

---

---

## CUANDO LO SUBALTERNO SE VUELVE POTENCIA: LAS COMUNIDADES IMAGINARIAS EN *REALIDADES*. *POESÍA REUNIDA* DE SUSY SHOCK

*THE SUBALTERN POTENTIAL: IMAGINARY COMMUNITIES  
IN SUSY SHOCK'S REALIDADES. POESÍA REUNIDA*

Lautaro Paredes  
Universidad de Buenos Aires  
[lautaro.paredes@uba.ar](mailto:lautaro.paredes@uba.ar)

### ∞ RESUMEN

#### ∞ PALABRAS CLAVE

Susy Shock  
Poesía contemporánea  
Subalternidad,  
Comunidades imaginarias  
Posautonomía

*El propósito de este trabajo es pensar la poesía de Susy Shock a partir de la categoría de subalternidad, la cual supone una posición enunciativa periférica o descentrada. El escrito retoma los trabajos de Deleuze y Guattari sobre “arte menor” para reflexionar sobre la conformación de comunidades subalternas en esta poética estableciendo que esta es siempre política. A su vez, se toma como marco de análisis la propuesta de Josefina Ludmer sobre las literaturas posautónomas y de Jacques Rancière sobre las formas de hacer política que tiene la literatura a partir de la reconfiguración de lo que el filósofo francés llama “reparto de lo sensible”. Desde allí, este trabajo mostrará el imaginario comunitario que la poesía de Susy Shock elabora a partir del análisis del lugar de enunciación; configuración de un Yo Lírico colectivo; la relación con el otro; y de las estrategias textuales para imaginar positivamente la subalternidad.*



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Susy Shock  
Contemporary Poetry  
Subalternity  
Imaginary Communities  
Post-autonomy

*The purpose of this paper is to explore Susy Shock's poetry through the lens of subalternity, which implies a peripheral or decentered enunciative position. The paper draws on Deleuze and Guattari's "minor literature" to reflect on the formation of subaltern communities in her poetry, establishing that, as minor literature, it is inherently political. Additionally, the analysis is framed by Josefina Ludmer's concept of post-autonomous literatures and Jacques Rancière's ideas on the ways literature engages in politics by reconfiguring what the French philosopher calls "the distribution of the sensible". From this perspective, this work will showcase the image of community that Susy Shock's poetry constructs through an analysis of the enunciative position, the configuration of a collective poetic self, the relationship with the other, and the textual strategies employed to positively imagine subalternity.*

Recibido: 16/09/2024

Aceptado: 08/02/2025

En el presente trabajo propongo pensar la subalternidad en la poesía de Susy Shock. Se buscará demostrar que esta poética fuerza el imaginario social para invertir el valor de lo subalterno. Según Gayatri Spivak, lo subalterno se constituye como una identidad-en-la-diferencia, dado que solo encuentra su constante en lo ininteligible y amorfo. Sostiene que “[p]ara el ‘verdadero’ grupo subalterno, cuya identidad es su diferencia, no hay sujeto subalterno irrepresentable que pueda conocer y hablar por sí mismo [...]” (Spivak 2003: 324). En este sentido, la subalternidad es, a la vez, aquello que no puede definirse y aquello que no puede definir. Antes que otra cosa, subalterno es aquel que no puede tomar la palabra para pensar el mundo y pensarse a sí mismo, es decir, que es aquello sin voz y sin forma.

En la poesía de Susy Shock, lo subalterno deja de representar el excedente de la forma de vida en sociedad para adquirir una positividad propia. La hipótesis con la que trabajo es que esta poética realiza su enunciación desde un “nosotras” subalterno y que, al interior de este “nosotras” (*solo* al interior de este “nosotras”), se desdibujan tanto los límites corporales como la división humano/no-humano, atentando contra la noción de individuo en pos de una imagen o una evanescencia, de una instantánea de lo comunitario. En otras palabras, el “nosotras” subalterno de esta poesía genera la puesta en crisis de aquello que Rancière denomina *figura*: “el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento” (Rancière 2013: 118). Desde allí, el Yo Lírico se posiciona para hacerse enunciable y exhibir su lugar en la sociedad, a la vez que brinda una interpretación de lo “social-legítimo”: aquello que Spivak nombra como lo masculino-imperialista y que, en Susy Shock, se enuncia como *lo paki*.

---

---

## Literatura e imaginario

Antes de estudiar la escritura de Susy Shock, me interesa analizar la forma de inserción de esta poética en lo social. En otras palabras, pensar las maneras de hacer política de esta poesía. Como se verá, su escritura apela a un imaginario de lo comunitario, y esta operación propongo pensarla en paralelo con la concepción de Deleuze y Guattari sobre una literatura menor donde, según estos autores, todo lo que se escribe es político.<sup>1</sup> Por ello, se analizará su diálogo con lo social y sus posibilidades de intervención. Para este análisis se tomará como marco, además, las reflexiones de Jacques Rancière (2002, 2011) sobre las formas de hacer política de la literatura y su relación con la tradición abierta por Josefina Ludmer en torno al concepto de posautonomía literaria.

En “La revolución estética y sus resultados”, Rancière reflexiona sobre la obra de arte a partir de un análisis del romanticismo alemán, lo cual le permite extender sus postulados hacia las vanguardias, el *pop-art* y el arte contemporáneo. En su lectura de las cartas de Schiller encuentra lo que él llama *la escena estética original*, a partir de la cual propone a la obra de arte como experiencia estética y, desde allí, sugiere que esta podría vincularse con las formas de vida. Concebido como experiencia, el arte se hace posible siempre que exista en él algo que no sea arte, es decir, una vinculación con la vida. En otras palabras, el arte queda definido, y se hace posible, a partir de la tensión entre su autonomía y heteronomía: “Cuando el arte no es más que arte [es decir, cuando el arte se museifica totalmente], desaparece. Cuando el contenido del pensamiento es transparente en sí y cuando ninguna materia se le resiste, este éxito significa la muerte del arte” (Rancière 2002: 126). El arte como experiencia estética se constituye a partir de su vinculación con la vida pero, a su vez, esta relación debe hacerse desde una posición diferencial, como una resistencia del arte a su afuera.

En *Política de la literatura*, Rancière explicita el vínculo entre literatura y sociedad proponiendo que la literatura hace política en tanto que literatura. Una afirmación como esta supone que la literatura no puede ser nunca totalmente literatura, ya que se vincula con su afuera, a la vez que no puede ser totalmente absorbida por el mundo, dado que mantiene su valor diferencial. El problema sería pensar qué significa “hacer política en tanto que literatura”. Sobre esto, Rancière explica que “[l]a expresión ‘política de la literatura’ implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido” (2011: 16-7). La literatura hace política, en este sentido, comprometiéndose con el reparto de lo sensible: con la configuración del significado de las palabras y la visibilidad de las cosas, o con lo que en otro sitio llama *la formación de las formas*. La literatura interviene, para Rancière, posibilitando una reconfiguración de los imaginarios y de lo real-inteligible.

---

<sup>1</sup> Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* sostienen que en una literatura menor todo es político: “La literatura menor es completamente diferente [a las grandes literaturas]: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato a lo político” (Deleuze y Guattari 1978: 29). Aunque estos pensadores franceses piensan la literatura menor como aquella que realiza una comunidad desde una lengua que difiere de la nacional, hay rasgos que pese a todo se mantienen. Al asumir una posición de subalternidad y, como se verá, una enunciación colectiva, esta poesía se vuelve la literatura de una comunidad disidente. En el plano autoral, es sencillo ubicar una red de escritoras que representan este grupo, integrada por Camila Sosa Villada, Marlene Wayar, Naty Menstrual, Claudia Rodríguez, entre otras. Estas producciones se realizan como la literatura de una comunidad disidente que se integra a un proyecto político. Más allá de esto, lo importante es retener que esta posición de colectividad disidente no solo se reproduce dentro de la poesía de Susy Shock, sino que es ineludible para el análisis de la subalternidad en esta escritura.

La posautonomía que propone Josefina Ludmer como condición de lo literario agrega a este debate la clave temporal, ese “post” que lo vincula a la producción del presente. Más allá las críticas que recibió la propuesta de Ludmer, que en algunos casos sugieren que esta aboga por el fin de la literatura o su superación,<sup>2</sup> lo que hace, ciertamente, es poner en tensión la relación entre literatura y vida (lo que Ludmer llama la *realidadficción*) agregando, además, el tema del presente o de la urgencia. Sobre esto, Elena Donato sostiene que

la noción de “posautonomía” no pretende nombrar el repertorio de las tendencias literarias del año 2000 ni inventar un modo para leerlas, tampoco anunciar su propia “llegada”, sino definir la crítica como condición de la literatura poniendo en relación –armonizando– un “régimen de significación ambivalente” [...] con el régimen estético del arte (Donato 2017: 32).

La posautonomía permite pensar el arte a partir de límites más móviles al tensionarlo con el tiempo histórico. La misma Ludmer afirma, casi diez años después de la primera versión de “Literaturas posautónomas”: “Uso la idea, la palabra si se quiere, de posautonomía para marcar que lo central es la relación con la autonomía, con el pasado en el presente. La tensión y la oscilación entre posautonomía y autonomía definiría este presente” (Ludmer 2015: s/n).<sup>3</sup> La posautonomía no sería la superación de la autonomía, sino un reconocimiento de la literatura como una zona específica y diferenciable de la cultura, pero que a su vez puede situarse sociohistóricamente. De allí, es posible pensar las formas de la intervención literaria, problematizando los límites entre ficción, realidad y tiempo.

Se hace posible estudiar las intervenciones sobre lo social desde este marco, el cual considero capaz de explicar la relación entre la poesía de Susy Shock y el ambiente cultural en que se inserta. La escritura de Susy Shock hace política en tanto que acto poético: operando en el reparto de lo sensible de una sociedad dada a partir de la construcción de imaginarios que reconfiguran la distribución centralidad / subalternidad. Su literatura se entromete con el mundo sin dejarse absorber por él, así como la comunidad subalterna que anuncia se vuelve inteligible, pero sin perder su valor diferencial.

## El cuerpo subalterno

*Realidades* se abre con “Catacumbas”, un poema que plantea un Yo Lírico en oposición a la sociedad hegemónico-urbana y, por ello, subalterno. De esta forma, el poemario advierte al lector que aquél será el *locus* de su enunciación. Desde esa posición, el libro desplegará los signos. En el poema se lee:

<sup>2</sup> Cfr. Kohan, Martín. 2013. “Sobre la posautonomía”. *Landa*, Vol. I, N° 2. <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/MARTIN%20KOHAN.pdf>> [Consulta: 12 de septiembre de 2024] y Dalmaroni, Miguel. 2010. “La literatura y sus restos (teoría, crítica y filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”. *Bazar americano*. Año IX, N° 28, octubre-noviembre. <<http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&pdf=si>> [Consulta: 12 de septiembre de 2024].

<sup>3</sup> Ludmer, Josefina. 2015. “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”. *Revista Dossier*. N°17. <<https://revisadossier.udp.cl/dossier/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>> [Consulta: 12 de septiembre de 2024].

Estamos en catacumbas  
desde hace siglos  
con la sogá al cuello  
y en la mano izquierda una flor  
salvándonos de los fuegos

y los fierros  
y los hielos  
y de toda sobrevivencia  
Somos unas cuantas  
tenemos poemas brazos

y cigarras canciones  
y hermanas ojos  
y cuñados sueños  
y primos deseos (Shock 2020: 10).

El Yo Lírico se posiciona en el margen de lo social, en un espacio ajeno a la ciudad pero, también, dentro de ella, como las catacumbas. A la vez, este se define como un sujeto colectivo, y por ello utiliza la primera persona del plural para la enunciación. No es el sujeto subalterno quién habla, sino que es la voz de una comunidad. Por otro lado, es destacable la construcción que se hace del cuerpo. En primer lugar, marca una contradicción en la constitución misma del individuo: “con la sogá al cuello / y en la mano izquierda una flor”. Mientras que con el cuello remite a la figura del ahorcado, el moribundo, la flor en la mano contrasta con esa figura como símbolo de belleza y vida. Sumado a esto, a la pasividad del cuerpo en la acción de ser ahorcado (semánticamente, la sogá opera como agente-instrumento de la acción) se le opone la mano sosteniendo, es decir, como forma activa de la resistencia. El cuerpo se muestra, en este fragmento, de manera polisémica, constituyendo su doble valor de agonía-resistencia.

En segundo lugar, el cuerpo es utilizado para adjetivar,<sup>4</sup> lo cual lo vuelve más difuso.<sup>5</sup> Los “brazos” y los “ojos” quedan (posicional, rítmica y funcionalmente) en el mismo nivel que “canciones” y que “sueños”, dos sustantivos menos concretos y con referentes poco precisos. Por todo esto, se advierte que el individuo subalterno que el Yo Lírico colectivo busca enunciar desde el principio del poemario posee una corporalidad hipersemantizada. Este es un cuerpo contradictorio,

---

<sup>4</sup> Se puede sostener que están adjetivando dado que el poema recurre a un paralelismo sintáctico [yuxt. + sust. + sust.], en los que el primer término nominal opera como núcleo y el segundo como modificador del primero. “Poemas brazos” se entiende como poemas que funcionan como brazos, como así también con “hermanas ojos”, donde las hermanas cumplen el rol de ojos.

<sup>5</sup> A partir del Enfoque Cognitivo-Prototípico pueden pensarse las clases de palabras en términos graduales antes que discretos (Lakoff 1987; Langacker 1987, 1991). En este sentido, es posible pensar las clases de palabras a partir de la noción de *continuum* (Borzi 1995). En este, el sustantivo común y concreto [+concreto][-estructura de actantes][-transitividad] se ubica en uno de sus polos, mientras que el verbo [-concreto][+estructura de actantes][+transitividad] se posiciona en el otro extremo (Funes y Poggio 2015). Desde allí, es posible pensar en estadios intermedios en los cuales habría sustantivos más difusos y con referentes menos precisos, como los abstractos, y verbos más concretos, como los intransitivos. Este enfoque, además, propone pensar el lenguaje solo en su contexto, lo cual habilita a una interpretación a partir de los usos, como ocurre al analizar este caso particular. Los adjetivos se ubican en una posición intermedia del *spectrum* y, por ello, utilizar sustantivos prototípicos (las partes del cuerpo) como adjetivos, los vuelve funcionalmente más abstractos.

que agoniza y resiste. A la vez, es una corporalidad que se funde con el afuera y pierde sus límites. Problematisa también la noción yo-otro, dado que lo vincular habilita a la experiencia compartida. El otro-como-yo se comprende como para parte del propio cuerpo, como en “las hermanas ojos”, y es constitutivo del mundo porvenir que esta poesía vislumbra, como en los “cuñados sueños” y “primos deseos”, legitimando, así, la enunciación como sujeto colectivo.

Esta construcción del cuerpo contrasta con la descripción del cuerpo *paki*.<sup>6</sup> *Lo paki* es, desde el imaginario que construye el libro, aquello perteneciente a la comunidad hegemónica, legítima, diurna y heteronormada. *Lo paki* ingresa poco al poemario dado que, como se dijo, lo subalterno se construye aquí positivamente y no como el excedente de lo social pero, al ingresar, el contraste es percible. El poema “Gambeta” es una celebración irónica –y que llega al exceso– de Diego Maradona. En esta celebración se canta “¡Oh, juremos dividirte!” y poco más adelante “Como cirugía de ‘hospitalito’ / decidieron en partes abrirte / (nada tuyo fue ingenuo) / ‘¡Por aquí, el riñón! ¡Por aquí, la laringe!’ ¡Esa sangre roja fue inventada azul” (13). El cuerpo de Maradona, el cuerpo-*paki* y el cuerpo-de-devoción-*paki* es concreto y divisible parte por parte. No es escurridizo, abstracto y polisémico como el cuerpo de la comunidad subalterna, sino que es comprensible hasta en sus mínimos detalles. Es un cuerpo con órganos, utilitario, que el poema lleva a que cada parte se vuelva mercancía. Así, lo legal-urbano o lo *paki* tiene una connotación particular que se diferencia del nosotros subalterno con que el Yo Lírico se identifica, lo cual se manifiesta en la construcción que se hace del cuerpo.

## Territorio subalterno: espacio y legalidad

Además de la imagen corporal, también es destacable la construcción de los espacios y los tiempos que Susy Shock pone en escena. El imaginario subalterno atrae la oscuridad. Soporta solo el claroscuro, la luz de neón, y siente preferencia por lo nocturno. Durante la noche, los espacios marginales se vuelven ámbitos de sociabilidad en los que la luz solar no logra penetrar. El día se entiende como el tiempo del trabajo, de lo productivo y lo legal, mientras que la noche es percibida como el tiempo de la fiesta, la performance, el simulacro y lo marginal. Lo nocturno pone en duda el régimen de visibilidad, de lo cognoscible. Deforma la figura y da lugar para que lo subalterno emerja.

Esta preferencia por la noche aparece sintomáticamente en la poesía de Susy Shock. En “Postales” se lee “El viento absorbe tu risa / y se contagia mimética la noche” y poco más adelante “El sol asoma... / el cáncer se regala en la feria, / han inaugurado un nuevo shopping / han prendido una hoguera / han matado al poeta / han rebautizado a la muerte” (43). Mientras que la noche es un momento propicio para lo evanescente, en que la risa y el viento circulan y se comparten, el día es momento en que reina el mercado. Allí aparece la feria, el shopping, y llega a ser el momento del cáncer y la muerte. La muerte del poeta como el fin de aquella evanescencia propia de la noche, del arte que se comparte, pero también trae la imagen de la hoguera como relato histórico de la matanza de mujeres. La noche, en cambio, se percibe como un espacio habitable: “Preso del sol, este día muere / Ahí despierta la vida” (44) canta en otro poema.

<sup>6</sup> Término tomado de la introducción de *Realidades. Poesía reunida*.

---

En un congreso organizado por LASA en la ciudad de Lima, Daniel Link lee una ponencia titulada “Pensar de / la noche”, en la cual reflexiona sobre la relación entre la nocturnidad y los saberes subalternos. “¿Acaso hay un instante más propicio, cuando la máquina descansa, para entregarse a los fantasmas y las figuras de unos pensamientos trasnochados?” (2017: 18). Desde este paradigma puede pensarse el Nueva York oculto de Silviano Santiago o el erotismo prohibido que sucede siempre en las noches de Puig, pero también la dialéctica entre la luz del hospital y la oscuridad profundamente americana de “La noche boca arriba” de Cortázar. En su crónica “Nalgas lycra, Sodoma disco”, Pedro Lemebel (2009) describe uno de estos espacios de la siguiente manera:

Al borde de la Alameda, casi topándose con la iglesia colonial de San Francisco, la disco gay luce su ala meada en el neón fucsia que chispea pecado festivo, la invitación a bajar los peldaños y sumergirse en el horno multicolor de la fiebre-music que gotea la pista. Allí, la maricada desciende la amplia escalera de medio lado, como diosas de un Olimpo mapuche (71).

Este espacio en el que las locas de Lemebel “llegan cotorreando cada noche a la catedral dancing” (71) se muestra como un ambiente marginal –que exhibe su “ala meada”– en el que los subalternos hacen su descenso como “diosas de un Olimpo mapuche”, en una suerte de catábasis americana. Es un ámbito de sociabilidad en el que se realizan y pueden mostrarse.<sup>7</sup> A su vez, este espacio se construye en medio de la ciudad, pero escondido, bajo la tierra, como una catacumba de Santiago. La luz proviene de “un neón fucsia que chispea”, como forma del claroscuro marica, que mantiene la figura pero la deforma. Ilumina dejando, sin embargo, un espacio de oscuridad.

Link interpreta esta relación entre la luz y la oscuridad como forma de los saberes subalternos: la manera en que se crea lo inteligible-marginal. Para ilustrarlo, Link trae la imagen de las luciérnagas que aparece en *Escritos corsarios*, de Pier Paolo Pasolini. Expone que “[l]as luciérnagas de Pasolini eran predicados de la noche, puntos luminosos que hasta podrían postularse como condensaciones iridiscentes de saber” (2017: 21), y más adelante sigue:

son los gusanos de luz (*luciole*) que Dante pone en el Infierno y que se oponen a la luz (*lume*) gloriosa y terminante del paraíso. La luz cósmica y paradisíaca es como una luz de mediodía griego. Las *luciole*, en cambio, vagan en una burbuja iridiscente e impiden que la oscuridad se hunda definitivamente en las Tinieblas (*Id.*).

En la lectura de Link, estos destellos de luz producidos por las luciérnagas pasolinianas son pensados como pequeñas construcciones de saber que tiene la subalternidad, formas del alumbramiento y de la legalidad propia de sus ámbitos de sociabilidad, que a su vez permiten que no se caiga en las Tinieblas, es decir, que se siga manteniendo una relación con el día y con ciertas formas de la visibilidad. Estas luciérnagas son, en otras palabras, líneas de fuga que permiten vincular lo diurno con la noche. La luz de neón es, en este imaginario, la forma que la subalternidad encuentra de hacerse visible en el espacio urbano.

---

<sup>7</sup> Judith Butler (1998) da a notar la relación entre espacios festivos y teatrales con las disidencias sexuales al estudiar el género como acto performativo. Comprende que “[...] las *performances* de género en contextos no teatrales son gobernadas por convenciones sociales aún más claramente punitivas y reguladoras. Desde luego, la vista de un travesti en el escenario puede provocar placer y aplausos, mientras que la vista del mismo travesti al lado de nuestro asiento en el autobús, puede provocar miedo, ira, hasta violencia” (308).

En Susy Shock, la luz se manifiesta, por un lado, de forma débil. Esta siempre es un claroscuro o una penumbra que surge en medio de la oscuridad. Por el otro, la fuente de luz es siempre otra-como-yo: la iluminación emerge de otra compañera subalterna. En un poema que dedica al performer travesti Batato Barea se escribe que “Cada vez que alguien ríe / en cualquier sótano de mierda / disfrazado de teatro / sus lunares titilan / bailan la murga al ritmo de un vals” (Shock 2020: 20), o en el poema “Hembras, brujas y monstras” se dice que “Las brujas de mi país / mantienen la luz prendida / en vela / en chispa / en clara claridad [...] // A veces tienen los ojos de Ivana, de Alicia, de Norma, de las tías” (23). En ambos casos, la luz (aquello que otorga visibilidad e inteligibilidad, que posibilita el conocimiento) proviene de otra subalterna, de un vínculo afectivo basado en la paridad. “Hay estaciones en este viaje / En una, estás con tus ojos de luz sagrada / mirándome mirarte” (40). La luz posibilita la mirada, ver y ser vista o, en otras palabras, ser tanto objeto cognoscible como sujeto cognoscente. La otra-como-yo es fuente de luz en medio de la oscuridad, porque es a partir de allí que en Susy Shock se crea la existencia: a partir de la mirada del otro.

Sobre el final de “Hembras, brujas y monstras” se describe que estas brujas “Tienen la aurora en los pezones / y el hambre de barricada / ¡Guarda con estas monstras / que vienen en celo tejiendo / la nueva mañana!” (23). La aurora, como otra forma recurrente de la luz en Susy Shock, se relaciona con el imaginario utópico que despliega su poesía. Esta es la luz que sucede a la noche y anticipa el inicio del día y, allí, vuelve a aparecer la idea de un mundo por hacerse que, ahora, nace del cuerpo de las brujas. En otro poema, en el que el Yo Lírico se posiciona encerrado en una jaula, canta “Pero me niego a espiar / por hendiduras / No me atrevo / y no sólo por poética elección / sino también / por profético miedo / a perderme en ser / sólo un ojo solo / espionando al mundo” (16). Analizado desde esta perspectiva, a partir de los regímenes de visibilidad que el poemario elabora, surge el “salir al día”, el “levantar la mirada”, como horizonte utópico. En Susy Shock, la subalternidad enuncia desde un ámbito nocturno y marginal, pero vislumbra una luz, luciérnagas que se crean en el camino y que permiten imaginar otra relación con lo legal-urbano.

Como podrá intuirse, el día guarda una relación directa con lo legal. Aquello que es visible e inteligible en el espacio urbano debe encontrar su posibilidad de existencia en el marco del derecho para poder habitar lo social. Sin ley, sin luz, sin las luciérnagas, no hay comunidad.

La sociabilidad subalterna crea sus formas de la legalidad, las cuales se integran a estos ámbitos y las formas de relacionarse. En la célebre sentencia de Susy Shock en la que exclama “Reivindico mi derecho a ser un monstruo” (55) se encuentra la radicalidad de su proclama que, a su vez, compromete a su propio cuerpo. En el curso dado por Michel Foucault en el Collège de France titulado *Los anormales*, el teórico francés piensa al monstruo como una categoría tanto biológica como jurídica. Foucault la halla en las bases del derecho romano, donde se utiliza para designar a los individuos que reúnen en su persona dos categorías que son excluyentes. Está pensando en los siameses, los niños con cola y, por supuesto, en los hermafroditas; todos sujetos que, según Foucault, no violan el derecho, sino que lo ponen en jaque y lo dejan sin voz: “[el monstruo] [e]s el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault 2007: 61).

La sentencia de Susy Shock, entonces, se vuelve un enunciado imposible que reclama formas nuevas del derecho que puedan incluir a los sujetos subalternos: “no quiero más títulos que cargar, / no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar, / ni el nombre justo que me reserve ninguna

---

ciencia” (55) afirma en el mismo poema. Se explicita, aquí, la necesidad de dejar de adecuarse a lo legal oficial para hacerse de un espacio en lo social. Una posibilidad de coexistencia para estos ámbitos que tejen asociaciones, crean sus espacios y mantienen, así, lo comunitario. El monstruo se levanta, entonces, como sujeto en contraposición con la figuración corporal que define a lo humano, y encuentra su lugar solo en las catacumbas.

### Figuras subalternas: imaginarios

El objetivo de este apartado es analizar dos estrategias recurrentes en la poesía de Susy Shock, las cuales, a la vez que apelan a imágenes de la subalternidad, contribuyen con la puesta en crisis de la figurabilidad en su escritura. Me refiero a la animalización y a la apelación al imaginario americano.

En primer lugar, se analizarán los usos del imaginario americano en Susy Shock. Su poema “Leyenda del varón desnudo” canta lo siguiente: “Cuenta la leyenda / que el varón desnudo iba / vestido sólo de luz de día / y de sombras de noche // Y así desnudo / se dejaba besar por la lluvia / que le formaba el cuerpo en agua / sin resfríos” (Shock 2020: 47). En esta leyenda de un tiempo precultural, los opuestos se encuentran reunidos en el cuerpo del varón, el cual, a su vez, va adquiriendo forma a partir del contacto con el mundo. Temáticamente, el poema plantea que no existe una separación entre el cuerpo del individuo y el paisaje. No posee una figura corporal que preceda a su encuentro con el mundo. Si se recuerda la definición dada en el inicio, según la cual la figura es “el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento” (Ranciè 2013: 118), el cuerpo del varón, en este sentido, se encuentra desprotegido. No puede aislarse del accidente climatológico, sino que existe a partir de él. Su contacto con la naturaleza es lo que le da visibilidad y forma.

En el estudio antropológico, *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Déborah Danowski y Viveiros de Castro estudian los relatos sobre el fin del mundo que rastrean en la cultura, focalizando especialmente en el imaginario americano. Para hacerlo, los antropólogos se detienen largamente en la explicación del multinaturalismo amerindio. Este es la estructura de pensamiento en que se basa la cosmovisión y sociabilidad de las comunidades que analizan. A diferencia del multiculturalismo del pensamiento occidental, que concibe que las especies comparten un trasfondo natural del cual la cultura (y lo humano) se aleja, el multinaturalismo amerindio concibe un fondo cultural común que cada especie realiza de manera diferente por su naturaleza. Esto se debe a que, en la mitología amerindia, las distintas especies parten de un mismo origen humano. En este sentido, cada animal es comprendido como espiritualmente humano, basándose en la capacidad de las especies para la sociabilidad.

En la mitología tupí-guaraní, el inicio del mundo se dio cuando los seres precosmológicos, pensados como las esencias proto-humanas de las cosas, interrumpieron su incesante devenir-otro y fijaron sus formas, por lo que en ellas habría un resto de humanidad originaria:

[las cosas] no esperaron al archinombador humano para saber que eran, y qué eran. Todo era humano, pero todo no era uno. La humanidad era una multitud polinómica; ella se presentó desde el inicio bajo la forma de la multiplicidad interna, cuya externalización morfológica, esto es, la especiación, es precisamente la materia de la narrativa cosmogónica. Es la naturaleza la que nace o se separa de la cultura y no al revés [...] (129).

---

El imaginario amerindio sobre el fin del mundo, como exponen Danowski y Viveiros de Castro, es un retorno a este estado precosmológico para que vuelva a realizarse un nuevo reparto de las formas:

Sabemos que cuando el mundo acabe los animales volverán a ser humanos, como eran en los tiempos míticos: los perros, las gallinas, los animales de la selva, todos volverán a hablar nuestra lengua, en una desespeciación regresiva que nos traerá de vuelta el caos originario, hasta que, imaginamos, un nuevo plano de inmanencia sea trazado, un nuevo recorte o tajada (*coupe*) del caos sea seleccionado, y un nuevo mundo pueda surgir (147).

La cosmovisión americana tiene una de sus funciones, entonces, en darle soporte a un imaginario en el que la distancia entre el individuo y su entorno se reduce al mínimo: “Pajarito volá y vení / tráeme tu brisa / de niña guaraní / pajarito volá y vení...” (22) canta Susy Shock en otro poema. El interlocutor al que habla el Yo Lírico es animal, pero contiene elementos humanos y del paisaje. El pájaro es poseedor de una “brisa de niña guaraní”, se pone en relación directa con un elemento que en la imagen del pájaro es esencial como el aire. A la vez, se vincula al Yo Lírico al relacionarse a partir de ese elemento esencial. Esta cosmovisión sirve, en este sentido, también para disminuir la separación entre individuos: “Mi Munay / flor de valle / en tu volar / suelto mi baile / copla de amar // mi Munay / ojos de tarde / savia de andar / entre nogales / trepo en tu amar / puedo ser aire” (30). *Munay* es la voz quechua que significa “la voluntad del amor”, entendido como el amor incondicional y recíproco, pero también se vincula con la energía que desprenden las personas y las une. En este sentido, es amor, pero también es vínculo.

En este poema, la voz *munay* se encuentra personificada a partir del uso de la mayúscula, como marca del nombre propio. El evocado, ahora, funciona como personificación del paisaje, dado que tiene su apócope como “flor de valle”, y tiene los “ojos de tarde”. Tanto el Yo Lírico como el evocado se van fundiendo a lo largo del poema, que le canta “en tu volar / suelto mi baile” y “trepo en tu amar / puedo ser aire”. *Munay*, como agente más inmaterial, móvil y menos definido, deja a su paso su “volar” y su “amar”, desde donde el Yo Lírico –más concreto– deja su “baile” y “trepa”, hasta que se vuelve aire. Es decir, se vuelve más inmaterial y entra en relación directa con el volar de la *Munay*, en un sentido similar al de “Pajarito volá y vení / tráeme tu brisa” (22).

Gabriel Giorgi realiza una lectura del perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro en su libro *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Allí afirma que el multinaturalismo en esta teoría es “un universo que excluye la ‘cosa en sí’, hecho de multiplicidades relacionales y, por lo tanto, de umbrales o límites donde las sustancias, las entidades, los cuerpos se relacionan, se comunican y/o divergen entre ellos” (Giorgi 2014: 53). En este sentido, pueden pensarse también los poemas que aquí se analizan. Estos excluyen “la cosa en sí” y hace que los elementos evocados y de la misma enunciación se comuniquen entre sí, se vinculen directamente, acortando su distancia y, por momentos, traspasando sus límites. La postulación de una naturaleza heterogénea, desde la perspectiva de Giorgi y Viveiros de Castro, supone una exclusión de lo real del terreno de la inmanencia y mueve el problema al campo de lo relacional, a la vez que corre la distinción entre el yo y el otro hacia un espacio más móvil y fluctuante.

El uso del imaginario amerindio funciona para borrar la distancia entre individuo y entorno, para pensar límites ontológicos en que estos dos elementos puedan estar en armonía. La igualación

de las especies, por parte del imaginario amerindio, sirve para desplegar y dar sustento al plano de inmanencia que habita en la poesía de Susy Shock.

Esto se relaciona directamente con la animalización en esta producción, la segunda estrategia que aquí se trabajará. En su *Manual de retórica y recursos estilísticos*, Ángel Romera cataloga la animalización como una figura retórica del disfemismo, la degradación o la descalificación.<sup>8</sup> Contrariamente, Giorgi estudia la animalidad en distintas manifestaciones de la cultura latinoamericana como una transgresión de los límites formales. A partir de allí, sostiene que en su estado actual

[e]l animal pierde la nitidez de su forma; pierde, se diría, contorno; fundamentalmente, el animal deja de ser la instancia de una “figura” disponible retóricamente, de un tropo (tal fue su “función” cultural o estética fundamental) para volverse un cuerpo no figurativo, y no-figurable, un borde que nunca termina de formarse: *el animal remite menos a una forma, un cuerpo formado, que una interrogación insistente sobre la forma como tal, sobre la figurabilidad de los cuerpos* (34).

El animal ya no es, en las representaciones que estudia Giorgi, el límite exterior a lo humano que permite su pensabilidad, sino más bien una semántica común que problematiza los límites del individuo.

En la poesía de Susy Shock, lo animal aparece insistentemente operando como vehículo de sentido. De allí, puede diferenciarse los usos de animales domésticos con respecto a los usos de animales salvajes. Los animales domésticos de ciudad se utilizan para nombrar la precariedad. Allí se encuentran construcciones como “perro hambriento” o “voz de gato mojado”, como ejemplos de esto. Los animales domésticos rurales se utilizan para describir la animalidad como barbarie o estupidez, alejándose de lo humano, como al describir a Pinochet como “mitad cerdo, mitad pavo / animalito de dios” (Shock 2020: 60).

Los usos anteriores son escasos en la poesía de Susy Shock, dado que el recurso de la animalización se utiliza con mayor frecuencia para borrar las fronteras de lo humano al pensar a los sujetos subalternos: “Mi espalda... / se llena del pasto que quiere, / que quiero, / boca abajo soy leona, / viento arriba soy paloma / puerta adentro rebalzo” (87). Lo humano y lo animal se confunde y el cuerpo se vuelve una cuestión de perspectivas. Para estos usos se acude a figuras de animales salvajes que evocan fuerza y, sobre todo, libertad. Dentro de este grupo, las aves son las figuras más recurrentes y las que más evocan el sentido de libertad. Así aparecen los gorriones, las mariposas y los cóndores.

Dentro de este grupo, el colibrí es una de las imágenes más recurrentes, y probablemente la imagen animal más semantizada. Los colibríes, en Susy Shock, evocan alegóricamente lo trans, dado que estas son figuras de pasaje. Los colibríes son los únicos animales en esta poesía que adquieren rasgos humanos siendo que lo normal es que los sujetos adopten rasgos animales. En esta línea, encontramos “poemas del colibrí que se puso tetas”; una construcción que sexualiza esta figura pero que a su vez la relaciona con un universo cultural. Estas aves marcan el punto cúlmine de la utilización de lo animal en esta poesía, resaltando la discrepancia del sujeto consigo mismo.

En un poema dedicado al escritor Héctor Propato, en el que propone pensar la ciudad de Buenos Aires y la posibilidad de una apropiación del espacio público, escribe:

---

<sup>8</sup> Consultado el 12 de septiembre de 2024 en: <<https://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/disfemismo>>.

Y ahora el gato se ríe  
y la platinada baila  
y sueña que es China Zorrilla  
y te recita “Los pájaros del alba”  
y pensamos que el país puede ser así:  
palabras alborotadas en labios de esos besos  
y el gran plato recuperado

y ahí sí que somos la Plaza  
más vale que siempre somos la Plaza  
o ¿a quienes palparon de armas para sacarles  
el último ovillo del colibrí?  
¿A quiénes les espían las alas tras el tesoro del poeta?

¿No estamos desde siempre como nunca pagando el peaje  
para bailarla, para cantar en ella? (Shock 2020: 28).

Este poema que tiene como tema la intervención en el espacio público exhibe como arma prohibida “el último ovillo del colibrí”. El poema libera su tensión rítmica, se resuelve, en esta imagen que pareciera no admitir un referente preciso. Esta construcción mezcla lo artesanal –es decir, lo cultural– con la animalidad. Esta estrategia no funciona como la deshumanización del otro, sino más bien como una valorización de lo natural. Las divisiones antropocéntricas pierden fuerza en este terreno, que imagina un espacio comunitario de plena igualdad.

Dentro de su poética, “el último ovillo del colibrí” remite a dos universos semánticos recurrentes: la tejedora, como sujeto que crea algo nuevo desde las posibilidades de una economía comunitaria, y la imagen del colibrí. Reunidas, esta construcción sintetiza la puesta en crisis de la división humano / no-humano que aquí se analiza, junto con la construcción de un imaginario comunitario. Tener el último ovillo del colibrí como arma política apunta a una intervención en el régimen figurativo que a su vez propone una política afectiva como horizonte utópico.

## Conclusión

En este trabajo se analizó la posición enunciativa que asume el Yo Lírico en Susy Shock, el cual se ubica a la periferia de la sociedad hegemónica y en representación de un sujeto colectivo. Se expuso la construcción de espacios y cuerpos subalternos a partir de la insistencia en la división con lo *paki*, y, desde allí, su percepción de una comunidad disidente. Desde esta separación de la sociedad hegemónica, esta poética crea una imagen de coexistencia e igualdad, para lo cual apela a figuras de lo subalterno que borren los contornos de lo normal-social. Desde allí, esta poesía busca una reconfiguración del reparto de lo sensible, dejando a su paso un imaginario futuro o, en otras palabras, dando a ver una comunidad de destino.

La subalternidad presiona desde el margen. En *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari aclaran que “*menor* no califica ya ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari 1978: 31).

---

---

Estas escrituras, que siempre son políticas y, a la vez, convierten lo individual en colectivo, se definen antes que nada por esta posición marginal que asumen, y desde allí operan. Estas crean un relato de existencia, de percepción colectiva (*la literatura es cosa de pueblo*, afirman los pensadores franceses retomando a Kafka). En el caso de Susy Shock, esta política se ejecuta atacando la concepción hegemónica del individuo a partir de la problematización del cuerpo, lo humano y lo vincular, dado que la concepción disponible no es funcional para la comunidad que se imagina.

---

LAUTARO PAREDES es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y, actualmente, estudia la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF. Es becario del programa de estudios internacionales de Erasmus+ y, anteriormente, de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” y del Centro Interuniversitario Nacional (CIN). Sus temas de investigación giran en torno al estudio de traducciones y archivos latinoamericanos desde el enfoque de la filología comparada. Publicó el poemario *En este desierto estarás sola* (2026) por editorial Maldemar y colabora como escritor para distintos medios académicos y de crítica de arte.

---

---

## Bibliografía

- BORZI, Claudia. 1995. “El *continuum* de las relaciones sintácticas”. *Estudios Filológicos*. N° 30, 29-41.
- BUTLER, Judith. 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*. Año 9, Vol. 18, 296-314.
- DANOWSKI, Deborah y Eduardo VIVEIROS DE CASTRO. 2019. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- DONATO, Elena. 2019. “Enciclopedia China. Josefina Ludmer: Crítica y verdad”. En Cherry, Leo; Valentín Díaz y Mariano López Seoane (eds.), *Saberes Subalternos en América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, pp. 27-44.
- FOUCAULT, Michel. 2007. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FUNES, María Soledad y Anabella Laura POGGIO. 2015. “Enseñar gramática en la escuela media: una propuesta desde el Enfoque Cognitivo Prototípico”. *Lenguas en contexto*. N°6, 100-114.
- GIORGI, Gabriel. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LAKOFF, George. 1987. *Women, fire and dangerous things*. Chicago: University Press.
- LANGACKER, Ronald. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*, vol. 1. Stanford: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Foundations of Cognitive Grammar. Descriptive Applications*, vol. 2. Stanford: Stanford University Press.
- LEMEBEL, Pedro. 2009. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Buenos Aires: Seix Barral.
- LINK, Daniel. 2019. “Pensar de/la noche”. En Cherry, Leo; Valentín Díaz y Mariano López Seoane (eds.), *Saberes Subalternos en América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, pp. 13-25.
- LUDMER, Josefina. 2015. “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”. *Revista Dossier*. N°17. <<https://revistadossier.udp.cl/dossier/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>>.
- RANCIÈRE, Jacques. 2002. “La revolución estética y sus resultados”. *New Left Review*, pp. 118-134.
- \_\_\_\_\_. 2011. “Política de la literatura”. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, pp. 15-54. Trads.: Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y Jorge L. Caputo.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- SHOCK, Susy. 2020. *Realidades. Poesía reunida*. Buenos Aires: Muchas Nueces.
- SPIVAK, Gayatri. 2003. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, pp. 297-364.