



MÚSICA Y POESÍA EN SUSY SHOCK: MONSTRUOS, COPLAS, DIABLADAS Y HUAYNOS

MUSIC AND POETRY IN SUSY SHOCK: MONSTERS, COPLAS, DEVILS AND HUAYNOS

Flavia Garioneⁱ

RESUMEN – En la poesía contemporánea argentina puede advertirse, cada vez con mayor frecuencia, un soporte escrito que migra hacia la plaza pública o al escenario-. Este proceso es clave para pensar la producción artística de la poeta, música y performer trans sudaca Susy Shock (Buenos Aires, 1968). Comienza en los primeros 2000 pero se extiende, de manera heterogénea y variada, hasta la actualidad. Si bien su praxis hace foco en la actividad escénica, poética y musical, también posee una obra escrita cuyo soporte es el libro: poesía, narrativa, historieta, literatura infantil. Precisamente, en el año 2007 editó su primeros poemas que se llamaron *Revelo Sur*, seguido del conocido *Poemario trans pirado* (2011) a partir del cual, montó un espectáculo musical y una gira por el país. En este sentido, el libro como objeto funciona como base primigenia (moldeable) sobre la cual se articulan otras prácticas artísticas que expanden este primer soporte. Puntualmente, a través de modulaciones musicales que amplifican y desarticulan al libro como soporte privilegiado cuyo propósito inicial fue ser: “(...) un sistema portátil de almacenamiento y distribución de información que surgió como producto derivado del paso de la cultura oral a la cultura alfabetizada, un proceso de transformación que llevó siglos y que se transmitió a través del

intercambio cultural, tanto pacífico como forzoso.” (BORZUK, 2020, p. 17).

PALABRAS CLAVE – Poesía argentina; Soporte; Performance; Música.

ABSTRACT – In contemporary Argentine poetry one can see, with increasing frequency, a written medium that migrates to the public square or the stage. This process is key to thinking about the artistic production of the trans Sudaca poet, musician and performer¹ Susy Shock (Buenos Aires, 1968).² It begins in the early 2000s but extends, in a heterogeneous and varied way, to the present. Although her practice focuses on scenic, poetic and musical activity, she also has a written work whose support is the book: poetry, narrative, comic strip, children's literature. Precisely, in 2007 he edited his first poems called *Revelo Sur*, followed by the well-known *Poemario trans pirado* (2011) from which, he mounted a musical show and a tour of the country.³ In this sense, the book as an object it functions as a primitive (moldable) base on which other artistic practices are articulated that expand this first support. Specifically, through musical modulations that amplify and disarticulate the book as a privileged medium whose initial purpose was to be: “(...) a portable information storage and distribution system



that emerged as a by-product of the passage from oral culture to literate culture, a transformation process that took centuries and was transmitted through cultural exchange, both peaceful and forced.” (BORZUK 2020, p.

La colo decía que nuestros nombres eran
nombres de guerra y las lentejuelas uniformes

Agustina Comedi

Playback: ensayo de una despedida

¿por qué grita esa mujer?
¿por qué grita?
¿por qué grita esa mujer?
andá a saber
esa mujer ¿por qué grita?
andá a saber
mirá que flores bonitas
¿por qué grita?
jacintos
margaritas
¿por qué?
¿por qué qué?
¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?
¿y esa mujer?
vaya a saber
estará loca esa mujer
mirá
mirá los espejitos
¿será por su corcel?
andá a saber

¿y dónde oíste
la palabra corcel?
es un secreto
esa mujer
¿por qué grita?

17).

KEYWORDS – Argentine poetry; Medium; Performance; Music.

mirá las margaritas
la mujer
espejitos
pajaritas
que no cantan
¿por qué grita?
que no vuelan

¿por qué grita?
que no estorban
la mujer
y esa mujer
¿y estaba loca mujer?

Ya no grita
(¿te acordás de esa mujer?) (THÉNON, 2001, p. 137)

Este poema abre el libro **Ova imposible** (1987) de Susana Thénon, y específicamente, uno de los versos que lo compone “¿por qué grita esa mujer?” reapareció, en los últimos años, en boca de mujeres feministas y miembros de colectivos LGBTIQA+¹. De modo interrogativo, parece describir un aspecto concreto de una lucha conjunta y masiva que se acrecentó con fuerza en la última década del segundo milenio: “¿por qué

1
https://www.youtube.com/watch?v=BJXzNSw1OLs&ab_channel=CanalEncuentro. Otros realizados de manera coral por agrupaciones https://www.youtube.com/watch?v=zXCqPQgWuFA&ab_channel=SilvioLang.



grita esa mujer?/ ¿y esa mujer?/ ¿y esa mujer?/ vaya a saber/ estará loca esa mujer (THÉNON, 2001, p. 137)”. Incluso, renovó un interés académico por su autora que murió en el año 1991, lejos de los acontecimientos actuales, aunque consciente seguramente de que ciertos cambios sociales se aproximaban.² El texto, que posee una clara dimensión performática, establece un señalamiento deíctico “¿y esa mujer?/ ¿y esa mujer?”³, al mismo tiempo que las agrupa progresivamente, ya que un primer grito parece generar otros a partir de un efecto desencadenante. Como en un estadio prelingüístico, el contenido de esos gritos tampoco se articula en palabras o en frases.

La pregunta “¿Por qué grita esa mujer” no encuentra, dentro del poema, una respuesta concreta sino que se repite en *loop* de manera inquietante “¿por qué?/

¿por qué?”. Al mismo tiempo, las posibles respuestas que se figuran al respecto en el texto son evasivas; es decir, grita porque está loca o “¿será por su corcel?/ andá a saber”. Puede pensarse también que el grito funciona como un interrogante que habilita otros: ¿Por qué estamos gritando las mujeres? ¿Por qué ocupamos las calles? Al mismo tiempo, las posibles respuestas intervienen, más bien, como efectos de lectura, que hacia el final, y repentinamente, callan: “Ya no grita/ (te acordás de esa mujer)”. En un contexto de lucha y reivindicación de derechos, el poema de Thénon realiza un recorrido histórico singular que va desde el libro (la cultura impresa) a las calles.⁴ Es interesante que una vez allí, se desintegre como objeto y pierda su forma para hacer relevante un único verso, que deja de pertenecerle a la poeta, incluso a la poesía argentina, para quizás, transformarse en un elemento político proyectivo.⁵

Esta idea de transformación que se advierte en Thénon – un soporte escrito que migra hacia la plaza pública o al escenario a través del tiempo⁶ - es clave

2 Recientemente, en la página web de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, la escritora, poeta y ensayista María Negroni hizo públicos ciertos documentos que pertenecen al archivo de Susana Thénon (1935-1991): <https://archivoiac.untref.edu.ar/index.php/fondo-susana-th-non>. Por otro lado, la poeta e investigadora Yolanda Segura se encuentra en el proceso de escritura de una tesis sobre la poeta argentina y ha publicado diversos textos sobre ella. Disponible en:

<https://www.ambulante.org/2020/05/razones-para-pernoctar-en-las-calles/>.

3 Al mismo tiempo, “esa mujer” en el poema de Susana Thénon podría relacionarse con el relato “Esa mujer” (1966) de Rodolfo Walsh, texto que indaga sobre el destino del cuerpo otra mujer (en este caso, Eva Duarte de Perón) en manos de las fuerzas armadas. Si en Walsh el cuerpo solitario que se ultraja (y que ya no puede gritar) es el cuerpo que ha tenido el poder popular; en Thénon la fuerza quizás provenga de mujeres que han decidido ocupar las calles.

4 Otros poemas en la literatura argentina también han hecho el mismo recorrido -cierta performatividad política- que trasciende el texto escrito. Desde la literatura gauchesca y el “Aquí me pongo a cantar” del *Martín Fierro* de José Hernández hasta el “Hay cadáveres” Néstor Perlongher (1981).

5 Charles Olson advierte en su ensayo “El verso proyectivo” (1950) sobre la kinética en cierta poesía: “Un poema es energía transferida de donde el poeta la consiguió (él tendrá varias distintas causaciones), por medio del poema mismo hacia, y a través de todo él, hasta al lector” (3).

6 Si bien plaza pública y escenario se configuran como espacios diferenciales, puede pensarse que en



para pensar la producción artística de la poeta, música y performer⁷ trans sudaca

los últimos años la praxis política se articuló fuertemente con la presencia escénica. Es el caso de actos políticos en los que se mezclan música, luces, sonido, fuegos artificiales y discurso político (Por ejemplo, Cristina Fernández de Kirchner saliendo al escenario en una fecha patria al ritmo de “Juguetes perdidos” de los Redonditos de Ricota). La manifestación popular, en este sentido, también adquirió un carácter festivo en la última década, a partir del armado de carpas en las que se desarrollan fiestas con música electrónica y artistas invitados; por ejemplo, las fiestas desarrolladas durante la vigilia por la despenalización del aborto el 13 de junio del 2018. En esta misma dirección, y a partir del año 1992 en la ciudad de Buenos Aires, La marcha del orgullo gay-lésbico-trans incorporó un carácter festivo y espectacular que, en principio, intentó reivindicar la alegría por sobre la muerte en el contexto apremiante del VIH/SIDA.

7 Irina Garbatzky analiza la “performance poética” como objeto ausente que se construye en tensión con formas de la vocalidad y de la teatralidad. En tanto género específico, la performance, que surge como parte de los procesos de desmaterialización del objeto artístico desde finales de los años sesenta (Longoni, Lippard, Masotta), se resignifica en el marco de las “estéticas de la emergencia” (Laddaga 2005) entendidas como producciones artísticas focalizadas en los procesos de intercambio y colaboración colectivos, que privilegian, antes que las obras concluidas, las formas de la acción y la intervención en distintos ámbitos comunitarios, espectaculares, públicos. Además, la performance ha sido pensada desde distintos campos disciplinares como la lingüística de Austin (*Cómo hacer cosas con palabras*), la antropología teatral (Schechner 2000, Taylor 2011) y las teorías de género de Judith Butler. Para Patrice Pavis, en el *Diccionario del teatro* (1998) la performance como práctica efímera bajo una forma caleidoscópica y multimediática, es el cruce de las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. “El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación” (333). Asimismo, nos resulta sumamente útil la distinción entre performático y

Susy Shock (Buenos Aires, 1968).⁸ Comienza en los primeros 2000 pero se extiende, de manera heterogénea y variada, hasta la actualidad⁹. Si bien su praxis hace foco en la actividad escénica, poética y musical, también posee una obra escrita cuyo soporte es el libro: poesía, narrativa, historieta, literatura infantil. Precisamente, en el año 2007 editó su primeros poemas

performativo que traza Erika Fisher-Lichte (2011) cuando piensa en la especificidad de la performance artística como género, en términos de una estética y una semiótica escénica. Retomando el concepto de realización escénica de Max Herrman, de comienzos de siglo XX, Fisher-Lichte aborda las formas de concepción de una instancia acontecimental que se separa del texto teatral canónico (Garbatzky 2013).

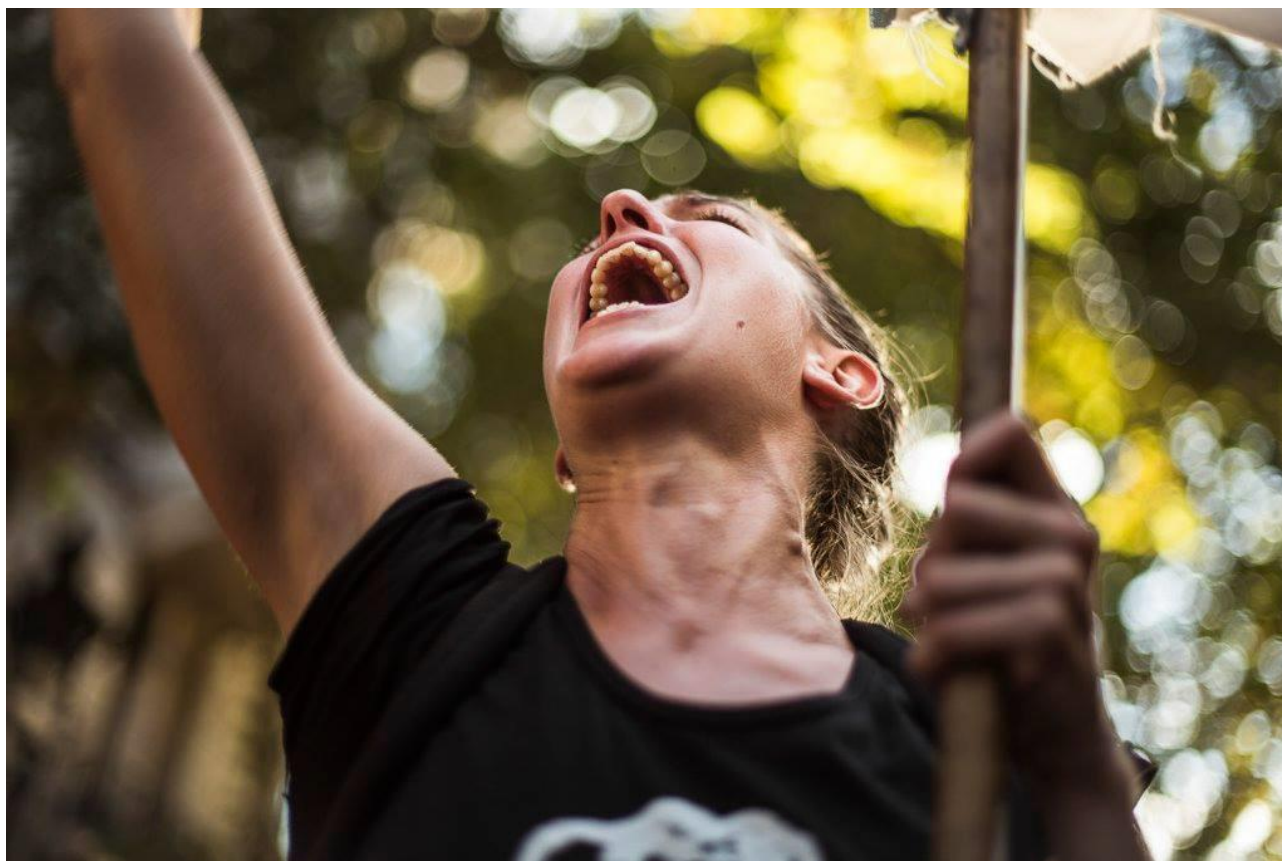
8 Una de las puestas en voz del poema “Por qué grita esa mujer” de Susana Thénon es realizada por el colectivo “La Thénon” en el que se encuentra Susy Shock. Se trata de una puesta en voz coral y acompañada por un bombo leguero. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zXCqPQgWuFA&ab_channel=SilvioLang

9 Se propone como fecha de inicio para el corte cronológico del presente proyecto el año de aparición de las primeras ediciones de editoriales independientes como Siesta, Belleza y Felicidad, Vox que ante la crisis económica argentina comenzaron a estandarizar la producción de libros y fanzines. Asimismo, entre 1999-2002 Cecilia Pavón compartió junto a Fernanda Laguna el proyecto de la galería “Belleza y felicidad”. Es un acontecimiento significativo que ya que muchos de los escritores del corpus comienzan a publicar y a leer sus primeros poemas en ese espacio. En su conjunto, es posible advertir durante los primeros años del nuevo siglo, junto a la masificación de Internet y las nuevas tecnologías, un cambio en los modos de circulación, edición, lectura y escucha de la palabra poética.



que se llamaron **Revuelo Sur**, seguido del conocido **Poemario trans pirado** (2011) a partir del cual, montó un espectáculo musical y una gira por el país. En el año 2017 publicó **Hojarascas** acompañado por fotografías de M.A.f.I.A (Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados). Se trata de un colectivo fotográfico conformado por Lina

surgió en noviembre de 2012. A partir de la firma colectiva y el trabajo colaborativo, conciben la labor fotográfica como un espacio de exploración artística que busca interpelar al espectador desde una doble perspectiva: informativa y estética. Por último, en el año 2020 editó su poesía reunida en la editorial cooperativista Muchas nueces, bajo el nombre de



Etchesuri, Luciana Leiras, Gonzalo Pardo, Florencia Trinchero, Nicolás Villalobos que

Realidades con dibujos de León Ferrari.

Figura 1

MafIA, "Poderosas", 2017

(Fotografía: <https://somosmafia.com/wp/portfolio/genero/poderosas>)

Es curioso, sin embargo, que sus dos primeras publicaciones se hayan

encontrado fuera de circulación hasta el año 2020. En este sentido, el libro como



objeto funciona como base primigenia (moldeable) sobre la cual se articulan otras prácticas artísticas que expanden este primer soporte. Puntualmente, a través de modulaciones musicales que amplifican y desarticulan al libro como soporte privilegiado cuyo propósito inicial fue ser: “(...) un sistema portátil de almace-

namiento y distribución de información que surgió como producto derivado del paso de la cultura oral a la cultura alfabetizada, un proceso de transformación que llevó siglos y que se transmitió a través del intercambio cultural, tanto pacífico como forzoso” (Borzuk 2020: 17).



Figura 2

MafIA, “Poderosas”, 2018

(<https://somosmafia.com/wp/portfolio/genero/poderosas/>)

Sin embargo, una excepción en la historia del soporte, como bien plantea Amaranth Borsuk en **El libro expandido** (2020), quizás sea el libro de artista cuya

aparición es transversal en cada movimiento artístico desde el futurismo en adelante. Algunos de los principios que lo sostienen serían: colaboración, crítica



institucional, economías alternativas y la desmaterialización de la obra de arte (126). En esta línea estética, los libros de poesía de Susy Shock podrían pensarse, más bien, como una “zona de actividad” que se abrió paso por fuera de ese soporte escrito inicial. Esta modalidad no sólo expresa

inquietudes temáticas y estéticas particulares, sino que también abarca otras prácticas artísticas cuyas formas son interrogadas e integradas en la manera en la cual la obra construye sentido en todas sus dimensiones: textual, sonora y performática.

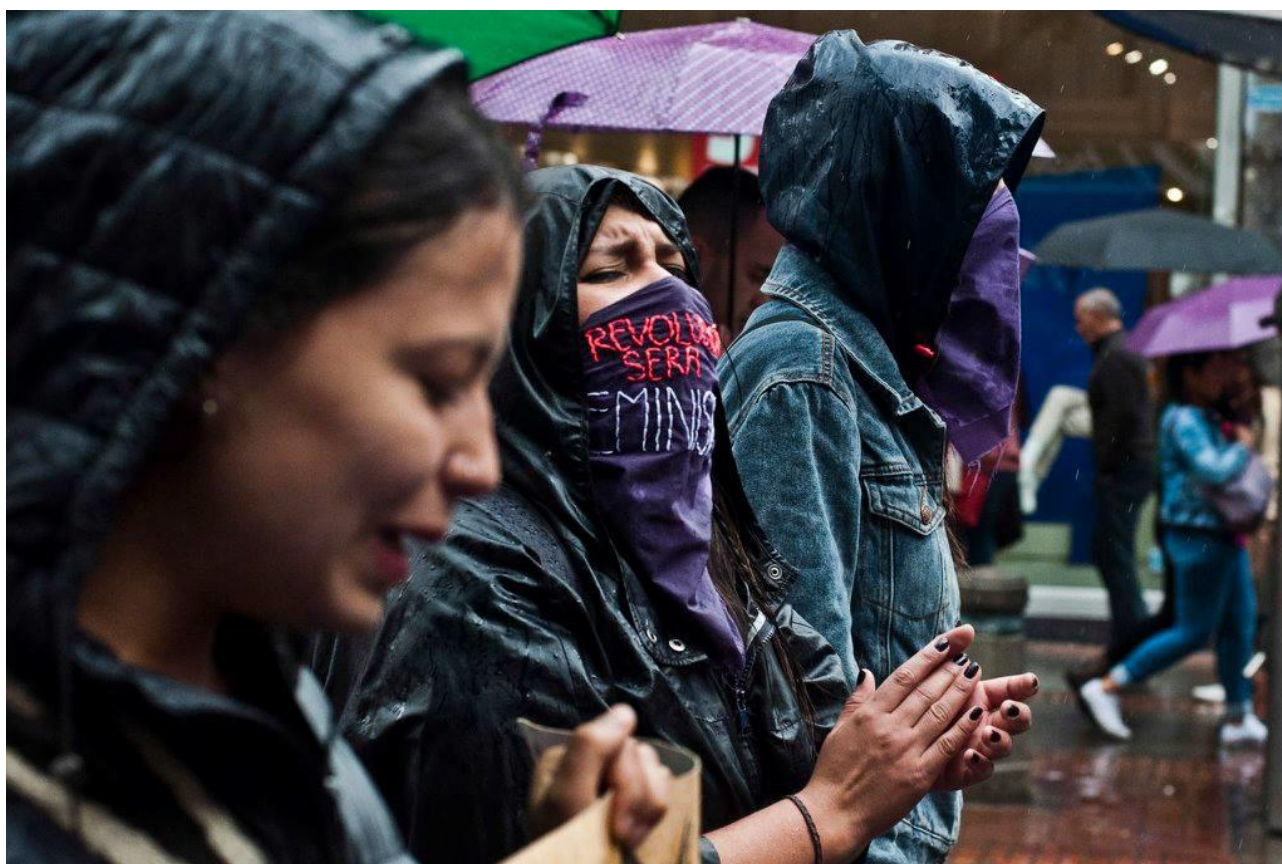


Figura 3

MafIA, “Poderosas”, 2018

(Fotografía: <https://somosmafia.com/wp/portfolio/genero/poderosas/>)

Si el libro como soporte es representante de una cultura – en su mayor parte – androcéntrica atravesada por relaciones de dominación y poder; puede pensarse que, dentro de la tradición de las literatura argentina, se inserta como

dispositivo en un campo cultural y literario que posee una producción regulada de versiones hiperbólicas de “hombre” y



“mujer”.¹⁰ Es pertinente preguntarse, entonces, desde una perspectiva histórica, de qué modo ciertos cuerpos importaron para la literatura, como dice Judith Butler, y otros, concretamente, no formaron parte de la cultura impresa al no cumplir con lo esperado (diarios, revistas, concursos, libros, sistemas de validación y amplificación)¹¹:

10 En 1926 el escritor César Tiempo (bajo el pseudónimo de “Clara Beter”) publica **Versos de una...** La estrategia es inventar un “personaje femenino” que fuera prostituta y fingir la voz. Durante un tiempo el plan resultó hasta que se descubrió realmente quién era Clara Beter. Si bien, la operación es interesante, habría que preguntarse de manera contrafáctica cuál era la emergencia de esa voz y porqué tuvo que ser “representada” por un varón.

11 Resulta por lo menos interesante que en las periodizaciones que realizan los ensayos que componen **Tres décadas de poesía argentina 1976-2006** no figuren cuerpos no binarios. Emilio Bustos menciona a un primer grupo de poetas varones que se constituyen como “la base, las reglas” y un segundo grupo, casi enteramente compuesto por mujeres sobre las que se pregunta “¿Son niños?” El primer gesto sería, por supuesto, realista y a partir de cierto momento, sobreviene una fisura lúdica, del “gesto” de juego, de “jueguito” (2006: 101). En este caso, el gesto lúdico estaría encabezado Roberta Iannamico, Verónica Viola Fisher, Marina Mariash, Romina Freshi, Silvina López Medín, Karina Macció, Fernanda Laguna a excepción de Martín Rodríguez. Sus características serían “misterio, sueño, estupidez, acción de lo insólito, desdice a los poetas realistas y antilíricos de los primeros ‘90” (101). Por otro lado, en “Boceto N.º 2 para un ... de la poesía argentina actual” Martín Prieto y D. G. Helder mencionan a poetas que tienen en común ciertos motivos temático-formales “en su mayoría residentes de Capital Federal, a los que llamaremos por comodidad “poetas del noventa” o “poetas recientes” y cuyos años de nacimiento oscilan, con varias excepciones, entre 1964 y 1972” (105). En relación a la poesía escrita por mujeres destacan: “observamos algunos indicios de un neobarroco anoréxico, implosivo y femenino (por oposición al neobarroco bulímico,

Tales atribuciones o interpelaciones contribuyen a formar ese campo del discurso y el poder que orchestra, delimita y sustenta aquello que se califica como “lo humano”. Esto se advierte más claramente en los ejemplos de aquellos seres abyectos que no parecen apropiadamente generizados; lo que se cuestiona es, pues, su humanidad misma. En realidad, la construcción del género opera apelando a medios *excluyentes*, de modo tal que lo humano se produce no sólo por encima y contra lo inhumano, sino también a través de una serie de forclusiones, de supresiones radicales a las que se les niega, estrictamente hablando, la posibilidad de articulación cultural. De ahí que sea insuficiente sostener que los sujetos humanos son construcciones, pues la construcción de lo humano es una operación diferencial que produce lo más o menos “humano” (2002, p. 26).

Ante esta operación diferencial que dispone cuáles cuerpos sí y cuáles no pueden pertenecer a la “literatura”, Susy Shock ensambla una estética interdisciplinaria que migra del libro de poesía para abrirse paso en el escenario a partir de lo musical (como modo de amplificar la puesta en voz de sus poemas). Al mismo tiempo, articula individual y colectivamente su práctica artística con otros músicos y artistas que se funden bajo una misma reivindicación poética y política: “Reivindico mi derecho a ser un

explosivo y gay de los ochenta, “el festival de ritmos y colores” del que hablaba con gran optimismo histórico, Néstor Perlongher” (114). En la contratapa de la poesía reunida de Fernanda Laguna *Control o no control* (2012) y en consonancia con este clase de caracterizaciones, de modo “positivo” Alejandro Rubio se pregunta: “¿Fernanda Laguna es boluda?”.



monstruo”. Si Thénon se pregunta “¿Por qué grita esa mujer?”, Susy Shock expresa directamente el contenido de ese grito a partir de una reivindicación concreta que invita a la monstruosidad.

En efecto, para la tradición literaria argentina del siglo XX lo monstruoso era un objeto poetizable, como sucede en “La fiesta del monstruo” (1947) de Bustos Domecq en la que lo monstruoso es el peronismo como fenómeno social y político. Sin embargo, en este texto los monstruos -la horda que acude a la plaza de mayo para ver al monstruo en ejercicio- son hablados por otros (Borges y Bioy Casares como representantes de la elite intelectual y cultural). Hay una voz en primera persona que es puro artificio y procedimiento. También es peligrosa porque no sabe lo que hace (aunque se encuentra plenamente subordinada al “General”). Por este motivo, resulta interesante que en el poema de Susy Shock lo realmente monstruoso sea el deseo sin subordinación, el cuerpo reivindicado que no necesita que hablen por él sino que puede cantar por sí mismx, hacer sonar su voz con orgullo:

(...)
Yo reivindico mi derecho a ser un
monstruo
Ni varón, ni mujer ni XXY ni H2O
Yo monstruo de mi deseo, carne de cada
una de mis pinceladas
Lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mi
andar
No quiero más títulos que encajar
No quiero más cargos ni casilleros, ni el
nombre justo que me reserve ninguna
ciencia

Yo, mariposa ajena a la modernidad, a la
posmodernidad, a la normalidad
Oblicua, Silvestre, bizca, artesanal,
Poeta de la barbarie con el humus de mi
cantar con el arcoiris de mi cantar y con mi
aleteo
Reivindico mi derecho a ser un monstruo y
que otros sean lo normal (SHOCK, 2020,
p. 55-56).¹²

Como aclara Cohen Jeffrey Jerome, el cuerpo del monstruo, de manera bastante literal, incorpora el miedo, el deseo, la ansiedad y la fantasía (ataraxia o incendiaria) dándoles vida a la vez que una extraña independencia. El cuerpo del monstruo es pura cultura: *monstrum* es etimológicamente “aquello que revela”, “aquello que advierte”: “Que el baticano normal/ el credo en Dios y en la virgísima normal, los pastores y los rebaños de lo/ normal, el Honorable Congreso de las leyes de lo normal/ el viejo Larousse de lo Normal”. La normalidad se inscribe a partir de cierta represión que atraviesa al Estado, la religión y que se trama en la gramática de una lengua. Si bien el monstruo forma parte de esa misma sintaxis, se constituye como un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase.

¹² Texto disponible en <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html>. En el blog personal de la autora, el texto se llama “Yo, monstruo mío”. En otras páginas el nombre varía a “Reivindico mi derecho a ser un monstruo”.



Tal como aclara Gabriel Giorgi en **Políticas del monstruo** (2009), lo monstruoso se constituye en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano” que describe Butler, su legibilidad y sus usos (323). De este modo, el monstruo se inscribe necesariamente -a partir de la tradición- en la festividad en la que se revela y descubre a lxs demás; hará sonar su voz a partir del acompañamiento de una caja baguetela o bombo que marcará un nuevo ritmo cultural, como cuerpos que existen y que sí comienzan a importar.

Por este motivo, el poema de Susy Shock circula y es leído en festivales, fiestas, encuentros, plazas, teatros. Se instala tanto en la corporalidad como en el ámbito de internet en el que prolifera: blogs, revistas, diferentes registros audiovisuales y sonoros en plataformas virtuales. El poema es registrado por organizadorxs o asistentxs de esos espacios que suben y comparten los videos como modo de suscribir a la reivindicación por la monstruosidad, que se transforma en una consigna de lucha. A su vez, en cada lectura el texto adquiere distintas

tonalidades, énfasis, variaciones, pausas, cortes, como si se estuviera construyendo permanentemente en la interacción con lxs otrxs.

En una de estas puestas en voz, Susy Shock realiza un video para el canal de la Universidad Nacional Tres de Febrero. Tiene el poema escrito a mano en un cuaderno, pero se aparta de él y casi no lo mira. Como si se tratara de un guión teatral, recita y mira fijo a la cámara. Acerca y aleja su cara con vehemencia y realiza gestos con las manos que dirigen -como si fuera una directora de orquesta- su propia voz, que adquiere las dimensiones de un instrumento. El video, además, se encuentra sujeto a un proceso de postproducción que le incorpora un zócalo, edición y montaje.¹³El tono es más bien comedido y tranquilo ya que el poema se inserta dentro de un marco institucional (el canal de una Universidad Nacional que colocará ese material junto a otros de sus contenidos audiovisuales).

Por el contrario, en el siguiente registro¹⁴ (que muestra inmediatamente Youtube), Susy Shock sube al escenario del Festival por la Despatologización de las Identidades Trans en la ciudad de La Plata (2011). El contexto es festivo e informal y la poeta no lee sino que grita su poema entre el bullicio del público mientras golpea la caja baguetela como si estuviera en una manifestación. Puede advertirse, al

¹³Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=fTDLdT_5ItA&ab_channel=PilarMendoza.

¹⁴ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=udup-LFqnXI&t=93s&ab_channel=caotrino



mismo tiempo, una interacción con el público que adhiere a distintos fragmentos del poema: “Inventarme las hormanas/ las ideas/ las cachas/ toda el alma/ amen”. En esta última lectura, hay una liturgia pública y un éxtasis en la que el cuerpo es atravesado por una exaltación reivindicatoria que contagia al resto.¹⁵ Por otro lado, el poema finaliza, como si se tratara de una oración religiosa, con la palabra: “amen” en un sentido irónico. Al mismo tiempo que personaliza y habita el himno argentino: “¡Yo, yo pobre mortal! Oid mortales/ Equidistante de todo/ Yo, DNI 20598061”.

Es decir, el himno-oración que vindica la monstruosidad enlaza una serie de instituciones que funcionan como cuadros represivos que la acallan: la religión que normativiza los cuerpos junto a “la patria” y al Estado que los ordena, identifica y numera. Sin embargo, dentro del texto, estos términos no solo adquieren potencialidad crítica sino que varían e invierten sus sentidos, se trastocan y metamorfosean a partir de la “barbarie” que enuncia sus derechos y reivindicaciones de ser escuchada. En este sentido, a partir de Baudrillard, el poema

de Susy Shock podría ser una metamorfosis – cuerpo y lenguaje – que es subversiva en el hecho de que, operación de seducción al fin, se ubica por completo en el terreno de las apariencias, en la superficie de lo real, y se opone a las ideologías de la dominación del sentido que presuponen una espacialidad conceptual de la profundidad. La apariencia es lo que se escapa a toda captación y que, atropellando los sistemas y los órdenes, privilegia la apertura de un juego permanente. La apariencia que no puede clasificarse es también lo que desconcierta el orden semiótico e institucional, porque invita a la posible mutación de las significaciones, al desplazamiento o la deriva de los signos, lo que Baudrillard llama su reversibilidad y una de cuyas manifestaciones localiza en el anagrama, metamorfosis de la palabra (506-7): “Yo, mariposa ajena a la modernidad, a la posmodernidad, a la normalidad”.

En relación a esta idea de mutación, Pablo Farneda analiza en “Prácticas artísticas trans: estrategias ex-centricas para hacerse un cuerpo propio” (2016) que el cuerpo de Susy Shock funcionaría como plataforma artística sobre la que se imbrican gestos, colores, girones, gualera. Se muestra como una caja de resonancia plagada de pines, cintas, pequeños escenarios, las marchas y la militancia que la convierten en una ekeka, figura mítica andina excesivamente cargada (2016, p. 10). A su vez, la recuperación de la baguala, canto de coplas con caja (género poético-musical característico del noroeste

15 En “Alabanza y exaltación del Padre Mario”, Néstor Perlongher también incorpora el éxtasis religioso trastocado a su poesía:

“Mas Oh padre
Soporte

nuestra insistencia nuestra manera de decir
sí creemos y dejamos de creer nuestras boludas
dudas nuestro error o cagada de dudar de pedir sin
fe o con fe sin cesar o sin cesar en fe pedir cesar no
fe mas energía que llega sin cesar y nos voltea oh
padre la baranda de olor de santidad de sus dedos
en la cutícula almenar” (2012: 227-234).



argentino) plantea la emergencia de las voces diaguitas, omaguacas, atacamas y capayanes, entre otros. Por un lado, resulta curioso este regreso a la tierra, la vindicación de la “identidad marrona” (hijxs y nietxs de indígenas y campesinxs americanxs); por otro, que se elija un género representativo de los festejos del

carnaval y a los ámbitos festivos nortños en general, lo que también implica una posición política que podría describirse, a partir de Sara Ahmed, Gilles Deleuze y Claire Colebrook, como una nueva posibilidad o noción de felicidad (2019, p. 41).



Figura 4

Leandro Teysseire, *Sin nombre*, 2020

(Fotografía: <https://www.pagina12.com.ar/298672-susy-shock-y-una-nueva-forma-de-encuentro-en-cuarentena>)

Esta práctica de la felicidad podría describirse, en principio, como las variantes

de un contacto entre poesía y folclore; así como también, una preeminencia, puesta en primer plano o revalorización de lo



sonoro, intervenido por modulaciones populares andinas y del norte argentino - como las coplas, las diabladas y los huaynos-.¹⁶ Se trata formas culturales tradicionales caracterizadas por una cierta estandarización, que como dice Adorno, a partir de: “no solamente los tipos de baile, la rigidez de cuyo patrón puede comprenderse, sino también los “personajes” (2012, p. 47). Si bien obedecía a un interés conservacionista -el rescate de las tradiciones vivas de un pueblo-, por otro implica una actitud normativa por parte del Estado que congela dichas tradiciones para volverlas piezas de museos (2016: 66)¹⁷.

Por el contrario, Susy Shock revitaliza los patrones estandarizados estáticos de estos géneros musicales, que se encuentran asociados a la festividad y a la celebración: elementos ceremoniales y festivos pre-hispánicos, tales como la quena, bombos, coreografías, culto a la Pachamama que adquiere nuevas dimensiones plásticas, políticas y estéticas. En este sentido, el videoclip musical “Traviarca” (hayno diablada homenaje a Lohana Berkins¹⁸,

2016)¹⁹ comienza con una cita de la misma Lohana: “En un mundo de gusanos capitalistas, hay que tener coraje para ser mariposa”. Inmediatamente, asistimos a un escenario idílico compuesto por mariposas y bailes coreográficos al sol, ekekxs y cholxs se toman las manos. Si bien la voz de Susy es la preponderante, hay musicxs invitadx y el canto se vuelve coral:

La Diablada tiene un nuevo nombre
ella lo bautizó todo a prepo
este es su mundo maripositay
y yo lo voy a festejar

La Diablada tiene paso nuevo
ella lo bautizó todo a prepo
este es su mundo maripositay
y yo lo estoy dele bailar

Un homenaje y un acto de despedida se transforman en una celebración de la vida de Lohana Berkins. La diablada (el canto y el baile) y la mariposa como figuras establecen una metamorfosis posible que se instala como nueva promesa de felicidad para otrxs. Puede pensarse y resulta evidente que hay un intento de “sacar la poesía a la calle o subirla al escenario” y alejarla del gesto “literario” y sus soportes fijos. Irina Garbatzky plantea *en Los ochenta recién vivos* (2013) que el uso paródico que hizo el clown-travesti-literario respecto de la historia de la declamación de poesía estableció diferentes modos de fuga de aquella corporalidad

16 En el álbum *Traviarca* (2018) de Susy Shock y La bandada de colibríes también se pueden encontrar milongas y zambas. En el año 2014 publicó su primer disco: *Buena vida y poca vergüenza*.

17 Julio Mendivil plantea en su ensayo “¿A qué llamamos folklore?” de qué manera la aparición del folklore en los círculos intelectuales no respondió a la valoración repentina de productos culturales injustamente ignorados, sino al despertar de proyectos oficiales para su apropiación por parte del Estado (55).

18 Lohana Berkins (1965-2016). Fue una militante activista trans argentina. Fundó la primera cooperativa laboral trans y se constituye como una

de las impulsoras de la Ley de Identidad de Género aprobada en el año 2012.

19 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Atas3gZAhoA&ab_channel=susyshock.



rígida, proveniente de los procesos de homogeneización de la lengua de comienzos del siglo XX y reiterada como

emblema del disciplinamiento de los cuerpos durante el período dictatorial.

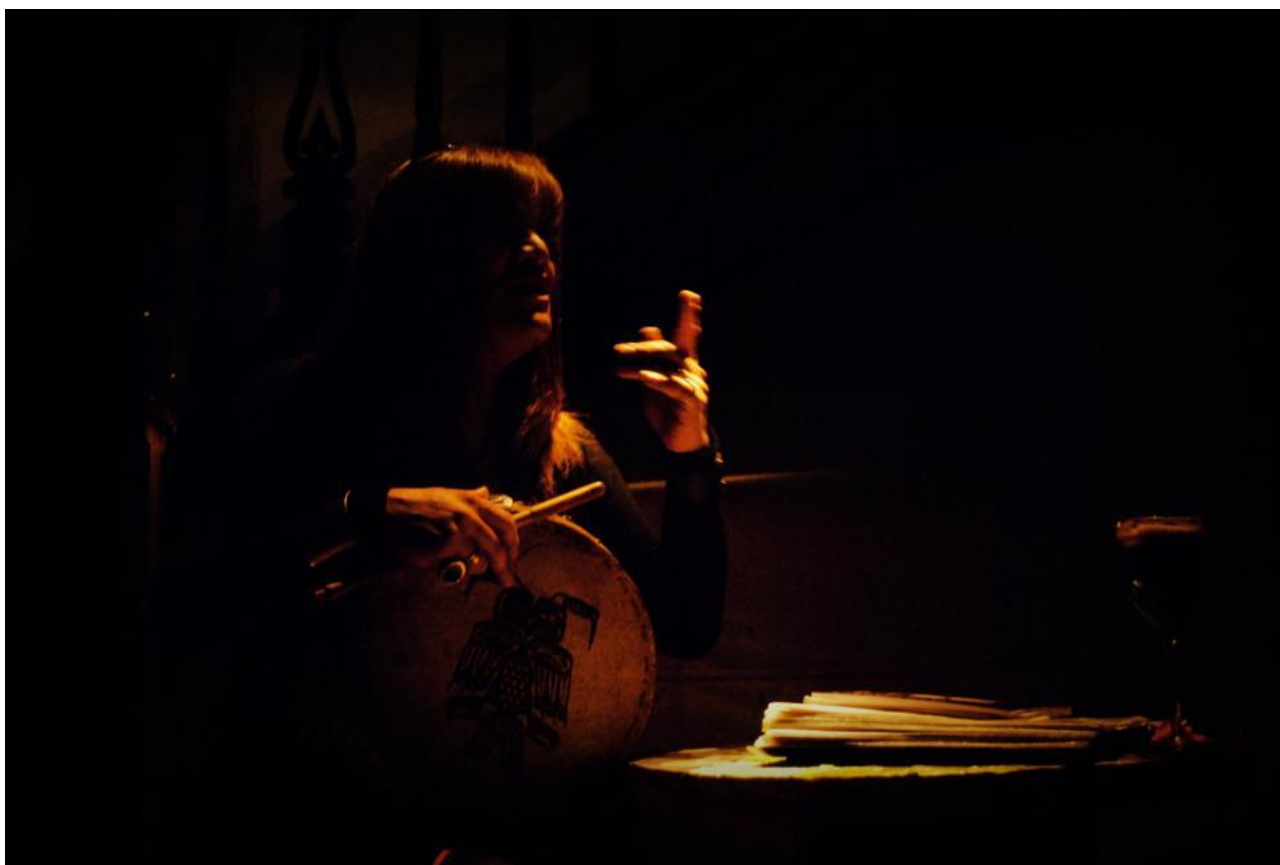


Figura 5

Gastón Malgieri, *Sin nombre*

(Fotografía: <http://misnotassusysyshock.blogspot.com/2011/10/lux-va-un-recital-de-poesia-de-susy.html>)

Podría establecerse un paralelo entre la obra de Susy Shock y el poema recitado, -“Sombra de conchas” de Alejandro Urdapilleta- y la performance de Batato Barea que hacían entrar, a través del repertorio gestual histórico de la declamación de poesía, nuevos posicionamientos sobre la subjetividad, cuyo horizonte era la puesta en primer plano de la teatralidad en distintas artes durante la posdictadura argentina. Incluso, Susy Shock

cuenta en varias entrevistas haber sido espectadora de estos espectáculos en el Parakultural siendo muy joven. El impacto y la apertura que iniciaron estas prácticas artísticas junto con sus artistas hicieron posible para muchxs, otrxs universos posibles. Podría pensarse, entonces, que ciertas obras subterráneas adquirieron relevancia e iniciaron sus procesos de visibilización para no volver atrás. Es decir, otra historia de la literatura



argentina se estaba escribiendo: una voz
paródica monstruosa, mariposa que absorbió

los tonos imaginarios de la literatura junto con
el canto, el baile y la celebración.



Figura 6

Mariana Elorga, *Sin nombre*

(Fotografía: <https://www.laizquierdadiario.com/Susy-Shock-presenta-Buena-vida-y-poca-verguenza>)



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. “Sobre la puntuación”, in **Ensayos de Literatura I**. Madrid: Akal bolsillo; 104-110. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, 2003.
- AHMED, SARA. **La promesa de la felicidad**. Buenos Aires, caja negra, 2019.
- BORGES, Jorge Luis-BIOY CASARES, Adolfo. “La fiesta de monstruo”, in **Nuevos cuentos de Bustos Domecq**. Buenos Aires: Ediciones librería de la ciudad, 1977.
- BORZUK, Amaranth. **El libro expandido: variaciones, materialidad y experimentos**. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- COHEN, Jeffrey Jerome. “Monster Culture (Seven Theses)”, in **Monster Theory: Reading Culture**. Mennnesota: University Of Minnesota Press, 1996: p. 3-25.
- COMEDI, Agustina. **Playback: ensayo de una despedida**, 2019.
- FARNEDA Pablo Oscar. “Prácticas artísticas trans: estrategias ex-céntricas para hacerse un cuerpo propio”, in **Versión. Estudios de Comunicación y Política**, núm. 37, octubre-abril, 2016: p. 155-171, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.
- FONDEBRIDER, Jorge [Compilador]. **Tres décadas de poesía argentina**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2016.
- GARBATZKY, Irina. **Los ochenta recién vivos**. Poesía y performance en el Río de La Plata. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- GIORGI, Gabriel (2009). “Políticas del monstruo”, in **Revista Iberoamericana**, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio, 2009: 323-329.
- NOUS, Alexis. “Metamorfosis”, in NOUSS, Alexis y LAPLANTINE, François. **Mestizajes**. De Arcimboldo a zombi, Buenos Aires, FCE, 2007.
- OLSON, Charles. **Projective Verse**. New York: Totem Press, 1959.
- PERLONGHER, Néstor. **Poemas completos**. Buenos Aires: La flauta mágica, 2012.
- SHOCK, Susy. **Hojarascas**, Buenos Aires, Muchas nueces, 2017.
- _____. **Realidades**, Buenos Aires, Muchas nueces, 2020.
- THÉNON, Susana. “Ova completa, in **La morada imposible**. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

LUMEN ET VIRTUS
REVISTA INTERDISCIPLINAR
DE CULTURA E IMAGEM

VOL. XII N° 31 MAIO - AGOSTO / 2021
ISSN 2177-2789



WALSH, Rodolfo. “Esa mujer”, in **Los oficios terrestres**. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1965.

ⁱ Nació en la ciudad de Buenos Aires en 1990, es poeta y profesora en Letras. Trabaja como docente en las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía Latinoamericana “Contra la lagrimita” en la UNMDP. Actualmente posee una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para realizar su tesis sobre “Figuras de la voz y modalidades musicales en la poesía argentina contemporánea”. Desde el 2020 dirige una revista virtual de poesía y arte junto a Florencia Cugat y Antolin Olgiati que se llama *Humedal Barroco*. E-mail: flaviagarione1990@gmail.com