

Oltre la Generazione del Sessanta: la poesia di Susana Thénon

Carolina Argenta

Università degli Studi di Pisa (<caroargen@gmail.com>)

Abstract

Susana Thénon's literary production (Buenos Aires, 1935-1991) is situated between poetry from the 1960s and Neo-baroque innovative movements from the 1980s. Her particular conception of "the craft of poetry" and her inclination towards individualism are the main reasons for the neglect of her work, since it was not easily classifiable within a single literary project. This paper aims to "exhume" Susana Thénon's figure for Italian readers, as well as illustrating some small gestures, scattered throughout her work, which are directed against bourgeois ideology, in the shape of corrosive criticism of society.

Keywords: 1960s Generation, 1980s Poetry, Argentine Poetry, Neo-barroco Rioplatense, Susana Thénon

In questo lavoro vorremmo tentare di delineare un'immagine di Susana Thénon, poetessa, fotografa e traduttrice argentina morta nel 1991 a Buenos Aires. Discuteremo, inoltre, quanto sia pertinente collocare la sua produzione poetica all'interno della Generazione del '60, rimarcando il vincolo che lega l'autrice alle estetiche *Neobarrocas* degli anni '80. Infine, commenteremo brevemente due delle sue poesie rimaste ai margini dell'interesse dei critici, per sottolineare l'atteggiamento irriverente della poetessa nei confronti dei discorsi istauratori di categorie, nonché il trattamento molto personale e la tematizzazione diretta della convulsa realtà socio-storica dell'Argentina degli anni '70.

Susana Thénon nacque a Buenos Aires nel 1935, e fu la figlia del rinomato psichiatra e dirigente del Partito Comunista Jorge Thénon (1901-1985), uno dei precursori nel campo della psicanalisi in Argentina. Spinta dalla sua curiosità per le lingue e la letteratura, intraprese gli studi in Lettere e Filosofia, e ottenne la laurea presso l'Università di Buenos Aires nel 1964. Così la dipinge la filologa e sua amica Ana María Barrenechea (1913-2010):



Su facilidad y atracción por las lenguas le hizo aprender con dedicación apasionada y casi obsesiva el griego y el latín, el alemán y el hebreo. Por un sistema de clases grabadas en discos estudió ruso tres meses con velocidad fulminante, para luego olvidarlo. Puede leer en italiano, en francés, fragmentariamente en inglés. Estuvo dedicada por años al estudio de las lenguas clásicas en las que practicó desde la versión y retroversión escrupulosamente “fiel” hasta la traducción que sabe combinar la intuición poética de la “lengua originaria” y de la suya nativa, sin descartar la escritura de poemas personales que recrean con amor no exento de juego una serie de apócrifos griegos enmascarados.

(Barrenechea 1987, 256)

La sua facilità e l'attrazione per le lingue la portò ad imparare con dedizione apassionata e quasi ossessiva il Greco ed il Latino, il Tedesco e l'Ebreo. Tramite un sistema di lezioni registrate in dischi, studiò il Russo per tre mesi ad una velocità fulminante, per poi dimenticarlo. Era in grado di leggere in Italiano, Francese e frammentariamente in Inglese. Per anni si dedicò allo studio delle Lingue Classiche, praticando la versione e la retroversione in modo scrupolosamente “fedele” e persino quella traduzione che sa combinare l'intuizione poetica della “lingua originale” e della propria lingua madre, senza scartare la scrittura di poesie personali che ricreano con amore non esente di gioco una serie di apocrifi greci mascherati.¹

Nel 1958 uscì la sua prima opera dal titolo *Edad sin tregua*, alla quale, dopo un anno, fece seguito *Habitante de la nada*. Durante questo periodo collaborò con le riviste culturali *Ficción e Gaceta Literaria*, per le quali scrisse recensioni di libri di poesia di recente pubblicazione. Nel 1960 cominciò a frequentare un gruppo di poeti, tra i quali Eduardo Ángel Romano (1938), Juan Carlos Martelli (1934-2008), Alejandro Vignati (1934-1982), Jorge Bernardo Rivera (1935-2004) e Alejandra Pizarnik (1936-1972); dalla condivisione delle loro esperienze nacque la rivista *Aguaviva*, nella quale pubblicarono poesie e manifesti. La rivista, come tante altre di quel periodo, ebbe vita effimera e non andò oltre il numero due (Lafleur, Provenzano, Alonso 2006, 244).

De lugares extraños, il suo terzo libro di poesie, uscì nel 1967. Vi si trova una serie di testi poetici raggruppati sotto il titolo *Heredad* che portano la dedica “A María Rosa Lida”², rinomata filologa argentina deceduta nel 1962.

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice. Ringraziamo la casa editrice Corregidor per la gentile concessione alla riproduzione in questo fascicolo di LEA di alcune poesie di Susana Thénon già pubblicate nel 2001 e nel 2004 nel volume *La morada imposible*, a cura di A.M. Barrenechea e María Negroni, 2 volumi, Buenos Aires, Corregidor.

² María Rosa Lida de Malkiel (Buenos Aires 1910-Oakland 1962). Filologa, classicista ed ispanista argentina, sorella del filologo Raimundo Lida. Insegnò presso l'Università di Buenos Aires, dove si era dottorata sotto la guida di Amado Alonso, fino al 1947, anno in cui dovette andare in esilio a causa della crociata peronista contro gli oppositori. Già negli Stati Uniti sposò Yakov Malkiel, filologo ed etimologista russo, ed insegnò in diverse Università americane, tra le quali Harvard e Berkeley. Morì di cancro a Oakland nel 1962.

Cominciamo a delineare così il profilo dei suoi amici e conoscenti: tanti tra di loro appartenenti all'ambito accademico e presumibilmente incontrati appunto durante il periodo degli studi universitari, altri invece, come vedremo, appartenenti ai "circoli" artistici della Buenos Aires di quell'epoca.

Un anno dopo iniziò la sua collaborazione con *Sur*³, la prestigiosa rivista culturale diretta e fondata da Victoria Ocampo (1890-1979), che in quel momento tentava di rinnovarsi, giovani scrittori e critici che potessero apportare nuovi punti di vista. Come risultato di questa manovra, durante la decade del '60, si avvicinarono alla redazione di *Sur* Enrique Pezzoni (1926-1989), María Luisa Bastos (1931), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Sylvia Molloy (1938), Edgardo Cozarinsky (1939) e Ivonne Bordelois (1934) (Podlubne 2012, 44-60). Fu lo stesso Pezzoni a contattare Susana Thénon ed ad offrirle "las páginas de *Sur* para tener una sección fija de poesía" (Thénon 2004, 193-194; le pagine di *Sur* per avere una sezione fissa di poesia).

Grazie allo scambio epistolare che avvenne tra la poetessa e la sua amica Barrenechea (Thénon 2004, 193-216), che durante quel periodo viveva negli Stati Uniti, possiamo affermare che il 1968 è un anno importante per il processo di scrittura della Thénon. Le lettere documentano che proprio in quell'anno iniziò a scrivere dei componimenti che lei stessa definì appartenenti a "la serie nueva", espressione che dipinge con chiarezza il loro carattere inusitato e di rottura con la sua produzione precedente. Questi testi, insieme ad altri, furono riuniti quasi due decenni dopo in un unico volume e pubblicati con il titolo *distancias* (1984).

Dal 1971 al 1979 accompagnò e fotografò la ballerina Iris Scaccheri (1949-2014) durante le sue tournée europee. Così, le immagini la mostrano a Londra interpretando *Hossana*, a Bonn con *Carmina burana*, a Parigi e a Francoforte, immortalata sempre dalla lente incantata di Susana (Thénon 2001, 202-211).

Nell'ottobre del 1979, le due discipline scelte dalla poetessa per sfogare la propria febbre creativa confluirono in una mostra individuale al Goethe-Institut di Buenos Aires: espose, patrocinata dallo stesso Goethe Institut, una serie delle sue fotografie, accompagnate da poesie e frammenti di poesie di Rilke tradotti da lei dal tedesco allo spagnolo.

Il silenzio poetico però proseguì fino al 1981, anno in cui Susana Thénon riprese in mano la composizione di quello che fu il suo quarto libro di poesia, *distancias*, e ne raggiunse la stesura definitiva nel 1984. Questa raccolta abbracciò, quindi, tutti i testi scritti dal 1968 al 1984.

Nel 1987 pubblicò l'ultimo suo libro, *Ova Completa*, presso la casa editrice Sudamericana. Quest'opera segnò un nuovo punto di svolta nella sua poetica, giacché, in essa, i registri elevati convivono con la lingua quotidiana;

³ Il primo numero della rivista *Sur* uscì nel 1931.

i generi popolari, come il *bolero* o il *tango*, vengono citati nello stesso modo in cui si invoca Dante; la lingua spagnola è portata fino agli estremi delle sue possibilità sintattiche ed il significato non rimane semplicemente aperto ma esplose in infinite direzioni. Il tono predominante nel libro è ironico e tante volte polemico, e ogni poesia fa trasparire una visione molto critica della realtà che mette in scena.

Purtroppo, qui si fermano le notizie che abbiamo a disposizione: l'ultima traccia che possiamo recuperare è quella relativa alla sua scomparsa, dopo una malattia che la distrusse progressivamente, confinandola alla reclusione forzata nella casa materna (Thénon 2001, 15).

1. Susana Thénon: a cavallo tra la Generazione del '60 ed i movimenti innovativi della decade dell'80

Come abbiamo visto, Susana Thénon appartenne cronologicamente alla generazione poetica del '60, per la sua data di nascita e per le date di pubblicazione dei suoi primi libri di poesia. I poeti di questo periodo condividevano, da una parte, uno slancio verso il realismo, un rivolgere il proprio sguardo verso la realtà sociopolitica, e, da un'altra, una volontà di rompere con le convenzioni del genere (Lafuente 1995, 22) e di rinnovare la parola poetica. Essi si batterono per promuovere "un cambio radical en el vocabulario, una ampliación del diccionario poético" (Prieto 2006, 380; un cambiamento radicale nel vocabolario, un'amplificazione del dizionario poetico) il quale diventò "permeable a las palabras comunes, bajas, e inmediatamente, a los sentimientos y realidades, bajos también y comunes, que son designados por esas palabras" (Prieto 2006, 380; permeabile alle parole comuni, basse, e di conseguenza ai sentimenti ed alle realtà, bassi e comuni, che sono designati da quelle parole). La poesia "ipercolta", secondo Prieto, si aprì al tango, ed incorporò "un arsenal retórico proveniente de la prosa no literaria ni artística, sino periodística, publicitaria, comercial y hasta originaria del expediente de la policía" (Prieto 2006, 381; un arsenale retorico proveniente dalla prosa non letteraria né tantomeno artistica, ma piuttosto giornalistica, pubblicitaria, commerciale, e persino propria dei registri della polizia).

Si assistette, in altre parole, alla nascita di una retorica nuova (cfr. Prieto 2006, 381), i cui principali esponenti furono, oltre a Juan Gelman (1930-2014), Leónidas Lamborghini (1927-2009), Joaquín Giannuzzi (1924-2004), César Fernández Moreno (1919-1985), Paco Urondo (1930-1976), Horacio Salas (1938), Juana Bignozzi (1937), Eduardo Ángel Romano (1938), Roberto Jorge Santoro (1939-desaparecido), ed altri (cfr. Lafuente 1995, 23).

Risulta fondamentale, inoltre, fare presente che questo periodo, e gran parte della letteratura scritta, furono caratterizzati da un forte rapporto tra arte e prassi politica, fondato sulla nozione sartreana d'impegno politico degli anni '50 (Blanco 2008, 24-25). Come ricorda Silvia Lafuente, "era la

etapa en la que el intelectual reivindicaba la facultad de ejercer una práctica cultural comprometida con su realidad y su tiempo” (Lafuente 1995, 19; era il periodo nel quale l’intellettuale rivendicava la facoltà di esercitare una pratica culturale coinvolta nella sua realtà e nel suo tempo). Questo legame, che trovò i suoi esempi più emblematici nel poeta Francisco “Paco” Urondo e nello stesso Juan Gelman, fece sì che si considerasse la poesia del ‘60 esclusivamente nei termini di una *poética militante*, e che si omologasse, perciò, il discorso politico a quello poetico (cfr. Blanco 2008, 12-19). La formula di arte più *militancia* (prassi politica) non può essere, però, applicata indiscriminatamente alla totalità delle manifestazioni poetiche del periodo, dato che non tutte possono essere circoscritte ad un programma più ampio di attivismo politico all’interno della “nuova sinistra” peronista.

In questo senso, avverte Fondebrider “Por su parte, Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Gianni Siccardi, Juana Bignozzi, Luisa Futoransky y Mario Morales... son poetas que, a pesar de compartir un cierto tono generacional, tampoco entran en la fórmula aplicada para describir el sesentismo” (Fondebrider 2000-2001, 5-32; Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Gianni Siccardi, Juana Bignozzi, Luisa Futoransky e Mario Morales... sono poeti che, pur condividendo un tono generazionale, non rientrano nella formula applicata per caratterizzare il sessantismo).

Proprio nel caso della poesia di Susana Thénon, anche se non è possibile riscontrare fonti che testimonino una sua pratica militante, riconosciamo una forte impronta “sessantista”: il suo è un linguaggio poetico già sciolto dalle catene della lirica tradizionale ed in esso si filtrano i generi popolari, che vengono ad aggiungersi, come dice appunto Prieto (2006, 381), alla poesia “ipercolta”. C’è, inoltre, un aspetto fondamentale della sua produzione, quasi mai segnalato, che la fa erede dei discorsi inaugurati dalla poesia “sessantista”: il fatto che gran parte dei suoi testi poetici, quasi in filigrana, si faccia eco di un messaggio politico tante volte celato o non espresso in maniera esplicita, nel quale troviamo una visione molto critica della società in cui questi componimenti vengono scritti.

Un esempio chiaro della sua capacità di leggere la realtà socio-politica, per riscriverla poi in chiave poetica è il componimento che apre e chiude *distancias*, e porta il numero “1” e “39”:

1
 la rueda se ha detenido se ha deteni-
 dos tres dos tres dos la rueda
 se ha detenido roto por dentro
 solo madera entran ojos
 solo memoria cónico
 solo memoria al cielo de cara
 no es posible

1
 la ruota si è arrestata si è arresta-
 due tre due tre due la ruota
 si è arrestata rotto all’interno
 solo legno entrano occhi
 solo memoria conico
 solo memoria con la faccia al cielo
 non è possibile

que arda ya más que arda más toda
 vía que
 arda solo eterna como si el viento (algo)
 no arrojara sus migas sus ropas deshecho
 ansiado cuerpo luz de la noche pájaros
 homicidas bajo el puente se alejan
 fríos
 (algo) cadenciosos mar
 y silbó y dijo criatura barro
 y dijo y rió trompa de vena
 y rió y apuntó carne temblada
 y disparó bulto
 zapatos
 carne
 aéreo (algo)
 y sol (una mujer)
 hachas de sol (ante la puerta con llave)
 arañan la puerta (busca su llave)
 aclara
 el pecho (dice en alta voz) el ojo (ábreme yo)
 la mano
 (llama llama) al borde (no) del río
 (no) de sangre
 (no) de sangre que huye hilo salvaje
 negro de pavor
 entre el suelo y la puerta al encuentro de
 sus pasos
 la rueda se ha detenido se ha deteni-
 dos tres dos tres dos la rueda
 se ha detenido. (Thénon 2001, 105)

che arda più che arda già di
 più che
 arda solo eterna come se il vento (qualcosa)
 non gettasse le sue minuzze i suoi vestiti disfatto
 bramato corpo luce della notte uccelli
 omicidi sotto il ponte si allontanano
 freddi
 (qualcosa) cadenzati mare
 e fischiò e disse creatura fango
 e disse e rise tromba di vena
 e rise e puntò carne tremata
 e sparò fagotto
 scarpe
 carne
 aereo (qualcosa)
 e sole (una donna)
 asce di sole (di fronte alla porta chiusa)
 graffiano la porta (cerca la chiave)
 chiarisce
 il petto (dice a viva voce) l'occhio (aprimi io)
 la mano
 (chiama chiama) sul bordo (no) del fiume
 (no) di sangue
 (no) di sangue che fugge filo selvaggio
 nero di paura
 tra il suolo e la porta all'incontro dei
 suoi passi
 la ruota si è arrestata si è arresta-
 due tre due tre due la ruota
 si è arrestata.

In questo testo poetico si rappresenta, attraverso la figura della ruota, un'andatura temporale di tipo circolare, dell'“eterno ritorno”, scandita dal conteggio regolare e quasi marziale che si trova nell'incipit e nella chiusura del testo: “due tre due tre due”.

Come è già stato accennato da Reisz:

La rueda del poema liminar y final de *distancias*, que a la manera de una mole-dora de carne humana, se detiene justo en el umbral de la casa de alguien que araña la puerta y busca desesperadamente la llave para entrar-huir, puede leerse como una formidable síntesis de todos los terrores y de todos los abusos, transitorios y permanentes, que han aquejado a la sociedad argentina desde su fundación. (Reisz 2006, 88)

La ruota della poesia iniziale e finale di *distancias* che, come se fosse una mola di carne umana, si arresta all'uscio della casa di qualcuno che graffia la porta e che disperatamente cerca la chiave per entrare-fuggire, può essere letta come una sintesi formidabile di tutti i terrores e di tutti gli abusi, transitori e permanenti, da cui è stata affetta la società argentina sin dalla sua fondazione.

Risulta evidente che la scelta di collocare il componimento in apertura e in chiusura della raccolta non può essere casuale: questa decisione risponde al desiderio di dotare la propria opera di una struttura “del ritorno”, circolare o a spiraglio, della ripetizione inesorabile. La volontà dell’autrice di fare della ruota la figura-simbolo che annuncia e chiude l’opera, può essere, forse, collegata al fatto che, in tutti quegli anni trascorsi dalla nascita del progetto di scrittura all’edizione del libro, siano cambiati gli attori storici in Argentina, ma la grande protagonista sia sempre stata una: la violenza sociale che arriva al suo apogeo durante il governo della *Junta*.

L’idea che la ruota rappresenti, al modo della carrucola di Neruda, la storia argentina tristemente circolare, si è supportata dall’analisi dei campi semantici dispiegati all’interno del componimento. In primo luogo, possiamo ritagliare un campo semantico del terrorismo di stato, composto da: “omicidi”, “sparò”, “aereo” (ricordiamo i “voli della morte”, Verbitsky 1995, 16-18), “mare” ed infine “il bordo del fiume di sangue”. Il secondo campo semantico rilevante per l’interpretazione e la lettura storica del testo, è quello dello smembramento del corpo che, oltre a simboleggiare la vittima che viene massacrata dai sicari dello Stato e poi lanciata in mare/nel fiume, può essere anche interpretato come riferimento al corpo smembrato della società. Le unità lessicali appartenenti a questo campo semantico sono: “occhi”, “faccia”, “vena”, “creatura fango”, “fagotto”, “scarpe”, “carne”, “donna”, “petto”, “occhio”, “voce” e “mano”. Inoltre, dobbiamo menzionare i predicati attribuiti a questo corpo: “disfatto” e “rotto all’interno”.

Portando ai limiti le possibilità di collegamento tra le unità lessicali che integrano la poesia, possiamo affermare che il participio “detenido”, “arrestat[a]”, nella perifrasi associata alla ruota (quest’ultima inserita nel primo verso chiaramente in una posizione di rilievo), per un lettore argentino, ma addirittura per qualsiasi lettore che sia a conoscenza della storia recente del paese, non può non evocare la figura del “detenido-desaparecido”, ovvero, i detenuti dei campi di concentramento che proliferavano durante la dittatura del 1976-1983, di cui non sono ancora stati ritrovati i corpi.

Dalla lettura di questo e di altri testi, può sembrare evidente il legame tra Thénon e la poesia del ‘60. Va, tuttavia, ricordato che è la stessa autrice a rinnegare questa etichetta. La generazione del ‘60 è per lei una specie di gabbia critica dove vanno a finire tutte le manifestazioni poetiche passate, presenti e future. Possiamo citare come esempio la poesia *La antología* (Thénon 2001, 182-183), nella quale compare come personaggio principale una ricercatrice canadese, Petrona Smith-Jones, che arriva in Argentina per fare un’antologia di poetesse “in via di sviluppo”. Petrona avverte, e qui si coglie la voce ironica della Thénon, che

aunque es cosa sabida que sea como fuere todas las que escribieron y escribirán en Argentina
ya pertenecen a la generación del 60 incluso las que están en guardería e inclusísimamente las que están en geriátrico. (Thénon 2001 [1987], 182)

anche se è cosa risaputa che sia come sia tutte quelle che hanno scritto e scriveranno in Argentina
appartengono già alla generazione del 60 addirittura quelle che sono all’asilo nido e addiritturaissimamente quelle in casa di riposo.

Questo atteggiamento da parte della poetessa non ci deve sorprendere: è in consonanza con la totalità del suo sistema di pensiero, con il suo modo molto personale di concepire la poesia e con il suo culto irrinunciabile della libertà:

Nuevos poemas. Es decir, nuevas responsabilidades. Ahora, por fin: libertad de andar. Las teorías vendrán, sin duda. Pero ya entonces haré otras cosas, o nada. Nunca teoría y práctica simultáneas en poesía. Al menos hasta ahora. (Thénon 1994, 80)

Nuove poesie. Vale a dire, nuove responsabilità. Adesso, finalmente: libertà di andare. Le teorie arriveranno, senza dubbi. Ma ormai farò altre cose, o niente. Mai teoria e pratica simultanee in poesia. Al meno fino ad ora.

Dove collocare, allora, Susana Thénon? Delfina Muschietti la situa nell'arco che va da Oliverio Girondo (1891-1967) ai poeti "Neobarocchi" degli anni '80, considerandola l'istauratrice di uno "sguardo strabico" della donna, all'interno di un'estetica *Neobarroca*, che tende all'*iperkitsch* (Muschietti 2001, 668).

Ricordiamo che il *Neobarroco*, in quanto corrente estetica letteraria latinoamericana, si sviluppò nel Río de la Plata negli anni '80, presentando caratteristiche autoctone che lo contraddistinsero dalle altre manifestazioni presenti allora nel continente:

... los nuevos poetas barrocos de los años '80 del siglo veinte no tienen... una vinculación directa con el barroco clásico del Siglo de Oro español. El paradigma ya no es Góngora o Quevedo, sino el cubano José Lezama Lima. ... Contrariamente a Lezama Lima y Sarduy, que sí trabajaron sobre los moldes del barroco clásico, los nuevos poetas argentinos los desestabilizan al inocularle al programa el sensualismo de Rubén Darío, voluntariamente excluido del plan de Lezama Lima y del de Borges. Ahora ... se impone el gusto por lo frívolo, lo exótico, lo recargado, la ornamentación por la ornamentación, las descripciones exuberantes, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y las alusiones culteranas. (Prieto 2006, 448-449)

... i nuovi poeti barocchi degli anni '80 del '900 non hanno un rapporto diretto... col barocco classico del Secolo d'oro spagnolo. Il paradigma non è più Góngora o Quevedo, ma il cubano José Lezama Lima. ... Contrariamente a Lezama Lima e Sarduy, che lavorarono sui modelli del barocco classico, i nuovi poeti argentini li destabilizzano "inoculando" al programma il sensualismo di Rubén Darío, volontariamente escluso dal piano di Lezama Lima e da quello di Borges. Ora... si impone il gusto per il frivolo, l'esotico, l'eccessivo, l'ornamento per l'ornamento stesso, le descrizioni esuberanti, il cromatismo, le trascrizioni pittoriche, le citazioni e le allusioni al culteranesimo.

Chiamato "neobarroso" nella sua versione rioplatense da uno dei suoi principali rappresentanti, Néstor Perlongher⁴, dato che "constantemente está

⁴ Néstor Perlongher (Buenos Aires, 1949-San Paolo 1992). Poeta, sociologo e professore argentino. Fu attivista per i diritti degli omosessuali nell'Argentina degli anni '70, per poi radicarsi nel Brasile nel 1985, dove diventò professore universitario. Morì di AIDS nel 1992.

trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río” (Intervista Fondebrider 2000-2001, 22; costantemente lavora su un’illusione di profondità, una profondità che sguaZZa al bordo di un fiume), si tratta, in conclusione, di un’estetica:

... del *cambalache* y el revoltijo, horror a la fijación del sentido, ‘desdén’ hacia cualquier compromiso, ironía, hedonismo, culto gozoso del exceso y lo superfluo. Y, por sobre todo y en todo, un obstinado amor al lenguaje, un goloso paladeo de las palabras, un poco como las prueba y las manipula un niño. (Carrera, cit. da Fondebrider 2000-2001, 24)

... del *cambalache* e del miscuglio, dell’orrore alla chiusura del senso, dello sdegno nei confronti di qualsiasi presa di posizione, dell’ironia, dell’edonismo, del culto godurioso dell’eccesso e del superfluo. E, soprattutto, di un amore ostinato per il linguaggio, un goloso assaporare le parole, quasi come le gusta e le manipola un bambino.

Anche se tante di queste caratteristiche sono presenti negli ultimi componimenti pubblicati dalla Thénon (ironia, tendenza al *cambalache*, i.e. alla “confusione”, e al “miscuglio”), non possiamo affermare che l’autrice partecipi pienamente alle direttrici tracciate da questo movimento letterario. Sarebbe, invece, più prudente e più consono allo spirito irriverente della nostra poetessa indicare che la sua produzione è di transizione, a cavallo, quindi, tra i sessantisti e le estetiche *neobarrocas*.

Anahí Mallol, tracciando la genealogia di una tradizione di poetesse argentine, riscatta la figura fondamentale di Susana Thénon e le restituisce il suo posto nella storia della poesia argentina, accanto a Olga Orozco (1920-1999) e Alejandra Pizarnik (1936-1972):

Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Susana Thénon trabajaron por el abandono definitivo de los subgéneros destinados a las mujeres escritoras (el diario íntimo, la novela sentimental en narrativa y el estilo tardorromántico en lírica) y del consiguiente tono confesional, para operar desde dentro de la gran tradición de la lírica encauzando los que se podría definir como una lucha desde adentro del canon literario pero en contra de una tradición que se percibe como ajena. (Mallol 2000-2001, 34)

Olga Orozco, Alejandra Pizarnik e Susana Thénon lavorarono per abbandonare definitivamente i generi destinati alle donne scrittrici (il diario personale, il romanzo sentimentale nella narrativa e lo stile tardoromantico nella lirica) ed il corrispondente tono confessionale, per operare dall’interno della grande tradizione della lirica, avviando ciò che potrebbe essere definito come una lotta dall’interno del canone letterario, ma contro una tradizione che è percepita come estranea.

“Inseguendo” questa linea, la produzione poetica della Thénon avrebbe potuto funzionare come laboratorio di sperimentazione di nuovi modi-di-dire orientati a rompere i limiti di ciò che era enunciabile per la donna-scrit-

Publicò i seguenti libri di poesia: *Austria-Hungria* (1980), *Alambres* (1987), *Hule* (1989), *Parque Lezama* (1990), *Aguas aéreas* (1990) e *El chorreo de las iluminaciones* (1992).

trice, seminando il germe di tante nuove voci che sarebbero nate dagli anni '80 in poi.

Ci permettiamo di azzardare che le poesie di Susana Thénon siano state scritte per l'avvenire, per un auditorio possibile, ma non ancora esistente a quei tempi. Che sia forse questo il segreto del suo riconoscimento tardivo. O forse, che il suo segreto non sia mai stato tale e che lei stessa fosse consapevole del carattere paradossale della sua scrittura: sorta in un tempo che non era il suo, diretta ad un pubblico lettore non ancora nato. Nelle sue parole, quasi una confessione: "el poema que persigo es un extraño para el tiempo" (Thénon 1994, 79; la poesia che perseguo è un alieno per il tempo).

2. Su alcuni temi presenti nelle poesie "ai margini"

Leggendo e rileggendo i testi poetici che integrano l'opera di Susana Thénon, emerge una realtà innegabile: il fatto che in tanti di essi, a volte in chiave sarcastica o ironica, ci sia un costante dialogo con la realtà storico-politica dell'Argentina nella quale furono scritti. Per quanto interessante possa sembrare questo filone di lettura, crediamo che non sia mai stato sufficientemente esplorato né approfondito, anche se è stato timidamente suggerito da alcuni studiosi (Vedi Reisz 2006; Mallol 2003; Barrenechea 1994). Commenteremo qui soltanto due sue poesie da noi selezionate, appartenenti ai testi postumi contenuti nel secondo volume di *La morada imposible* (2004), che consideriamo fondamentali per completare l'immagine letteraria di Susana Thénon.

Per incominciare, vorremmo fare riferimento ad un componimento non datato e senza titolo che ci sembra rilevante, poiché in esso si può facilmente carpire il punto di vista adottato dalla poetessa nei confronti dell'attualità storica del suo paese:

hay olor a renguera a fusilamiento	c'è odore di zoppia di fucilazione
(olor) de muchísimos de algunos	(odore) di tantissimi di alcuni
de aquellos pocos a fusilamiento	di quei pochi di fucilazione
de uno de aquel (de aquel) de aquel	di uno di quello (di quello) di quello
en país impronunciable	in paese impronunciabile
en país de breve historia	in paese di breve storia
en país no industrial pujante	in paese non industriale possente
en país a secas a vacas secas	in paese e basta di vacche secche
hay olor a	c'è odore di
y olor futuro por este se irritan	e odore futuro per questo si irritano
curiosamente. (Thénon 2004, 151)	curiosamente

Da una parte, possiamo dire che in questa poesia il contesto storico è messo al centro dell'enunciazione per denunciarlo, senza dover ricorrere a metafore né eufemismi. Il messaggio è, infatti, chiaro e trasparente, ad eccezione

del nome del “país impronunciable” (paese impronunciabile), “no industrial” (non industriale), “pujante” (possente) e “de vacas secas” (di vacche secche) che a modo di indovinello, il lettore deve recuperare facendo ricorso alle sue competenze enciclopediche. Il fatto che il nome del paese sia impronunciabile può essere letto, crediamo, in almeno due direzioni: è impronunciabile giacché l’occhio attento e sorvegliante della censura obbliga la messa in pratica di strategie allusive, il girare intorno all’oggetto-target senza mai nominarlo. Inoltre, è “impronunciabile”, inteso come “ineffabile”, perché, come segnalato da Reisz, negli anni bui della dittatura militare i poeti si trovano di fronte all’impossibilità “de nombrar experiencias que rebasan el umbral de lo emocionalmente tolerable” (Reisz 2006, 90; di nominare esperienze che oltrepassano il limite dell’emozionalmente tollerabile).

Anche se non conosciamo la sua data di scrittura, non ci sorprende che questo componimento sia rimasto in un cassetto.

Per concludere, vorremmo presentare una poesia del 1986 che tematizza, non senza ironia e sarcasmo, la fragile posizione nella quale è costretta la poetessa che “canta” (nel senso latino di *cano*, idea rafforzata dal famoso verso di Catullo che troviamo tra parentesi: “Odi et amo”) in uno scenario dove prevale l’agire proprio dell’economia di mercato ed in un ambiente letterario predominantemente maschile e maschilista:

“Estado latente”

primera fotografía (Odi et amo)

compañeri compañeri
audite
audite ac videte

castrata
castrata sum

videte

castrata de manu
de oju
de amicitia

audite compañeri
castrata de photu
plena mediocritatis
cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

“Stato latente”

prima fotografia (Odi et amo)

compagni compagni
audite
audite ac videte

castrata
castrata sum

videte

castrata de manu
de occhii
de amicitia

audite compagni
castrata de photu
plena mediocritatis
cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

cano
cano vobiscum
audite
mentulam non habeo

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

castrata
de lingua
cano cum corpore
eviscerato

pecunia vincit
videte
cano castrata gratis
20-IX-86 (Thénon 2004, 119-120)

pecunia vincit
videte
cano castrata gratis
20-IX-86

Il componimento, scritto in latino maccheronico (“compañeri compañeri”, rimanda al “compañeros” col quale si interpellano i peronisti, ma con perfetta declinazione latina: vocativo plurale maschile), ha un effetto comico, giacché non ci si aspetterebbe che la lingua di Cicerone e di Virgilio sia portata *ad absurdum*, per poi essere sfacciatamente banalizzata. In questa poesia, chi parla è una poetessa castrata, che non ha mani, non ha occhi (“castrata de oju”), né amicizia, né lingua. Ed inoltre, questo non avere una lingua propria sembra essere conseguenza del non avere un pene (“mentulam non habeo”). In questo ambiente maschilista, dove regna il denaro (“pecunia vincit”), la nostra “Sappho made in Shitland” (come lei stessa si definisce) si vede costretta a cantare i suoi versi “gratuitamente”, interpretando la gratuità del suo “lavoro” nei due sensi possibili: perché di poesia nella nostra società non si vive e, soprattutto, perché esiste sempre la possibilità che cantar versi rimanga un lavoro vano.

3. Conclusioni

Indagando nelle opere critiche più rilevanti dedicate alla poesia di Susana Thénon, abbiamo discusso quanto fosse pertinente collocare la sua produzione poetica all’interno della Generazione del ‘60, facendo riferimento ai punti di contatto esistenti tra l’autrice e questa generazione, nei termini, soprattutto, di una “retorica” ereditata. Si può affermare, infatti, che ci sia un’impronta comune alla sua poesia ed a quella del ‘60: notiamo, nelle tematiche e nella versificazione, la volontà di staccarsi dalla lirica tradizionale e ad esso si aggiunge la sovrapposizione dei generi popolari alla poesia “ipercolta”.

Successivamente, abbiamo analizzato il vincolo che lega l'autrice alle estetiche *Neobarrocas* degli anni '80 ed il suo ruolo fondamentale che percorre, in ambito poetico, l'instaurazione di uno "sguardo strabico" della donna. L'esplorare i limiti della sintassi, il procedere alla "carnevalizzazione" dei discorsi e delle situazioni comunicative, il coltivare, infine, il gusto per il *cam-balache*, la parodia e l'ironia sono tutti aspetti della sua opera in armonia con i principi del movimento Neobarocco.

Nonostante queste consonanze, considerati lo spirito irriverente della nostra poetessa ed il suo modo inusitato di modulare la propria voce poetica, preferiamo considerare la sua produzione a cavallo tra due generazioni di poeti: essa, infatti, sembra avere come orizzonte il raggiungimento di una libertà senza concessioni. Nel perseguire questo ideale, spazza via la norma letteraria e tutela a tutti i costi la propria individualità, senza paura di rimanere isolata dai suoi contemporanei.

Inoltre, in questo articolo abbiamo voluto illustrare il tipo di strategie attuate dall'autrice per stabilire un dialogo con la realtà storico-politica dell'Argentina di allora. Dalla lettura dei testi poetici qui presentati, come nel resto dell'opera di Susana Thénon, emerge ancor più evidentemente ciò che costituisce uno dei suoi tratti fondamentali: la trasgressione dell'ordine stabilito come principio irrinunciabile. Nell'arte, come nella vita, Susana Thénon ha sempre combattuto contro tutto ciò che potesse fraporsi tra lei e la libertà che sognava: una libertà "que cabe en el hueco de una mano de un niño: la de no rendir cuentas" (Thénon 2004, 222; che sta nel palmo della mano di un bambino: quella di non rendere conto).

Riferimenti bibliografici

- Barrenechea A.M. (1987), "El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon", *Dispositio* 30-32, 255-272.
- (1994), "La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon", *Filología* 1-2, 75-90.
- Blanco M.C. (2008), *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década del '60 en tres proyectos de escritura*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de la Plata, <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.286/te.286.pdf>> (09/2014).
- Fondebrider Jorge (2000/2001), "Treinta años de poesía argentina", *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 52-53, 5-32.
- Lafleur H.R., Provenzano Sergio, Alonso F.P. (2006), *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967, precedido por un ensayo de Marcela Croce*, Buenos Aires, El 8vo. loco ediciones.
- Lafuente Silvia (1995), *Juan Gelman o la poesía como aventura del lenguaje*, Firenze, Polistampa.
- Mallol Anahí (2000-2001), "Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los '80: entre la lírica y los géneros menores", *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 52-53, 33-56.
- (2003), *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg.

- Muschietti Delfina (2001), “La vanguardia del modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los ‘80”, in Maria Grau Payet, L.M. Fernández Ripoll (eds), *Fin(es) de siglo y modernismo* (Acti del Congresso Internazionale di Buenos Aires-La Plata, agosto 1996), Universitat de les Illes Balears, Palma, 661-669.
- Podlubne Judith (2012), “Sur en los 60. Hacia una nueva sensibilidad crítica”, *Badebec* 2, 44-60; <http://www.badebec.org/badebec_2/sitio/pdf/Podlubne.pdf> (09/2014).
- Prieto Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Reisz Susana (2006), “Las risueñas máscaras del miedo. Apuntes sobre Alejandra Pizarnik y Susana Thénon”, in Roberto Bein, Rosanna Cabrera, Guiomar Ciapuscio, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Eudeba, 81-91.
- Thénon Susana (1958), *Edad sin tregua*, Buenos Aires, ECIDA.
- (1959), *Habitante de la nada*, Buenos Aires, Ediciones Thiriél.
- (1967), *De lugares extraños*, Buenos Aires, Carmina.
- (1984), *Distancias*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- (1987), *Ova Completa*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2001; 2004) *La morada imposible*, ed. by A.M. Barrenechea, María Negroni, 2 vol., Buenos Aires, Corregidor.
- Verbitsky Horacio (1995), *El Vuelo*, Planeta, Buenos Aires.