



NARRATOLOGÍA TRANSGENÉRICA: UN ENLACE ENTRE POESÍA E HISTORIA. DICTADURA Y POSDICTADURA ARGENTINA EN DOS POEMAS DE PERLONGHER Y THÉNON

TRANSGENERIC NARRATOLOGY: A LINK BETWEEN POETRY AND HISTORY. ARGENTINE DICTATORSHIP AND POST-DICTATORSHIP IN TWO POEMS BY PERLONGHER AND THÉNON

NARRATOLOGIA TRANSGENÉRICA: UM ELO ENTRE A POESIA E A HISTÓRIA. DITADURA E PÓS-DITADURA ARGENTINA EM DOIS POEMAS DE PERLONGHER E THÉNON

Rom Freschi<sup>1</sup>

**ARK CAICYT:** <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27187519/k0x4aai8>

**Resumen**

A través del análisis concreto de poemas de Néstor Perlongher y Susana Thénon, publicados en los años 80 en Argentina, este artículo entrará en diálogo con los estudios de la narratología transgenérica (Hühn y Sommer, 2009; du Plooy, 2010). Se propone observar un régimen de significación singular que establece relaciones entre distintos géneros y tipologías, entre ellos la narrativa, y dentro de ésta, con la formación de relatos factuales (Genette, 1991; Schaeffer, 2009). Estos poemas evocan procedimientos narrativos, dramáticos y líricos, no siempre a través de su utilización directa, sino de su elisión, tergiversación o malformación. Este uso parece emular, en el lenguaje, condiciones de “desaparición” o “represión” relacionadas con la experiencia histórica de la que emergen. Así, la enunciación directa produce con la falta – en el sentido de “error” o “espacio en blanco” - una trama de sentido incompleta que provoca ser rellenada por el lector. Los poemas resultan dependientes de la experiencia histórica, pero también de estructuras narrativas que operan fuera del texto y tienden a la construcción de un relato factual. El estatus poético de los textos y sus horizontes de lectura como “poemas” son componentes esenciales para adjudicar sentido y reconstruir una fábula o experiencia narrable relacionada con lo factual (Genette, 1991). El enfoque transgenérico hace posible iluminar la complejidad del entramado significativo de los poemas. El análisis espera contribuir tanto a una mejor lectura de los textos poéticos como a una extensión de los límites de la narratología transgenérica.

**Palabras clave:** poesía argentina; narración factual; narratología transgenérica; dictadura; posdictadura.

**Abstract**

Through the specific analysis of poems by Néstor Perlongher and Susana Thénon, published in the 80s in Argentina, this article will dialogue with the studies of transgeneric narratology (Hühn and Sommer, 2009; du Plooy, 2010). It is proposed to observe a singular regime of meaning that establishes relationships between different



genres and typologies, including narrative – and within – with the formation of factual stories (Genette, 1991; Schaeffer, 2009). These poems evoke narrative, dramatic and lyrical procedures, not always through their direct use, but through their elision, distortion or malformation. This use seems to emulate, in language, conditions of “disappearance” or “repression” related to the historical experience from which they emerge. Thus, direct enunciation produces with fault – in the sense of “error” or “blank space” – an incomplete plot of meaning that provokes it to be filled in by the reader. The poems are dependent on historical experience, but also on narrative structures that operate outside the text and tend to construct a factual story. The poetic status of the texts and their reading horizons as “poems” are essential components to assign meaning and reconstruct a fable or narratable experience related to the factual (Genette, 1991). The transgeneric approach makes it possible to illuminate the complexity of the meaningful framework of the poems. The analysis hopes to contribute both to a better reading of poetic texts and to an extension of the limits of transgeneric narratology.

**Keywords:** argentine poetry; factual narration; transgeneric narratology; argentine dictatorship; post-dictatorial Argentina

### Resumo

Através da análise específica de poemas de Néstor Perlongher e Susana Thénon, publicados na década de 80 na Argentina, este artigo entrará em diálogo com os estudos da narratologia transgenérica (Hühn e Sommer, 2009; du Plooy, 2010). Propõe-se observar um regime singular de sentido que estabelece relações entre diferentes gêneros e tipologias, inclusive a narrativa, e dentro desta, com a formação de histórias factuais (Genette, 1991; Schaeffer, 2009). Estes poemas evocam procedimentos narrativos, dramáticos e líricos, nem sempre pelo seu uso direto, mas pela sua elisão, distorção ou malformação. Este uso parece emular, na linguagem, condições de “desaparecimento” ou “repressão” relacionadas com a experiência histórica da qual emergem. Assim, a enunciação direta produz com a falta – no sentido de “erro” ou “espaço em branco” – uma trama incompleta de sentido que faz com que ela seja preenchida pelo leitor. Os poemas dependem da experiência histórica, mas também de estruturas narrativas que operam fora do texto e tendem a construir uma história factual. O estatuto poético dos textos e os seus horizontes de leitura como “poemas” são componentes essenciais para atribuir sentido e reconstruir uma experiência fábula ou narrável relacionada com o factual (Genette, 1991). A abordagem transgenérico permite iluminar a complexidade do enquadramento significativo dos poemas. A análise espera contribuir tanto para uma melhor leitura dos textos poéticos quanto para uma ampliação dos limites da narratologia transgenérica.

**Palavras-chave:** poesia argentina; narração factual; narratologia transgenérica; ditadura argentina; pós-ditadura argentina

Recepción: 20/09/2023

Evaluación: 08/10/2023

Aceptación: 25/10/2023

### 1. Introducción



En los últimos años, la narratología ha alcanzado un estado de desarrollo que la ha llevado a explorar la presencia de estructuras narrativas no solamente en su clásico y original objeto de la literatura de ficción, sino en múltiples géneros literarios, no literarios y variados medios de realización de la comunicación, que incluyen una larga lista de técnicas y modos de expresión.<sup>2</sup> En este trabajo, el objeto de análisis serán dos poemas publicados en los años 80 en Argentina que despiertan mi interés desde un enfoque transgenérico de la narratología.

Ambos poemas comparten un contexto de emergencia durante y cercano a la última dictadura militar en Argentina. Se trata del poema de Néstor Perlongher, “La murga, los polacos”, que fue publicado en el libro *Austria- Hungría* en 1980 por la Editorial Tierra Baldía, durante los años del gobierno de facto. Y del de Susana Thénon, cuyo primer verso es “¿Dónde está la salida?” y fue publicado en el libro *Ova Completa* en 1987 por Editorial Sudamericana, ya en los años de la Democracia.

Este contexto de emergencia constituye una experiencia traumática que impulsó mecanismos de censura de contenidos, pero sobre todo alteró las condiciones mismas del decir, tornando difíciles las opciones de denuncia directa, o de construcción de un relato -o cualquier trama- homogéneo. Así, la poesía, que se presenta como un género que posibilita la expresión y la función de denuncia, recurrirá en estos autores a mecanismos de enmascaramiento transgenéricos para instalar una relación con lo factual.

Lo que me interesa resaltar es que estos poemas, a través de procedimientos diversos provenientes de diferentes géneros – entre ellos, la narrativa – producen un efecto en el destinatario que promueve una relación con la experiencia y el relato históricos. De esa manera, su relación con lo narrativo es doble: se apela a elementos constructivos de la narración, para producir un tipo de destinatario que asocie el texto a un modo del relato histórico.

## 2. Perspectivas sobre los poemas

Si bien ambos autores y sus obras han sido abordados desde la crítica literaria y cultural desde diferentes perspectivas, considero que ésta es la primera aproximación que se realiza a ellos desde la narratología transgenérica. Este modo de la narratología, para observar textos poéticos, no obstante, se presenta como una herramienta útil en su capacidad de describir procesos de ambigüedad o acrecentamiento del sentido presentes en el uso de la palabra, tanto en el ámbito de la literatura como el de la historia y la experiencia.

La obra en general de estos dos escritores ha sido abordada en su capacidad de intervención política, sobre todo en lo que hace a las luchas por la identidad de género, sin dejar de lado el contexto histórico particular de la época en cuestión. Por ejemplo, el poema *Cadáveres*, de Néstor Perlongher ha sido referenciado en varias oportunidades como un poema de denuncia en relación a la violencia estatal, que además instala dentro de las discusiones políticas, la lucha contra el patriarcado y la homofobia. Más recientemente, el poema *¿Por qué grita?* de Susana Thénon se ha hecho mayormente conocido, luego de una larga trayectoria oral entre colectivos de poesía, como estandarte de las más recientes luchas feministas en Argentina.<sup>3</sup>

Sin embargo, con excepciones, estas lecturas consuetudinariamente ponen el énfasis en la militancia contra la opresión como una intención y un efecto apenas relacionado con la forma de los textos. Es cierto, por supuesto, que el análisis literario recortado o aislado del activismo y su contexto también produce desviaciones técnicas y generalizaciones que se imponen sobre otros aspectos particularísimos de los poemas, retardando o anulando su efecto. Me interesa en este trabajo, con asistencia del enfoque transgenérico de la narratología, componer un análisis de la forma que permita apreciarla como un arma(do) coherente que produce efectos a la medida de sus contenidos, y de sus contextos.

Es por ese motivo que un enfoque narratológico parece adecuado a la hora de trascender las divisiones entre ficción y factualidad, por un lado, y entre géneros, formatos y medios, por el otro, al avanzar desde una perspectiva transgenérica.

### **3. Una aproximación transgénero desde la narratología**

Como ya se mencionara, Hühn y Sommer (2009) advierten que puede reconocerse la presencia de la narración en otros medios más allá del objeto tradicional de la narratología, es decir, la narrativa de ficción.

Ellos definen la narrativa como un acto comunicativo en el que una cadena de hechos se estructura de manera significativa en un medio a través de un agente mediador (2009, p. 228). La posibilidad del encadenado se observa también en otras manifestaciones no narrativas, con otras mediaciones, determinadas por la variedad de géneros y tipos textuales- por ejemplo, dentro de la literatura, el teatro y la poesía- y construyendo también puntos de vista, más allá de su relación con la ficción o la factualidad. Esto vale también para manifestaciones no literarias o textuales, es decir, para otros medios en el sentido tanto de soportes como de lenguajes o interfaces (Ryan 2009, p. 273).

Las aproximaciones de la narrativa transgenérica y la aplicación transgenérica de categorías narratológicas resultan provechosas a la hora de la lectura e interpretación de poemas y obras teatrales, tanto si presentan una construcción clásica en tanto tales, como si presentan una construcción transgenérica, es decir, que utilizan procedimientos atribuibles a otros géneros.

Hühn y Sommer proponen además que la aproximación de la narrativa transgenérica no solo contribuye a una lectura más profunda de otros géneros sino que permite reconocer aspectos transgenéricos dentro de la propia narrativa, como los aspectos performáticos, la posibilidad de transmisión en diversos medios y las actividades cognitivas que se ponen en juego en la comprensión de la narración y de la historia, en el sentido de experiencia histórica más allá de, o previamente a, su organización en un relato científico.

En este punto, me es necesario circunscribir el terreno de lo factual. Al intentar un enfoque narratológico, resulta útil la distinción que realiza Schaeffer (2009, p. 100) al entender que la distancia entre lo ficcional y lo factual no es estrictamente lingüística o narrativa, sino que narrativa y ficción (o narrativa y factualidad) son categorías que se cruzan, se intersectan, pero no se oponen. Así, la relación con lo factual se extiende a otros géneros, procedimientos y materiales. En este caso, estamos proponiendo una relación de la poesía con lo factual, entendido como experiencia histórica.

Así, también es iluminador el punto de vista de la historiografía. De acuerdo con Reinhart Koselleck (1993) experiencia en relación al pasado y expectativa en relación al futuro, constituyen los ejes de tiempo y espacio presentes y que dan posibilidad a la historia en todo nivel. La Historia como saber científico se enfrenta a veces a circunstancias no articuladas previamente de manera lingüística y a condiciones de posibilidad del decir que tornan compleja esa articulación. Sin embargo, puede “deducirse” a partir de los conceptos de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”, que dan lugar a una historia “posible”, así en los individuos como en el campo organizado del conocimiento (1993 p. 333-334).

Para Koselleck, “la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados”. En la elaboración de esa experiencia “se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento que no deben, o no debieran ya, estar presentes en el saber”. Por otra parte, la expectativa concentra el futuro, “apunta al todavía no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud, pero también el análisis racional, la visión perceptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen” (p. 338).

Así, los poemas constituyen huella de una experiencia que, aunque previa al saber ordenado de la Historia, es susceptible de ser rearmada, reordenada; es decir, son fuentes de un posible relato factual. Siguiendo esta línea, pudiera ser útil un enfoque cognitivo, que no llegaremos a desarrollar aquí.

Volviendo a Huhn y Sommer (2009, p. 228), la narración se define como la representación de cadenas de hechos a través de un agente mediador. En ese sentido, la narrativa, la poesía y el drama se diferencian en que realizan esa representación de encadenamiento a través de una mediación con rangos y niveles distintos, de acuerdo a la amplitud de procedimientos y niveles de mediación. Esto significa que estos procedimientos y mediaciones típicas de la narración pueden ser reconstruidos, en el drama y en la poesía, a través de formas reducidas con instancias de mediación muy variadas.

A grandes rasgos, tanto la poesía como el teatro pueden poner en funcionamiento dos procesos fundamentales de la narrativa: la mediación y la secuencia temporal. La poesía posibilita lazos de sentido mentales y psicológicos consistentes con un punto de vista que claramente puede llevar a cabo una secuencia temporal. El drama, aun sin contar los parlamentos - es decir, en su estado más puro, la ejecución de acciones - también logra hacer ostensible la mediación y la temporalidad a través de la selección, segmentación y los arreglos (sin contar los elementos que se suman en una puesta en escena). A su vez, la relación con elementos paratextuales también contribuye a la recomposición de una secuencia narrativa (Huhn y Sommer, 2009, p. 229).

### **3.1. La mediación**

Innegablemente, el marco genérico de estos textos es la poesía. La enunciación en el género lírico es un estatuto, si bien lingüístico, que suele proponer una relación de menor distancia con la figura del autor - esto es, con lo factual - que con el narrador propio de la narración literaria. El “yo lírico” y su capacidad expresiva acercan la enunciación de la poesía a la factualidad.

El yo lírico, y así lo describe Kate Hamburger es “un auténtico sujeto enunciativo garante del carácter de realidad de la enunciación lírica, se llame o no a sí mismo <yo>” (Hamburger, 1995, p. 195). Martínez y Scheffel (2011, p. 28-29) también reconocen –siguiendo a Searle– la importancia del contexto sociocultural y lingüístico en el que son presentadas las producciones (circunstancias de publicación o los paratextos, por ejemplo) y por otro lado, la existencia de elementos formales propios de cada género - y su relación con la verdad, si lo pensamos desde el punto de vista de Hamburger, quien adjudica al constructo subjetivo de “yo lírico/poético” un valor diferencial en cuanto a verdad y función en un contexto objetivo. (Hamburger, p. 164).

Como veremos, estos poemas estallan la marca gramatical. Cuando lo hay, el yo lírico es mínimo en los poemas. El sujeto del enunciado es inestable, y el de la enunciación se encuentra mediado, al modo de un narrador, que oscila en la marca gramatical y también en el punto de vista, en el caso de Perlongher. En el caso de Thénon, la enunciación se lleva a cabo a través de personajes que despliegan puntos de vista en conflicto dentro de un diálogo que boceta una situación dramática.

Al estar contenidas en un texto poético, estas mediaciones, de acuerdo a Hamburger, siguen siendo de todos modos, constitutivas de la enunciación lírica, esto es “garantes de realidad”. Lo que obtenemos del poema está relacionado con lo factual.

### **3.2. La secuencia temporal**

En estos poemas, el estallido del punto de vista también produce un efecto en las secuencias temporales y a esto se agrega la configuración de un espacio posible para lo narrado o narrable. Las coordenadas de tiempo y espacio se verán puestas en un punto de contradicción. La cronología no podrá avanzar. Tampoco la conformación de un espacio coherente o posible para los sucesos.

Esto no obedece a la construcción de una temporalidad o una espacialidad personal, lírica, onírica o absurda, como podría esperarse de la enunciación poética. Tampoco a una realización deficiente del tiempo y el espacio. Sino que resulta un modo de remarcar esas coordenadas como un espacio en blanco.

Utilizo la imagen o metáfora del espacio en blanco en alusión al cuento *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini, escritor de influencia probada en los autores que menciono y en la época en la que escriben. Lamborghini instala un espacio en blanco en los primeros párrafos del cuento, que en una primera instancia el lector asume como un error de imprenta. Sin embargo, hacia el final del cuento, y en consonancia con los sentidos que éste construye, el narrador confirma “Era un espacio en blanco”, y la expresión se llena con un sentido particular.

Este recurso gráfico resulta mixto o transgenérico, pero aporta a la riqueza narrativa y metafórica del relato. Es notable además que el uso del espacio es un recurso de la poesía moderna y tanto Perlongher como Thénon lo utilizan de manera siempre significativa.

Esta contradicción señalada en tiempo y espacio se conforma con una construcción transgenérica en la que podemos identificar procedimientos de la narrativa, de la poesía, y para Thénon, también del drama, en distintos niveles de concreción, pero que en sus formas incompletas, resultan solidarios a una narrativa de la experiencia histórica.



Por otro lado, la situación de emergencia de los poemas aparece en elementos tan variados como la fecha y lugar de publicación, el uso de los paratextos, los sentidos presentes en el contexto de los poemarios en los que se publican o las relaciones con otras variables de la obra de sus autores. Todos ellos constituyen elementos configurativos de una interpretación de la experiencia histórica entendida como factual, y organizada lingüísticamente con procedimientos transgenéricos dentro del marco de una institución literaria que los clasifica a su vez como “poemas” como parte también de su condición de posibilidad y emergencia en esa situación sociohistórica.

En este punto también los poemas se relacionan con su contexto. Son poemas “de facto”, como el Gobierno en la dictadura, y desde una enunciación estallada, reclaman su estatuto de verdad estallada.

## 4. Los poemas

### 4.1. Perlongher y los polacos

Entrando ya más concretamente a los poemas, “La murga, los polacos” es el primer poema del primer libro de Néstor Perlongher, *Austria- Hungría*. Ambos títulos, el del libro y el del poema, proponen cruces semánticos no aparentemente relacionados con el contexto de emergencia del poema. Esos gestos resultan importantes a la hora de pensar una posible operación de censura.<sup>4</sup>

El título del libro remite a un Estado del pasado, y el del poema alude al pueblo polaco y su relación con la murga. La murga podría ser un punto conflictivo – en cuanto a que se trata de una manifestación con una fuerte y particular tradición local en Buenos Aires y Montevideo. Además se vio cuestionada y restringida por el Gobierno de Facto en Argentina que suspendió los feriados de Carnaval. Sin embargo, asociada a los polacos pierde al menos parte de su efectividad, o puede pensársela en relación con la temática de la inmigración. Estos puntos, refractarios en una primera lectura al contexto de emergencia, son sin embargo importantes a la hora de pensar y rearmar un espacio de experiencia.<sup>5</sup>

El primer verso, pretende instalar una situación:

Es una murga, marcha en la noche de Varsovia, hace milagros.

En estas tres coordenadas se empieza a tejer una historia: aparece una práctica enmarcada en un tiempo y un espacio: la murga, que tiene correlato en el mundo histórico; una ciudad, también del mundo histórico, y unos sucesos: “milagros”, que podrían instalar el relato dentro del ámbito de lo maravilloso, lo fantástico o lo religioso. La murga no es tradición en Varsovia, se nos cuenta una “rareza” que acompañaría la posibilidad de salir de una narración factual, histórica o al menos, realista.

Es notable la elección del verbo “marchar” – ligado a lo militar, por un lado, y a la protesta, por el otro - y la cacofonía con la palabra “noche”. La expresión “la noche de Varsovia” puede interpretarse como una coordenada circunstancial en relación al momento del día, pero también se oye como expresión figurativa de “el momento más oscuro de Varsovia”, lo que nos lleva irremediamente a la ocupación nazi.<sup>6</sup>



Aquí empieza a funcionar en el lector una coordenada histórica, y una relación con lo factual, a tener en cuenta a la hora de asignar sentido al poema. El poema continúa:

con las máscaras, confunde

Impregnados con la atmósfera de la mención de la murga, esta parece ser, en una primera instancia, una afirmación asociada al uso de disfraces en carnaval, aunque luego será un verso que podría asociarse al funcionamiento entero del lenguaje en el poema.

a un público polaco

La aparición de la palabra “público” ubica a los polacos fuera del espectáculo o de la manifestación de la murga. Narrativamente, se nos ofrecen personajes que no tienen protagonismo en la acción. Son testigos.

Los estudiantes de Cracovia miran desconcertados:  
nunca han visto  
nada igual en sus libros

Estas líneas, por un lado, insisten en el escenario polaco, en el que los polacos son testigos o espectadores, pero instalan además la idea de la diferencia entre lo visto y lo leído, o lo vivido y lo estudiado, o lo sentido y lo que es posible que pueda aparecer en un libro. Allí, el desconcierto. El espacio de experiencia no encuentra co-relato legible.

No es carnaval, no es sábado  
no es una murga, no se marcha, nadie ve  
no hay niebla, es una murga  
son serpentinas, es papel picado, el éter frío

Aquí el poema comienza a desmentir para dar lugar a lo que refleja: su espacio de experiencia: si fuese una murga, sería carnaval, para que haya murga en carnaval debe ser sábado- ya que ya no hay feriados - pero “no es una murga”, desmiente claramente, y vuelve a desmentir “es una murga”. Despliega elementos compatibles con la murga: “serpentinas”, “papel picado”, y un tercero que vuelve a instalar la ambigüedad: el “éter frío”: una droga o una sustancia celeste. En términos narratológicos contradice la lógica de las coordenadas que estableció: la historia trastabilla, no se puede contar.

La imposibilidad de una inmersión cómoda (Martínez y Scheffel, 2011, p. 13) en lo que comienza a ser “narrado” pone en cuestión, por un lado, la narración, pero sobre todo, la posibilidad de una ficción. En este punto, esas coordenadas iniciales (“Es una murga” / “Marcha en la noche de Varsovia”) comienzan a remitir a la situación de emergencia del poema: la dictadura en Buenos Aires:

como la nieve de una calle de una ciudad de una Polonia

que no es  
que no es

lo que no es decir que no haya sido, o aún  
que ya no sea, o incluso no esté siendo en este instante



“Una” calle, ciudad, Polonia, aquí el “una” instala cierta relación con el “Había una vez”. Esto que se construye puede ser ficción, pero también mentira, que es aquello que sí se opone a la verdad: no se trata de Polonia, sin embargo, entre todo esto, algún sentido de Polonia es, algo está “siendo”: “este instante”, momento compartido con el lector/público. La utilización del recurso del espacio, y la repetición como énfasis reafirman esta historia “que no es”.

Varsovia con sus murgas, sus disfraces  
sus arlequines y osos carolina

Con la aparición del “oso carolina” se introduce un elemento que sólo puede ser decodificado en Buenos Aires, o la zona del Río de la Plata. El oso carolina<sup>7</sup> es un personaje de la época del esplendor de los carnavales y que desaparece luego de la dictadura de los años 70. La aparición en el poema se relaciona directamente con la desaparición del personaje fuera del poema. Los indicios son anzuelos que nos conectan con el espacio de experiencia del poeta y su entorno. Varsovia, así, en su momento más oscuro, es un nombre en clave para Buenos Aires.

con su célebre paz- hablamos de la misma  
la que reina  
recostada en el Vístula  
el proceloso río donde cae  
la murga con sus pitos, sus colores, sus chachachás carnosos  
produciendo en las aguas erizadas un ruido a salpicón  
que nadie atiende

Si Varsovia puede ser el nombre en clave de Buenos Aires, el Vístula representará el Río de la Plata, donde se recuesta la paz, y donde cae la murga. Las imágenes sonoras son de gran impacto: sonido festivo, comicidad, y tragedia: el sonido de la carne golpeando en el agua (*chachachás, salpicón*), y la desatención del entorno.

Si bien históricamente no se produjo “prueba” de los vuelos de la muerte hasta la aparición del testimonio de Scilingo en 1994, los primeros cuerpos en las costas del Río de la Plata fueron hallados ya en 1976. Estas alusiones se unen al “éter frío” de unos pocos versos atrás. El poema se hace eco de aquello que se escucha, se siente, se confunde (la marcha militante y la militar, el sonido de los petardos y el de los tiros, las máscaras de carnaval y las máscaras de la ficción).

puesto que no hay tal murga, y aunque hubiérala  
no estaría en Varsovia, y eso todos  
los polacos lo saben

Aquí se juega la cuestión del saber, que se adjudica a los polacos, que no son los protagonistas. La ubicación entonces es central. En el verso y en el territorio. Lo que sucede no es en Varsovia, aunque ocurre una Varsovia “en este instante”.

Como poema, es central el enmascaramiento de la voz lírica, o su vacancia, el espacio que deja en blanco en la mayor parte del poema (su desaparición). Se asume la primera



persona del plural en un solo momento: “hablamos de la misma”, dice, y genera un nosotros inclusivo del lector (o del oyente, pensando en sus interpretaciones orales). El resto del poema, nos enfrentamos a un narrador en tercera persona, aparentemente omnisciente, que nos ofrece como personajes a “los polacos” y como paisaje Polonia. Esas coordenadas se desmienten, y el espacio-tiempo del poema, y de su posible narración, queda abierto. La inmersión nos expulsa. Los versos “no han visto/nada igual en sus libros” se pueden revertir también sobre el lector, quien tiene que leer algo que no está en el texto. Y en este “todos/los polacos lo saben” también.

La fuerza de la palabra “todos” al final del anteúltimo verso, más la sintaxis del último - que semánticamente pone el saber en los polacos pero sintácticamente los antepone a él - permite colocarlos en un lugar dudoso, como parte de lo que el poema desmiente o confunde. Al instalarlos nuevamente como sujetos del saber, ese “los polacos” parece llamar a una segunda persona o aquella primera del plural de “hablamos de la misma”.

#### 4.2. Thénon sin salida

Por su parte, el texto de Susana Thénon, “¿Dónde está la salida?” forma parte del libro *Ova Completa* (1987), último libro publicado en vida de su autora. En la trayectoria de Susana Thénon, el libro consigue una atención mucho mayor que sus publicaciones anteriores y con los años se rescataría la obra anterior de la poeta, quien había publicado su primer libro en 1958.<sup>8</sup>

En relación el poema anterior, el libro se publica unos años después, durante la democracia, pero recoge experiencias ligadas al ámbito de la dictadura y la posdictadura. En 1987, junto a la ley de Divorcio, en Argentina se promulgan las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, que ponen en evidencia que las tensiones de la Dictadura no se encuentran resueltas. Los temas políticos locales y la militancia de género atraviesan claramente *Ova Completa*.

El contexto que provee el libro al poema no es menor para pensar su posible interpretación. Tanto los temas, como las formas y los tonos del libro dan cuenta de un despliegue amplio al tiempo que una localización ineludible. Así lo reseña Delfina Muschietti (1988):

[...] este texto que habla las malas lenguas (y aquí la Thénon se alinea en una zona de la poesía argentina que va de Gironde a Lamborghini): de su boca no salen las “beyzas” de la cultura sino los sapos, los demonios y las lagartijas de la contra-cultura.

Poesía de estos años y estas latitudes, no puede ni quiere olvidar historias; en cada estallido, en cada destrucción (géneros, convenciones, estilos, cuerpos despedazados) este texto nos habla de marginalidades: la escritura- la poesía - de una mujer (“está borracha/borracha la puerca”) en el Buenos Aires de mil novecientos noventa y tantos. Fin de siglo (pero sin posmodernidad) con la “picana” guardada “en el ropero”. (p. 78)

Lo que Muschietti observa de primera mano es la tematización de la opresión a varios niveles: la conquista, la raza, el subdesarrollo, el género, la homosexualidad, la política local, y además su representación o puesta en práctica también desde un uso del lenguaje y sus procedimientos. *Ova Completa* no solo habla “de” la represión, sino que habla “la” represión, sin preposiciones. A su vez, Muschietti reconoce el contexto sociohistórico de la dictadura y posdictadura, aludido directamente en el poema “Punto Fonal”.



Este poema, brevísimo, refiere a la tradición del tango argentino, haciendo intertextualidad directa con el tema de Gardel (1917) “Mi noche triste” pero reemplaza el objeto guitarra por la “picana”. De esta manera, la enunciación habitualmente nostálgica del tango se vuelve sobre un objeto de tortura a cargo de una voz que, dado el advenimiento de la democracia, los juicios y aún con las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, ya no puede ejercer esa opresión. La ironía resulta mordaz y amarga, al juntar la emotividad de esa particular pieza del cancionero de tango con una posición tan alejada de los derechos humanos.<sup>9</sup>

Con respecto al poema “¿Dónde está la salida?” es también Muschietti la primera – y única en mucho tiempo - en realizar una referencia directa, aunque breve. Sobre esto Muschietti releva estilos presentes en la poética de Thénon y propone “casi un cuento fantástico a lo Cortázar”. Por un lado, es cierto que el poema presenta una cierta falta de contextualización que podría relacionarse con el fantástico. Sin embargo, también es posible pensar que las zonas sin explicitar del poemario pueden relacionarse con otras zonas del mismo libro y de su contexto. Por otra parte, también es cierto que algunos textos fantásticos de Cortázar han recibido lecturas ligadas al contexto sociopolítico. Por último, el poema presenta expresiones que podrían conectarlo directamente al contexto represivo de la dictadura. Así lo ha notado Julieta Gamboa (2014) quien relaciona de manera directa el poema con el contexto de dictadura, aunque no realiza un análisis formal más profundo, más allá de la división de la voz lírica.

Yendo entonces al poema, éste presenta una forma dialógica. Aparecen dos voces, que se consolidan en la alternancia y en la polaridad de quién pregunta y quién responde. Haciendo un recorrido formal por el libro, el poemario recurre a dispositivos dialógicos en varios poemas, ya sea a partir de la representación de un diálogo como con el uso de la segunda persona, y la recreación de géneros como el epistolar. Diferentes usos de la tipografía y del espacio son también recursos usuales en esta poética, que viene acrecentándose ya desde el libro anterior de Susana Thénon, y la crítica contemporánea de *Ova Completa* hace referencias a ese cambio pronunciado en la utilización sobre todo del espacio en *Distancias* (1984).

Las señales del género lírico en el poema se apoyan fuertemente en lo paratextual: la presentación en un llamado libro de poesía y la utilización de cortes de verso en los parlamentos de los personajes, es decir, los espacios en blanco. Las dos voces se identifican gráficamente a través de la intercalación de guiones de diálogo. No hay ninguna voz fuera de estos guiones, y los parlamentos presentan cortes de verso en frases conversacionales. Esto produce pausas inesperadas que conducen a un efecto de extrañamiento. A partir de las voces y sin indicación escénica alguna, debemos deducir el carácter de los personajes, el espacio, el lugar y un conflicto.

La interacción es entonces quien presenta los puntos de vista y compone todos los demás elementos, incluida la caracterización de las voces. La primera voz, a la que la segunda le otorgará marca de género femenino, y la segunda, a quien la primera otorgará marca de género masculino. La diferencia de género es consistente con la representación de la opresión de género que compone el rico entramado en el trabajo de Susana Thénon.

Podemos dividir el poema en partes o secuencias:

-¿dónde está la salida?



-¿perdón?  
-le preguntaba dónde está la salida  
-no  
no hay salida  
-¿pero cómo si yo entré?  
-claro  
yo la recuerdo  
además la estoy viendo  
pero salida  
salida no hay  
¿vio?

En esta primera secuencia introductoria, se establece el motivo del poema, que llevado metafóricamente a cualquier situación resulta crítico: “no hay salida”, y esto implica estar atrapado en una situación, sea cual sea. Esta gravedad se ve aminorada por el contexto de conversación casual recreado por las interjecciones “¿perdón?”, “¿vio?” que acentúan la oralidad, y la relación entre los personajes, que parecen no conocerse, pues se tratan de usted.

Por otro lado, la voz que pregunta está en desventaja en relación a la otra, que posee la respuesta, que es un saber y una visión: “recuerda” a la otra. Quien responde, si bien mantiene cierto grado de cortesía, es quien niega la salida. No solo hay diferencia de saberes, sino que se anticipa una diferencia de poderes.

-pero no puede ser  
voy a salir por donde entré  
-no  
ya es muy tarde  
desde las diez hay entrada prohibida  
además ¿qué quiere? ¿qué me den un lavado de cabeza  
dejando salir a una persona  
por la entrada?  
-escúcheme  
tiene que haber un modo de llegar a la calle  
-¿ya preguntó en informes?  
-sí  
pero me mandaron a usted  
-y bueno  
y yo le digo que no hay salida

En esta segunda secuencia, la primera voz se resiste y pretende salir de todos modos. La segunda se lo impide y justifica con reglas y con su obligación de hacer respetar esas reglas, obligación que está determinada por una amenaza de violencia. La voz teme un “lavado de cabeza”, como castigo. Esta expresión puede ligarse a la reforma coercitiva del pensamiento (lavado de cerebro), y además registra la “obediencia debida” por esta voz que no puede dejar salir a la otra frente a una amenaza que pesa sobre sí.

Por otra parte, ante la resistencia de la voz primera, le propone un camino burocrático que termina en un mismo punto. La referencia “informes” pareciera dar cierta oficialidad, o modo de cercioramiento que consolida el poder de la segunda voz, que no tiene oficio u oficina, pero sí tiene poder.



La primera voz registra informalmente: “me mandaron a usted”. En ese usted, en ese anonimato, sin embargo, descansan estas leyes o reglas que la primera voz desconoce. El relato que parece construirse detrás de este diálogo tiene algo kafkiano. Podemos estar de acuerdo en su crítica a la burocracia y su reflexión sobre la ley que pueden extrapolarse a lo universal<sup>10</sup>. Sin embargo, el vocabulario localizado del poema, y el tono logrado por ese vocabulario, las interjecciones y los cortes de verso, agregan sentidos y tonalidades también localizados. Estos personajes hablan español rioplatense.

-¿dónde hay un teléfono?  
-¿para llamar a quién?  
-a la policía  
-esto es la policía  
-¿pero está loco? si es una sala  
de conciertos  
-eso hasta cierta hora  
después es la policía  
-¿y qué me va a pasar?  
-depende del comisario de turno  
si le toca Loiácono  
por ahí la saca barata  
y en menos de unos días está afuera  
-pero esto es una locura  
¿dónde está la otra gente?  
-sector de confinados  
primer subsuelo  
-¿por qué  
hacen  
esto?

La primera voz sigue buscando la salida y pregunta por un teléfono para efectuar una llamada. Aquí asistimos a una composición de lugar que propone en la lógica del poema una contradicción. En la lógica local, lo que se señala es una situación histórica sin salida. La voz segunda controla a la primera, preguntándole a quién va a llamar. Luego se constituye el espacio en sede de policía. La voz primera no acepta la situación, y refiere en dos ocasiones a la locura. La voz segunda, marcada ahora genéricamente con lo masculino (“¿está loco?”) detenta un poder imposible sobre el espacio y sobre el tiempo. “Hasta cierta hora” es sala de conciertos, “después es la policía”.

En este punto, la posible fábula resulta que tiene un escenario inestable. El lugar mismo en el que tiene lugar la escena no es “seguro”: la verdad y las condiciones de existencia parecen cambiar repentinamente y sin garantías. Todo “anzuelo mimético” va en dirección contraria. No se nos llama a una inmersión en la escena, sino que se nos expulsa a un “fuera de escena”. Ese fuera de escena es el espacio de experiencia histórica de la poeta: la dictadura reciente y las leyes de Punto final y Obediencia Debida.

Esta situación resulta en el cautiverio de la voz que pregunta, cuyo destino depende no de la ley sino de lo personal de un comisario. El apellido Loiácono resulta una incógnita en el poema, pero por eso mismo produce otro espacio en blanco. En el contexto nacional puede resultar una referencia directa a Virgilio Loiácono, asesor legal de



seguridad del gobierno de Jorge Rafael Videla, quien tuvo posteriormente una larga carrera en el partido radical.<sup>11</sup> El apellido, y la práctica que se le adjudica como “comisario de turno”, así como la expresión “la saca barata” funcionan como claves para el espacio y el tiempo. Del mismo modo en el que el “oso carolina” en el poema de Perlongher se constituía en una remisión ineludible hacia el “afuera” del poema, este apellido hace consistir –sea una referencia directa o no– a un modo local del funcionamiento de la autoridad.

La secuencia termina en un clímax muy dramático. La pregunta “¿por qué/hacen/esto?” segmentada en el corte de verso, procesa la aceptación del “no hay salida” por parte del lector y de la primera voz -con quien el lector se identifica- que deja de buscar la salida y empieza a buscar una justificación del poder que se ejerce sobre ella y sobre los demás “la otra gente” en el “sector de confinados”.

-vamos tía  
no me diga que nunca fue a un concierto.

El final provee un amargo giro humorístico. La segunda voz intenta cierta complicidad con la primera, un saber en común: el de convivir en un espacio donde ir a un concierto termina en la privación de la libertad.

Aquí, el espacio parece volver a cambiar a través del vocabulario. La segunda voz introduce una expresión informal de otro contexto: España. Este territorio podría volver a relacionarse, por ejemplo, con la experiencia histórica del exilio con otros sectores del poemario que refieren a la relación con España como “Madre Patria”<sup>12</sup> o simplemente volver sobre la coordenada vacía de espacio-tiempo, es decir, volver a señalar el espacio en blanco.<sup>13</sup>

Es interesante, como posible apelación al lector y marca de historicidad, que los dos poemas analizados se refieran al lugar del saber o conocer al final. En el caso de Perlongher “y eso todos /los polacos lo saben”, que acentúa el “todos” y en el de Thénon: “-vamos tía/no me diga que nunca fue a un concierto”, dicho por la voz que resulta opresora en el poema, que produce una mayor violencia sobre la voz oprimida. Y sobre el lector, que tendrá que relacionar por su cuenta la noción de concierto con la de calabozo.<sup>14</sup>

De esta manera, en el poema, la voz lírica se reparte en dos personajes y estos establecen un espacio-tiempo que resulta que también se desmiente. Como en “La murga, los polacos” se ofrece al lector una composición de lugar rota y una situación que tiene que rearmar.

## 5. Conclusión

Ante el quiebre de los indicios dentro en un texto, el lector puede abandonarlo o recurrir a su propio espacio de experiencia (y a medida que pasan los años, de saber histórico) para relacionar estos textos con situaciones y relatos factuales propios del contexto de emergencia de los poemas.

Los poemas actualizan así, a través de una narrativa fallida, y de procedimientos de distinta índole también fallidos, una experiencia de lo vivido, de lo decible y la proyectan hacia la posibilidad de un relato fuera del poema, en la decodificación que pretenden del destinatario.



La evocación termina siendo realizada a través de elementos mayormente trancos – desaparecidos– o reprimidos en la construcción del sentido, que “aparecen” descontextualizados en los poemas. Esa dinámica de “aparición / desaparición” a través de una “represión” del desarrollo de los recursos expresivos, es aquello que refleja más claramente las condiciones de emergencia de los textos.

Desde la narratología transgenérica, me interesa remarcar junto a Hühn y Sommer (2009) la posibilidad de contribuir a una lectura más profunda de literatura e historia, que incluya los aspectos performáticos, la posibilidad de transmisión de otros medios y las actividades cognitivas que se ponen en juego en la comprensión y el reconocimiento de la narración, en especial aquí en su relación con la experiencia histórica más allá de, o previamente, a su organización en un relato científico.

### Referencias bibliográficas

- Bellessi, D. y Rosenberg M. (1988). Susana Thénon: maquillando el caos. *Diario de Poesía*, 11, 3-4. Disponible en Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-11/>
- Caruso, L. (2020). La fiesta y la comunidad: el carnaval en el barrio obrero del Puerto de Buenos Aires a comienzos del siglo XX. *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, 17, 233-264.
- Cámara M. et al. (2021). *Nuestros años ochenta*. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones, Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria-CETyCLI.
- D'Alesio, R. (19 de marzo de 2019) . 24 de marzo – Dictadura y genocidio de clase. Para no olvidar: los políticos radicales y peronistas que formaron parte de la dictadura. *La Izquierda, diario*. Recuperado 22 de abril de 2023 de <https://www.laizquierdadiario.com/Para-no-olvidar-los-politicos-radicales-y-peronistas-que-formaron-parte-de-la-dictadura>
- du Plooy, H. J. G. (2010). Narratology and the study of lyric poetry. *Literator* 31(3).
- Fondebrider, J. (1988). Huevos llenos. *Diario de Poesía*, 8, p. 30. Disponible en Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-8/>
- Freidemberg, D. (2001). Susana Thénon. *Diario de Poesía*, 58. Disponible en Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-58/>
- Freschi, R. (2007). La gracia de Perlongher: Perlongher es siempre Perlongher. *Plebella*, 11, 11-17. Disponible en Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/ejemplares/plebella-n-11/>
- Genette, G. (1993 [1991]). *Fictional Narrative, Factual Narrative*. En *Fiction & Diction*. Trad. al ingl. por C. Porter. Ithaca / Londres: Cornell University Press.
- Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Hühn, P. y Sommer, R. (2009). Narration in Poetry and Drama. En P. Hühn et al, *Handbook of narratology* (pp. 228-241). Berlín: De Gruyter.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós.
- Lamborghini, O. (2003). El niño proletario. En *Novelas y Cuentos*, vol. I. Ed. al cuidado de C. Aira. Buenos Aires: Sudamericana.



- Mallol, A. (1998). Una canción que sea menos que una canción. La constitución de una tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi. *Tramas*, 9, 152-161.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- Mallol, A. (2005/6). Entre un no y otro. *Diario de Poesía*, 71, 34-35. Disponible en Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-71/>
- Mallol, A. (2020). Zapatos Rojos: hacer de lo poético un lugar de encuentro. En L. Arnés, N. Domínguez y M. J. Punte (Comps.), *Historia Feminista de la Literatura Argentina*. Tomo V. Villa María: EDUVIM.
- Martínez, M. y Scheffel, M. (2011). Narración factual y narración ficcional. En *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico descriptivo de la narración ficcional*. Trad. de M. Koval. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Muschietti, D. (abril 1988). ¿Por qué grita esa mujer? *Fin de Siglo*, 10, p. 78. Disponible en Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/ejemplares/fin-de-siglo-no-10/>
- Perlongher, N. (2012). *Poemas Completos*. Ed. crítica a cargo de R. Echavarren. Buenos Aires: La flauta mágica
- Perlongher, N. (2016). *Cartas*. Ed. de C. Palmeiro. Buenos Aires: Mansalva.
- Ryan, M.-L. (2009). Narration in Various Media. En P. Hühn *et al.* (Ed.), *Handbook of narratology*. Berlín: De Gruyter.
- Schaeffer, J.-M. (2009). Fictional vs. Factual Narration. En P. Hühn *et al.*, *Handbook of narratology*. Berlín: De Gruyter.
- Servelli, M. (2019-2020). Vigencia: la trama cultural de una revista del “Proceso”. *Orbis Tertius*, XXIV(30), e132.
- Palmeiro, C. (2010). *Desbunde y Felicidad: de la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Recursos culturales.
- Thénon, S. (2001). *La morada imposible*. Ed. crítica de A. M. Barrenechea y M. Negroni. Buenos Aires: Corregidor.
- Wasem, M. (2011). Neobarrosos en contexto: genealogías y debates de una movida poética. En D. Viñas (Dir.), *Literatura Argentina del siglo XX, De Alfonsín al Menemato*. Buenos Aires: Paradiso.
- Zaidman, S. (2003). El rumor insensato. *Diario de Poesía*, 64, p. 38. Disponible en Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-64/>

#### Notas

<sup>1</sup> Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente del Taller de Lectura y Escritura (TLyE) en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y del Taller de Poesía II en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). [teacherfreschi@gmail.com](mailto:teacherfreschi@gmail.com)

<sup>2</sup> En el prefacio a la última edición de *The handbook of narratology* (2014), Peter Hühn y Roy Sommer dan cuenta de una serie de conceptos que ligan la narración – y la narratología – a todos los aspectos de la literatura en diferentes estadios históricos. Esto incluye la reflexión sobre poesía, teatro, y guión, extendiendo los límites a las expresiones audiovisuales, performáticas y multidimensionales. Por otra parte, también se incluye la reflexión sobre lo no factual, y experiencias en el terreno de lo mediático y vivencial. Esto consolida a la narratología como un punto de vista útil para el análisis del funcionamiento de cualquier objeto cultural.

<sup>3</sup> En el caso de Perlongher, la obra y su relación con la dictadura argentina ha sido reconocida ampliamente, no solo en el ejemplo de *Cadáveres* sino en todo el libro *Austria-Hungría*. Sin embargo, el poema aquí trabajado

solo resulta analizado en estos términos por mí misma (Freschi, 2007), lectura retomada luego por Marcos Wasem (2011). Roberto Echavarren, primer crítico y editor de sus poemas completos, reconoce la impresión que la dictadura tiene en la obra de Perlongher aunque enfatiza la lucha contra la opresión en relación con la reivindicación y militancia por la homosexualidad. Echavarren, con todo, incluyó como compilador ese primer artículo (Freschi, 2007) en la segunda edición de los *Poemas Completos* (Buenos Aires, La Flauta Mágica, 2012) entre un conjunto de miradas que completan varios aspectos de la obra de Néstor Perlongher. Cecilia Palmeiro, editora de las *Cartas* (2016) y autora de la tesis doctoral *Desbunde y Felicidad: de la cartonera a Perlongher* (2010) también hace alusión a la dictadura militar en el primer libro de Perlongher, pero más allá de coincidir en una falta de “realismo” en las coordenadas temporo-espaciales de “La murga, los polacos” no retoma ningún análisis anterior del poema, ni realiza uno propio. Su análisis general del poemario *Austria - Hungría*, reconoce su relación con la dictadura, no obstante, se concentra también en la relación de esa misma opresión con la opresión a la homosexualidad.

En relación a la forma de la poesía de Perlongher, por momentos, Palmeiro le otorga un lugar de opacidad o de obstáculo. No es “a pesar” “de su densidad estética y su trabajo de composición neobarrosa” (Palmeiro, p.15) que la poesía de Perlongher logra alinearse con su programa estético-político y su activismo, sino justamente “con” o “a través” “de su densidad estética y su trabajo de composición neobarrosa”. Esto mismo puede pensarse para los textos de Susana Thénon, cuya estética convive con el neobarroco y neobarroso. Aun sin haber entablado un diálogo directo o personal con sus representantes, la variedad de sus procedimientos y su énfasis en la “sintaxis” permiten leerla en relación con el barroco (Bellessi y Rosenberg, 1988, Mallol, 2003). La fuerza del efecto de los textos de ambos poetas proviene justamente de su densidad estética y su modo de composición, que es consistente con la lucha por la igualdad de género y contra otras desigualdades y opresiones, a través de una expresión transgenérica literaria, que condice con una expresión transgenérica de la subjetividad y la experiencia histórica. Me interesa poner de manifiesto la relación entre el trabajo composicional y su contexto, integrando aspectos cuyo estudio desintegrado puede terminar soslayando o subordinando uno a otro.

En el caso más específico de la poética de Susana Thenon, las recientes compilaciones de su trabajo no dan tanto espacio a interpretaciones socio históricas, sino que persiguen el objetivo de suturar biográfica y estéticamente la obra de Thénon, que fue conocida en un ámbito reducido en su mayor parte, hasta la edición de *Ova Completa*, texto que, por sus relaciones con el contexto histórico-político y su llamativo trabajo composicional, consiguió llamar una atención que los libros anteriores no habían conseguido (Freidemberg, 2001, Mallol, 1998, 2003, 2005/6, Zaidman, 2003, Gamboa Suárez, 2014). Mi trabajo sigue de cerca las lecturas de Delfina Muschietti (1998), cuya mirada captó de manera inmediata la violencia, las transgresiones genéricas y la relación con la historia argentina, en su reseña publicada además en el contexto de una publicación de la Asociación Madres de Plaza de Mayo (Fin de siglo), la postura de Anahí Mallol, que realiza diferentes análisis a lo largo del tiempo y la de Julieta Gamboa Suárez (2014) quien en su tesis de maestría aborda la obra de Susana Thénon y realiza una relación directa entre este poema y el período de dictadura. En ningún caso, se realiza una lectura detallada del poema aquí analizado pero sí hay un reconocimiento de la insoslayable relación del poemario con el contexto de posdictadura en el que se publica. Estas temáticas, y otras como la Conquista, suelen verse soslayadas en las lecturas de Thénon como si compitiessen con la opresión de género, temática omnipresente e ineludible entre las variedades de la violencia que condensa. El poema “¿Por qué grita?” ha circulado de manera oral en lecturas, talleres (Mallol, 2020) y se consagró como un himno del movimiento feminista en los últimos años. Su grado de difusión parece palpable a partir de la publicación del poema en el diario *Página 12* para acompañar las imágenes de una marcha en 2016 (P12, 23 de octubre de 2016). Considero que un enfoque como el que la narrativa transgenérica parece ofrecer, podría constituir un paso más en la integración de los niveles que tanto la obra de Thénon como la de Perlongher ofrecen estéticamente y históricamente.

<sup>4</sup> La censura en la dictadura era una preocupación intensa, y aunque podía considerársela a veces burda, lo cierto es que estaba planificada y abarcaba una amplia gama de matices no siempre directamente relacionados con lo político o lo moral. Los paratextos de *Austria - Hungría* apuntan a una temática histórica de otra época y otro lugar, para una primera lectura liviana que podemos pensar orientada a los mecanismos de censura más burdos. Algunos de los títulos, sin embargo, resultan igual llamativos y con apelaciones a un doble sentido. En ese punto, la editorial *Tierra Baldía*, a cargo de Rodolfo Fogwill, no representaba un sector de oposición esclarecida a la dictadura (Servelli, 2020), y desde ese espacio tampoco era esperable un texto que se refiriera directamente al contexto sociopolítico de emergencia, o que oficiara algún tipo de denuncia.

<sup>5</sup> Pensando en las operaciones de censura, pareciera haber un doble destinatario: uno capaz de comprender la trama rota y relacionarla con el contexto inmediato. Otro, el censor, quien en caso de no realizar una lectura profunda del texto, pudiese dejar de observar sus detalles y salvarlo de la censura y de la persecución.



<sup>6</sup> Si llegaran a quedarnos dudas de esa sensación, basta con recorrer el libro y hallar otras referencias al imaginario de la segunda guerra mundial y la invasión nazi.

<sup>7</sup> Por supuesto, en la poética de Perlongher tampoco resulta inocente la elección del personaje, con un apelativo que reúne lo masculino (oso) con un nombre femenino (carolina).

<sup>8</sup> En relación a la trayectoria de Néstor Perlongher es importante resaltar algunas diferencias que ayudan a visualizar mejor el modo en que las obras de ambos autores conviven en la década del 80 en Argentina. Susana Thénon, nacida en 1935, publica su primer libro en 1958, con una trayectoria que convive con distintas estéticas y enfrenta su poética a diferentes situaciones históricas. *Ova Completa* resulta un libro que llama una atención mucho mayor que sus libros anteriores y proyecta una luz nueva sobre la escritura anterior de la autora.

Perlongher, por su parte, nacido en 1949, comienza a publicar en 1980, y su primer libro es *Austria-Hungría*. A diferencia de Thénon, cuya escritura se despliega durante 4 décadas, la poesía de Perlongher se publicará en la década del 80 y principios de los 90, con una influencia constante desde su primer libro. A pesar de estas diferencias, su participación en la década a la que aquí nos referimos resulta definitoria para pensar la poesía del momento.

<sup>9</sup> En la edición original de Editorial Sudamericana, el poema aparece con el título “Punto Fonal (tango con vector crítico)” y esto es corregido sin comentarios en la edición que reúne sus libros de poesía por María Negroni por “Punto Final”. Más allá de la posibilidad o no de una errata, aún si el título fuese “Fonal”, se entiende en ese cambio una ironía y la referencia se sostiene completa, con alusiones a los sonoro (lo fónico) que acrecientan la potencia expresiva del poema.

<sup>10</sup> La influencia de Kafka es innegable y en el mismo libro puede leerse el poema “Mohammed Kafka Librero”.

<sup>11</sup> Virgilio Loíacono, abogado radical, asesor de Videla entre 1976 y 1978, quien en democracia siguió militando en la UCR, en el marco del que llegó a formar parte del Gobierno de De la Rúa. Entonces fue responsable por la declaración del Estado de sitio el 19 de diciembre de 2001 y más tarde fue defensor del exjefe de la Policía Federal, Ruben Santos, por los crímenes de 2001. (D’Alesio, 2019)

<sup>12</sup> Es especialmente notorio en el poema “Poema con traducción simultánea, español-español”.

<sup>13</sup> También se me ha sugerido como interpretación posible, la referencia a las Madres o Abuelas de Plaza de Mayo, en cuanto a las líneas de parentesco que delimitaron las formas de militancia contra la dictadura, ostensible también en la posterior agrupación HIJOS.

<sup>14</sup> En esta relación, pueden establecerse varias conexiones entre el arte como expresión de libertad y la represión a todo tipo de expresión por las fuerzas estatales en los años anteriores y la persistencia de tensiones en la contemporaneidad del poema. La música, el sonido, la fonética y el concierto, entre otras imágenes de lo sonoro son motivos del libro. En relación a este poema y la elección de la “sala de conciertos” que vale como “policía” con “sector de confinados” ofrece varias interpretaciones. La más interesante -que me fue sugerida por un estudiante-es la relación entre “cantar” como expresión artística en un concierto y “cantar” como confesión frente a una situación de coerción.