



Alcala, Victoria. "El cuerpo: materia múltiple y discontinua en la poesía de Susana Thénon".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 104-115

El cuerpo: materia múltiple y discontinua en la poesía de Susana Thénon

The body: multiple and partial matter in Susana Thénon's poetry

Victoria Alcalá¹

Recibido: 09/04/2019
Aceptado: 06/11/2019
Publicado: 10/03/2020

Resumen

El tema "Yo-cuerpo" en la poesía de Susana Thénon es central ya que presenta diversos tratamientos, especialmente en relación con el deseo erótico, los espacios circundantes y el género femenino. Analizaremos dichos aspectos en tres poemarios: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967). Conjuntamente estudiaremos los cambios y continuidades con poemas pertenecientes a sus últimas obras. A su vez, observaremos el vínculo con la danza de Scaccheri, motivo de transformación en su escritura. La presente propuesta de lectura, nos permitirá esclarecer cómo el cuerpo vedado, discontinuo y múltiple en su poesía, busca una utopía liberadora para transformarse, finalmente, en materia múltiple.

Palabras clave

Poesía argentina; Susana Thénon; cuerpo; danza; género.

Abstract

The Body is a central topic in the poetry of Susana Thénon because presents different treatments, especially in relation to erotic desire, surrounding spaces and female gender. We will analyze these aspects in three books: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) and *De lugares extraños* (1967). Also, we will study the changes and repetition in poems of her latest works. Besides, we will describe the link with Scaccheri's dance, a reason for transformation in her writing. The present reading proposal will allow us to clarify how the banned, discontinuous and multiple body in its poetry, seeks a liberating utopia to become, finally, in multiple matters.

Keywords

Argentinian poetry; Susana Thénon; body; dance; gender.

¹ Lic. en Letras con Orientación en Medios de Comunicación (Universidad Católica Argentina). Becaria doctoral (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Centro de Investigación de Literatura Argentina de la UCA). Miembro del Grupo de Estudios de Danzas Argentina y Latinoamericana (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad de Buenos Aires). Docente en "Seminario de Literatura Argentina" (UCA), "Arteterapia" y "Técnicas y estrategias artísticas" en Centro de Estudios Interdisciplinarios para el Aprendizaje y la Comunicación. Bailarina becada en el Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento (Universidad Nacional de las Artes, 2012-2014). Contacto: victoria_alcala@live.com.



Breve presentación

En el presente artículo se realizará un sucinto análisis de la obra de Susana Thénon (1937-1991, Buenos Aires, Argentina), en torno al cuerpo y sus dinámicas transformaciones. Thénon fue poeta, ensayista, traductora y fotógrafa. Dividimos su labor creativa en tres grandes fases. La primera, denominada edad temprana (1952-1970), incluye la publicación de sus tres primeras obras: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967). En la segunda, llamada de transición (1970-1982), se dedica exclusivamente a la traducción y a la fotografía. Durante la tercera, aparece su producción cúlmine que va de 1982 a 1990 y publica obras como: *distancias* (1984), *Ova Completa* (1987) y *Acerca de Iris Scaccheri* (1988), esta última consiste en fotografías de danza. Gran parte de su corpus fue recopilado en dos ediciones póstumas, a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni: *La morada imposible I* (2001) y *La morada imposible II* (2012), que incorporan obras inéditas.

Si bien la autora es contemporánea a la llamada generación del 60 (Di Cío), tanto su vida como su producción demuestran un carácter atípico respecto de la periodización de la poesía argentina (Barrenechea “La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon”), en diferentes sentidos. Desde el punto de vista estético, presenta innovaciones en el tratamiento de las estructuras lingüísticas, en ocasiones vinculadas con la música atonal y con la danza moderna/contemporánea. A su vez, el humor, la polifonía, la búsqueda interdisciplinaria y su tono anarquista, conforman un estilo poético sumamente particular. Desde el punto de vista contextual, su postura fue la de una artista solitaria y rebelde. Aunque estableció intercambios con escritores coetáneos y con distintos grupos, no permaneció de forma sistemática en ninguna promoción. Sin embargo, generó amistades y construyó referencias en el ámbito artístico y académico. Especialmente resulta significativo su vínculo con la bailarina Iris Scaccheri (1939-2014, La Plata, Argentina)² cuya danza modificó la forma de poner en juego el deseo expresivo en Thénon y, por ende, su escritura.

En relación con la configuración de la subjetividad y su forma de creación, la temática corporal resulta un elemento fundamental para su comprensión. Reflexionaremos sobre cómo se vincula el sujeto lírico (Combe) con su propia corporalidad, con el entorno y con los otros. A través de la palabra el sujeto toca y es tocado, establece un acto erótico consigo, con sus fantasmas y deseos, por medio de la escritura. Como afirma Georges Bataille, un poema lleva a todas las formas de erotismo. Conjuntamente, una erótica de la escritura indica las cercanías y las distancias del Yo con el propio deseo y con los otros. Según esta ambivalencia el cuerpo como materia táctil puede percibirse de manera continua, fragmentaria, múltiple, cercana y/o lejana, entre otras. Retomando a Jean-Luc Nancy, Juan Carlos Gorlier se pregunta: “¿Por qué escribir si no es para tocar el cuerpo, para dejarse tocar por el cuerpo? (...). Aunque nadie lo sepa; se escribe para extenderse y tocar” (67). Con respecto a Thénon, partimos de la idea de que su encuentro con la danza permitió otro tipo de movimiento erótico con la propia palabra, expandiendo su creación.

Cabe aclarar que estudiar la corporalidad en la poesía implica reconocer que tanto quien enuncia como quien es enunciado en el discurso construyen cuerpos, voces y espacios. El doble juego entre enunciador y enunciado nos permite revisar la función de la autofiguración que es afín con la percepción del propio cuerpo. Sobre la categoría de sujeto lírico, resulta clave comprender la subjetividad desde una concepción más amplia que la iniciada por la crítica romántica alemana (Combe). Como afirma Stierle, “el discurso lírico no se sitúa en la perspectiva de un sujeto real sino de un sujeto lírico” (citado en Combe 137), que no tiene un

² Scaccheri fue bailarina, escritora y coreógrafa. Su labor se desarrolló tanto a nivel nacional como internacional. Fue miembro del Ballet del Teatro Argentino de La Plata y discípula de Dore Hoyer.

estatuto meramente ficticio, sino que es más bien problemático: está en busca de su identidad. Su autenticidad reside precisamente en las coincidencias, las incongruencias y/o los puntos de contacto dados entre el sujeto creado y el sujeto creador, quienes alternan distintos yoes y voces a través del acto escritural.

A su vez, observar el cuerpo y sus transformaciones, supone revalorizar la poesía como un espacio de inscripción afectiva y deseante, donde el Yo profundamente se busca, se pierde, y presenta, de forma consciente o inconsciente. Esto es que el cuerpo en el poema aparece recubierto. Por tal motivo es posible identificar sus significantes, las metáforas, los condensadores semánticos, las asociaciones imaginarias que establece el Yo poético con su escritura. Por la cualidad cambiante, tangible y escurridiza del mismo, nos ubicaremos en la paradoja de cómo lo percibe el sujeto, cómo se discurre la materia y cómo se presenta la lucha con el deseo.

La relación entre poesía y corporalidad resulta un espacio académico rico, aunque poco ollado. Para abordar la complejidad de nuestro objeto de estudio, nos apoyaremos en un marco conceptual amplio que permita abordar distintas dimensiones de la problemática. En cuanto a la materia poética y las condiciones corporales presentadas por Thénon, nos resultan pertinentes las definiciones de Raúl Dorra junto con las elaboradas por el psicoanálisis. El cuerpo como un “ello somático” (Dorra 11), es un “vértigo de desdoblamientos y retornos” (Dorra 19) donde el sujeto se aloja y también se pierde. Se trata de una materialidad más allá de lo biológico, donde lo sensorceptivo, lo imaginario, etc., se entrelazan con lo afectivo-simbólico en una discontinuidad inevitable. Para Freud, el destino del cuerpo es fragmentario ya que evoca lo imposible de la unidad y del retorno dado que, para constituirse como tal, “algo ha habido de perderse” (Leibson 19). En este juego de configuración subjetiva, se recubre de metáforas, se dice y se busca: en sus cargas eróticas, en las ausencias, bajo la forma de la mirada del otro, en los reflejos, en los espacios, etc. Dicho de otro modo, como materia extensa y múltiple (Nancy), el cuerpo se vuelve un palimpsesto para el sujeto, donde puede reescribirse. También por su inmaterialidad,³ es difícil asegurar completamente sus contornos y formas de presencia.⁴ En los campos perceptivos vinculados con los límites del espacio y del cuerpo, el sujeto se reconoce en variadas experiencias que lo afectan y modifican, debido a su interacción con el mundo (Filinich; Ruiz Moreno). De forma complementaria, nos valdremos de otras ramas de los Estudios Culturales, especialmente la Ecocrítica, para comprender el valor del cuerpo, como materia múltiple y discontinua.

Para esta ocasión, analizaremos las tres primeras obras de Thénon (primera etapa de escritura), a saber: *Edad sin tregua*, *De lugares extraños* y *Habitante de la nada*.⁵ Luego, tomaremos poemas sueltos de la tercera etapa de creación donde los elementos poéticos vislumbrados en las primeras instancias se resignifican y amplían. La autora expresa una imposibilidad de permanecer en el universo de la monolengua, de la monogamia, del cuerpo-uno. La naturaleza humana, y sus contradicciones, empujan por volver a un absoluto, a un origen primigenio, donde todos los lenguajes artísticos puedan reunirse. La osadía por ir hacia un más allá del cuerpo, a veces ‘ajeno’, a veces ‘todo’, la pone en contacto con una cosmogonía errante y con una lucha vital que se consolida al final de su producción.

³ Es decir que, además del cuerpo anatómico, hay un cuerpo percibido, sentido e incluso desconocido que representa tanto para el sujeto como para los otros lo que no se ve. Jean-Luc Nancy asocia la inmaterialidad con la definición propia de cuerpo porque este se escapa, nunca está asegurado, muestra indicios.

⁴ Partimos de la idea de que la escritura es un espacio de inscripción para el sujeto. Según Raúl Dorra en “¿Para qué poemas?” la escritura es espacialización de la voz.

⁵ Si bien distinguiremos cada una de las obras, nos basamos en la edición que las reúne como obras completas. En este caso, el primer tomo titulado *La morada imposible I*.

Plantaremos tres niveles de lectura, concebidos como “focos” que destacan distintas dimensiones de la corporalidad. A través de un recorrido por sus poemarios, abordaremos los siguientes ejes semánticos: el cuerpo y los espacios, las experiencias cósmicas y la construcción del género.⁶

Foco 1: el cuerpo y los espacios

En las obras de Thénon, se presentan varios cuerpos que luchan entre sí y que, según los momentos de escritura, predominan algunos por sobre otros. En sus dos primeros poemarios, se configuran dos especies de corporalidades: *el cuerpo de la fractura* y *el cuerpo trascendente*. El primero, se caracteriza por la fragmentación del discurso, en la que las partes o zonas corporales son nombradas por separado, desde la negación y el dolor, en versos como: “mis ojos se ennegrecen [...] mis manos se marchitan abrazando la nada” (Thénon, “Edad sin tregua” 31) o “sólo yo sé cómo destruirme, cómo golpear mi cabeza” (Thénon, “Habitante de la nada” 52). El cuerpo puede estar vacío, ausente o congelado, como cuando escribe: “llevo un esquimal dormido/ en el lugar del corazón” (Thénon, “Edad sin tregua” 26). También es reservorio de “días verticales clavados en la garganta” (Thénon, “Edad sin tregua” 27), y de sensaciones como “la torpe furia de dios medrando en mis huesos” (Thénon, “Habitante de la nada” 54). El cuerpo es preso de un estar existencialista, que le reclama a dios su imposibilidad de libertad. Imágenes como el ahogo y la falta de aire junto con un imaginario punzante, evocan un cuerpo “aquí, ahora, / donde el aire/ se asfixia/ y el miedo es impune” (Thénon, “Habitante de la nada” 57).

La identidad como enigma (Di Cío) se expresa en un cuerpo que se pierde, insiste y escribe: “¿Yo soy una piedra, / un juguete en la tumba de un niño [...]/?/ Soy más bien un espejo gastado, / una superficie que no refleja, / un rostro impar” (Thénon, “Habitante de la nada” 59). Acompañan una configuración rota y ausente, la proyección en espacios diversos: “un arenal baldío” (Thénon, “Edad sin tregua” 26), “cadenas” (Thénon, “Edad sin tregua” 32), “caminos cerrados” (Thénon, “Edad sin tregua” 26), “inexplicables atardeceres coronados de vacío” (Thénon, “Edad sin tregua” 27). El tiempo y el espacio avanzan sobre el Yo cuando dice: “¿Quién/ se resistirá inútilmente/ al cielo que avanza?” (Thénon, “Edad sin tregua” 28), “el tiempo/ nos pisa/ los talones” (Thénon, “Edad sin tregua” 44). La relación con el espacio oscila entre la introyección y la imposibilidad de avanzar, debido a que el sujeto está escindido. Su cuerpo es una entropía, se escurre.

En este combate cuerpo a cuerpo con la vida, “esa prostituta” (Thénon, “Edad sin tregua” 35), “engaño [y], mueca” (Thénon, “Edad sin tregua” 43), el sujeto busca trascender el dolor ante lo que se presenta como nulo o imperfecto: “Me niego a ser poseída/ por palabras, por jaulas, / por geometrías abyectas” (Thénon, “Habitante de la nada” 52), para darle tregua a la alegría. Su amor por lo prohibido, “un amor que asustaría a dios” (Thénon, “Habitante de la nada” 57) calla, tiembla, arde. La liberación de este cuerpo que pesa y permanece enjaulado es el gran dilema existencial.

Simultáneamente, aparece de forma latente la segunda corporalidad: la que busca trascender hacia “nuevas luces y juegos, / nuevas noches, / que se plieguen/ a las nuevas palabras” (Thénon, “Edad sin tregua” 25), tal como anuncia en su primer poema titulado “Fundación”. El cuerpo empuja por otra forma de estar: “otros sexos/ hagamos/ y otras imperiosas necesidades” (Thénon, “Edad sin tregua” 25). Para ello, hay que “abandonar las catedrales” (Thénon, “Edad sin tregua” 26) y llegar al “confín, a la frontera inalcanzada”

⁶ Tales aspectos derivan de la hipótesis de mi tesis doctoral, basada en que el sujeto, potencialmente multifacético, presenta diversas corporalidades acordes con sus experiencias vinculares, que son evocadas, convocadas y esbozadas en las creaciones.

(Thénon, “Edad sin tregua” 26). Debajo de los silencios, los truenos y los miedos, existe un intento por quitar de “todo aquello seguro” (Thénon, “Edad sin tregua” 29). Reclama: “despojémonos de todo cuanto/ nos conformó a imagen y semejanza/ nuestra” (Thénon, “Edad sin tregua” 29).

A su vez, ambos cuerpos se sitúan en una paradoja constante, representan un conflicto interior. La dualidad resulta clara en los poemas “Yo” y “Ella”, ubicados de forma espejada al final del segundo poemario, cuando escribe por un lado: “Yo vivo y tiemblo”, “Yo salgo a pasear”, “Yo tengo la mirada llena de sal”, “Yo, luna tibia, amándome y muriendo” (Thénon, “Habitante de la nada” 72); y contrariamente: “Ella se tocó la libertad y la dejó escurrirse”, “se anudó la angustia alrededor del cuello”, “se cortó las manos” y “ella sueña con la erección de la rosa” (Thénon, “Habitante de la nada” 73). Es decir, una es el despliegue en sus matices (vivir/morir); la otra, es corte, separación, sueño.

Entre estos cuerpos que luchan entre sí, pivoteando entre un no-lugar, del “noser” (Thénon, “Habitante de la nada” 69) y la búsqueda de placer, también se constituyen dos ámbitos fértiles para que el sujeto pueda habitar y/o buscar otras corporalidades. Dichas dimensiones son la danza y el cosmos. Los poemas “Tango”, “Danza” –ubicados en el primer libro–; y “El bailarín” –del segundo– evidencian otra experiencia. Se trata de “cuerpos de tierra verde, trascendentes” (Thénon, “Edad sin tregua” 28). La danza es un “aleluya” cuando los “pies dibujan un poema en la tierra” (Thénon, “Edad sin tregua” 36). En los textos danzados el cuerpo presenta procesos tanto de licuefacción como de fusión, por ejemplo, en el verso que dice: “bailo todos los bailes, me *deshago*, y me *uno*. Soy mar, el *hombre-mar*:⁷ mi cuerpo es ola, mi mano es pez, mi dolor es piedra y sal” (Thénon, “Habitante de la nada” 69). La unidad paradójica cuerpo/paisaje es posible gracias al movimiento. Estos tres textos mencionados se presentan como indicios de lo que será el encuentro con otro tipo de cuerpo, de voz y de escritura en la tercera fase de creación, que fue mencionada anteriormente.

Consideramos que los valores corporales presentados de forma sugerente en los primeros poemarios, evidencian la búsqueda inicial de la poeta y que se profundizará años después, gracias al vínculo afectivo y artístico que estableció con la bailarina Iris Scaccheri en la década del 80. Luego de los años de silencio literario (segunda fase de creación), al conocer a Iris logra retomar un poemario titulado *distancias* que había sido abandonado. El libro lleva una foto de la bailarina como tapa, además de representar un vuelco consagratorio en su estilo. Cabe mencionar que Thénon fotografió a Scaccheri durante siete años, acompañándola en sus giras internacionales en Europa y que Scaccheri basó algunas de sus obras en poemas de Thénon. En 1986, Thénon le dedica un poema: “Yo quería encontrarte un caracol imperfecto y como Vos y como Nos y como todo lo creado [...] y sin tiempo ni lugar no hay muerte y sí quebrada geometría” (Thénon, “[Yo quería encontrarte...]” *La morada imposible I* 269). El contacto con Scaccheri causa la escritura final de *distancias*, donde lo quebrado, lo roto y lo imperfecto, se aceptan y subliman. Confiesa Susana: “Iris golpeó la tierra con una larga vara blanca [...]. El espacio era un ser de infinitas dimensiones” (Thénon, “Obra fotográfica” 201). La hermética geografía que arrincona a la poeta en sus primeros textos encuentra una salida, años después, en la figura del caracol, el cuerpo como una espiral en constante movimiento. Dice Thénon: “Entonces comprendí que me había encontrado con la danza. Era la verdad pura. Me alegré de estar viva y nunca la abandoné” (Thénon, “Obra fotográfica” 201). Sin dudas, la danza de Iris le permite producir un encuentro más honesto consigo misma, junto con un movimiento no solo en su escritura sino en su concepción del mundo.

Bajo el título “Visita” –último texto que escribió en vida–, le habla a Scaccheri, en una especie de diálogo, donde la bailarina ilumina con su llegada: “y la música/ le dijo quedamente:/

⁷ El subrayado es mío.

“¿Te acompaño? Soy Dios”. Debajo escribe: “Gracias por darme fuerza y cariño. Estás ayudando a salvar mi vida” (*Fondo Susana Thénon*). Susana da cuenta de esta transformación que ‘la salva’. Tal como ella misma asevera:

En 1984 sentí que se avecinaba un año mayúsculo para mí. Empecé a entender que solo había dedicado mis afanes a un aspecto de la creación, en desmedro de muchos otros aspectos que se encontraban relegados y hasta diría asfixiados. (Thénon, *La morada imposible II* 183)

En cuanto al tercer poemario se presenta otra significación: la del *cuerpo ausente*. El Yo se lamenta frente al paso de la vida: “Ni alma ni cuerpo: sólo minas holladas” (Thénon, “De lugares extraños” 84). Los referentes se pierden y el imaginario corporal queda reducido a la sangre y a la mirada: ojos vencidos, ciegos, de la sangre, del vino, de la entraña. Predominan el plano mortífero, la imposibilidad del amor, las referencias edípicas y la figura de la rosa, cuyas connotaciones veremos luego. Asimismo, se multiplican los espacios. La mayor condensación está presentada en los campos semánticos relativos al encierro y a la oscuridad: jaulas, cuevas, jardines ocultos, noches, derrumbes, caídas, ruinas, lápidas, parques cerrados, sombras, basura, relámpagos, muros, cárceles, delirios. El Yo se encuentra “en un lugar donde todo es despedida” (Thénon, “De lugares extraños” 86). El cuerpo está ausente ante la inmensidad de escenarios que lo oprimen, dejando solo la huella de su impotencia y hermetismo. Aparecen mínimamente espacios externos vinculados con posibles salidas, como ventanas y caminos. El único lugar habitable en este libro es con relación a un Tú, que permanece idealizado e inaccesible: “En mis tierras germina lo imposible:/ tú tienes para mí un país de reposo” (Thénon, “De lugares extraños” 81). Según lo dicho, el erotismo como experiencia interior (Bataille) se presenta como un conflicto personal que muestra un alto voltaje de contrariedad entre la transgresión y lo prohibido. Si la experiencia corporal y el otro son inaccesibles, el sujeto se vuelve cada vez más hermético. Cabe aclarar que en las primeras obras hay manos, huecos, gemidos, dolor, también uñas, dientes, garganta, náuseas, saliva, venas, piel: todo un aluvión de materia táctil, líquida y sonora. Pero no hay senos ni pelvis ni casa propia.⁸

A esto se suma una clara polifonía, que resulta constitutiva y que se acrecienta a lo largo del desarrollo del resto de su poética. El poema, la creación, se convierte en una especie de “fiesta del lenguaje desquiciado” (Mallol 41). Esta multiplicidad incipiente y primaria se expresa, a su vez, a través de la cantidad de espacios, inhabitados o circundantes. Vemos que no hay jerarquía entre los distintos elementos de la naturaleza, sino que ellos se presentan de forma caótica y encarnan voces dispares. Lo que el sujeto no puede resolver en el uno –como ya dijimos, percibe su cuerpo fragmentariamente–, se disipa en la naturaleza, equivalente de la danza, de la tierra y del mar. Dichos semas funcionan como símbolos de la liberación deseada: “Dame libertad,/ abre las puertas de mi jaula,/ dame ser aire, espacio” (Thénon, “De lugares extraños” 87). La naturaleza es un motor que reorganiza los significados entre el cuerpo y su entorno. Allí donde no hay movimiento interno, el entorno es quien genera la dinámica: “parece que a mi alrededor/ todo es danza” (Thénon, *La morada imposible II* 49). En definitiva, la comprensión de una naturaleza en movimiento le permite al sujeto salirse de una experiencia corporal mayormente opresiva. Los sintagmas cuerpo, tierra, danza, y naturaleza se van acumulando en el eje del deseo.

Como primera conclusión, observamos que en la obra de Thénon, el cuerpo es un espacio a contrapelo de la propia existencia. Se resiste a ser dicho, se presenta como un enigma

⁸ Luego veremos que, en tanto se desarrollan mayormente sus últimos poemarios, la voz thénoniana se consolida y se abre, y, por ende, el erotismo cambia de lugar: la danza, las mujeres poetas, los roles y los nombres, encuentran nuevas formas.

inasible, imperfecto, cuasi-corrosivo. Se confunden y subvierten las zonas entre lo prohibido y lo posible, lo habitable y lo vedado. El Yo se presenta como prisionero del lenguaje. Empuja y tiende a buscar otras formas que, al menos en su primera etapa de escritura, todavía no encuentran una resolución por fuera de la paradoja.

Foco 2: experiencias cósmicas

Los espacios expresan la corporeidad y establecen analogías con los estados afectivos del sujeto, como cuando se presenta como un “ave de corral, sin sueños” (Thénon, “Edad sin tregua” 35). También, definen una intimidad Yo/mundo en varias imágenes por el uso de analogías y personificaciones. El problema paradójico Yo/cuerpo, se duplica en el vínculo con los espacios circundantes.

Respecto del entorno natural, aparecen isotopías como: el relámpago, el trueno, las estrellas, el cielo. Un epígrafe de Rilke que anuncia “Yo creo en las Noches” (Thénon, “Habitante de la nada” 56). Como una quimera, la noche adquiere un rol fundamental. Simbólicamente está relacionada con un principio pasivo, femenino e inconsciente. En la tradición clásica, la noche adquiere valor de muerte (Cirlot). Sin embargo, para el romanticismo implica encuentro, erotismo y misticismo. En Thénon, se establecen dos polarizaciones: la noche es ruptura, miedo y dolor; y, a su vez, es novedad. Según el estudio de Mariana Di Cío, en los poemas “Nocturno” e “Instantánea de medianoche” la noche representa “el tiempo de los deseos más primitivos y elementales, a la vez que más necesarios” (72). Las oposiciones y matices recurrentes muestran su ambivalencia: caos y develamiento. Es un lugar que alberga la paradoja y que actúa como espejo del sujeto, como cuando se interroga: “cómo cortar mis manos y sentir las de noche” (Thénon, “Habitante de la nada” 52). Lo nocturno encierra el deseo: hará posible un encuentro del sujeto consigo y/o con la otredad. La fusión romántica aparece entre el deseo y la oscuridad, por ejemplo, en el poema “Amor”: “Ahora conoces lo que silva la sangre/ de noche / como la oscura serpiente extraviada” (Thénon, “Habitante de la nada” 66).

Por otro lado, observamos que, pese a su imposibilidad, el cuerpo aparece desde lo táctil. No predomina lo visual, sino que la piel el contacto lideran su relación con el entorno. Argumenta Juhani Pallasmaa que

Todos los sentidos, incluido la vista, son prolongaciones del sentido del tacto [ya que] es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran con el *continuum* háptico del yo. (10)

El Yo se construye no solo como una prisionera del lenguaje —ya vimos en el primer apartado la recurrencia de los lugares herméticos— sino que más aun, es una poeta cósmica. El sujeto se funde y por medio del rebasamiento, intenta tocar el mundo: “El simple respirar, un latir,/ van siendo el progresivo tesoro/ que descubrimos” (Thénon, “De lugares extraños” 86). Se va fusionando con los paisajes naturales, que conforman la visión periférica encarnada en la experiencia del sujeto. No son secundarios, sino que reflejan la relación instintiva del sujeto con el mundo. Tal descentramiento entre la figura/Yo y el fondo/el entorno, coincide con la visión dislocada y errante de la voz poética, que se pierde y se encuentra exclusivamente en la fusión cósmica. El hallazgo no es siempre exitoso, como ya dijimos, son atisbos espasmódicos. Del mismo modo, especialmente en el tercer poemario, el cuerpo va desapareciendo y la presencia de lo natural y extraño va tomando mayor terreno.

La naturaleza actúa como reflejo y tal es así que lo especular funciona como otra isotopía fundamental. El sujeto se busca, pero no se encuentra completamente: los espejos están gastados, borrosos, coartados. El primer trayecto presente en los tres poemarios presenta una

tensión dicotómica entre su voz hermética y el caos exterior que, sin saberlo, el sujeto percibe, pero aún no puede integrar. La frustración no es solo identitaria sino también amorosa. El ideario estético romántico se condensa en la figura de la rosa, que se erige, se clava, se pierde, insiste, etc. En el poema “Hoy” funciona como equivalente a “un amor obturado” (Thénon, “Habitante de la nada” 52). Incluso, su imposibilidad es culpa de un “Dios [que] no funciona” (Thénon, “Habitante de la nada” 52). Hacia el final afirma: “Despertará una vez esta milicia de dioses disciplinados [...] y volverá a su orden natural /que era el niño, la hoguera, el hontanar” (Thénon, “Habitante de la nada” 89). La niñez, otro símbolo romántico por excelencia, representa el cuerpo perdido. La corporalidad-de-mujer permanece hermética, insoslayable, sin referencia.

Retomando las distinciones de César Aira, podríamos identificar los primeros poemarios mayormente con el método impresionista. El mundo avanza sobre la poeta, en forma de percepciones que son caóticas. La introyección del espacio, la confusión de su cuerpo con él, imprime una huella orgánica y que no cesa de buscar la alegría. Como un auto-retrato borroso, los poemas van expresando un sujeto evanescente que, a veces logra gozar. En coincidencia con Flys Junquera, el lugar de la naturaleza no es pasivo ni se ubica como objeto sino un lugar posible. El volver a la naturaleza es un regreso a una integración necesaria, expresada a partir de la yuxtaposición de imágenes naturales con las relativas a la existencia humana: “Esto no es un poema: es un puntapié universal, un golpe en el estómago del cielo” (Thénon, “Habitante de la nada” 55).

Definitivamente, las experiencias con lo natural expresan una realidad corpóreo-cósmica más amplia que la soledad del individuo, para quien la otredad y el amor son prohibidos. Hay un deseo por develar un cuerpo donde no haya más miedos. Como una respuesta frente a lo múltiple, el Yo busca un regreso romántico a la naturaleza, al cuerpo-uno. Allí donde el cuerpo puede tocar el entorno, aparece una experiencia corporal posible: “Yo creo algún día/ que he de encontrar lo que busco,/ en árbol, en mujer, en rama, mesa, pájaro,/ en ojos, en palabras” (Thénon, *La morada imposible II* 15). Los espacios construyen diversas experiencias e imaginarios y el problema del Yo con su cuerpo/deseo, reside en la posibilidad de moverse o permanecer en la espera.

Foco 3: el género como espacio de cuestionamiento

Consideramos que los aspectos ya mencionados, se sintetizan en un grupo de poemas con temáticas de género correspondientes a su última etapa de producción. Fueron escritos durante la década del 80, cuando la poeta conoció a Scaccheri y retoma la escritura, luego de varios años de desilusión. En estos últimos versos, el cuerpo, como una geografía inmensa y múltiple, se manifiesta a través de una voz errante entre lo femenino, lo masculino y lo neutro. Cabe destacar que no solo alterna los géneros biológicos-culturales, sino textuales, por medio de la heteroglosia y heterogeneidad (Barrenechea, “La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon”). El hecho de trasgredir las convenciones lingüísticas y genéricas, con numerosos desvíos y paralelismos, pone en jaque las dicotomías naturalizadas culturalmente en torno a qué es ser hombre y qué es ser mujer, para cuestionar o invertir los roles e incluso, “inventar otros sexos” (Thénon, “Edad sin tregua” 25). El género, indudablemente, se configura como espacio de cuestionamiento y le permite afirmar su voz, ampliar las posibilidades del cuerpo y su erotismo.

Además de los tres poemarios, compararemos los poemas de su última etapa para ver la progresión. Específicamente haremos mención a “Ova Completa”, “La antología”, “canto nupcial (título provisorio)”, “[vos...]” y “Viaje del lobo”. En el desarrollo del corpus

seleccionado entre la primera y la tercera fase de creación, podemos identificar los siguientes aspectos:

- a) La conciencia de imaginarios de género. Por ejemplo, en el axioma connotado como ‘la rosa perdida de sexo ligero’ en los poemas “Aledaños” de *Edad sin tregua*. La rosa representa un prototipo de cuerpo idealizado que anhela y a la vez, un deseo sexual que resulta imposible de alcanzar. Simbólicamente representa un logro absoluto y de perfección, relacionado con la mujer amada y como emblema de Venus (Ciriot). Lo sensorial y lo erótico permanecen como ruido, más cerca de la zona del tabú o de lo imposible. Escribe: “mi rosa vive aún, / enloquece por debajo del ropón. / Soy una campana de luto” (Thénon, “Habitante de la nada” 68). Thénon trabaja con las construcciones culturales como vimos en el poema “El bailarín”, donde lo masculino estaría ligado al poder, al vigor y al movimiento. Influenciada por el posromanticismo, en ningún caso la voz se pone a sí misma como objeto de deseo. Aunque el deseo por otros es claro, por momentos, permanece obturado.
- b) Coexiste una necesaria inversión de roles, por ejemplo, al nombrar la rosa que busca erigirse, específicamente en un verso que dice: “Ella sueña en la erección de la rosa” (Thénon, “Habitante de la nada” 73). En ocasiones incorpora el humor y la ironía. El cambio de nombres y la des-feminización son claros en “Ova Completa” cuando explica en una nota al pie: “Ova: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos. Completa: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos. Literalmente: colmados” (Thénon, “Ova Completa” 155). Nuevamente el vigor, el hartazgo y la proclamación, siguen estando asociados con los genitales masculinos. Igualmente, juega tanto con el significante ‘ov-’ como prefijo de “ovarios” y con ‘ova’ asociado sonoramente con ‘oda’.
- c) La crítica a un feminismo académico y esnob, percibido como excesivo sobre todo en “La Antología”. Se burla y dice: “me llamo Petrona Smith-Jones/ soy profesora adjunta/ de la Universidad de Poulhkeepsie, que queda un poquipsi al sur de Vancouver” (Thénon, “La Antología” 182). Como becaria de “la Putifar Comisión” (Thénon, “La Antología” 182), ironiza el pedido de una antología “democrática” en donde todas las mujeres sean “feministas” y “muy muy desdichadas” (Thénon, “La Antología” 182). Luego aclara: “pero favor no me traigas ni sanas ni independientes” (Thénon, “La Antología” 183). Deja entrever como si hubiera una tendencia hipócrita a reducir el feminismo a la enfermedad y a la dependencia. La escritura solo sería posible en tales términos, sino todo “es cosa del machismo” (Thénon, “La Antología” 182).
- d) El cuestionamiento de los preceptos sociales y culturales. Hay un intento por trascender lo dicotómico y desestructurar el orden dado. En otro poema, exclama: “las mujeres poetas/ tenemos que juntarnos/ para salir/ para enfrentar/ la humanidad hostil” (Thénon, *La morada imposible I* 117). Se opone al mandato patriarcal y juega con temáticas nupciales:

me he casado conmigo/ me he dado el sí [...] no me llamaba/ no me escribía/ y no me visitaba/ y a veces cuando juntaba el coraje de llamarme/ para decirme: hola, ¿estoy bien? /yo me hacía negar. [...] ¿quiero venir a casa? /sí, dije yo / y volvimos a encontramos con paz/ [...] me casé y me casé/ y estoy junto/y ni la muerte puede separarme. (Thénon, “canto nupcial (título provisorio)” 275-6)

Finalmente, arremete en otro poema: “¿y sabes una cosa? (...) *sos libre/ anda y hacé lo que te dé la gana*” (Thénon, “[vos...]” 139). Su actitud es más bien la de la reacción contra todo (Morrone).

- e) Hay un mínimo, aunque claro anclaje en lo colectivo, en los casos que denuncia la violencia en “¿Por qué grita esa mujer?”, y refleja la animalidad masculina, cuando le dice al lobo: “es ley que me devores [...] y rastrees las huellas de otra hermana” (Thénon, “Viaje del lobo” 260). Su cuerpo encuentra voz y lugar junto a la manada de mujeres a las que convoca, y su

relación afectiva y armónica también es crítica. Thénon denuncia todo ‘ismo’ pero de forma cruda. Agrega Anahí Mallol que “nos hace pensar en la utopía de la universalidad, de libertad, de igualdad y de abundancia donde se vive la abolición provisional de las formas jerárquicas y de las reglas y tabúes establecidos, esas saturnales no dejan de ser sangrientas” (41).

Es interesante observar también la desarticulación del sujeto en torno a su propia caracterización, debido a la presencia de adjetivos y temáticas no necesariamente “femeninas” –al menos para la época en que escribe–. Como analiza Susana Reisz de Rivarola en “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, la *Weltanschauung* femenina expresaría una primacía de la sensibilidad, de los afectos y de las experiencias del mundo interior atravesada por la dependencia hacia el hombre y hacia la maternidad, conforme al rol tradicional de la mujer. Contrariamente, Thénon muestra un mundo interior privadísimo e indescifrable y se inclina hacia los “grandes-temas-de-la-humanidad” (Reisz de Rivarola, párr. 14) asociados con el poeta hombre, como el anhelo de trascendencia, el asombro ante la naturaleza y la exploración de la pasión. Sin caer en una “miopía crítica” (Reisz de Rivarola, párr. 15) que nos entrampe en reforzar dualismos, la inversión de roles culturales manifiesta una tendencia de la poeta a “saltar el cerco de su propio condicionamiento genérico” (Reisz de Rivarola, párr. 27), mirando a la vez con ojos ajenos y propios de su condición sexual. Thénon escapa de la heteronorma y de lo homo-erótico, travistiendo sus voces de formas contradictorias que la expulsan de su propio lenguaje.

Indudablemente, su poesía se convierte, en términos de Karen Warren en una ética del cuidado (citada en Flys Junquera) aunque siempre, disonante (Mallol). Conviven en su poesía muchos cuerpos, que, como matriz social encarnan los dilemas del ser mujer: “despoetada”, “ave de corral”, “Susana etcétera”, “poetisa”, “para vencer/ a poemazo limpio/ aunque nos tiren la casa abajo” (Thénon, *La morada imposible II* 117).

A través de la revuelta del lenguaje –el juego de los nombres masculino/femenino, la ironía, la crítica a los tabúes y a lo esnob– nos deja la certeza de que estamos ante una poeta rebelde, capaz de cuestionar lo establecido. Pese a un primer hermetismo, los últimos poemas dan cuenta de un sujeto que alza su voz hacia múltiples direcciones. Pese a ciertos momentos de desesperanza y hastío, identifica el derrumbe de un cuerpo social, hostil e hipócrita. Su voz se empeña en conocer lo silenciado y disidente. En este punto, consideramos que el encuentro con la danza de Scaccheri ha significado un vuelco significativo tanto en su poética como en su vida personal. Ambas establecen una red de creación con otros artes y artistas, pero el hecho de cruzarse resultó primordial, especialmente para Thénon. En la poeta se trató del redescubrimiento de un cuerpo deseante y con ello, la posibilidad de integrar lo múltiple (otros géneros, otros lenguajes). El hecho de fotografiarla nos permite pensar que mirar es también una forma de tocar el cuerpo, una mirada que erotiza y convierte el tabú en goce. Como afirma John Berger, el deseo es conspirativo porque “consiste en deslizarse al interior del otro, allí donde no se les pueda encontrar. El deseo es un intercambio de escondites” (párr.5).

En Susana el encuentro de cuerpos, mediado por la mirada, permanece latente y como motor vital para continuar escribiendo, en nuevos sentidos. Observamos que tanto la danza como la poesía suponen un contacto con la otredad, un espacio de encuentro. Susana, antes de morir descubre la danza y reconoce en el movimiento, un modo de reinención.

Conclusiones

El análisis sobre la experiencia dada entre los cuerpos, los espacios y el género femenino requiere considerar lo erótico en tanto fusión y distancia con lo propio y lo ajeno. Los distintos cuerpos conviven y discurren entre los poemas, en diferentes grados y momentos. En un primer

momento intentan buscar un orden y por eso, luchan entre sí. Hacia el final, debido al encuentro con la danza, conviven en un caos asumido como motor vital.

En relación con la escritura, la propia Thénon dice: “Aquí no hay círculos concéntricos ni nada que se le parezca, sino *saltos, caídas, elevaciones y diversos accidentes*. Todo está mezclado de forma caótica y contradictoria” (*La morada imposible II* 181). La danza permite trascender el juego de tensiones y desde la mirada, tocar el cuerpo. Susana mira a Iris y en ese bailar se inspira su poesía y se inunda de nuevos movimientos. La danza se constituye como un espacio simbólico y re-significante para el cuerpo de la escritora y su reservorio poético. Descubre una concepción distintiva del estar en el cuerpo y con la naturaleza: un acercamiento con lo auténtico y la liberación de lo que sí es posible.⁹

Por una parte, el volver a la tierra –léase: el paraíso, la danza, las demás mujeres– muestra la pulsión de un cuerpo vedado, que, en sus diversas formas de presencia, insiste en ser dicho. Desde el inicio de su escritura nos anticipa: “hay que salir/ (...) y llegar a la tierra” (Thénon, “De lugares extraños” 92). Paralelamente, asir el territorio, es tocar la materia: “cava hondo en mi cuerpo, hasta que el alma te salude” (Thénon, *La morada imposible II* 55). La imaginación espacial también refleja la multiplicidad por medio de diversos elementos, sin orden ni jerarquía: la noche como un credo donde desea y muere, la rosa que busca erigirse, el lobo que acecha, el jardín al que hay que regresar. Su voz expresa espacios diversos, y con ellos, una metamorfosis donde trueca sexo, lugares, roles, tiempos y confunde los referentes (Barrenechea “Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon”). Su deseo es asumido e integrado al romper con los binarismos. La materia carnal no es en Thénon un interés primordial, sino que es trascendida por las representaciones de un cuerpo que es evocado primero desde la resistencia y luego, desde el contacto con lo novedoso. El trayecto se da de lo hermético a lo caótico, de la disolución a lo múltiple. El eje erótico insiste: “tan alto es mi deseo/ que como un techo él descende sobre esta cárcel” (Thénon, “De lugares extraños” 87).

Por otra parte, su cosmovisión radica en una experiencia que, según la propia Thénon: “no es exclusivamente literaria. Es vital” (*La morada imposible II* 182). Hay detrás de este carácter reaccionario, un credo subyacente: la ruptura de los falsos dualismos hombre/mujer; humano/no humano. Propone: “Hagamos otros dioses, menos grandes, menos lejanos, más breves y primarios” (Thénon, “Edad sin tregua” 25).

La relación entre lo discontinuo y lo múltiple es el ámbito propicio para lo indecible, para constatar el pliegue del misterio poético. Además de representar, el poema crea cuerpos (Torras et al.) que se expanden y retornan, es el espacio de congregación para reunir las diversas experiencias, tanto del sujeto que intenta amarrarse como como de su potente discontinuidad hacia el deseo.

Obras citadas

Aira, César. “La genealogía del monstruo: Arlt.” *Paradoxa*, n.º 7, 1993, pp. 55-71.

Barrenechea, Ana María. “Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon.” *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich* de Inés Azar, 1994,

http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_barre.aspx?culture=en.

⁹ Para profundizar en torno a las llamadas teorías de la liberación eco-feminista, véase: Holland-Cunz (1996).

- _____. “La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon.” *Atípicos en la literatura latinoamericana*, de Noé Jitrik, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, vol. 2, pp. 835-844, 1997, pp. 168-177.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets, 2009.
- Berger, John. “Dos fragmentos de John Berger.” *Revista Descontexto*. 2017, <http://descontexto.blogspot.com/2017/01/dos-fragmentos-de-john-berger.html>.
- Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2006.
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.” *Teorías sobre la lírica*, coordinado por José Antonio Mayoral, Arco Libros, 1996, pp. 127-153.
- Di Cío, Mariana. *La cara deshecha en el vidrio cuarteado*. Dirigido por Ma. Amelia Arancet Ruda, Universidad Católica Argentina, 2003.
- Dorra, Raúl. *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, 2005.
- Filinich, María Isabel. “Presentación.” *Tópicos del seminario*, n.º 2, julio-diciembre de 1999, pp. 5-8.
- Flys Junquera, Carmen. *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*. Editado por Alicia H. Puleo, 2015.
- Fondo Susana Thénon*. Del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffo”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Donado por María Negroni, consultado en julio de 2016 y abril de 2017. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.
- Gorlier, Juan Carlos. *Nudos del lenguaje. Cuerpo, escritura, voz*. EUDEM, 2011.
- Holland-Cunz, Bárbara. *Ecofeminismos*. Ediciones Cátedra, 1996.
- Leibson, Leonardo. *La máquina imperfecta*. Letra Viva, 2018.
- Mallol, Anahí. “Un habla extranjera.” *El poema y su doble*. Ediciones Simurg, 2003.
- Morrone, Manuela. “Susana Thénon, una voz fuera del canon.” *El hilo de la fábula*, n.º 17, 2017, pp. 225-235. ISSN 1667-7900
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. La cabra, 2011.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos en la piel*. Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Reisz de Rivarola, Susana. “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?” *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.º 2, 2000, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275708>. ISSN-e 1523-1720
- Ruiz Moreno, Luis. “Procesos de perceptivización.” *Tópicos del seminario*, n.º 2, julio-diciembre de 1999, pp. 9-30.
- Thénon, Susana. “Edad sin tregua”. *La morada imposible I*. Ed. Corregidor, 2001, 25-44.
- _____. “canto nupcial (título provisorio)”. *La morada imposible I*. Ed. Corregidor, 2001, 275-276.
- _____. “De lugares extraños.” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, pp. 75-98.
- _____. “Habitante de la nada.” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, pp. 45-73.
- _____. “La antología.” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, pp. 182-183.
- _____. *La morada imposible II*. Corregidor, 2012.
- _____. “Obra fotográfica.” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, pp. 196-253.
- _____. “Ova Completa.” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, pp. 155-156.
- _____. “Viaje del lobo.” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, pp. 259-260.
- _____. “[vos...].” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, p. 139.
- _____. “[Yo quería encontrarte...].” *La morada imposible I*. Corregidor, 2001, p. 269.
- Torras, Meri et al. *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Editorial Castalia, 2009.