situación que ya hemos constatado en el texto “aborto de poema en oficina pública 31”—. En este caso, la experimentación con las posibilidades de la polifonía crea espacios en los que la disociación se convierte en el motivo conductor de la obra. En el epílogo que Ana María Barrenechea escribe para esta obra, la define como la búsqueda —yo diría creación— de un espacio imposible —que bien podría ser al margen—: “La voz poética comprueba simplemente su condición de desterrada sui generis que nunca conoció una tierra nativa a la que realmente hubiera pertenecido” (131). Esa condición de la que Barrenechea habla constituye la naturaleza de la polifonía que entra en juego en esta obra. De ahí que la aparición de las múltiples voces que la animan sea de carácter fragmentario y yuxtapuesto. La segunda vertiente es la de la intertextualidad, aunada al fenómeno de la oralidad, como elemento de saturación para la construcción de la crítica en el poema. Las constantes alusiones —políticas, jurídicas, históricas, culturales, sociales, etc.— crean textos abarrotados que, a través de múltiples voces, denuncian y hacen crítica dentro de paisajes sarcásticos, grotescos e irónicos. Al respecto de *Ova completa*, Negroni señala lo siguiente: “Se diría que, en el gesto de Thénon, el lenguaje es un títere que trastabilla, lleno de contaminaciones sonoras, siempre a punto de derivar, de una letra a otra, de un sema u otro, de una idea a otra” (*Boca de sapo* 27). El resultado de la intertextualidad saturada, la polifonía y los paisajes contruidos por ese títere que trastabilla (Negroni) hacen de *Ova completa* un compendio de poemas cargados de un sentido oral, crítico y sarcástico que la separa de sus obras anteriores.

Volviendo a la plasticidad enunciativa, en el caso particular de Thénon, permite distinguir la serie de circunstancias que propician la politización<sup>46</sup> (Deleuze, Guattari, 29) del poema, convirtiéndolo en un discurso crítico, en un espacio público a través de la inserción de la polifonía. Al politizarlo, bien se le puede conferir el estatuto de literatura menor, que bajo la perspectiva de Deleuze y Guattari implica lo siguiente:

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. [...] La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. [...] La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo. En efecto, precisamente porque en una literatura menor no abunda el talento, por eso no se dan las condiciones para una *enunciación individualizada*, que sería la de tal o cual “maestro”, y que por lo tanto podría estar separada de la *enunciación colectiva* [...] lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado. (28-30)

Atendiendo a la cita anterior, encontramos en la escritura de *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) la construcción de un espacio afectado por ese *fuerte coeficiente de desterritorialización* que Deleuze y Guattari señalan. Por ende, las obras antes mencionadas comportan esa característica de textos politizados gracias a la *enunciación colectiva* –que, como ya lo he mencionado antes, en el caso de Thénon se presenta mediante la multiplicidad de voces que otorgan oralidad al poema y también a través de las isotopías que la poesía expone en esos libros, permitiendo la performatividad de la subjetividad, propiciando la transformación de la enunciación y con ella, un cambio de paradigma que implica necesariamente la

---

<sup>46</sup> Sobre esta afirmación hablaremos de forma detallada en la segunda parte de este capítulo, dedicada enteramente a la politización del poema, basándonos en la teoría que Jacques Rancière propone en el libro *Política de la literatura*.

desterritorialización<sup>47</sup> del texto poético. En las obras mencionadas, el desplazamiento o movilidad que propicia la desterritorialización afecta cada uno de los planos que conforman el análisis pragmático del poema, cuyos resultados ya referimos en los capítulos primero y segundo. Ahora, lo que pretendemos demostrar es que, mediante la plasticidad enunciativa, es posible puntualizar el mecanismo de desterritorialización que Thénon ejecuta tanto en *distancias* (1984) como en *Ova completa* (1987). Por ello, es importante hacer una lectura completa de su obra, pues sin el estudio de los primeros poemarios no podría entenderse ese desplazamiento que la polifonía ejecuta en el devenir del poema como discurso crítico.

Para recapitular, en las primeras obras, *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967), el poema es un espacio de revelaciones, un culto a la costumbre de entenderlo como una experiencia epifánica; es decir, el poema es tratado y comprendido desde lo que en *Arte poética* Horacio llama *decorum* y que su traductor, D. Tomas De Yriarte resume como:

un tratado de los mas apreciables que la Antigüedad nos ha dexado para guiarnos, no sólo en la Poesía, sino también en todas las artes que requieren una acertada crítica, un gusto delicado, y un fundamental y sólido conocimiento de la verdad, de la sencillez, de la unidad, del decoro y de la consecuencia, caracteres que distinguen las obras de los grandes ingenios. (I-II)

Son muchos los versos de *Arte poética* en los que Horacio explica las virtudes tanto del poeta como del poema. Por ejemplo, en los siguientes versos señala aquello que debe tener en mente quien trata de escribir un poema:

El que un poema escriba  
Que al lector ponga en justa expectativa,

---

<sup>47</sup> En adelante, entenderemos “desterritorialización” como el proceso que “crea un conjunto de flujo que [...] rebasa siempre la imitación territorial” (Deleuze y Guattari, 26). Dicho de otro modo, la desterritorialización es el movimiento que problematiza el territorio textual otorgado al poema, cuestionándolo, abriéndolo, desbordándolo.

Algunos pensamientos aproveche,  
 Y otros con sabia crítica deseche.  
 El inventar palabras pide tiento,  
 Delicadeza pide y miramiento.  
 Hablarás elegante, si reúnes  
 Diestramente dos términos comunes,  
 Y una voz nueva de los dos resulta. (66)

Siguiendo la lógica expuesta en la cita anterior, los primeros poemarios de Thénon son obras en las que la tradición literaria –*decorum*– aparece nítida a través del uso gradual de intertextualidades –guiños específicos a la literatura clásica griega, por ejemplo–, figuras retóricas más habituales en la poética hispanoamericana, empleo de versos de arte menor e isotopías como el amor, la reflexión sobre el mundo y el ser humano, el desencanto, la soledad, entre otras; es decir, una escritura que cumple con las funciones canónicas de la poesía que, además, expone situaciones enunciativas concretas que presentan al poema como un mensaje que se rige generalmente por un locutor-yo que se dirige a un alocutario-tú-él-ustedes o, a veces, simplemente es un locutor omnipresente que describe la situación que el poema plantea. A manera de ejemplo, transcribo tres poemas completos –dada su brevedad–. Cada uno perteneciente a los primeros poemarios ya mencionados, en los que la enunciación no implica grado alguno de complejidad ya que mantiene un esquema básico de comunicación (locutor-mensaje-alocutario):

*Edad sin tregua*

“Juego”  
 Despojémonos de todo aquello  
 seguro  
 que se proyecta al exterior

con trazos lentos

y definitivos.

Todos empleados en la tarea

de ser, vivir, sentir

sin otros lazos.

Y quien no atine a sofocar

su amor por lo prohibido,

reclame su derecho al dolor,

su penitencia.

Despojémonos de todo cuanto

nos conformó a imagen y semejanza

nuestra

y gustemos sabiamente para el recuerdo

el minuto absurdo y libre. (29)

En este caso, se puede identificar un locutor–nosotros que apela a un alocutario–nosotros en un código ético que se construye mediante un posible discurso –ya que el alocutario no habla–. Lo enunciado, en presente, toma forma de una incitación reiterada, una forma de convencimiento que se manifiesta en los deícticos “Despojémonos” –con dos intervenciones en el poema– y “gustemos”. Estamos ante un acto ilocucionario, pues el mensaje general del poema tiende a impulsar un propósito que busca convencer al alocutario, crear una reacción en él.

### *Habitante de la nada*

“Habitante de la nada”

Vivo entre piedras,

su forma se me parece.

¿Yo soy una piedra,

un juguete en la tumba de un niño,  
 una medalla ennegrecida?  
 Soy más bien un espejo gastado,  
 una superficie que no refleja,  
 un rostro impar,  
 un día que termina. (59)

A diferencia del poema anterior, éste presenta sólo a un locutor que ejecuta un monólogo. Aunque la pregunta “¿Yo soy una piedra, / un juguete en la tumba de un niño, / una medalla ennegrecida?” (versos 3, 4 y 5) podría señalar la existencia de un alocutario-público; sin embargo, podemos descartar esa posibilidad porque en el verso siguiente el locutor se contesta a sí mismo. Este cuestionamiento implica un desdoblamiento de la subjetividad que, de cierta manera, vuelve sobre sí mí misma en los últimos cuatro versos del poema, ya que el locutor aterriza ese desdoblamiento sobre el cauce de las afirmaciones que lo hacen ser.

*De lugares extraños*

El pensamiento quiere desbocarse,  
 quiere llegar a dioses,  
 a los escándalos del trueno,  
 al nacimiento y muerte de un mar.  
 El pensamiento no puede.

El pensamiento trota bien uncido  
 a un carrito de ruedas pentagonales. (84)

Estamos ante un locutor omnipresente que introduce a una entidad abstracta (el pensamiento) y la secuencia de sus acciones. Los dos primeros deícticos son las perífrasis verbales “quiere desbordarse” y “quiere llegar” que expresan el deseo de que algo específico

ocurra. Sin embargo, el deíctico “no puede” genera un contraste de negatividad y clausura entre el deseo y la realidad de la entidad abstracta. Finalmente, aunque el siguiente deíctico, “trotar” podría referir cierta esperanza de libertad, éste se ve “uncido” a un final que se asemeja a los antiguos castigos de los dioses griegos, pues el pensamiento anda en un carro que no avanza. Este juego de contrastes entre deícticos delimita al poema como un espacio de clausura. Se trata, pues, de un acto enunciativo que no presenta fragmentación o desvío en su estructura.

Los poemas anteriores no forman parte del corpus creado para el estudio de la plasticidad enunciativa propuesta para esta investigación porque, de cierta manera, el análisis pragmático permite identificar una estructura similar en la que un locutor se dirige a un alocutario o habla en torno de un sujeto enunciado; sin embargo, es importante rescatarlos porque ofrecen una muestra de las condiciones de enunciación de los primeros tres poemarios, que también guardan una cercanía cronológica, específicamente los dos primeros, *Edad sin tregua*, publicado en 1958 y *Habitante de la nada*, en 1959 y aunque *De lugares extraños* se publica ocho años después (1967) sigue compartiendo el mismo proceso de enunciación que los anteriores. Casos de enunciación distintos son *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), ambos publicados después de diecisiete años de la aparición de *De lugares extraños*. Con más de una década de por medio, estos últimos engendran una nueva enunciación que tiende a la fragmentación, al desvío de la lengua y la norma, al caos, a la disociación –algunas veces el desvío es hacia la agramaticalidad– y a la búsqueda de la oralidad en el poema; elementos que gradualmente van formando la máquina crítica que constituye el cambio de enunciación.

Para clasificar el proceso de los mecanismos de la plasticidad enunciativa proponemos el empleo de las nociones enunciación territorializada y enunciación desterritorializada, conceptos provenientes de *Cartografías esquizoanalíticas*, de Félix Guattari:

Las formas arcaicas de enunciación descansaban, por lo esencial, en la palabra y la comunicación directa. Mientras que las nuevas Disposiciones recurren cada vez más a flujos

informativos, mediáticos, transportados por canales maquínicos (las máquinas acerca de las cuales tratamos aquí no son sólo de orden técnico sino también científico, social, estético, etc.) que desbordan por todas partes los antiguos territorios subjetivos individuales y colectivos. Mientras que la enunciación territorializada era logocéntrica e implicaba un dominio personalizado de los conjuntos que discursivaba, la enunciación desterritorializada, que podemos calificar de maquino-céntrica, reenvía a memorias y procedimientos no-humanos para tratar complejos semióticos que escapan, en gran medida, a un control concienical directo. (35)

Siguiendo el razonamiento de Guattari, en esta investigación entenderemos la enunciación territorializada como el conjunto de formulaciones retóricas que mantienen el sentido del poema arraigado a los preceptos del *decorum*, sin problematizar su función de objeto poético. En cambio, la enunciación desterritorializada será, de igual manera, el conjunto de formulaciones retóricas que ponen en crisis al poema, convirtiéndolo en un dispositivo de enunciación colectiva que crea y exige nuevas formas de lectura.

*Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959)<sup>48</sup> pertenecen a la enunciación territorializada; mientras que *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) conforman la enunciación desterritorializada, en la que se manifiesta de forma evidente el fenómeno de movilidad y transformación de la enunciación.

### 3.1.1. Enunciación territorializada

Tal como lo expresa su calificativo, este tipo de enunciación es arcaica (Guattari) en el sentido de que no representa un cambio en el tratamiento de la subjetividad que cuestione o ponga en tensión la enunciación. En ese sentido, hablamos de un patrón de enunciación que guía la subjetividad en los primeros poemarios de Thénon, una relación subjetiva que se desarrolla en

---

<sup>48</sup> En capítulos anteriores señalamos que *De lugares extraños* no se contempla en el objeto de estudio ya que presenta los mismos mecanismos de enunciación que los poemas anteriores a su publicación; es decir, en su contenido no se encuentran poemas que presenten un tratamiento significativo o diferente de la enunciación.

torno de un locutor que se dirige a un alocutario la mayor parte del tiempo. A veces, el locutor habla de un sujeto enunciado sin entrar en conversación directa con él. De esa forma se mantiene ese patrón enunciativo. Sobre la construcción de la subjetividad a través de la enunciación, Lorena Ventura señala lo siguiente:

El lenguaje se configura así como un acto transitivo que apunta a otro y perfila, al mismo tiempo, su presencia. La condición dialógica es un rasgo inherente. La naturaleza del lenguaje mismo que la expresa mediante el binomio yo/tú, formas reversibles, pero no simétricas, pues “yo” siempre tendrá una posición de trascendencia respecto a “tú”: yo es quien habla. (*El sujeto lírico*, 244-245)

Por lo tanto, entendamos arcaica como el tipo de enunciación que se apega a la idea de poema como unidad de discurso que construye subjetividades que transitan el espacio poético mediante procesos enunciativos, compartiendo territorios literarios. Dicho de otro modo, aunque la poesía misma es ya un desvío, una transgresión al discurso como acto de comunicación, esto puede presentarse en alto o bajo grado. En ese sentido, la enunciación territorializada mantiene ese desvío en un grado moderado ya que como lo señala Lorena Ventura en el ensayo “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”:

La poesía se constituye como un discurso transgresivo no sólo por la preeminencia que da a la enunciación, sin porque ésta introduce, además, una desviación en la relación dialógica yo/tú que sustenta al lenguaje. El poema infringe una regla general del discurso al no especificar la situación de habla desde la cual los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos son nombrados. (248)

Siguiendo el razonamiento de la cita anterior, en la poesía, la enunciación territorializada también implica ese desvío inherente. Sin embargo, sigue manteniendo un grado significativo de claridad en su estructura comunicativa. Además, en este tipo de enunciación se identifica un

flujo de información cuyo recorrido crea esferas de significación internas entre territorios<sup>49</sup>; no obstante, estas esferas, aunque llegan a rozarse no rebasan los límites del territorio que cada obra representa.

A este mecanismo de enunciación pertenecen *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959). Los poemas de dichas obras, que aparecen en el corpus creado para esta investigación, comprueban que, si bien, pueden llegar a estar cerca del límite territorial mediante ciertos movimientos del lenguaje, alterando de forma sutil la enunciación, no lo exceden. También identifiqué dos ejes o tendencias sobre las cuales puede organizarse la enunciación territorializada: la evocación y el principio de cuestionamiento. El primer eje, el de la evocación, alude a aquellos poemas del corpus en los que identifiqué una tendencia a recordar o traer de vuelta, mediante la imagen poética, arquetipos, personajes, situaciones u objetos tanto del mundo real como del mundo de la literatura. El segundo eje, el principio de cuestionamiento, hace referencia a los poemas cuya finalidad es preguntarse por el orden del mundo, por la forma en la que el conocimiento se regula y por qué, ante una oferta epistemológica que promete el desvanecimiento de cualquier duda, lo que se crea es una atmósfera de incertidumbre y vacío existencial.

Desde esta perspectiva, “Lugar”, “Tango” y “Poema” son poemas territorializados que comparten la evocación, reproduciendo, de cierta manera, distintos arquetipos e isotopías. Por ejemplo, en “Lugar”, Thénon recrea el arquetipo del ermitaño y la isotopía de la espiritualidad, con cierta evocación al viaje del héroe, pues el poema recrea el alejamiento de lo mundano que el locutor experimenta para llegar a ese espacio de frontera inalcanzada que bien podemos interpretar como el espacio de la espiritualidad:

Sabéis que llevo un esquimal dormido

---

<sup>49</sup> Cada poemario puede ser visto como un territorio que, a su vez, se compone de territorios menores —los poemas que los conforman—. Además, existe entre estos territorios una clara comunicación a través de la reiteración de isotopías y el tratamiento de la forma del poema.

en el lugar del corazón.

Después de abandonar las catedrales,

el diapasón febril de las tabernas,

llegué al confín, a la frontera inalcanzada. (26)

De tal manera que el locutor-ermitaño enuncia su devenir espiritual manteniendo el control y orden de lo enunciado a partir de la simultaneidad de tiempos. Por una parte, el tiempo presente –que se corresponde con el tiempo de la enunciación– instala al locutor en un *hic et nunc*, siendo este tiempo el que encarna un acercamiento al locutor. Por otra, el tiempo pasado, que corresponde al tiempo en el que actúa la mano, implica un tiempo distinto al de la enunciación y, además, supone el movimiento de alejamiento que, en este caso, es una vuelta al pasado y en ese sentido, esa acción también implica otra modalidad enunciativa que señala un espacio de indeterminación que modifica sutilmente la enunciación y la subjetividad al presentar un fragmento –la mano–:

Por debajo del miedo,

por caminos cerrados desde antiguo,

se aventuró la mano hasta el silencio (26)

La introducción de esta fragmentación de la subjetividad permite interpretar este segmento del discurso poético como un *flash back* que agudiza la experiencia personal del locutor a través de un alejamiento del sí mismo mediante una sinécdoque. Este fenómeno puede entenderse como una corta y sutil desviación de la enunciación que no llega a pasar el límite del territorio que el poema representa porque, aunque configura un punto de indeterminación, no compromete la claridad del mensaje.

Siguiendo la misma línea de la evocación, “Tango” recrea una cierta idea de paraíso, un paraíso abstracto que nace, precisamente, de evocar un objeto del mundo real –un cuadro–:

Trac de la sangre  
 alucinada  
 es el baile  
 Quietud  
 a la espera de movimiento.  
 (Cuerpos de tierra verde,  
 trascendentes). (28)

En este poema, la enunciación es un proceso de acotamiento o territorialización, es decir, presenta acciones que promueven la descripción del estado y la circunstancia de cada sujeto enunciado. El poema permanece dentro de la enunciación territorializada, pues, aunque impera una atmósfera de abstracción que define a las subjetividades del texto, ésta no enturbia o fractura lo enunciado, sino que lo organiza.

Por último, “Poema”, el texto más breve en la obra de Thénon, evoca el arquetipo del mendigo y la enunciación sigue el esquema tradicional de la comunicación: locutor-mensaje–alocutario. El locutor emite una demanda en la que queda expuesto el alocutario –“Vida”–. Se trata, pues, de un tipo de enunciación que completa el esquema de comunicación desde la claridad y el orden gramatical. Si bien, no excede el límite de lo enunciado, simbólicamente hablando, la moneda y la vida encarnan múltiples significantes, pues actúan como espacios de indeterminación que amplifican el sentido de ambos vocablos.

Finalmente, dentro del campo de la enunciación territorializada poemas como “Quién”, “Dónde” y “Hoy” comparten el principio de cuestionamiento, pues son textos que ya expresan una inconformidad que se manifiesta por medio de cuestionar diferentes aspectos bajo los que se rige la vida contemporánea. Por ejemplo, en “Quien”, salvo algunas variantes, se presenta una yuxtaposición de diferentes tiempos verbales, conjugando futuro –tiempo de lo enunciado– y presente –tiempo de la enunciación–, específicamente en la última estrofa y este mecanismo,

a su vez, introduce una entidad abstracta –el cielo– elemento que encarna la subjetividad, comparte el tiempo de la enunciación y potencia la indeterminación en el poema:

¿Quién  
se resistirá inútilmente  
al cielo que avanza? (28)

El locutor, al fungir como una entidad indefinida, actúa como portador del discurso que ordena las acciones futuras que giran en torno al movimiento específico que se está realizando en lo enunciado: el avance. Además, en “Quién” el carácter apelativo implica un guiño al auditor<sup>50</sup>. Aunque esta estrategia de enunciación también se presenta en “Lugar”, la diferencia en su tratamiento es que en “Quién” la zona visuográfica –signos de interrogación– enmarca las estrofas como preguntas y, al hacerlo, provoca, al menos, dos posibilidades de recepción y activa el principio de cuestionamiento. La primera es que el locutor se está dirigiendo a un alocutario que no se nombra directamente; la segunda es que el locutor se dirige, efectivamente, al auditor dada la falta de pruebas que verifiquen la existencia de un alocutario. Incluso, esta misma estructura dada por esa zona visuográfica reitera la enunciación territorializa.

Siguiendo la tendencia del principio de cuestionamiento, “Dónde” también explora la posibilidad de advertir en el poema un malestar epistemológico que ya anuncia una crisis del pensamiento. En términos de enunciación, el locutor se encuentra en un estado de absoluta despersonalización. Lo enunciado en el poema no ofrece información que permita al lector delimitar el género o número de éste. Se trata, pues de un locutor neutro que organiza la enunciación mediante dos maneras. La primera de carácter espacial, gracias a la reiteración del deíctico “Bajo” –anáfora en las estrofas 1 a 4–. Esta primera organización enunciativa se

---

<sup>50</sup> En lo sucesivo, emplearemos el esquema comunicativo y pragmático de la enunciación que Gustavo Osorio de Ita propone en *Voces del siglo XIX*, mismo que, a su vez, se basa en el esquema de Ducrot, aunque ampliando el polo receptor, del cual se retoma precisamente el término auditor que es el “receptor real del texto dentro de la realidad. Es en todo caso el lector del texto en un caso concreto” (22).

compone de referentes directos hacia teorías metafísicas, científicas y psicológicas que conforman el cosmos logocéntrico que rige a la razón humana. Es, en realidad, un aplastamiento, el cúmulo de velos que la historia va poniendo sobre las palabras y, por ende, sobre el pensamiento humano, a través del tiempo (Derrida 7-8):

Bajo la teoría de la gestalt

las estadísticas anuales

el observador en el polo

los tableros de control

Bajo el sol meteorológico

el éster nítrico del alcohol tetrahídrico

la fuerza motriz aprovechable

y el robot electrónico (62)

La contraparte de esta forma de ordenamiento enunciativo es la última estrofa, que mantiene la despersonalización del locutor y no permite afirmar que haya alocutario alguno. Al mismo tiempo, esta despersonalización constituye una forma de alejamiento del logocentrismo, ya que se cuestiona precisamente esa fe ciega en el logos que, lejos de esclarecer o dar respuestas al ser humano, lo confunde y satura:

cómo seguir

qué ser

dónde morir (68)

La estrofa anterior también asume la segunda forma en la que se organiza la enunciación porque es a través de estos cuestionamientos que queda expuesta la circunstancia de que, a pesar de que el logos ofrece múltiples teorías y herramientas para favorecer el conocimiento, éstas

siguen sin responder a las preguntas fundamentales del ser humano, quedando como cierta una única sensación: la de la incertidumbre.

Siguiendo la línea del principio de cuestionamiento, “Hoy” se presenta como una crítica formal. Si bien los primeros versos, en una primera lectura, pueden interpretarse como una forma confusa de enunciación —gracias al encabalgamiento—: “Falo, corneta, rosa / del ángel-barro: el amor” (68), en realidad introducen, de manera un tanto abstracta, la crítica que irá clarificándose en los versos posteriores: “ha obturado / sus vasos comunicantes. / Guardemos el incienso / para los veranos públicos” (68). Esta primera clausura insta la figura de un ente, el amor, que, de cierta manera, se cierra sobre sí mismo y esta acción obturante propicia la gran clausura en el poema, también la crítica contundente: “Dios no funciona” (68). Este verso, a su vez, permite reconocer al locutor-nosotros que ordena y dirige claramente el discurso hacia un alocutario-público. De tal manera que, a través de estos mecanismos enunciativos de clausura, el poema prácticamente advierte que sin amor no hay nada que pueda ser sagrado, ni Dios. Por último, aunque el poema comporta ese ímpetu revolucionario de hacer crítica a los preceptos religiosos, lo hace desde un terreno enunciativo que no sobrepasa los límites de la claridad del mensaje, pues se trata de una enunciación que no modifica drásticamente la zona visuográfica, manteniendo una estructura estable del poema.

### **3.1.2. Enunciación desterritorializada**

Entendamos enunciación desterritorializada como el conjunto de mecanismos enunciativos y pragmáticos que Thénon emplea para hacer de la poesía un espacio de experimentación y crítica. Para llevar a cabo esta empresa, Thénon emplea diferentes mecanismos que generan formas de escritura que exigen, a su vez, nuevas formas de lectura, que confieren la posibilidad de multiplicidad de sentidos dentro del poema y lo ponen en un estado de crisis al cuestionar su valor no sólo estético, sino también social, convirtiéndolo en un discurso crítico.

En este caso, tales mecanismos son la distorsión de la zona visuográfica, la introducción de la polifonía como el medio para la recreación de la oralidad, y el cambio en el uso de figuras retóricas que, hasta su tercera obra publicada, eran prácticamente las mismas —oxímoros, aliteraciones, anáforas, etcétera—. A partir de estos elementos, la poeta traza ese campo de experimentación del que resultará una crítica audaz, ofreciendo a quienes la leen la experiencia de una lectura compleja tanto en forma como contenido, como ya lo vimos detalladamente en los dos primeros capítulos de esta investigación. Los poemas de nuestro corpus ejemplifican la puesta en funcionamiento de estos mecanismos en *distancias* (1984) y *Ova completa*, pues en ellos se identifica la movilidad que el cambio de enunciación crea, transformando los textos en mapas textuales<sup>51</sup> que al auditor le corresponde descifrar en el proceso de recepción.

Como señalamos en el segundo capítulo, la zona visuográfica es uno de los elementos que se modifica con el cambio de enunciación, no para imprimir mayor claridad en el poema, sino para situarlo en una zona de ilegibilidad y disociación. Esto podemos verlo expresado en distintos grados en “aborto de poema en oficina pública 31”, “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español”. En el caso de los tres poemas, antes de siquiera leerlos, advertimos una anomalía en su estructura métrica, gracias a los espacios en blanco que resaltan en la superficie, esos mapas textuales que resultan de jugar con el espacio de la página en blanco.

En el caso de “aborto de poema en oficina pública 31”, el uso anómalo de este elemento genera una tensión entre el auditor y el poema y, al mismo tiempo, propicia la disgregación de la subjetividad, pues, en un plano semiótico, estos silencios o espacios en blanco suponen un obstáculo en el entendimiento de lo enunciado y de quién enuncia, dado el carácter abierto a interpretación que plantean:

---

<sup>51</sup> Hablamos de los poemas como mapas textuales porque, de cierta manera, percibo cada uno como parte de una cartografía más extensa, a través de la cual Thénon traza el camino que el poema emprende hacia la crítica.

ya ya

u no u

mano humano (124)

Por otra parte, la polifonía entra en juego precisamente gracias al tratamiento de la zona visuográfica, mediante el uso de redondas y cursivas que permiten identificar dos discursos completamente distintos. Sin embargo, aunque esta diferenciación tipográfica contribuya –en cierto grado– a esclarecer la enunciación y sus enunciadores, en realidad la desliza hacia un nuevo espacio de incertidumbre debido a su tratamiento sintáctico, pues Thénon termina por crear esperpentos textuales mediante la separación/unión de sílabas –tmesis–, yuxtaponiendo gradualmente ambos discursos hasta llevar la comunicación a una zona de disociación:

sucar neoliva

*¿sí?tanle jos Que ¿sí por favor?*

su car neallá *doblando la escalera*

*¿sí? tarde ya yago no se encuentra*

*¿ve? no está quería*

sumitad infier *vuelva mañana* no (124)

El locutor implícito expone dos enunciadores, cuya relación tensa nuevamente la percepción del auditor mediante este tipo de locución corta-pegas. Estas dos subjetividades plantean una experimentación con la oralidad desde su descolocación como herramienta para la comunicación efectiva, pues ésta se ve distorsionada por los mecanismos señalados previamente –manejo de la zona visuográfica y la segmentación de ambos discursos–. Al mismo tiempo, esta forma de presentar la oralidad también es un movimiento de desplazamiento hacia el habla. De tal manera que el poema presenta una disociación textual que apunta una crítica directa –desde el título se nos advierte la catástrofe– hacia el sector burocrático y la incapacidad de comunicación y escucha que se llega a experimentar en espacios de esa índole.

“Poema con traducción simultánea español-español” comparte el proceder del texto anterior, pues, nuevamente, la zona visuográfica sirve de vehículo para la introducción de la polifonía y el establecimiento de la crítica. Visuográficamente hablando, el poema presenta dos modulaciones. La primera –versos 1-22– coincide con un modo narrativo en el que predominan versos de arte mayor. Esta primera serie de versos describe el encuentro que tuvieron Cristóbal Colón e Isabel La católica. Además, el uso de paréntesis –marca visuográfica– permite identificar la traducción que mantiene concordancia con el título; por ello, el auditor puede asumir que, efectivamente, se está llevando a cabo una traducción que expone dos versiones de una misma historia: la oficial, en la que se exalta el ultraje del que América fue receptor; y la otra cara de la moneda que devela el proceder violento y deshumanizado que los nativos americanos sufrieron a mano de los colonizadores. Además, el uso irregular de sangrías –otra marca visuográfica– otorga al texto un efecto de desplazamiento textual que también remarca la traducción:

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 Bluementhal con-verso) (152)

La segunda modulación –versos 23 a 48– conformada tanto por versos de arte mayor como de arte menor, mantiene el mismo tratamiento de la zona visuográfica: uso de paréntesis y empleo irregular de sangrías; sin embargo, es evidente la reducción de la forma gráfica del poema. Además, el locutor introduce un nuevo enunciador –un tripulante de la embarcación de Colón–: “alguno exclamó tierra” (52); y por su parte, el enunciador-Cristóforo activa su discurso en el proceso de la enunciación. Estos cambios reafirman el carácter oral del poema, pues recrean acciones sucedáneas que dan un nuevo ritmo al texto en todos los niveles: visual –predominancia de versos de arte menor–, discursivo –el poema abandona el tono narrativo que impera al principio para dar paso al juego inmediato de traducción, acelerando el ritmo– y sonoro –el tiempo de articulación es más corto que al principio del poema gracias al uso de versos de arte menor–:

Cristóforo gatilló el misal  
                   (Cristopher gatilló el misil)  
 dijo a sus pares  
                   (murmuró a sus secuaces)  
 coño  
                   (fuck)  
 ved aquí nuevos mundos  
                   (ved aquí estos inmundos)  
 quedáoslos  
                   (saqueadlos) (153)

Por otra parte, la oralidad se hace presente a través de los juegos verbales que se presentan simultáneamente en los versos del poema, especialmente en aquellos que enmarcan la descripción de Colón y su encuentro con la reina. El ritmo de la oralidad está marcado por dos secuencias: la del discurso de carácter narrativo del locutor y la de la traducción –versos

entre paréntesis— y se nutre con el uso de lenguaje coloquial. Esta maniobra crea un efecto de desplazamiento del sentido y la introducción de la crítica desde una perspectiva atravesada por el sarcasmo y la ironía, conduciendo, por lo tanto, un movimiento de desterritorialización:

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) (152)

De igual manera, el enunciador-Cristóforo activa su discurso en el proceso de la enunciación, enriqueciendo la oralidad. Estos cambios reafirman el carácter hablado del poema, pues recrean acciones sucedáneas que generan un ritmo vertiginoso.

Ciertamente, tanto oralidad como polifonía componen una relación complementaria que generan una serie de desplazamientos continuos que contribuyen a la desterritorialización del poema desde su enunciación y lo convierten en un discurso crítico directo y focalizado.

Finalmente, en “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” también impera una enunciación desterritorializada que se presenta en varios niveles del discurso. En primer lugar —y nuevamente—, la zona visuográfica se ve afectada por una serie de disposiciones espaciales que deslizan la experiencia lectora hacia cierto grado de dificultad dada por la estructura que el poema presenta:

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” (148)

La cita anterior muestra, desde el punto de vista visuográfico, el manejo del espacio en blanco como una especie de movilidad estructural del poema. También expone otras marcas visuales como los dos puntos y seguido, comillas, paréntesis y mayúsculas, cuya intervención tendría que estar ligada al orden lógico en pro de la claridad del texto; sin embargo, llegan a crear momentos de indeterminación saturada en él, como es el caso del uso de las comillas que deliberadamente introducen citas textuales que parecen dar voz al alocutario, pero en realidad no:

si no te gusta “y mis Periféricos”

podés elegir entre estos saldos: “y mis Kits”

“y mis Gadgets”

“y mis Accesorios”

“y mis Caireles”

“y mis Repuestos”

“y mis Abalorios”

“y mis Trebejos”

“y mis Agorafobios” (148)

Esta performatividad polifónica, lejos de esclarecer la situación de lo enunciado, la complejiza y es través de este recurso que Thénon genera nuevamente un deslizamiento anti logocentrista: una enunciación que desterritorializa nuevamente la identidad del alocutario, situándolo en esa lista de saldos que lo degrada porque no se ofrecen como opciones, sino como lo que queda. También es relevante la presencia de un espacio en blanco remarcado con una

línea recta que exige la incursión de cualquier posible significante o trazo y, a su vez, puede ser comprendido como el espacio para el juego con el auditor que el emisor propone desde la voz del locutor. Además, el fenómeno de la oralidad se hace presente como una forma de localización geográfica del poema gracias al uso de argentinismos como “llénalo vos”, “podés” y “calmate”, haciendo del él una experiencia regional que también constituye un nuevo deslizamiento, en este caso, un alejamiento del español tradicional, focalizando la experiencia textual desde el español argentino. Finalmente, los elementos anteriores construyen una pesada atmósfera crítica que queda a disposición de la incertidumbre, marcada textualmente a través de la aliteración compuesta por las últimas estrofas:

según el camino

según el canon

según el según del año que fluye

según el según del krato concreto

según

el gran según de los relevos de martirio

y revancha (149)

La aliteración anterior demuestra, una vez más, el carácter crítico, presentado a través de la ironía. Si bien, el fragmento anterior –estrofas finales del poema– plantean posibles vías de resolución de los conflictos que el poema plantea, éste es más bien una trampa del lenguaje con guiños hacia distintas formas de incertidumbre: el poema no especifica un camino concreto –bien puede ser epistemológico, espiritual, personal–; la ambigüedad que acompaña al verso “según el camino” engloba, a su vez, cualquier camino posible. La introducción del canon plantea cierta certeza, pero ésta se ve destruida por el primer verso de la penúltima estrofa,

“según el según del año que fluye”, que hace referencia a los constantes cambios de pensamiento a los que el hombre moderno se enfrenta, haciendo referencia a las modas conceptuales. Los versos siguientes plantean una caída de la claridad del mensaje. La frase repetida “según el según” pone de relieve la pérdida del origen, como si se tratara de un parafraseo que ha perdido del todo el origen de su objetivo. La estrofa final, lejos de concretar una idea, la disloca, fomentando la sensación de incertidumbre, pues el poema no ofrece información suficiente para saber si estos últimos versos se refieren a un sentido religioso o social. En realidad, se trata de estrofas finales que potencian la sobrecarga epistémica gracias a la ambigüedad que sus versos conforman.

Podemos concluir este segmento recapitulando cómo es la enunciación de Susana Thénon, de qué manera se lleva a cabo su transformación y qué significa ese cambio radical en su poesía.

En primer lugar, como se advirtió en la introducción, para comprender la trascendencia del giro radical que la enunciación imprime en la obra de nuestra poeta ha sido necesario el estudio sistemático de sus obras a través del tiempo porque, de esta manera, pude identificar, clasificar e interpretar las relaciones de transformación que ponen en tensión la forma del poema, para convertirlo, finalmente, en un agente de crítica.

En sus obras tempranas, *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959), la enunciación se centra en una única voz, la del locutor, quien carga con la responsabilidad plena de lo enunciado. Lo dicho siempre está dirigido a un alocutario. Ambos comparten cierto velo de anonimato, pues la mayoría de los poemas presentan locutor y alocutario neutros. En este sentido, la enunciación se lleva a cabo bajo la fórmula locutor-mensaje-alocutario. Además, hay poca presencia de intertextualidad y, visualmente hablando, los textos que componen ambos libros comparten, en su mayoría, la misma estructura: poemas de una estrofa breve. Esta constante, incluso, constituye una de las características esenciales de esa obra temprana.

Un caso de enunciación completamente distinto anima lo dicho en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). En la primera, el tratamiento de la indeterminación<sup>52</sup> y la zona visuográfica es distinto al de las primeras obras, lo cual confirma el giro radical que Thénon efectúa para transformar la enunciación:

y el odio

(y el drac

ma el dó

lar)

y el odio

(y siéntesespere

amor mío

en las muelas de mi sangre) (122)

El fragmento anterior, perteneciente al poema “29”, resume la relación que planteo entre la zona visuográfica y el incremento de los espacios de indeterminación en *distancias* como una de las herramientas que propician la transformación de la enunciación. Gracias a la distribución visual del texto y la posición de los paréntesis podemos asumir los enunciados que no están entre paréntesis como la voz del locutor; los que sí lo están, como la voz de un enunciador.

En *Ova completa* (1987), el cambio de enunciación, además de seguir animado por la indeterminación y la zona visuográfica, se ve reforzado por la intertextualidad –tercera relación de transformación–. La introducción de este elemento crea un nuevo estado de tensión en el poema y termina por transformarlo en un discurso crítico. Cada poema es un punto de vista sobre una situación, un lugar, un personaje, una trampa del logocentrismo o un suceso histórico.

---

<sup>52</sup> La indeterminación, al ser inherente a cualquier poema, se presenta de una forma, hasta cierto punto, regulada por el discurso en *Edad sin tregua* (1984) y *Habitante de la nada* (1987). Situación que no ocurre en *distancias*, obra en la que la indeterminación está ligada a la manifestación de la zona visuográfica, que tiende a la disociación sintáctica y gramatical.

En el caso de este libro, el referente es el mundo. A través de esta obra, Thénon expone una postura política explícita –que no había mostrado antes de forma tan contundente– mediante poemas que tienden a caricaturizar, deformar o ironizar las diversas situaciones que plantean:

“Mohammed Kafka Librero”

–¿*O Thyself?*

–agotado

100.000 ejemplares

–¿y *Cowself?*

–en edición bilingüe

copto-húngaro

con el copto se puede

hay unos cursos

dicen que se parece mucho al québécois

claro

nada como *Cowself* en sajón medio

pero voló

lisa y llanamente

no ha quedado ni uno

puedo ofrecerle en cambio

el *Quijote* de Avellaneda (178)

El fragmento anterior muestra una situación común que se origina entre un librero y su cliente. Sin embargo, gracias a la intertextualidad, en la medida que el diálogo avanza, la crítica va apareciendo. Desde el título podemos apreciar que el poema expresa contraste racial gracias a la asociación del nombre y apellido del librero, Mohammed Kafka, provocando un choque entre la cultura occidental y la de Medio Oriente. Sin embargo, este aparente contraste puede aparecer matizado, ya que mientras Mohammed encarna el nombre común del mundo árabe y

la cultura islámica –Mahoma, fundador del Islam–; el apellido reconocido mundialmente en el ámbito de la literatura otorga al nombre un estatuto, hasta cierto sentido marginal, pues el propio Kafka escribía en una lengua que no era la suya. Después, en el cuerpo del poema hay guiños directos a los *best sellers* –“Thyself” y “Cowself”– y la forma en que el mercado editorial regula lo que los lectores consumen. Luego, aparece el problema del idioma y la traducción a través de la asociación “copto-húngaro”, siendo que copto es un término para designar a los cristianos egipcios y no necesariamente un idioma. Lo cierto es que, finalmente, el cliente no logra obtener lo que busca y el librero termina ofreciéndole lo contrario a un *best seller*: “el *Quijote* de Avellaneda”, también conocida como el *Quijote* apócrifo, firmada por el seudónimo Alonso Fernández de Avellaneda y publicada en 1614. Al presentar esta situación, Thénon emite una crítica que se desplaza en distintas direcciones: las pautas que rigen el consumismo en el mundo literario, el problema de la falta de acceso a la cultura, relacionada con la barrera del idioma y, finalmente, el espejismo del libre albedrío, condicionado por los gobiernos y las altas esferas de la cultura.

Finalmente, gracias a la saturación intertextual, los textos de *Ova completa* rompen definitivamente con esa primera concepción del poema que advertíamos en *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959).

Ahora, en términos de crítica, ¿qué significa la transformación de la enunciación en la poesía de Susana Thénon?

Desde la perspectiva que esta investigación plantea, la forma en que el cambio de enunciación ocurre, en el conjunto de la obra de nuestra poeta, determina tres cosas. La primera, la posibilidad de clasificar su obra bajo dos esferas –cosa que no había sido propuesta formalmente por ninguna investigación precedente a ésta–: la de la enunciación territorializada y la desterritorializada. La segunda implica el espacio hacia el que el poema se traslada, el desplazamiento hacia un lugar permeado por un alto grado de actividad crítica que poemas

anteriores no mostraban, provocando una actitud política, generada gracias a la sobrecarga intertextual que la obra presenta, y que termina por confirmar que *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) constituyen la enunciación desterritorializada. Finalmente, el alto grado de actividad crítica, aunado a la actitud política que *Ova completa* concentra, produce el cambio definitivo en el poema, pues pasa de ser un objeto meramente poético para convertirse en un dispositivo colectivo de enunciación, un discurso crítico que emplea la poesía para invitar al auditorio a cuestionar los mecanismos de control que modelan la narrativa de una época que el sujeto empírico ya presiente globalizada.

### 3.1.2.1. Repercusiones de la enunciación desterritorializada

La plasticidad enunciativa surge de la necesidad de explicar las consecuencias de la transformación de la enunciación en la escritura de Susana Thénon. Este particular enfoque de lectura sobre la enunciación me permite especificar y clasificar el fenómeno enunciativo en enunciación territorializada y enunciación desterritorializada.

La plasticidad enunciativa no puede comprenderse sin la lectura de la obra completa de Susana Thénon, ya que la movilidad que plantea la enunciación desterritorializada sólo puede percibirse si conocemos la obra completa y entendemos que antes hubo enunciación territorializada. Por eso, es importante recordar que la enunciación territorializada es aquella que no desplaza al poema de su función como objeto poético, mientras que la enunciación desterritorializada desplaza al poema, alejándolo del *decorum*, –en el caso de Thénon, a través de la incorporación de la polifonía, la experimentación con la zona visuográfica, la introducción de una intertextualidad saturada, el cambio en el tratamiento de las isotopías y las figuras retóricas– convirtiéndolo en un dispositivo colectivo de enunciación, visibilizando diferentes problemáticas como la falta de comunicación entre el Estado y el individuo que “aborto de poema en oficina pública 31” pone de manifiesto –recordemos que la obra en la que aparece

este poema es *distancias*, publicada en 1984, precisamente en la época de transición a la democracia en Argentina, cuando evidentemente imperaban la confusión y la duda sobre la nueva forma en la que el Estado y el individuo volverían a relacionarse— el aplastamiento del logocentrismo y la sensación de vacío existencial en la experiencia epistemológica del ser que “Según pasan los años (Gozque te ipsum) presenta y el cuestionamiento hacia las versiones oficiales de la historia hegemónica y, al convertirlo en un dispositivo colectivo, lo politiza<sup>53</sup> (Deleuze, Guattari). Entonces, siguiendo el precepto de que la literatura y la poesía también son expresiones políticas, preciso que el grado de politización del poema se convierte en la gran diferencia entre una enunciación y otra en el caso de la obra de Thénon. Mientras en la enunciación territorializada, lo político impera como la forma inherente en que el reparto de lo sensible se lleva a cabo o como lo entiende Terry Eagleton en su libro *Una introducción a la teoría literaria*: “Al hablar de lo político me refiero únicamente a la forma en que organizamos nuestra vida social en común y a las relaciones de poder que ello presupone” (260). En ese

---

<sup>53</sup> No excluimos el punto de vista de diversos escritores y críticos que afirman que la literatura es política. Por ejemplo, Terry Eagleton en su libro *Crítica literaria: una introducción* alude al sentido político de la literatura en contraposición al capitalismo y la posiciona como una ideología al asegurar que la literatura escrita durante ese periodo —la del romanticismo— es prueba del compromiso que los poetas sentían con la literatura misma y con la sociedad (35):

La “literatura” aparece entonces como uno de los escasos enclaves en que los valores creativos olvidados en la sociedad inglesa por el capitalismo industrial pueden celebrarse y reafirmarse. La “imaginación creadora” puede presentarse como imagen de la clase trabajadora no enajenada. El alcance intuitivo y trascendente de la mente poética puede proporcionar una crítica vigente de las ideologías racionalistas o empíricas esclavizadas a los “hechos”. La obra literaria llega a ser considerada como una misteriosa unidad orgánica, en contraste con el individualismo fragmentado del mercado capitalista. Es “espontánea”, no racionalmente calculada; es creadora, no mecánica. El término *poesía*, por lo tanto, ya no se refiere sencillamente a un modo técnico de escribir; tiene profundos nexos sociales, políticos y filosóficos; al escuchar sus cadencias la clase dirigente bien puede —literalmente— echar mano a las armas. La literatura se convirtió en otra ideología, e incluso la “imaginación” como sucedió en el caso de Blake y Shelley, se transformó en fuerza política. (35)

Somos conscientes de que existen varias posturas críticas como la de Eagleton o Edward Said —por mencionar algunos— que afirman el inherente carácter político del poema, la literatura y la crítica literaria. Sin embargo, en esta investigación hemos decidido manejar la politización del poema en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) desde la perspectiva de la llamada literatura menor que Deleuze y Guattari proponen en *Kafka, por una literatura menor* porque nos permite dar continuidad a la idea de desterritorialización en la poesía de Thénon. En esa esfera de pensamiento, los filósofos mencionan las características para que una literatura sea menor —desterritorialización del idioma, conexión del problema individual con la esfera de lo político y, finalmente, cómo “todo adquiere un valor colectivo” (28-30). Esas pautas las encontramos claramente en las obras que mencionamos en renglones anteriores. Además, para complementar el proceso de la politización seguimos las ideas de Rancière, ya que comparten afinidad con las de la literatura menor —elaboración del paisaje de lo visible, manera de leer un síntoma en ese paisaje y la posibilidad de interpretar el significado político de ese síntoma (48).

sentido, cada poema, cada novela o cuento conllevan necesariamente una esfera política. Sin embargo, la enunciación desterritorializada implica –en este caso– un grado de politización que repercute en la forma del texto por efecto del cambio en la enunciación.

En este punto, para comprender de manera definitiva la transformación por la que atraviesa el poema mediante la enunciación desterritorializada es imperante volver a las nociones esenciales que Malabou propone en torno a la plasticidad. En *El porvenir de Hegel*, la filósofa comprende la plasticidad desde múltiples posibilidades de interpretación, proponiéndola como un tipo de lectura post-deconstructiva en la que la fórmula básica es la relación dialéctica de la forma con su destrucción: “El proceso de la plasticidad es dialéctico, en cuanto las operaciones que lo constituyen son contradictorias: la toma de forma y la aniquilación de toda forma, la emergencia y la explosión” (37). Este mismo proceso es visible en los poemas que conforman la enunciación desterritorializada, ya que es evidente la aniquilación de la forma original del poema –primeras obras– poema para su desestabilización –explosión– y la emergencia de su nueva forma –últimas obras–.

Por otra parte, en *La plasticidad en el atardecer de la escritura*, la plasticidad es entendida como la relación inherente entre la forma y su posible dislocación, es decir, un tipo de ruptura transformadora que tiene la capacidad de ordenar dicha transformación (Malabou 91-92).

Atendiendo al razonamiento anterior, la hipótesis que intentamos comprobar leyendo el cambio de enunciación en la poesía de Susana Thénon desde la plasticidad nos permite identificar ese cambio como un fenómeno de desterritorialización y comprender que este proceso específico trae como consecuencia la politización del poema, ubicando los dos últimos libros de Thénon, *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) en el terreno de la literatura menor, entendida como esa literatura que concentra ciertas actitudes revolucionarias que unos cuantos hacen dentro de una lengua mayor:

No estamos pues ante una correspondencia estructural entre dos especies de formas, formas del contenido y formas de la expresión, sino frente a una *máquina de expresión*, capaz de desorganizar sus propias formas y de desorganizar las formas de los contenidos para liberar nuevos contenidos que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa. Una literatura mayor o establecida sigue un vector que va del contenido a la expresión: dado un contenido, en una forma dada, encontrar, descubrir o ver qué forma de expresión le conviene. Lo que bien se concibe, bien se enuncia...Pero una literatura menor o revolucionaria comienza enunciando y sólo después ve o concibe. [...] La expresión debe romper las formas, marcar las rupturas, y las nuevas ramificaciones, (45)

Siguiendo esta postura, la de Thénon pasa de ser una poesía del canon a una de la literatura menor y ello gracias a la transformación de la enunciación, a la destrucción de la forma, al uso del poema como ruptura con el *decorum*, entendiéndolo como un lugar de crítica (nueva ramificación), percibida a través de la plasticidad.

Deleuze y Guattari describen la desterritorialización como el proceso mediante el cual una escritura se excluye del canon. En el caso de Kafka, lo describen de la siguiente manera:

La imposibilidad de escribir en otro idioma que no sea el alemán es para los judíos de Praga el sentimiento de una distancia irreductible con la territorialidad primitiva checa. Y la imposibilidad de escribir en alemán constituye la desterritorialización de la población alemana misma. (29)

Si una literatura menor es aquella que se excluye del canon, *distancias* y *Ova completa* son, en ese sentido, obras que se presentan como una alternativa al canon literario argentino de los 80, que traía de vuelta voces como las de Enrique Molina, Oliverio Girondo y Rubén Darío. Poetas como Héctor Piccoli y su obra “Si no enhestar el oro oído” (1983), Néstor Perlonger y su famoso poema “Cadáveres” (1981) y Arturo Carrera con su libro *Arturo y yo* (1984) fueron los textos inaugurales del neobarroco a principios de los 80, movimiento que se caracterizó por

un tratamiento del lenguaje suntuoso y reactivo cuyos temas eran la muerte, el olvido, la memoria, etcétera (Prieto, *Neobarroco* 23-28). El neobarroco convivía desde un diálogo abierto con la poesía latinoamericana. Poetas como Daniel Freidemberg introdujeron, mediante la creación de *dossiers* la poesía chilena en Argentina de poetas como Oscar Hahn, Waldo Rojas, José Ángel Cuevas y Gonzalo Millán, lo que nos permite identificar parte del canon latinoamericano al que la poesía de Thénon se enfrentaba.

*distancias* y *Ova completa* conforman el discurso de una literatura menor desde el momento en que son concebidas por Thénon a partir de la idea de una escritura descentralizada que emplea la disociación y el agenciamiento de distintas representaciones de la cultura oral argentina para rondar los márgenes de una sociedad vulnerable, inestable y fragmentaria, una sociedad que está aprendiendo a reconfigurarse en la confusión de su nueva libertad. En ambas, el poema se presenta como el espacio en el que Thénon explora, mediante diversas experimentaciones con el lenguaje y el espacio en blanco, la reconfiguración de una subjetividad que se presenta como una alternativa a la subjetividad que los neorrománticos han construido. Al momento de la publicación de estos libros, Thénon comparte ese espacio en el que se está gestando esa literatura menor argentina –de la que es pionera junto a Olga Orozco y Alejandra Pizarnik– con poetas como Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg, quienes, según la perspectiva crítica de Anahí Mallol “articularán una doble operación de búsqueda y construcción de sí que apela constantemente a una recategorización de la experiencia, en tanto constitutiva de una identidad de género” (*Escritura y subjetividad* 34)<sup>54</sup>. En el caso de Thénon, la desterritorialización se presenta no a

---

<sup>54</sup> Haciendo una retrospectiva del proceso que menciona Mallol, es necesario mencionar el ejemplo de la propia Alfonsina Storni, cuya poética marchó siempre a contracorriente del canon literario de su época, pues como lo señala Beatriz Sarlo en el libro *Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Storni crea un espacio para sí misma dentro de la poesía, encarna una forma de escritura que no encaja en el modelo de lo que una mujer podía escribir ‘naturalmente’:

En su poesía se invierten los roles sexuales tradicionales y se rompe con un registro de imágenes atribuidas a la mujer. [...] Alfonsina abre su lugar en la literatura. Su poesía no será sólo sentimental sino erótica; su relación con la figura masculina será no sólo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la

través del idioma, sino de los mecanismos de apropiación de la forma para su desestabilización, es decir que este fenómeno ocurre tanto desde el adentro de su escritura –estructura– como su afuera –contexto del emisor–<sup>55</sup>. Tanto en *distancias* (1984) como en *Ova completa* (1987) estos mecanismos de apropiación conforman la enunciación desterritorializada, que ya expliqué anteriormente. Por ello, a manera de continuidad, en este apartado señalo las consecuencias de este fenómeno.

En primer lugar, la desterritorialización favorece la apropiación de la forma para su ruptura transformadora, es decir, en *distancias* y *Ova completa* Thénon juega con la forma del texto a través de la enunciación, generando un ordenamiento estructural que favorece la dislocación de esa misma forma, provocando la crisis del poema, tal como lo evidencian los poemas “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español”. Esto quiere decir que, al generar el cambio de enunciación en la manera en que Thénon lo hace, no sólo se altera lo enunciado, sino que también se genera una nueva visión de lo que el poema es en comparación con sus primeras obras, originando una relación de transformación entre claridad y disociación del lenguaje. De este proceso deviene precisamente la conversión del poema en un objeto estético politizado. En términos de Deleuze y Guattari, señalados en *Kafka, por una literatura menor*, otra de las características esenciales de este tipo específico de literatura es, gracias a su reducido espacio, la conexión de un problema individual con la política (29). Esta conexión es evidente en la enunciación desterritorializada de Thénon,

---

diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. (79)

En pocas palabras, hizo de su vida íntima el tema central de su obra y con ello creó el primer espacio desterritorializado de una literatura menor argentina escrita por mujeres que abogaba por una forma de subjetividad opuesta a la del canon. En ese sentido, poetas posteriores a ella –como la propia Thénon– siguen ese camino de contracorriente en el que la subjetividad opera en el poema de una forma reactiva al canon.

<sup>55</sup> El análisis pragmático permite identificar el orden en que la desterritorialización del poema ocurre en el plano de la forma, mientras que el afuera se vincula con el contexto biográfico del emisor. En el caso de Thénon, se sabe que siempre se mantuvo al margen del mundillo literario de su época, incluso dejó de escribir durante más de 10 años para dedicarse a la fotografía. Lo anterior puede entenderse como la desterritorialización que la propia escritora hace de sí misma respecto al contexto literario argentino.

pues los poemas dejan de ser el espacio territorializado de la voz de un locutor que mantiene una relación de equilibrio entre tradición y enunciación para convertirse en espacio para la polifonía y la ruptura transformadora, cuyos discursos se mezclan y confunden para generar tensión entre subjetividades y poner en evidencia la crisis latente del poema, convirtiéndolo en un espacio de denuncia y una crítica que se sostiene sobre el efecto de la ironía, el sarcasmo, lo grotesco, la burla, la indeterminación, la disociación, etc.

Si la tercera característica de una literatura menor implica la adquisición de un valor colectivo debido a que todo lo que el escritor dice se convierte en el gesto de una conciencia colectiva (30), entonces, en ese sentido, los poemas de Thénon, clasificados dentro de la enunciación desterritorializada, moldean la polifonía para expresar síntomas colectivos de la historia y la circunstancia social de su época; son la clave que revela la transformación de la forma para dar voz a una conciencia que irremediablemente cuestiona el proceder de los discursos hegemónicos y su impacto en el imaginario colectivo.

## CAPÍTULO 4. El reparto de lo sensible

### 4.1. El grado de politización del poema en *distancias* y *Ova completa*

La novedad histórica que significa el término ‘literatura’ reside, así, no en un lenguaje particular, sino en una nueva manera de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas

*Jacques Rancière*

En el capítulo anterior afirmamos que el grado de politización que la enunciación desterritorializada aplica al poema está ligado al tratamiento de la forma para convertirlo, finalmente, en un objeto de crítica, basándonos en la propuesta clasificatoria que Deleuze y Guattari presentan en *Kafka, por una literatura menor*. Sin embargo, para ahondar más en este proceso de politización fue necesario acudir a la lectura de “La política de la literatura”, de Jacques Rancière, pues en este ensayo el filósofo profundiza en los conceptos de política, democracia y, por supuesto, literatura para proponer el orden que, desde su perspectiva, sigue un proceso de politización de la literatura, generando finalmente la expresión “política de la literatura”:

La expresión ‘política de la literatura’ implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política. (Rancière 15)

Si la literatura implica ya una idea de política en su seno, es importante aclarar que no todas las obras literarias conllevan el mismo grado de politización<sup>56</sup>. Rancière señala que a la

---

<sup>56</sup> Esto podemos cotejarlo con los mismos poemas del corpus. Si bien, hay textos –como “Dónde” o “Quién”– de los años 60 que implican un cuestionamiento del *status quo*, el lenguaje que moldea sus formas no llega a

política “Se le confunde a menudo con el ejercicio del poder y la lucha por el poder” (15) y para, precisamente, aclarar esa confusión, apunta que “La política es la constitución de una esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos objetos son capaces de designar tales objetos y de argumentar sobre su tema” (15). Entendida desde la plasticidad, la política de la literatura es el conjunto de prácticas específicas que entran en contacto a través de relaciones de transformación (desterritorialización). El resultado de estas prácticas y sus relaciones es el reparto de lo sensible (Rancière 16) y, en este sentido, podemos observar que Thénon lleva a cabo una política del poema, en mayor grado, en sus dos últimos poemarios, pues éstos se presentan como esferas de experiencia específica que pone de manifiesto una actitud conflictiva frente a los objetos, seres o circunstancias que enuncian: “toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política” (16). Ese conflicto que implica la actividad política de decidir se ve reflejado en las escenas erigidas a través de agudas y crudas críticas que los poemas encarnan.

Para ejemplificar lo anterior, se presentan algunos fragmentos del poema “por qué grita esa mujer” (*Ova completa*), pues en él la política del poema atiende las sensibilidades desde las que se aborda el grito socialmente. Hablando desde términos de enunciación, dos enunciadores llevan a cabo el proceso de comunicación a través del diálogo. El primero es insistente, pregunta siempre lo mismo: por qué grita esa mujer. En contraste, el segundo se presenta esquivo. Cada respuesta suya constituye un desvío del reparto de lo sensible, un intento de apaciguar al primer enunciador. También invita a preguntarse qué significa ese grito en esa esfera de experiencia específica que es el poema: “La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible. Pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos” (16).

---

desterritorializar la lengua como ocurre en “aborto de poema en oficina pública 31”, “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español”.

Esa reconfiguración que el filósofo explica se ve claramente reflejada en el poema. Ante la pregunta constante *por qué grita esa mujer*, el primer enunciador visibiliza un conflicto, propicia la escucha de ese grito como algo más que el ruido de un “animal ruidoso”:

¿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? (137)

Si la actividad política reparte lo sensible a través de una nueva configuración de objetos y seres, en este poema esa repartición se concentra en la insistencia del primer enunciador al preguntar por ese grito, ya que logra configurar la imagen de esa mujer que grita no como una loca, sino como un ser en una situación de vulnerabilidad: la mujer grita; el grito es su voz de lucha, su habla.

Para Rancière, la política de la literatura “Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (16-17). Estas formas de visibilidad y modos de decir podemos verlos articulados, en “Poema con traducción simultánea español-español”, pues es a través de la polifonía que Thénon,

efectivamente, lleva a cabo esa tarea esencial, pues visibiliza aspectos más bien violentos en torno al origen del saqueo de América y propone un nuevo reparto de lo sensible en torno a este evento histórico, presentando un Cristóbal Colón traducido, captado en su aspecto más cruel:

Coño

(fuck)

Ved aquí nuevos mundos

(Ved aquí estos inmundos)

Quedáoslos

(saqueádlos) (153)

Ese reparto de lo sensible también actúa en términos de especificidad, una especificidad histórica de la literatura que “depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que éste actúa dando a ver y escuchar” (20). Es en este sentido que Thénon hace un recorte en un tiempo y espacio específicos y los traslada al presente a través de un poema que visibiliza otra versión de este hecho histórico, inaugurando con ello un régimen de identificación del arte de escribir, que, en palabras del propio filósofo es:

un sistema de relaciones entre prácticas, de formas de visibilidad de esas prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se deja decir, y las capacidades e incapacidades que así se manifiestan. Es a partir de esto que resulta posible pensar la política de la literatura ‘como tal’, su modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y actuar sobre él. (20-21)

Con la cita anterior Rancière afirma que la literatura –incluida la poesía– es mucho más compleja de lo que se puede llegar a percibir al imaginarla solamente como el producto de una

imaginación dada al arte de escribir. Su postura muestra un complejo proceso de reelaboración del mundo a partir de una serie de relaciones que terminan por afectarlo.

Otro de los conceptos sobre los que Rancière reflexiona es el de una democracia literaria y sobre ello explica: “el principio de la democracia no es la nivelación –real o presunta– de las condiciones sociales. No es una condición social, sino una ruptura simbólica: la ruptura de un orden determinado de relaciones entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer y las maneras de ser” (27). Evidentemente esta ruptura simbólica de un orden determinado de relaciones entre los cuerpos y las palabras aparece como una de las marcas fundamentales de la poesía tardía de Thénon, y es gracias a esta ruptura que la poeta instaure esa democracia literaria que Rancière señala y que, además, es inherente a la política de la literatura. Un ejemplo de esa ruptura simbólica es el poema “Ova completa” en el que la palabra “filosofía” cobra un giro abrupto de significación:

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– (155).

En el fragmento anterior, el poema expone un reparto de lo sensible desde el momento en que el lector identifica la falsa etimología que, al mismo tiempo, funge como elemento de ruptura simbólica entre el significado etimológico de la palabra ‘filosofía’ y el nuevo uso que el locutor le da en el poema como guiño directo a la capitalización de la sabiduría.

Siguiendo la lógica que plantea Rancière, hay tres regímenes de expresión que definen tres formas de igualdad:

Son tres ‘democracias’ y, si se quiere, tres maneras por las que la literatura asimila su régimen de expresión a un modo de configuración de un sentido común, tres formas con las que trabaja para elaborar el paisaje de lo visible, modos de descifrar ese paisaje y de diagnosticar sobre lo que los individuos y las colectividades han hecho y pueden hacer. Pero también tres políticas en tensión con las lógicas según las cuales los colectivos políticos constituyen los objetos de su manifestación y las formas de su enunciación subjetiva”. (48)

A partir de la cita anterior, es posible verificar el grado de politización de los poemas desterritorializados de Thénon mediante la identificación del cumplimiento de las tres democracias que Rancière pone de manifiesto:

1. Una manera de escribir que elabora el paisaje de lo visible (la disponibilidad de toda palabra para construir el tejido de cualquier vida).
2. Una manera de leer que ve un síntoma en ese paisaje y el modo en que lo descifra (la democracia de las cosas mudas).
3. La posibilidad de interpretar el significado político de ese síntoma o el diagnóstico sobre lo que los individuos y las colectividades han hecho y pueden hacer frente a ese síntoma (la democracia molecular de los estados de las cosas) (Rancière 44-48).

En el caso específico de Susana Thénon, podemos identificar en *distancias* (1984) y *Ova completa* el cumplimiento de esas tres democracias que actúan sobre el poema para llevar a cabo el reparto de lo sensible. Los textos que cada una de estas obras contienen son manifestaciones de una forma de escribir que visibiliza y lee diferentes síntomas del mundo, recreándolos desde la polifonía y diagnosticándolos desde puntos de vista, contruidos a través de la ironía, el sarcasmo, la burla y la insistencia de nombrar lo incómodo del mundo en el poema.

En este punto, se pueden retomar esas tres democracias o políticas (Rancière) para identificarlas puntualmente en “aborto de poema en oficina pública 31”, “Según pasan los años

(Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción español-español” con el fin de visibilizar las relaciones de transformación entre ellas y que, en conjunto, ponen en juego el reparto de lo sensible desde las condiciones de existencia que el poema crea para cada paisaje como, efectivamente nos recuerda Rancière:

La política de la literatura es la colisión de esas políticas. Lo que viene a decir que su crítica se hace ante todo mediante el juego de esas tensiones y la experiencia que ella misma hace de los límites de los poderes del juego. La literatura prueba esos límites, ya sea porque quiere radicalizar el mutismo que la separa de la charlatanería democrática, ya porque quiere exceder a la democracia de la letra haciéndose la nueva lengua del cuerpo colectivo. (49)

Si la literatura moldea su crítica poniendo a prueba las relaciones de transformación entre las tres democracias que delimitan su política, ¿de qué manera la elaboración del paisaje de lo visible –primera política–, la manera de leer un síntoma en ese paisaje –segunda política– y la posibilidad de interpretar el significado político de ese síntoma –tercera política– crean en los poemas?

Si como dice Rancière, que mediante la política de la literatura “Se trata de definir una salud diferente para la escritura y de construir un propio plan de igualdad, uno de individualidades nuevas, elaboradas por la destrucción misma de la máquina individual o colectiva de significar y enardecer” (47), ¿cómo se convierten los poemas de *distancias* (1984) y *Ova completa* en la construcción de esa salud?

En el caso de “aborto de poema en oficina pública 31”, Thénon elabora el paisaje del deteriorado estado de la relación entre el individuo y las instancias burocráticas creadas para asesorarlo, marcado por la imposibilidad de comunicación y para enfatizar ese estado, la poeta emplea recursos tanto tipográficos como espaciales (zona visuográfica) que rayan en la falta de comunicación y la disociación. Teniendo como fondo ese paisaje, Thénon lee y visibiliza el síntoma del sujeto individual que se enfrenta al sujeto de las burocracias e interpreta esa

situación como la despersonalización del sujeto individual ante la experiencia de comunicación entre servidor público y civiles: “¿sí? tanle        jos        que ¿sí por favor? / su        car        neallá *doblando la escalera* / ¿sí?        tarde        ya        yago *no se encuentra* (124). Thénon interpreta el significado político de ese síntoma –mediante puntos extremos de indeterminación en los que el leguaje pierde su capacidad de comunicar– como la incapacidad comunicativa que genera un balbuceo silábico que potencia el sentido de disociación: “más        u        no        ya / ¿sí?” (124).

En “Según pasan los años (Gozque te ipsum)”, la recreación de las relaciones de transformación es similar a “aborto de poema en oficina pública 31” porque nuevamente hay un tratamiento de la zona visuográfica que permite identificar un paisaje particular que –en varios momentos– crea zonas de indeterminación dentro de las cuales Thénon pone de manifiesto la identificación de un síntoma que, esta vez, consiste en la fe ciega que la humanidad ha ido depositando en el logocentrismo y el capitalismo a lo largo de las épocas como soluciones, vías posibles y efectivas ante cualquier sensación de vacío en el ciclo de la vida; es decir llenar los vacíos y evitar el hueco porque desde el sesgo capitalista un hueco, un vacío son ejemplos de inactividad y la lógica del capital insiste en hacer del ser humano un vertedero de flujos aleatorios que lo hacen productivo:

podés elegir entre estos saldos: “y mis Kits”

“y mis Gadgets”

“y mis Accesorios”

“y mis Caireles”

“y mis Repuestos”

“y mis Abalorios”

“y mis Trebejos”

“y mis Agorafobios” (148)

Thénon interpreta esta abundancia de referentes capitalistas y logocéntricos como una forma de abarrotamiento que, lejos de proponer la prometida evolución de una conciencia en el lapso de una vida, crea una especie de temor al vacío epistemológico, trayendo como consecuencia el hábito de consumo de “saldos” intercambiables que dejan una sensación de estancamiento y duda existencial, una especie de involución:

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

según el camino  
 según el canon. (149)

Finalmente, la zona visuográfica vuelve a presentar el terreno del paisaje que Thénon dibuja en “Poema con traducción simultánea español-español”, configurando una serie de eventos que narran el descubrimiento de América sobre un telón de doble discurso, el del colonizador y el del locutor-testigo que funge como traductor gracias a los paréntesis que permiten diferenciar los cambios en la enunciación. Dicho de otro modo, el poema (re) escribe una historicidad.

Por otra parte, Thénon lee el síntoma de ese acontecimiento y lo expone lo hace a través de ese locutor-testigo –que también es traductor–, ofreciendo una lectura distinta de esos

sucesos históricos y lo evidencia a través de una traducción simultánea que consiste en releer ese paisaje inicial contado por la hegemonía histórica:

Cristóforo gatilló el misal  
 (Christopher disparó el misil)  
 dijo a sus pares  
 (dijo a sus secuaces)  
 coño  
 (fuck)  
 ved aquí nuevos mundos  
 (ved aquí a estos inmundos)  
 quedáoslos  
 (saqueádlos) (153)

Por último, la interpretación política concluye en un diagnóstico que evidencia una crítica anti-occidental que Thénon configura con respecto al descubrimiento de América, pues muestra un lado b del personaje histórico al que somete a juicio y burla:

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) (152)

La conjunción de las prácticas anteriores configura un discurso que expone la violencia y el saqueo, que identifica el síntoma de lo que, posteriormente, fue el proceso de colonización. Y Thénon lo interpreta como un acto de barbarie por parte de los españoles. De tal manera que la política del poema, efectivamente, propone una nueva configuración de los seres y las cosas;

es decir, después de su lectura, el auditor comprende que el poema ha alterado el reparto del poder, haciendo posible la captación de ese acto histórico como uno digno de ser juzgado desde otra perspectiva histórica –la del saqueado–.

## 4.2 El poema como crítica. Un acercamiento desde el lirismo crítico

¿Qué actitudes debemos identificar en el poema para afirmar que, efectivamente, desde la esfera de su creación, se está llevando a cabo una crítica? ¿Qué elementos confluyen en la construcción de un poema para nombrarlo discurso crítico? ¿Qué es el lirismo crítico?

En su libro *Pour un lyrisme critique*, Jean-Michel Maulpoix señala que “les œuvres modernes se caractérisent par la singularité de leur qui s’e affirme nouvelle et manifeste une rupture plutôt qu’une appartenance” (17)<sup>57</sup>. En ese sentido, *distancias* (1984) y *Ova completa* comparten ese tipo de escritura singular y nueva que, efectivamente, manifiesta una ruptura con las obras que les antecedieron, pues construyen imaginarios de situaciones sociales vigentes y en conflicto (política de la literatura). Sin embargo, para que un lirismo sea crítico hace falta no sólo expresarlo como una ruptura nueva dentro del canon, sino exponer y confrontar síntomas sociales que golpean la construcción del individuo, que modifican perspectivas sobre los sujetos y las cosas, síntomas que terminan por imprimir puntos de vista globalizados sobre la realidad del mundo: “C’est de cogner ainsi à des portes fermées et de se poser à nu la double question de l’être et du parler que le poème se fait critique” (18)<sup>58</sup>. Este mismo actuar que Maulpoix señala mediante el cual un poema se vuelve crítico queda expresamente identificado en “La antología”, poema que versa sobre la idea que en los 80 –actualmente también– implicaba ser mujer y poeta hispanoamericana desde la visión norteamericana, una visión más bien precaria. En él la cuestión sobre el ser y desde dónde se lo habla, queda expresada de una forma irónica

<sup>57</sup> “las obras modernas se caracterizan por la singularidad de su escritura, que se afirma nueva y manifiesta una ruptura más que una pertenencia” (17)

<sup>58</sup> “Es al tocar de cierta manera puertas cerradas y de dejar al descubierto la doble cuestión del ser y del habla que el poema se vuelve crítico” (18)

en la que Thénon construye el personaje que la academia anglosajona busca cuando habla de poetisas hispanoamericanas expresamente mujeres:

me llamo Petrona Smith-Jones  
 soy profesora adjunta  
 de la Universidad de Poughkeepsie  
 que queda un poquitos al sur de Vancouver  
 y estoy en la Argentina becada  
 por la Putifar Comission  
 para hacer una antología  
 de escritoras en vías de desarrollo (182)

En el fragmento anterior, el locutor es la encarnación de una letrada norteamericana con plaza parcial en la universidad y, además becada. La ligereza de su presentación muestra también la ingenuidad con la que la crítica anglosajona mira a las poetisas hispanoamericanas al catalogarlas como escritoras en vías de desarrollo. Esta especificación de carácter político enmarca ya un amplio territorio social y físico que ha encasillado a los países de Latinoamérica por décadas, haciendo notar la relación subalterna que hay entre Norteamérica y los países latinos.

Después de la presentación de la antologadora, viene el despliegue de adjetivos que dan forma a ese ideal caído y derrotado de la poeta hispanoamericana:

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 (182-183)

Este despliegue de calificativos desafortunados no sólo crea el falso perfil de poeta latinoamericana, sino que también revela el síntoma que Thénon está leyendo en esa relación conflictiva y en desventaja entre la crítica norteamericana y el estereotipo que ésta crea de las poetas hispanoamericanas. De tal manera que, al leer el poema, el auditor entra en contacto con una forma de conciencia satírica que pone sobre la mesa un problema de percepción. Esa misma conciencia mezclada con ironía es precisamente la que hace al poeta ser crítico –según Maulpoix–, rebasando la cómoda posición que la inspiración otorga al poeta: “Ni aveugle ni sourd ni innocent, le poète ne s’abandonne pas naïvement au flux désordonné de son inspiration et de ses sentiments. Il se fait analyste, exerce volontiers son ironie, et met à l’épreuve dans son poème la capacité de la langue à faire face au réel” (20)<sup>59</sup>. Ya sea una realidad disociada –como la que Thénon critica en *distancias* (1984)– o la realidad de los acontecimientos que cumplen una función oficial y legitimada en la historia del mundo –como es el caso de *Ova completa*–, Thénon se posiciona como una poeta que emplea el territorio del poema para hacer anotaciones críticas y puntuales sobre el mundo y sus acontecimientos a través de una poesía más narrativa, que redefine el territorio del poema. Esta actitud de Thénon frente al poema y la realidad hacen de su poesía escrita en los 80 constituye un claro ejemplo de lirismo crítico que Maulpoix describe:

---

<sup>59</sup> “Ni ciego, ni sordo, ni inocente, el poeta no se abandona ingenuamente al flujo desordenado de su inspiración y sentimientos. Se convierte en analista, ejerce voluntariamente su ironía y pone a prueba en su poema la capacidad del lenguaje para afrontar la realidad” (20).

Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu'il ne s'élève et qui interroge plus qu'il ne célèbre. Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l'insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu'elle se pose restent indissociables de l'émotion d'un sujet et de la circonstance vécue<sup>60</sup>. (21)

Poemas como “aborto de poema en oficina pública 31”, “Según pasan los años (Gozque te ipsum)” y “Poema con traducción simultánea español-español” son ejemplo de ese lirismo crítico que Maulpoix describe en la cita anterior. Cada uno de esos textos expone diferentes cuestiones que ponen de manifiesto la crisis del ser, su entorno y la percepción de la realidad controlada por sistemas patriarcales de represión que van desde la experiencia fallida de comunicación entre el individuo y el Estado, a través de sus dependencias gubernamentales –caso de “31”–; la organización sistemática de represión a través de múltiples prácticas de control que lejos de enriquecer la experiencia del conocimiento del individuo, la aplanan –caso de “Según pasan los años (gozque te ipsum)”–; o la posibilidad de cuestionar ciertos hechos o arquetipos de orden histórico, exponiendo su lado menos humano –caso de “Poema con traducción simultánea español-español”–.

Actitudes como las anteriores ponen al poema en un estado de crisis, pues mediante la manipulación del poema, desde todos sus niveles de organización, Thénon traslada aquello que identifica como conflicto o un síntoma social al poema y, al hacerlo, convierte el espacio poético en un terreno para la crítica por el que desfilan sujetos y acontecimientos que exigen ser leídos desde una perspectiva que amplía su horizonte de sentido, otorgándoles la posibilidad de ser devueltos al mundo a través de un nuevo decir: “Il semble chaque fois que le poétique étend son territoire, en faisant entrer en son champ davantage d'objets et des mots prosaïques. Il se

---

<sup>60</sup> “Crítico es este lirismo que profundiza más de lo que se eleva y que cuestiona más de lo que celebra. Crítica esta escritura que se repliega ansiosamente sobre sí misma en lugar de cantar despreocupadamente. Pero lírica, al fin y al cabo, pues las cuestiones que plantea son inseparables de la emoción de un sujeto y de la circunstancia vivida”. (21)

redéfinit à Travers une nouvelle poétisation du commun”<sup>61</sup> (19). El mismo Maulpoix entiende el lirismo crítico también en términos de un estado crítico que afecta al sujeto y al lenguaje (24), resaltando la labor de resignificación urgente del poema ante el mundo moderno. En ese sentido, Thénon demuestra una preocupación por esa modernidad y la somete a juicio cada vez que un poema suyo sirve de escenario para aquello que urge cuestionar y, al hacerlo efectúa otra de las tareas del lirismo crítico que, según Maulpoix consiste en hacer “un travail de réévaluation et de ressaisissement du poétique. Là où les vers tendent à *napper* –idéaliser, sublimer– le réel et la langue, il multiplie les accidents et les saillies” (25)<sup>62</sup>.

Finalmente, la gran astucia del lirismo crítico reside en la capacidad reflexiva que pretende instaurar en el lector. *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) son, pues, el intento de para instaurar en sus lectores la semilla de la búsqueda y el cuestionamiento. En *distancias* lo hace a través de la fragmentación, la disociación y la espacialidad del texto. En su epílogo a este libro, Ana María Barrenechea apunta lo siguiente:

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, sorprendente e inevitable. Su extrañeza no impide la comunicación. Todo lo contrario. Lo que hace es pedirla, incitarla. El libro, con la variedad de voces que en él dialogan, dice al lector, sin descanso: busca, soy múltiple, no te detengas, no te conformes. (130)

Los renglones finales de la cita enmarcan esa reevaluación y recuperación de lo poético, acciones que Thénon encamina hacia la formación del poema como un dispositivo radical de enunciación, un dispositivo complejo en estado de crisis que insta al lector a cuestionar e

---

<sup>61</sup> “Parece que cada vez lo poético expande su territorio, lo hace introduciendo más objetos y palabras prosaicas a su campo. Se redefine mediante una nueva poetización de lo común”. (19)

<sup>62</sup> “una labor de reevaluación y recuperación de lo poético. Ahí donde los versos tienden a *cubrir* –idealizar, sublimar– la realidad y el lenguaje, él multiplica los accidentes y las protuberancias”. (25)

indagar sobre los síntomas de su entorno, sobre la percepción de los fenómenos socioculturales del mundo y la forma en que nos han contado la historia de ciertos personajes y lugares. Por otra parte, en el prólogo I de *La morada imposible*, María Negroni, señala sobre *Ova completa* (1987), que es el libro que alcanza el clímax de su capacidad más 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 hasta el límite 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 que sólo una música desnuda, ambivalente, podría transcribir. (14)

Resulta interesante identificar elementos que Barrenechea y Negroni atribuyen a la poesía de Thénon en la propuesta del lirismo crítico que Maulpoix plantea como el efecto radical de extrañeza, las voces que hablan en él para que el lector busque y no se conforme, pues constituyen una prueba más de que estas dos obras, mediante los diferentes recursos que cada una emplea, convergen, efectivamente, en aquello que Maulpoix nombra lirismo crítico, atribuyéndole a este tipo de poesía un terreno que propicia en el lector la oportunidad de preguntarse por los fenómenos que el lenguaje nombra en ella:

Il faut ajouter à cela que le lyrisme n'es pas seulement critique par l'espece de perturbation qu'il introduit dans le langage. Il l'est aussi, plus radicalement, par l'interrogation qu'il induit chez le lecteur : un poème est un texte qui conduit celui qui le lit à se poser des questions sur le langage. Il dérange des formes, fait vaciller des repères, met en cause une vision du monde, opère des rapprochements incongrus, change la perception du temps et de l'espace, accélère ou ralentit le pouls même de la vie : le lyrisme est essentiellement critique par le traitement singulier qu'il fait subir à la langue. (28-29)<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> “Cabe añadir que el lirismo no solo es crítico por el tipo de perturbación que introduce en el lenguaje. También lo es, de forma más radical, por el cuestionamiento que induce en el lector: un poema es un texto que lleva al lector

Finalmente, podemos entender *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) como entramados enunciativos que, efectivamente, alteran las formas —en este caso, desde la forma misma del poema—, sacuden las estructuras estables del pensamiento y desafían la visión hegemónica del mundo mediante diferentes dispositivos que recrean ese espacio de perturbación que Maulpoix plantea. Son obras que se presentan como modelos para armar confrontaciones entre el lector y el mundo desde el malestar, la insistencia de la incapacidad de comunicar y el arrojo de cuestionar los parámetros de una sociedad que, evidentemente, se devora a sí misma. Ante este acto de cierto tipo de logos impuesto, la poesía desterritorializada de Thénon se presenta como una máquina que hace frente al régimen de lo que es, aparentemente, inapelable porque es histórico o porque es parte de la norma impuesta.

---

a preguntarse sobre el lenguaje. Altera las formas, sacude los hitos, desafía la visión del mundo, establece conexiones incongruentes, cambia la percepción del tiempo y el espacio, acelera o ralentiza el pulso mismo de la vida: el lirismo es esencialmente crítico por el tratamiento singular que le otorga al lenguaje”. (28-29)

## CONCLUSIÓN

Al principio, la hipótesis de este trabajo se enfocaba en demostrar los fenómenos que el cambio de enunciación imprimía en el movimiento de la plasticidad en la poesía de Susana Thénon, considerando dicho cambio como una consecuencia en el comportamiento de la plasticidad. Sin embargo, conforme se fue desarrollando el análisis pragmático –propuesta de Alejandro Palma Castro– de los poemas sugeridos para esta investigación, profundizando y ampliando el estudio de la enunciación a través del concepto de polifonía de Oswald Ducrot, comprendimos que debíamos ajustar la hipótesis y redirigir la lectura del rastro enunciativo que estaba siguiendo. Si bien, las observaciones generales del análisis pragmático ya evidenciaban cambios palpables, visibles y contundentes entre las obras escritas en los dos periodos que van de 1958 a 1967 y de 1984 a 1987, debíamos interpretar aquellos resultados en función de la plasticidad misma. El ajuste consistió en no intentar explicar el comportamiento de la plasticidad a partir del cambio en la enunciación, sino leer ese cambio desde la plasticidad misma. Gracias a esa variación epistemológica acuñé el concepto de plasticidad enunciativa – el aporte crítico más significativo que esta investigación me ha dejado –, que identifica y une las relaciones de transformación que la enunciación efectúa en la forma del poema, dirigidas bajo la perspectiva de la plasticidad, entendida como la relación dialéctica de la forma con su destrucción (Malabou 91). La pregunta que surgió fue ¿cómo o desde dónde leer esas relaciones de transformación tanto de la enunciación misma con el poema y el poema mismo con su forma?

Para ello buscamos vectores de interpretación que se adecuaran a la contemporaneidad de lo que implica la idea de la plasticidad en la escritura, tal como la especifica Malabou. En la lectura sincrónica de *Cartografías esquizoanalíticas* de Félix Guattari, y *Kafka, por una literatura menor*, de Gilles Deleuze y el mismo Guattari encontramos las definiciones de enunciación territorializada y enunciación desterritorializada. Ambas propuestas se nos ofrecieron como esos vectores de interpretación que necesitábamos y, además nos permitieron

comprender de una forma más clara que el cambio de enunciación en la poesía de Thénon implicaba una movilidad que exigía ser explicada; es decir, de qué punto partía y a qué punto llegaba a través de su transformación.

La poesía de Susana Thénon es rica en variantes discursivas y ofrece diferentes tratamientos del lenguaje. Estos elementos de transformación repercuten en su poesía de manera magistral porque realmente logra trasladar al poema de un territorio a otro, creando un enfrentamiento del poema con su forma y de Thénon misma ante el mundo a través de cuestionamientos, críticas y juegos de palabras que terminan por modificar de manera brutal el territorio pensado para que habite el poema.

La plasticidad nos permite interpretar la poesía de Thénon como una máscara de transformación<sup>64</sup> en la que podemos detectar dos rostros. En primer lugar, el de la tradición, conformada por aquellos elementos que la poeta toma del canon clásico occidental como del de su propia de su época –isotopías afines al decorum horaciano, lenguaje que expresa un trabajo de contemplación y comprensión del mundo a través de una experiencia poética, marcada por el individualismo presentado en la construcción de la enunciación–, asimilados en los mecanismos estructurales que cimientan las características de obras como *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) –referidos ya en el primer capítulo–. En segunda instancia tenemos, el rostro de la transformación de esa tradición, su superación; es decir, un rostro que, inevitablemente disloca la forma del primero para posicionarse como un nuevo modo de articulación. Este rostro dislocado está conformado por *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987); además, mantiene ciertos aspectos de la tradición a la que se ciñe el primer rostro; sin embargo, estos elementos se ven afectados por la diferencia en su tratamiento. Por ejemplo, si en el primer rostro encontramos manifestaciones intertextuales directas a ciertas figuras de la

---

<sup>64</sup> En la introducción de su obra *La plasticidad en el atardecer de la escritura*, Malabou retoma este concepto de Claude Lévi-Strauss que, originalmente, hace referencia a ciertos tipos de máscaras primitivas que, gracias a un mecanismo de movimiento escondían o revelaban un segundo rostro o máscara (Malabou 15).

literatura clásica griega –Edipo, Medea, Aquiles–, en el segundo, aunque las referencias intertextuales de exponentes de esa época persisten, es sólo para la construcción de una crítica que los ridiculiza –como es el caso de la mención a Sócrates como un cabal idiota en el poema “Según pasan los años (Gozque te ipsum), de *Ova completa*–. El nexa entre un rostro y otro es la diferencia en el tratamiento de los elementos formales del poema que, en el caso de Thénon, recaen, en el segundo rostro que su escritura nos presenta, en el cambio de la enunciación, el tratamiento de la zona visuográfica, el incremento de la intertextualidad y los espacios de indeterminación para fines críticos y satíricos, y finalmente, en la elección de líneas isotópicas opuestas a su primera producción poética. La posibilidad de la dislocación de un rostro sobre otro también revela una diferencia cronológica (Malabou 24), pues Thénon emplea ambos rostros para transitar diferentes épocas, la del 60 y la del 80 en Argentina. En el transitar de esa máscara de transformación que es la escritura de la escritora, la subjetividad se ve transformada y crea una nueva tradición; es decir, de presentarse como una subjetividad individual en el primer rostro, pasa a reconocerse como una entidad creada a partir de múltiples voces que hablan en el poema. La subjetividad multiplica su campo de acción a través de ese segundo rostro que se presenta cuando Thénon tensiona la estructura del poema para crear la posibilidad de la dislocación de su propia escritura: “estas máscaras revelan el vínculo secreto que existe entre *unidad formal y articulación, plenitud de una forma y posibilidad de su dislocación*” (Malabou 16). El resultado es una nueva tradición que irrumpe y descoloca el discurso poético establecido, mediante la incorporación de la crítica sarcástica como parte de una nueva forma en la que el emisor –sujeto empírico– pone en estado de crisis al poema, mediante el cuestionamiento de la capacidad del lenguaje para explicar los fenómenos del mundo y, finalmente, esta nueva tradición también supone un cambio en la relación entre el poema y su auditorio, exigiendo de éste una participación activa en el proceso de lectura, pues el primero se presenta no sólo como la experiencia estética de un tercero, sino como una herramienta –

dispositivo colectivo de enunciación— para transitar el discurso hegemónico de la realidad misma.

La complejización gradual de la enunciación es la urgencia de comprender el poema como un espacio de ruptura y transformación —el proceso mismo de la plasticidad—. Por ende, la enunciación territorializada y desterritorializada facilitan el trazo de la ruta que sigue la enunciación.

Comprender que necesariamente la enunciación desterritorializada comporta de forma inherente la vena de la crítica. En ese sentido, *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) enmarcan no sólo una época de experimentación meticulosa, sino la creación de una postura crítica ante el mundo en la que Thénon se mueve a través de voces disidentes que preguntan, buscan y enfrentan síntomas que la sociedad intenta ocultar. Por ello, no fue difícil establecer una conexión entre el lirismo crítico de Jean-Michel Maulpoix y los poemas irreverentes, crudos, sarcásticos y disociados que Thénon escribe sus dos últimas obras publicadas en vida.

Por otra parte, el descubrimiento de la plasticidad enunciativa como resultado de una forma de análisis y lectura crítica sobre el cambio de enunciación en la poesía de Susana Thénon dialoga con otros trabajos precisamente desde la afirmación de que hay varias formas en las que la poeta hace crítica en el poema. Por ejemplo, en “El texto poético como parodia del discurso crítico. Los últimos poemas de Susana Thénon”, Ana María Barrenechea hace acopio de los múltiples experimentos —con los géneros discursivos, los efectos pragmáticos del lenguaje, etc.— que Thénon lleva a cabo para crear “muestras de tematizaciones críticas o teóricas practicadas en el texto poético” (267); es decir, Barrenechea lee la crítica desde la construcción del poema como parodia, y a ésta desde la “contaminación de textos poéticos” con discursos críticos. En ese sentido, la plasticidad enunciativa puede aportar información pertinente, pues identifica la forma en la que lo dicho articula la crítica. La diferencia es que lo hace a través de la polifonía y todos los cambios a nivel pragmático que ésta conlleva.

Otra manera en que la plasticidad enunciativa contribuye a enriquecer el intercambio de ideas y posturas en torno al poema entendido como discurso crítico es la que puede darse al enfrentar esta investigación con la tesis de maestría *Los márgenes de la lírica. Ironía y subversión poética en Susana Thénon y Roque Dalton*, de Julieta Gamboa (UNAM), trabajo en el que la autora, desde una visión sociológica, se acerca al poema para identificar aquellos recursos que posicionan la ironía como centro de creación y cómo su efecto en el poema lo convierte en un instrumento de subversión, creando, como la autora lo señala, una poética del límite. Cuando Gamboa describe *Ova completa* como una obra marcada por esta poética del límite, pienso en ese límite que la enunciación desterritorializada traspasa para hacer del poema un discurso crítico. Al final, lo que termina siendo irreductible es la crítica como vehículo de articulación principal en *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). Lo anterior permite identificar las múltiples formas en las que se puede llegar a interpretar el nacimiento del discurso crítico en la poesía de Susana Thénon.

No hay estudios sobre la poesía de Susan Thénon que ubiquen la enunciación como elemento principal de investigación. Esto puede deberse en gran medida a varios factores. En primer lugar, el sitio marginal en el que hoy en día se encuentra su obra. Aunque perteneció a una de las etapas más agitadas de intelectualismo en Argentina, Thénon siempre se mantuvo al margen de la escena literaria. Tal vez ello sea una de las razones por las cuales apenas se empiece a leerla en la Academia.

Su obra ha ido abriéndose paso gracias a las diferentes lecturas que se han hecho de sus libros, especialmente de *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987). Las perspectivas desde las que se la ha abordado son la feminista, —como la tesis de doctorado de Yolanda Segura—; a nivel del discurso y la ironía —trabajos de su editora Ana María Barrenechea—, y desde una lectura de

la imagen poética y la visual<sup>65</sup> —caso del ensayo “Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon”, de Paola Cortés Rocca—.

Tomando en cuenta tales antecedentes, la lectura que ensayo sobre la enunciación desde la plasticidad termina por proponerse como una nueva serie de datos que arrojan una luz distinta no sobre los temas de la poesía de Thénon, sino sobre el proceso de enunciar esos temas y la repercusión que ese proceso particular tiene en toda su obra. Como ya hemos mencionado antes, la mayor parte de textos académicos que podemos leer sobre Thénon se centran de forma casi exclusiva en *distancias* y *Ova completa*. Entiendo que poemas como “Por qué grita esa mujer”, tal vez el poema más conocido de la poeta y estandarte del nuevo feminismo argentino, atraigan la atención hacia *Ova completa*, clímax de esa parodia discursiva originada en la ironía que tan buena recepción ha tenido actualmente. Sin embargo, al centrarnos sólo en el fenómeno de la ironía podemos perder de vista los orígenes de ese clímax. Si bien, investigaciones como las anteriores confirman que el poema se convierte, efectivamente, en el lugar desterritorializado desde donde Thénon enuncia una crítica, la presente investigación, al indagar también de forma minuciosa sobre el proceso de enunciación en las obras anteriores, identifica la semilla previa a la explosión de la forma que albergará en su reconstrucción el discurso crítico y la ironía, elementos con los que se reconoce generalmente a su obra.

Proponer una lectura desde la plasticidad nos permitió reconocer el valor fundamental del análisis pragmático, pues aquella primera intuición de que el movimiento interno del lenguaje modificaba su devenir sólo fue tangible cuando sometí a inspección cada uno de los poemas que elegí para conformar el corpus que empleé como objeto de estudio. Desde ese punto, podemos comprender esta investigación como una propuesta que dialoga con otras aproximaciones a la poesía de Susana Thénon. También se puede ver que una lectura que

---

<sup>65</sup> Recordemos que Thénon también era fotógrafa profesional y hubo años de su vida en los que se dedicó más a la fotografía que a la escritura. Incluso llegó a ganar un premio de fotografía local. Y existe un libro objeto que contiene treinta láminas fotográficas en blanco y negro, titulado *Acerca de Iris Scaccheri*, editado en los 80.

vincula tradición y nuevas propuestas de interpretación y crítica favorecen el diálogo con escrituras tan singulares como la de Susana Thénon. En el caso de esta investigación, vincular la plasticidad al estudio de la enunciación aporta estabilidad estructural a una forma de interpretación que está en proceso de decirse. Por ello, el aporte de la plasticidad enunciativa consiste en especificar no de qué manera se presentan la ironía y el discurso crítico en la poesía de Thénon, sino como se enuncian.

Lo anterior nos puede hacer pensar que, muchas veces, la forma en la que la Academia lee o no a un escritor repercute en la accesibilidad de su obra. La de Thénon ha sido una obra marcada por la marginalidad y la fragmentación en un sentido que va más allá del texto, en congruencia con la realidad misma de la poeta. Hoy en día, aunque ya cuenta con más lectores, la disponibilidad de su obra es precaria, incluso en internet. Esto puede deberse a múltiples factores; sin embargo, pienso que, en ese sentido, la Academia todavía puede hacer esfuerzos por visibilizarla, como en el caso de su coetánea, Alejandra Pizarnik. Con esto no decimos que no haya un trabajo previo. El mejor ejemplo proviene sin duda de Ana María Barrenechea, María Negroni y su traductora Renata Treitel, a quienes Thénon agradece por la publicación de *distancias* (1984):

Vaya el más hondo y cariñoso agradecimiento a quienes apuntalaron la construcción de este libro: a Ana María Barrenechea, que sin desmayo me alentó críticamente durante muchos años difíciles; a Renata Treitel, quien por pura convicción ha traducido estos poemas al inglés, sorteando con enorme talento numerosísimas dificultades. (109)

Mientras Barrenechea y Negroni se dedicaron a editar y publicar sus obras completas, Treitel la tradujo al inglés, ampliando el campo para su recepción. En ese sentido, el compromiso de esta investigación hacia la obra de Thénon se dirige, precisamente, a enriquecer ese campo de recepción desde el diálogo con la obra misma como con estudios anteriores sobre ésta. También es un intento por introducirla en las aulas, reanimar sus textos desde la discusión

y la duda, extraer su pensamiento de ese lugar de olvido en el que ha estado por mucho tiempo. También implica la urgencia de leer los síntomas recientes del mundo desde su obra y con ello reafirmar el carácter actual de su poesía, mediante la vinculación a ciertas ideas de la teoría literaria como la pragmática del poema, que, aunada a la plasticidad enunciativa, concibe el poema como un proceso complejo de significaciones y mecanismos de enunciación, situación que lo mantiene abierto a múltiples interpretaciones.

De igual manera, se vincula con aquello que Deleuze y Guattari entienden como una literatura menor en la que también hay un movimiento de elección, pues lo que se dice –en el caso de Thénon– se dice desde un territorio liminar. En esta investigación, también existe un vínculo con la deconstrucción, pues la reinterpretación que Catherine Malabou hace de la plasticidad surge, precisamente de haber pasado el concepto por el filtro de la deconstrucción y, lo más importante, superarlo para redireccionarlo a la escritura como la capacidad del lenguaje que transforma al poema desde sí mismo. Indudablemente, la propuesta de la polifonía de Oswald Ducrot en *El decir y lo dicho* no sólo es un vínculo con este trabajo, sino uno de los dos pilares sobre los que esta propuesta se construye y crea su sentido. La polifonía, igual que la plasticidad, comporta en su propuesta una idea de movimiento comunicativo que crea redes de conexión entre sus elementos constitutivos y la plasticidad logra leer estas redes de conexión como puntos a través de los cuales el poema ejecuta el proceso de la transformación: la explosión/desintegración de la forma y su reconstrucción/reconfiguración a partir de los escombros –huella–.

Entonces, podemos decir que la propuesta de la plasticidad enunciativa revela una forma distinta de interpretar los resultados de un análisis pragmático, precisamente a través de la lente de una teoría expresamente contemporánea, posdeconstruccionista, para ser exacta. El aporte de la plasticidad enunciativa a los estudios literarios consistiría en la fundación de un espacio analítico-interpretativo abierto a la creación de vectores de interpretación que dependerán de

las necesidades de las investigaciones futuras. En nuestro caso, tales vectores fueron los conceptos de enunciación territorializada y desterritorializada de Deleuze y Guattari porque representaron una solución al problema de la clasificación de los resultados del análisis. Así, el poema puede ser considerado como un objeto abierto que se resiste a su clausura, de tal manera que la plasticidad enunciativa se propone como un instrumento cuya estructura es movable y se adapta a las necesidades puntuales de cada investigación.

Y es precisamente desde esa naturaleza de comprensión conjunta que esta investigación logra establecer guiños con ciertas dinámicas sociales, precisamente aquellas que Thénon expone como síntomas y que se ven sometidas a la crítica y el escrutinio en el espacio que traza la enunciación desterritorializada. Son, específicamente hablando, dinámicas de control vigentes, tales como qué efectos secundarios tiene la oferta desmedida del logos en la sociedad contemporánea, el discurso de la hegemonía sobre cómo debemos interpretar la historia del mundo, cómo se regula el conocimiento, la falta de comunicación entre el cuerpo civil y el cuerpo del Estado, éstas entre la más constantes.

El marco de esta investigación permite, en primer lugar, identificar esas dinámicas sociales como problemáticas que siguen vigentes y ese es, tal vez, el mayor aporte de *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987): su carácter de actualidad, su urgencia por cuestionar los desaciertos de una sociedad opresora. Interpretar estas problemáticas desde la polifonía, la plasticidad y el lirismo crítico demuestra que Thénon asume la multiplicidad de voces como el instrumento que modula el poema hacia una crítica constante que, además, incita al lector a preguntarse sobre la situación actual de esos síntomas. Si Thénon encuentra en el poema la posibilidad de ejercer el discurso crítico, entonces su obra, leída desde el lirismo crítico de Maulpoix, reafirma la urgencia de comprender el compromiso de la poesía contemporánea con el lenguaje, con la sociedad, con lo político:

elle constitue un îlot de résistance, inconnu du grand public, car tenu à l'écart du bruit médiatique, une sorte *réserve* où survit clandestinement une population mêlée, occupée à des travaux anachroniques : garder la langue en vue, veiller sur ces capacités, éprouver aussi bien sa tenue et sa teneur que sa plasticité ou sa dureté. (82)<sup>66</sup>

Esta actitud, que primero se presenta en el poema y se catapulta al mundo real a través de su recepción, imprime varias perspectivas sobre la realidad. Por un lado, una perspectiva subjetiva desde la que Thénon posibilita el principio de cuestionamiento del mundo. Lo hace inicialmente en pequeños atisbos subjetivos que presenta en obras como *Edad sin tregua* (1958) o *Habitante de la nada* (1959), obras en las que la crítica se presenta diluida y de forma intermitente. Por otro lado, esa forma subjetiva cobra la forma de un lenguaje punzante, corrosivo y puntual sobre diversos aspectos que contribuyen a la visibilización del deterioro del sistema social como en el caso de *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) mediante giros del lenguaje que convierten al poema en un dispositivo colectivo de enunciación. Entender así el poema promueve la acción de vincular la realidad de este con la realidad del mundo y, en ese sentido, esa máquina que concentra las múltiples voces que Thénon emplea para llevar el mensaje poético a un estado crítico de enunciación se complementa con la afirmación que Cortés Rocca hace sobre su quehacer poético: “La práctica poética de Thénon [...] enlaza gente, discursos y saberes” (7). Enlazada a la idea de dispositivo colectivo de enunciación, la cita de Cortés Rocca complementa el compromiso con lo social que la poesía de Thénon representa.

La plasticidad enunciativa, al ser un concepto que clasifica como territorializada y desterritorializada la enunciación en la poesía de Susana Thénon, da cuenta del proceso y compromiso social que obras como *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) representan dentro de su carrera. La plasticidad enunciativa plantea la oportunidad de percibir la importancia de la

---

<sup>66</sup> “ella [la poesía] constituye una isla de resistencia, desconocida para una gran parte del público, alejada del ruido mediático, una especie de reserva donde una población mixta sobrevive clandestinamente, ocupada en tareas anacrónica: vigilar la lengua, velar por sus capacidades, poner a prueba su consistencia y contenido, así como su plasticidad o dureza”. (82)

inclusión de diversas voces para la conformación de una poesía que recurre a la ironía, la burla, el sarcasmo y la audacia de ciertos agenciamientos de la oralidad para hacer comprender al lector que la burla también es una forma de visibilizar conflictos que siguen repitiéndose, malestares sociales que seguirán enfermando al mundo si seguimos pensando que la poesía es sólo ese conjunto de palabras inamovibles que nada más existen en las páginas de un libro. El gran acierto de Thénon es lanzarlas al mundo como provocaciones explosivas que revisten la realidad con la más pura de las apuestas de la poesía: el juego de la palabra.

## REFERENCIAS CITADAS Y CONSULTADAS

- Alatorre, Antonio. “Qué es la crítica literaria?”. *Revista de la Ciudad de México*, núm. 9, 1973, pp. 38-50. <https://www.revistadelauniversidad.mx/downloads/f63b16c3-28f8-4e22-91c9-cf9cfc8e6795/rum-MAY.1973-art%c3%adculos-que-es-la-critica-literaria.pdf>
- Alemaný B, Carmen, coordinadora. *Artes Poéticas Mexicanas*. Universidad de Guadalajara, 2015. Digital.
- Alonso, Dámaso. “El signo lingüístico como objeto de la estilística”. *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, editado por José Manuel Cuesta abad y Julián Jiménez Heffernan, Akal, 2005, pp. 306-323. Digital.
- Ara, Guillermo. *Suma de poesía argentina (1538-1968)*. Editorial Guadalupe, 1970. Digital
- Asensi P, Manuel. *Historia de la Teoría de la Literatura*. Vol. 2. Tirant lo Blanch, 2003. Digital.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de americanismos*, 2010. Web. <http://www.asale.org/damer/gozque>
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 1990. Digital
- Azaustre, Antonio y Juan Casas. *Manual de Retórica Española*. Ariel, 1997. Digital.
- Barrenechea, Ana María. “Génesis de tres ‘distancias (1984)’ de Susana Thénon”. *Inti*, vol. 1, núm. 46. 1997, pp. 13-26. *Digital commons*: <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2013&context=inti>
- \_\_\_\_\_. “El texto como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon”. *Dispositio*, vol. 12, núm, 30-32, 1987, pp. 255-272. *Jstor*: <https://www.jstor.org/stable/41491320>

- \_\_\_\_\_. “La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon”. *Fin (es) de siglo y Modernismo: Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata*. Universidad de las Islas, 1996, pp. 835-844. Digital.
- \_\_\_\_\_. “Edipo en la poesía de Susana Thénon”. *Bulletin hispanic*. Tomo 101, núm. 2, 1999, pp. 573-577. Digital.
- Benedetti, Mario. “Qué hacemos con la crítica”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 7, 1963, pp. 9-15.  
<https://www.revistadelauniversidad.mx/downloads/415d73e5-1e8c-4b2f-9087-fea8fff67ae9/rum-MAR.1963-art%c3%adculos-que-hacemos-con-la-critica.pdf>
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2001. Impreso.
- Cabo, Fernando y Cebreiro, María. *Manual de teoría de la literatura*. Castalia, 2006. Digital.
- Cárdenas, Viviana. “Hacia una definición teórica de la zona visuográfica. *La zona visuográfica en la escritura de niño*. 2001. Universidad de Valladolid. Tesis de Doctorado.
- \_\_\_\_\_. “Lingüística y escritura: La zona visuográfica”. *Tópicos del seminario*, núm. 6, 2002, pp. 93-141.  
<https://doi.org/10.35494/topsem.2001.2.6.395>
- Carrasco M, Iván. “Antipoesía y neovanguardia”. *Estudios filológicos*, núm 23, 1988, pp. 35-53:  
<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0033092.pdf>
- Cornejo P., Antonio. *Papeles de viento*. Editorial Nómada, 2019. Digital.
- Cortés R, Paola. “Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon”. *Cuadernos Lírico*, núm. 9, 2013, pp. *Open edition journals*:  
<https://temasdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/576/503>  
<http://journals.openedition.org/lirico/1125>
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995. Digital.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 2004.

Digital.

\_\_\_\_\_. *Kafka, por una literatura menor*. Era, 1990. Digital.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *La escritura y la diferencia*. Anthopos, 2012.

Devoto, Daniel, “Leves o aleves consideraciones sobre lo que es el verso”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5, 1980, 67-100. Digital.

Di Cío, Mariana. "Susana Thénon, despoetada". *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI)*. De Gruyter, 2021, pp. 158-172:  
<https://doi.org/10.1515/9783110736274-009>

Dorra, Raúl. “Pregunta por el sujeto”. *Del sujeto y la subjetividad I. Tópicos del seminario*, núm. 40, 2018, pp. 11-33.

<https://temasdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/576/503>

Drabble, Margaret, editora. *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford University Press, 2000. Digital.

Ducrot, Oswald. “La noción de sujeto hablante”. *El Decir Y Lo Dicho*. Edicinal, 2001, pp. 251-277. Digital.

Durán, Gilbert. *La imaginación poética*. Amorrortu Editores, 1968. Digital.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 2016. Digital.

Eliot, T. S. *The sacred wood. Essays on Poetry and Criticism*. Methuen and Co LTD, 1957. Digital.

Escalante, Evodio. “Las metáforas de la crítica”. *Las metáforas de la crítica*. Joaquín Mortiz, 1998. Digital.

Fernández C, Camilo R. “Magda Portal, el rol de la mujer y la poesía vanguardista de compromiso político en el Perú del siglo XX”. *Rétor*, núm. 9, 2019, pp. 129-138:

<https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/10177>

Gamboa, Julieta. Los márgenes de la lírica. Ironía y subversión poética en Susana Thénon y Roque Dalton. 2014. UNAM, Tesis de Maestría. Digital.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989. Digital.

Gonzáles, E, Roberto. “Crítica práctica/práctica crítica”. *Crítica práctica. Práctica crítica*. FCE, 2022, pp. 11-30. Digital.

Greimas, A. J., y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, 1990. Digital.

\_\_\_\_\_, coordinador. *Ensayos de semiótica y poética*. Planeta, 1976. Digital.

Grupo  $\mu$ . *Retórica general*. Paidós, 1987. Digital.

Guattari, Félix. *Cartografías esquizoanalíticas*. Manantial, 1989. Digital.

Gutiérrez O, Salvador. “Palabras a un laurel”. *Comentario pragmático de textos literarios*. Arco Libros, 2017, pp. 31-63. Digital.

Hall, Donald. *Subjectivity*. Routledge, 2004. Digital.

Hejinian, Lyn. “El rechazo al cierre”. *Círculo de Poesía*, 2014: <https://circulodepoesia.com/2014/09/poetica-lyn-hejinian-el-rechazo-al-cierre/>

Hernández, Biviana. “Por qué grita esa mujer?: Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada”. En *Acta literaria*, núm. 49, 2014. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482014000200004>

Hinostroza, Rodolfo. “Silencio: Mallarmé”. *Hueso húmero*, núm. 8, 1981, pp. 95-107. Digital.

Horacio. *Arte poética o Epístola a los pisonos*. Imprenta de Benito Cano, 1778. Digital.

Ingarden, Roman. “Concretización y reconstrucción”. En *busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Autónoma de México, 1987, pp. 31-54. Digital.

Jitrik, Noé. “Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardismo latinoamericano”. *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 15, 1982, pp. 13-24.

<https://doi.org/10.2307/4530038>

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. “La subjetividad en el lenguaje: lugares en que se inscribe. Los deícticos” en *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Edicinal: 1997, pp. 45-91. Digital.

Lakoff, George, Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986. Digital.

Lvovich, Daniel y Jaquelina Birsquet. *La cambiante memoria de la dictadura*. Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional, 2008. Digital

Lyon L., María J. En el margen: Melancolía en la poesía de Susana Thénon. 2010. Universidad de Chile. Tesis de maestría. Digital.

M Cypess, Sandra. “Los elementos deícticos en la poesía y la voz femenina”. *Texto crítico. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*, 1986, pp. 214-236.

<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7139>

Maingueneau, Dominique. “El Ethos: un articulador”. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Arco Libros, 2026, pp. 131-154. Digital.

Mallol, Anahí. “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores (Diana Bellesi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm, 52, 2000, pp. 33-56:  
<https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/4>

Maulpoix, Jean-Michel. *Pour un lyrisme critique*. París: José Corti, 2009. Impreso.

Mateu, Juan Antonio Vicente. “La deíxis temporal” en *La deíxis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*. Universidad de Murcia, 1994, pp. 105-123. Digital.

Morrone, Manuela. "Susana Thénon. Una voz fuera del canon". *El hijo de la fábula. Revista anual del centro de estudios comparados*, núm. 17, 2017, pp. 225-235:

<https://doi.org/10.14409/hf.v0i17.6429>

Navarro T, T. *Arte del verso*. Colección Málaga, 1975. Digital.

Negroni, María, Analía De la Fuente, Corina Dellutri, Gisela Galimi. "Dossier Susana Thénon". *Boca de sapo*, núm. 32, 2011, pp. 26-43:

[https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds\\_32-final/28](https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds_32-final/28)

Osorio de Ita, Gustavo. *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*. México: Ediciones del Lirio/BUAP, 2022. Impreso.

Osorio de Ita, Gustavo y Alejandro Palma Castro. "La enunciación en la poesía". *Crítica del discurso poético en Hispanoamérica*. Peter Lang, 2024, pp. 137-156. Digital.

Palma C., Alejandro. "Seguramente bromea, Dr. Higashi. Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)". *Amoxcalli, Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, vol. 5, núm. 10, 2022:

<https://doi.org/10.35494/artclh.v5i10.834>

\_\_\_\_\_. José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes & Alejandro Ramírez Lámbarry. "Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)". *Romance Quarterly*, vol. 64, núm. 1, 2016, pp. 1-12:

<https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254467>

Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico*. Gredos, 1985. Digital.

Perelmuter Pérez, Rosa "La situación enunciativa del *Primero sueño*" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 11, núm. 1, 1986, pp. 185-191. Digital.

Pihler, Bárbara. "La pragmática del discurso poético con especial atención a la temporalidad lingüística". *Verba hispánica*, vol. 12, núm. 1, 2004, pp. 159-170:

<https://doi.org/10.4312/vh.12.1.159-170>

- Pizarro, Ana. Introducción. *La literatura hispanoamericana como proceso*. Bibliotecas universitarias. Centro editor de América Latina, 1985, pp. 13-67. Digital.
- Portal, Magda. “El nuevo poema i su orientación. Hacia una estética económica”. Apra, 1928. Digital.
- Pozuelo Y, José María. “estructura y pragmática del texto lírico”. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, 1988, pp. 195-225.
- Prieto, Martín. “Neobarroco, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cuadernos Lírico*, núm, 3, 2007:  
<https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2020/05/Prieto-Neobarrocos-objetivistas-epif%C3%A1nicos-y-realistas.pdf> ;DOI: 10.4000/lirico.768
- Rama, Ángel. “Literatura y cultura”. *Transculturación narrativa en América Latina*. Editorial Nómada, 2019, pp. 11-31. Digital.
- Rancière, Jacques. “Política de la literatura”. *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, 2017, pp. 15-54.
- Reisz, Susana. “Nuevas calas en la enunciación poética”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 67/68, 2008, pp. 97-116.  
<https://www.jstor.org/stable/23286864>
- \_\_\_\_\_. *Teoría literaria. Una propuesta*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989. Digital.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of poetry*. Indiana University Press, 1978. Digital.
- Rivera G. Cristina. “Desapropiadamente: escribir entre/para los muertos”. *Los muertos indóciles*. Tusquets, 2013, pp. 267-288.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Nueva Visión, 1988. Digital
- Sastre, Luciana. “Hilda Mundy: cronista de vanguardias”. *Revista Heterotopías*, vol. 2, núm. 1, 2018:  
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22645>

- Segura, Yolanda. El rojo oficio errante de extinguirse: materialidad poética y disidencia en la obra de Susana Thénon. 2021. UNAM, Tesis de Doctorado.
- Shin, Jeon-Hwan. “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Editado por María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Editorial Iberoamericana, 2002, pp. 1669-1680. Digital.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. FCE, 2016. Digital.
- Toledo O, Araceli y Alejandro Palma. “Las inquietudes espirituales: Cuerpo y poesía en Nahuí Olín”. *Confluencias en México. Palabra y Género*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007, pp. 253-268.
- Thénon, Susana. *La morada imposible*. Tomo I. Corregidor, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La morada imposible*. Tomo II. Corregidor, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Paraíso de nadie*. Corregidor, 2022.
- Tomas Navarro, Tomás. *Arte del verso*. México, Colección Málaga, 1975. Digital.
- Urli, Sebastián D. *Apóstrofe, deixis y referencialidad en La voz a ti debida (1933) de Pedro Salinas*. 2011. Pontificia Universidad Católica Argentina. Tesis de licenciatura.
- Venero O. G., Roberto. *Curso de astronomía*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata: 2020. Digital.
- Ventura, Lorena. “El sujeto lírico como sujeto retórico: Sobre la enunciación poética”. *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Valparaíso, 2016, pp. 243-265.
- Villalba, Israel. “En las fronteras del adynaton: lo imposible como recurso retórico-poético en la elegía latina”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 30, núm. 1, 2010, pp. 79-99.
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3357482>

Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Alianza, 1986. Digital.

Zapata, Victoria. “La revolución argentina (1966-1973). *En La Argentina y el mundo frente al Bicentenario de la Revolución de Mayo*, compilado por Alejandro Simonoff, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2010, pp. 257-283:

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/139143>