

(PER)MUTACIONES DE LA VOZ

en la obra de SUSANA THÉNON
Encuentro alrededor de una poética dislocada



DOSSIER 2023

El 21 de agosto de 2021 aún nos deparaba limitaciones físicas a causa de la pandemia. En ese contexto, decidimos que podría ser interesante un intercambio de miradas sobre la poética a la que todos nosotros veníamos abocándonos hacía tiempo. De ese modo, el Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA) de la UCA apoyó nuestra iniciativa y organizó un encuentro virtual para celebrar la voz de la poeta argentina Susana Thénon. De dicha actividad nacen los siete ensayos de este Dossier.

El panel estuvo integrado por Victoria Alcalá (UCA); por el grupo de investigación *Palimpsestos* conformado por egresados de la Maestría en Escritura Creativa de UNTREF, que trabaja desde 2018 con la dirección de María Negroni: Alfredo Luna, Analía de la Fuente, Mariana Palomino, Gisela Galimi, Corina Dellutri y Lucrecia Frassetto; y por la poeta pampeana, Josefina Bravo.

Fue una experiencia en la que compartimos animaciones basadas en el archivo del *Fondo Thénon* (I. I. A. C. “Norberto Griffa”, UnTreF) realizadas por Lucrecia Frassetto y la lectura en voz alta de los ensayos que pueden leerse a continuación. Al registro audiovisual puede accederse desde el siguiente link: <https://youtu.be/fq3tDcFDqK8>.

El retrato de la portada, que fue, a su vez, flyer del evento, es obra de Massimo Mennella.

Las imágenes que acompañan los ensayos son collages de Lucrecia Frassetto.



es decir

¿dici

{ por qué }
{ ¿dici }
{ ¿dici }
{ ~~¿dici~~ }
{ ~~tiene cara~~ }
{ ~~esta cara~~ }
{ ~~esta cara~~ }

¿dici

ÍNDICE

“Emplazamiento y fuga: exilio social y asilo poético en la obra de Susana Thénon”

Por Analía de la Fuente

“Susana Thénon, piel extendida”

Por Josefina Bravo

“Recusación a la luz. Un recorrido por *Papyrus*, libro inédito de Susana Thénon”

Por Alfredo Luna

“¿Dónde está la salida? El espacio en dos poemas de Susana Thénon”

Por Mariana Palomino

“Thénon, traficante de lo imposible”

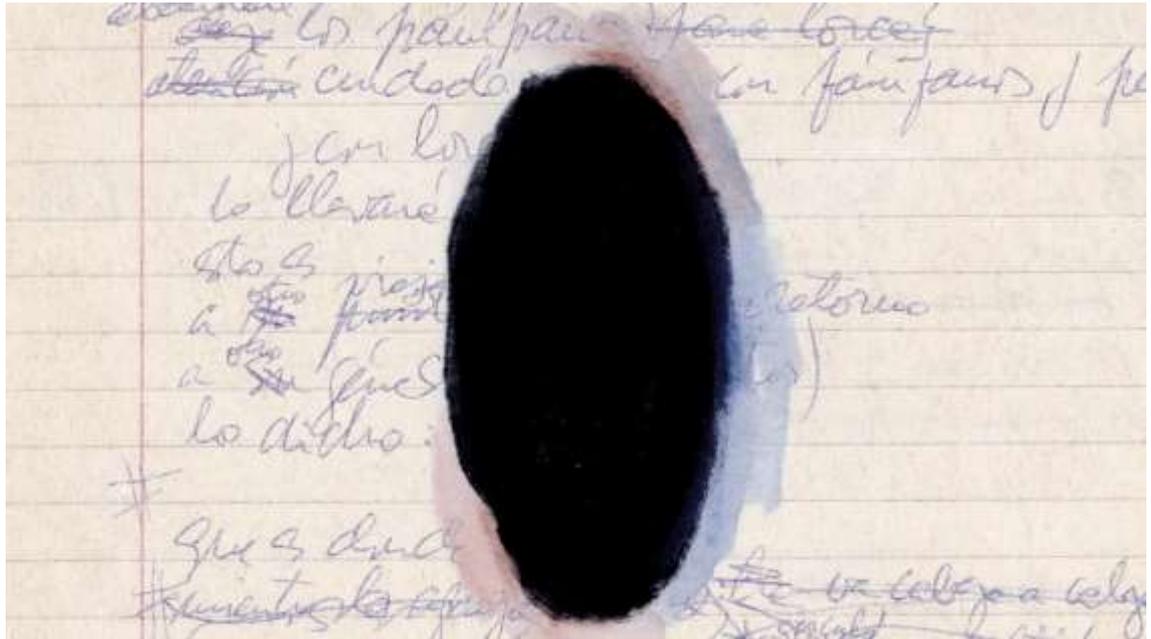
Por Corina Dellutri

“Thénon: ¿Por qué calla esta mujer?”

Por Gisela Galimi

“De la intemperie a la libertad: Thénon, una escritura excéntrica”

Por Victoria Alcalá



Emplazamiento y fuga: exilio social y asilo poético en la obra de Susana Thénon

Por Analía de la Fuente

*Pueden guardarte en una jaula
por nada...*

Ulises Butrón y la Guardia del Fuego

*mi mano hace a la escritura
y la escritura hace a la vida*

Delfina Goldaracena

Thénon cava hondo en la superficie de su tiempo, cava con palabras y rasga los contornos de su espacio para descubrir qué se esconde detrás de lo aparente. Y encuentra.

Su voz es obrera (y arquitecta) en la cimentación de un búnker criollo, o, dicho de otro modo, de un útero subterráneo para marginales, perturbados, rebeldes con causa y otras especies de la misma calaña. Acometer la empresa le requerirá derribos. En el camino habrá implosiones de lo construido para enmendar errores (comodidades) y seguir adelante, dejando atrás lo que haya que dejar.

En el mientras tanto de su *work in progress*, la poeta sale al mundo, merodea, busca un punto alto del relieve en su alrededor cercano, se detiene allí, observa, lanza la mirada y mastica lo que ve, lo lleva hacia el lenguaje, masculla y piensa, con

Rilke¹, *soy una bandera circuida de distancias*. Así carga sus fusiles con palabras y dispara hacia las afueras que atacan (nos atacan) con peligrosas jaulas inmateriales. En el interior de su refugio armado, Thénon arenga *outsiders* de todo tipo. Les dice que en la palabra hay un lugar posible para permanecer, un *topos* donde transbordar mientras no haya ni dónde ni cuándo capaz de recibirnos de brazos abiertos. Les (nos) canta desde *Edad sin tregua*, su primer libro, donde susurra y grita desde la primera persona entre el singular y el plural. Y su lírica nos alerta sobre una realidad desposeída y apretada, insostenible. En un solo verso, “Poema” (1958, p. 25) sintetiza una alocución que es demanda y diagnóstico: “Vida: tírame una moneda”, dice, y entonces descoloca e invita a atestiguar el espacio de un ser poético que enuncia su mendicidad a la existencia.

El trabajo del espacio-tiempo en su *ars* poética es minucioso y artesanal. Porque el contexto, las coordenadas temporoespaciales son categorías que su escritura quiere poner en jaque a través de la palabra. La poeta nos dice que el lenguaje encierra, por eso se queja de los nombres de principio a fin en la línea de tiempo 1958-1987 que reúne sus 5 poemarios publicados en vida. Pero sabe además que, sin proponérselo, le permite, a su vez, escapar por los surcos que estrían lo real en las praxis nuestras de cada día. El foco sobre el aquí y el ahora es un ejercicio obsesivo, a veces despiadado, que puede dejar a nuestro alcance un punto de fuga y salvación o, por el contrario, emplazarnos donde la vida es una “prostituta”, “una moneda de carne”². El orden de cosas es el *punctum* de esta voz. Nombres que no nos satisfacen ni nos alcanzan, dioses lejanos y cuerpos normados acostumbrados a bajar la cabeza y decir sí protagonizan el drama cotidiano y tozudo de ese orden. Thénon aguza su era, como francotiradora de lo preestablecido, para avisarnos que todo es provisorio y que, en las cosas, tales y cuales son, hay mucho para desentramar, deshacer y reinventar.

No hay lugar posible, parece decirnos el eco de su juventud en las páginas apergaminadas de sus libros, no hay lugar para quienes excedamos los bordes categóricos de la mirada hegemónica, mientras ella y su decir poético obran

¹ A quien traduce asimilado por sus propias búsquedas. Como resultado de esa labor, publica un dossier de fotografías propias y fragmentos del poeta austríaco: *Rilke: palabra e imagen* (1970).

² Expresiones que utiliza en “Ahora” (1958, 34) y en *Papyrus* (inédito al momento de la redacción de este ensayo, *Fondo Thénon*).

incansables bajo la tierra de los símbolos abrigando a los nadies de la civilización. “Sabéis que llevo un animal dormido/ en el lugar del corazón”, “Sabéis que llevo una pupila roja en el lugar de la alegría” (1958, p. 9), aúlla. Si la mirada lo ha ordenado todo en casilleros que configuran de a pares lo bueno y lo malo, el sí y el no, al hombre y la mujer, lo sensible y lo inteligible, lo legal y lo ilegítimo, las voces hondas de la poesía tienen la capacidad de construir un espacio para la alternancia. Este último es el caso de la voz que habita *La morada imposible*³. Si el espacio nos acorralla con “jaulas”, con “geometrías abyectas” para “absorbernos”, es, a su vez, alojo de la escritura, porque la voz se asila en la materialidad del alfabeto y sus combinaciones, se inscribe en cuadernos o en hojas mecanografiadas y, confiada, rebosante de fe, se proyecta. Así lo atestigua el *Fondo Thénon*, en el archivo de la Universidad de Tres de Febrero⁴, donde hay, inédita, mucha más tela para cortar. La voz (esta voz) permanece viva en esos textos, pero, además, en el correlato corpóreo de algunas grabaciones magnetofónicas: aún audible en el espacio presente la poeta nos visita paseándose por la cadencia de sus versos. Nos lee en voz alta (en un ahora continuo y absoluto), como se les lee a los niños y a quienes no saben leer, ofrenda el eco del que fuera su cuerpo, del que fuera su andar material en el reino de este mundo, y nos alcanza con su impostura en añosas milagreras cintas de *cassettes*. Porque la mujer que habitaba ese cuerpo creyó en la fuerza de lo dicho; tuvo, como diría Inés Manzano, la avaricia del lenguaje, e intuyó que quizás con suerte sus textos viajarían a otros tiempos *menos grandes, menos lejanos, más breves y primarios*. Su poesía nómada nos habla de un cuerpo que se traslada, que avanza en un campo minado. Aún en la ilusión de quietud del yo que enuncia, marcha como blanco de la mirada que legisla los cuerpos. Y si lo llenan de miradas como clavos, si sangra, sus heridas nos avisan sobre nuestra capacidad de negar, porque no sólo podemos ser negados. Tenemos, además, la facultad de decir no. Podemos emprender vuelo, con “alma de aire”, en un “rumor de Lesbos” (2004, p. 78) y establecer nuestra filiación con otras voces y otros cuerpos disidentes. La mirada encierra, condena, pero convive con un rumor que atraviesa siglos, tradiciones, edades. ‘Safo’ insiste el murmullo con suavidad y somos capaces de imaginar el deseo como un lugar no tan lejano.

³ Antología en dos tomos (I: 2001/II: 2004) que reúne sus 5 libros publicados en vida, traducciones, ensayos y reseñas, cartas y fotografías de su autoría además de un centenar de poemas inéditos.

⁴ María Negroni donó los originales de la poeta al archivo del I. I. A. C. “Dr. Norberto Griffa” de dicha universidad en 2016.

Imaginamos el deseo: poético, creador y transformador, cuando toma la palabra; político, renaciente, cuando se prende a otros cuerpos y entra en contacto con otras voces. Queda de manifiesto cuál es la insignia (cuál el alarido) en la bandera rodeada de *distancias* de esta lucha:

Quisiera desnudar mi grito
en la calle,
volcarlo en las esquinas,
atravesar paredes
y canciones,
golpear en lo más bajo,
trepar los pensamientos,
devorar las raíces del asombro.
(...)
La burla sopla su clarinete
y mi niebla se desenrosca,
me pide libertad,
se marcha
y estrangula las horas. (1958, p. 23-24)

Enunciar la disconformidad, las ataduras, darles título son lanzas hacia lo posible. Queda claro que el *no* es una de las armas predilectas de su estrategema.

Sin cuerpo no hay pensamiento, ni emociones, ni versos posibles. En la poética que nos convoca asistimos al entrevero que implican el cuerpo reducido a la capacidad de pensar y un único espacio habitable: la casa de la escritura. Desde ese posicionamiento es que Susana Thénon teje su oda al detenimiento y al caos. Porque cruza fronteras luego de rumiar con sosiego la materialidad de la vida moderna “buenos aires siglo veinte” (2001, p. 59) y sus símbolos. Para que aprendamos a buscarnos en medio de la palabra incompleta, lejos de las etiquetas sociales y a la caza de un espíritu auténtico, suelto, desatado. “Me niego a recibir esta muerte/ este dolor/ estos planes tramados, inconvencionales” dice en *Habitante de la nada* (2001 [1959], p. 52). Con solo 22 años, la joven poeta esbozó una edad, un tiempo propio, sin tregua, y sintió que el único hábitat posible es la nada, el vacío, el lugar en el que brota el poema, la enunciación honda, pura y creadora. En sus veintes dio a luz y veló por el cuerpo lingüístico de su revolución interior. ¿No es acaso el quehacer poético hijo de haber atravesado márgenes, de morar los “aledaños” de lo aceptable cuando lo aceptable (y lo aceptado) se sostiene(n) desde las mayorías que descansan en el orden de cosas vigente? Se trata de mayorías humanas, pasivas, con sus capacidades de decisión anestesiadas. Ya lo dice “Zombie” (1958, p. 11):

Somos nuestro occidente,

nuestra forma ya medida
por dientes y espejos,
por usos de melancolía,
por inexplicables atardeceres
coronados de vacío,
por vacíos repletos de tiempo sumiso.

El letargo duerme en estructuras de saber y poder que se inscriben en nuestros cuerpos. Pero puede despertar. La poeta lo sabe y lo dice en “Profecía”, poema de 1959 (2004, p. 53):

Enfermos como estamos,
muertos como estamos,
aún grita la noche,
la estrella violenta del amanecer.
Dormidos como estamos,
solos como estaremos,
aún rugen los pueblos
del amor que vendrá.

y nos llama a despertar en este poema inédito sin fecha (*Fondo Thénon*):

Cuidado vi pasar un pedazo
de algo vivo
y no se parece a nosotros.⁵

El plural de los versos tiene arraigo en este ideario desde el paradigmático “Fundación”, poema inaugural de su primer libro, puerta de entrada a nuestro búnker vernáculo: “Inventemos palabras/nuevas luces y juegos/ nuevas noches/ que se plieguen/ a las nuevas palabras” (1958, p.7). Mientras que en “Profecía” se describe y se aguarda, “Fundación” invita, convoca, reza, pide “otros dioses”, “otros sexos/ y otras imperiosas necesidades/ nuestras”. La búsqueda de la joven deseante Thénon es en compañía:

Otra vez
digamos
que esto es la vida,
que estas son las sonrisas,
que este es el desamparo.
Digamos
otra vez
que estos somos nosotros,
porque olvidarlo
sería recomenzar
una senda largamente
aborrecida. (2004, p. 50)

⁵ En un borrador del poemario *Papyrus* (inédito a agosto de 2021).

En la expresión de estos cuerpos textuales reside la mocedad en diálogo incesante con su entorno, infalible para traducir de la mirada a la boca y de la boca a la mano que escribe. En el enunciado late una certeza: la de quien sabe que toda construcción vigorosa es colectiva y que las armas de la crítica alcanzan horizontes desde un quehacer común. El yo lírico que ahonda sobre sí en *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967) cobra unos tintes en los primeros trabajos de Thénon que, en un movimiento pendular, oscilan entre el *selfy* la otredad. El claroscuro expresa la hostilidad del mundo en primera persona del singular, el yo ocupa gran parte de los versos, pero, a su vez, deviene nosotros, y emprende su proclama para unirse al prójimo (al próximo) y desde ahí seguir avanzando. El yo se alumbraba cuando toma conciencia del otro. Y sonrío...

Sobre los vínculos entre la voz y sus afueras, sobre la necesidad de la palabra para hilvanar nuevas relaciones, nuevos mundos posibles hablan también “Canto a todos” de 1955 y “Canto difuso” de 1956 (2004, p. 20 y p. 22). En el primero de éstos escuchamos a alguien que ha viajado a su adentro, un adentro profundo del que no se quiere salir, un adentro que es caverna y remanso. Entre el título y el poema se genera una imagen movediza de luces y sombras, porque si el enunciado manifiesta la decisión de un amparo interior y singular, el nombre del poema interpela, no a otro sino a todos. Como diciendo ‘me voy, se está mejor aquí conmigo que con todos ustedes’. Y el todos puede ser su época, su espacio-tiempo, e incluso esa mayoría adormecida por dentro de los márgenes ya mencionada. Late en el corazón del poema, también, la necesidad de despedirse de ese todos. “Canto difuso”, por su parte, afirma la dificultad de “vivir sin cantos en la boca” que es casi tan duro “como ignorar si existen/otros mundos/ más claros...”. Es la boca la que salva cuando dice lo que es y busca lo que aún no ha llegado.

Antes de culminar quiero recordar una carta⁶ de la poeta ya en su edad madura. Rondaban los años '80 y acababa de salir *distancias* (1984). Entonces escribe a la crítica literaria Ana María Barrenechea con quien la unía una profunda amistad. A ella y a la poeta María Negroni legó los manuscritos de puño y letra que hoy conforman el *Fondo Thénon*. En dicha carta, la poeta, a sabiendas de que su

⁶ *Ibidem*. P. 215

amiga había trabajado los textos recién publicados en una de sus cátedras de Columbia, sueña en la voz íntima de la epístola:

Te ruego que guardes las notas de tus clases sobre 'distancias' y que me cuentes lo que ocurre en las clases. A ver si todavía alguien se atreve con una tesis...⁷

“Todavía”, “alguien” son anclas imprecisas de tiempo y un otro hacia adelante, hay allí desconocimiento, pero a su vez la confianza y la intuición que alojan el sueño de toda empresa literaria: ansias de decir y escribir, y de ser leída y escrita por otros, para seguir construyendo el nosotros al que se dirigen tantos de sus poemas. Tras su muerte, en 1990, Thénon volverá y será millones gracias al trabajo de ordenamiento y recopilación que realizaron Barrenechea y Negroni junto a otra poeta, ya citada en estas líneas, Inés Manzano, quien transcribió los versos de Susana con todo el amor y la generosidad de que era capaz para que *La morada imposible* habitara nuestras palabras y nuestras cosas, valga la paradoja.

Thénon volvió para quedarse. Porque los enlaces entre su voz y el presente se reproducen, procrean. El no de sus convicciones sigue firme en este aquí y este ahora en el que escribo sobre ella. Suerte que escribió y conservó y entregó en complicidad toda la prole de sus versos hasta alcanzarnos. Porque necesitamos voces como la suya.

Thénon supo que la habitabilidad de la vida, para que la vida no sea “una prostituta”, ni “una moneda de carne”, reside en las condiciones materiales de la existencia. A su existencia, su tiempo le ha retaceado deseos, expresiones, movimientos. Pero al tic tac de las máquinas se le ha escapado su canto, danzante, tan lleno de música e imágenes, gestante de los ritmos del ansia, hacedor de tonadas mestizas, enemigo íntimo de la tiranía del sentido. Dejémonos llevar, como niños de Hamelin, por esta intérprete encantadora hacia los sonidos de la utopía, hacia ese horizonte que podemos tocar y sobrepasar entre alianzas de ambiciones y escudos de no. Desprendámonos de “todo aquello/seguro/que se proyecta al exterior/ con trazos lentos /y definitivos” (1958, p. 17). Descubramos, como quería Thénon, el vasto mundo que se esconde debajo de los nombres. Tal vez con suerte encontremos un lugar ameno *entrañadentro*, habitado por una voz escondida en nuestro propio

⁷ P. 215

nombre. Mientras tanto, en el proceso de descubrirnos, ya lo sabemos, tenemos casa:
el búnker amoroso y en guerra de su poesía.

Bibliografía

Thénon, Susana (1958). *Edad sin tregua*. Buenos Aires: Cooperativa, Impresora y Distribuidora Argentina limitada.

----- (2001). *La morada imposible*. Tomo I (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Corregidor.

----- (2004). *La morada imposible*. Tomo II (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Corregidor.

Fondo Thénon. Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Norberto Griffa", Universidad de Tres de Febrero. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.

Susana Thénon, piel extendida

Por Josefina Bravo

La piel es un órgano que cubre al cuerpo en toda su extensión, es el límite que lo separa del mundo, marca un adentro y un afuera, un hasta acá soy. Contornea ese territorio pensable como primera casa, la carnalidad que nos posibilita la existencia en el mundo real: tocar, sentir y relacionarnos con las cosas y les otros. Y también nos habilita el raciocinio y la participación del mundo virtual que propone el lenguaje.

Esta lectura pretende mostrar cómo Susana Thénon intenta salir hacia el mundo y la otredad más allá de la frontera de la piel.

Desde su primer poemario es posible leer un deseo de sacudirse las formas ya dadas, o en sus palabras, la *forma ya medida* (Thénon, 2019, I, p. 27). Los bordes pueden adormecer, volver zombi a quien se mantiene fiel a ellos o siempre igual a sí mismo. Por eso, el verso insiste en despojarse de todo aquello que da seguridad⁸. ¿Pero cómo? ¿De qué forma salirse de esos moldes? Tal vez, ir hacia afuera le permita hallar esa libertad que reclama:

Quisiera desnudar mi grito en la calle,
volcarlo en las esquinas,
atravesar paredes (2019, I, p. 31).

Si nos pensamos como una expresión de la materia, podemos imaginar todo el cuerpo social, natural, espacial, como una gran piel extendida. De ahí, quizá, que la poética de Susana intente una filiación con el afuera: “Dame la libertad / abre las puertas de mi jaula / dame ser aire, espacio” (2019, I, p. 87). Un “fundirse en”, o un “fundirse con”:

No sé más que
disolverme en el humo
de la madrugada,
izarme cada noche,
rumbear hacia todo,
con las manos abiertas
desplegadas (2019, I, p. 32).

Pareciera que el encuentro es, a veces, posible. Al menos, es algo a lo que se puede aspirar, algo vivible, aunque no de forma permanente:

Doloroso es sentir

⁸ Referencia al poema “Juego” (Thénon, 2019, p. 29).

cómo la tarde se desprende
y te deja
sin su piel cristalina,
sin su abrazo (2019, I, p. 33).

La posesión es imposible, los desencuentros devienen y dejan a los seres caídos una y otra vez en la extranjería: “Aquí la sangre / aquí el beso roto” (2019, I, p. 54).

Sin embargo, algo sucede en el encuentro, una potencia mayor a la suma de las partes justifica todo intento de ir hacia ese entre. Es que, donde el mar y la tierra se tocan, nace la costa. Y en el roce del mar y el aire surge la espuma, con características distintas y nuevas a los elementos que la originaron. En un íntimo alumbramiento de Susana leemos: “mi piel se agranda cuando digo amor” (2019, I, p. 59). Un ser que no busca completarse con un otre, sino que va hacia la plenitud del encuentro, una intensidad en la que explotan los sentidos:

el sol entre las piernas,
el húmedo arco iris:
todo creado por ti
y por mí (Thénon, 2019, II, p. 24).

Y ese es su pequeño gesto revolucionario: afectar y dejarse afectar por el mundo y la otredad, la única forma posible de producir lo nuevo, la transformación, la diferencia, que sucede en el devenir del encuentro, donde se pierde lo propio para dar lugar a lo nuestro.

Además, hay en Thénon una lucidez acerca de desear el encuentro “Me niego a ser / encasillada, / rota, / absorbida” (2019, I, p. 52). Es distinto ser absorbida que sumergirse lentamente en el mundo, como dice en otro poema⁹. Es distinto ser avasallada a decidir.

Pero, entre el deseo y su conquista, hay dudas y miedos. Por momentos, pareciera imposible dar ese salto, ese paso hacia el otre. Por eso el poema reconoce:

Sé que en algún lugar
la alegría se desparrama
como el polen
(...)
Pero yo vivo aquí y ahora,
donde todo es horrible
y tiene dientes
y viejas uñas petrificadas (2019, I, p. 57).

⁹ Referencia al poema “Círculo” (Thénon, 2019, I, p. 51).

El deseo se vuelve tan inalcanzable que el verso se queda a mitad de camino, como entre paréntesis, volviéndose mujer derramada, desecha, con una vida en ciernes, en los aledaños del deseo¹⁰.

¿Y cómo dar lugar a lo nuevo, cómo metamorfosearse sin componer con otros, sin intercambiar con el mundo, con otras artes y otros saberes? El peligro de ser siempre igual a sí mismo es mortal, la vida tiende al movimiento: “Soy el tiempo a cada paso, la muerte en mi quietud” (2019, I, p. 69).

Susana busca fuera de sí para enriquecerse. No sólo en la danza y en la fotografía, sino también en la traducción y en las lecturas. Quien permanece siempre en el mismo cuerpo y sin intercambio con el afuera empobrece, sus palabras comienzan a oler a viejo, “las ideas a cadáver antiguo” (2019, I, p. 55). Piel adentro es “tan profundo / como el dolor” (2019, II, p. 20), allí reina el olvido, no hay pasado ni futuro y el riesgo es permanecer ahí siempre. La muerte se instala en cuerpos adormecidos de los que “ya manó / toda luz” (2019, II, p. 28), y por más que palpiten nuevos pájaros, el poema advierte: “hacia la vida / no te esfuerces”.

Por otro lado, en la poética de Susana, no sólo un ser se extiende hacia el mundo y las cosas, sino que el movimiento también se da en sentido inverso. En un poema la amada busca “la mano que dibuja sombras bajo su piel” (2019, I, p. 64); en otro, la sal fondea en una entraña¹¹. Todo sucede en un juego de dar y recibir: “como un deporte la piel se sumerge (...) La tierra canta sobre mi *noser*” (2019, I, p. 69). Dejar de ser “yo” para que devenga el canto: la melodía, el ritmo, la belleza. O para devenir mundo:

mi cabello es humo
(...)
mi cuerpo es ola, mi mano es pez,
mi dolor es piedra y sal.

También es curiosa la manera en que Thénon se extiende en sus lecturas, o quizá al revés, cómo sus lecturas se extienden sobre ella. En un ensayo que escribí a propósito de la publicación de las obras completas de Oliverio Girondo, es sorprendente cómo su lectura se acerca a su propia poética y a sus preocupaciones en torno al lenguaje. Es evidente que al leer resonamos con nuestra propia experiencia, ideas, deseos y preguntas. Y, al escribir, eso también ocurre. Así, el texto

¹⁰ Referencia al poema *Aledaños* (Thénon, 2019, I, p. 37-44).

¹¹ Referencia al poema *Sed* (Thénon, 2019, I, p. 64).

de Thénon sobre Girondo habla también de Thénon. Muchos conceptos que toca, muchas citas que toma de Girondo, podrían ser reemplazadas por citas de sus propios poemas. Resulta interesante, en ese sentido, leer el trabajo crítico de Susana. Lo que ella admira y señala en Girondo es, en parte, su singularidad, su diferencia, su voz. Pero a la vez, esta Thénon de 1968 que ya publicó su tercer poemario y está en plena búsqueda de nuevas formas de decir, encuentra en el poeta una otredad interesante para alquimizar su propia escritura. Es decir, halla en Girondo herramientas para:

hacer del castellano “un idioma respirable”, declararle “la guerra a la levita” (...) tener “fe en nuestra fonética”. Todo al servicio de una visión inexorable de lo absurdo, de lo alógico y contradictorio como sinónimo de vida y aventura, como “prueba de existencia” (2019, I, p. 277).

Y eso hizo Susana de poema a poema, buscar los bordes de la piel para descentrarse, los bordes del lenguaje para liberar la palabra, y a la inversa, dejar que el mundo y la otredad la alcancen y la afecten, para lograr así metamorfosearse, probarse otras pieles.

Este doble movimiento de salirse de sí y, también, dejarse habitar por el afuera, puede verse en el poema *Scherzo*, publicado en su primer poemario:

Tengo sueño.

(La noche no es más
que un azulejo roto).

Sueño con ser un perro.

(La noche es un gato dormido
que quiero comerme).

Un perro azul
aficionado al viento.

(Ponerle a la noche
un collar de cuentas).

Viento pequeño,
mascota de mi pecho.

(Noche transitada
por hombres).

Mi pecho y una dosis
de fiebre.

(La noche tiene miedo
al silencio).

Fiebre desnuda y rosa.

(Yo
no
quiero)

La palabra “scherzo” alude a un concepto musical: un movimiento fijo de tempo rápido. En una partitura para piano hay dos pentagramas, uno para cada mano; la música de los dos hace a la obra. En la forma clásica generalmente la mano izquierda toca la armonía y, la mano derecha, la melodía. Pero, algunas veces, se da cierta realimentación entre los roles: la mano derecha armoniza y, la izquierda, ejecuta melodías. Este juego brinda contexto y profundidad a la obra, favorece la polifonía y el diálogo, abre sentidos. Es que, justamente, “scherzo” en italiano significa broma. Y el término “scherzando” se usa para referirse a una forma lúdica de tocar.

Dicho todo esto, podemos pensar que *Scherzo* es un poema escrito a dos manos: donde la derecha escribe el primer verso y la izquierda susurra entre paréntesis. Una es contrapunto de la otra, a la vez que habilitan lecturas por separado, ya que cada una tiene su propia lógica, que también se ve modificada por la otra voz. Dice la mano derecha “Tengo sueño”, donde el verbo tener hace pensar que hay un yo con un cuerpo cuyos bordes le dan existencia y le permiten sentir, pensar y desear. Y la izquierda, desde su jaula, señala “(La noche no es más que un azulejo roto)”, donde la noche, el lugar del sueño, podría pensarse como algo indefinido, difuso y sin bordes que, a su vez, intenta definirse con un objeto cotidiano que al estar roto pierde sus contornos predecibles, tornándose al menos irregular.

La derecha continúa: “Sueño con ser un perro”. Si a esa frase la ponemos en diálogo con otro poema que dice: “Me acaricio el instinto / y lo largo / junto a los otros perros” (2019, II, p. 34), podemos pensar en la figura del perro como un ser que busca su deseo y satisfacción, sin pensar en el deber ser, ni en cumplir con ningún tipo de norma. Y el verso insiste: “Un perro azul / aficionado al viento”, donde

el azul remite a la noche o al cielo¹², y el viento, por qué no, a la libertad o a la indefinición.

Por otro lado, la mano parentética intenta acorralar la noche: “(La noche es un gato dormido / que quiero comerme.)”, o al menos, encontrar sus bordes “(Ponerle a la noche / un collar de cuentas.)”.

Desde la derecha, el poema avanza y se desprende de los bordes “Viento pequeño / mascota de mi pecho; Mi pecho y una dosis de fiebre; Fiebre desnuda y rosa”; como si el deseo, lo que queda una vez caída toda máscara, pudiera desprenderse del cuerpo, a la manera del calor, para disolverse en el aire, en un intento de extenderse más allá de todo límite y definición, en búsqueda de libertad.

En cambio, desde la voz marginal de la izquierda, el poema va desde la indefinición de la noche hacia un intento de delimitar, domesticar el misterio: “(La noche tiene miedo / al silencio.)”. Porque al final, el no saber o la indefinición total, también asusta. La otra cara del borde abraza y contiene, da seguridad. Y el verso termina por decir: “(Yo / no / quiero)”. Y decir no, es la mayor autoafirmación que existe. Es la primera palabra que suelen aprender los niños cuando logran verse como seres separados de sus mapadres.

Entonces, en el poema hay un doble movimiento de definición y disolución del yo. No ajustarse a todo límite, pero tener bordes para ser, para tener una identidad; todo en una convivencia de lo singular con lo plural, una amalgama siempre en tensión, porque “no hay lugar en un círculo perfecto” (2019, I, p. 79). Es que la piel es límite, frontera. Y también vehículo hacia otros y posibilidad de recibir al mundo para transformarse. De ese intercambio se enriqueció Susana Thénon, escritora, traductora, fotógrafa, pianista. La sin miedo a decirse ni a desdecirse, la siempre fiel a su piel mutante.

Bibliografía

- Thénon, Susana (2019). *La morada imposible*. Tomo I (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Corregidor.
----- (2019). *La morada imposible*. Tomo II (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Corregidor.
Alcala, Victoria (2020). *Susana Thénon, loba esteparia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Sur.

¹² En diálogo con el poema “Instantánea de medianoche” (Thénon, 2019, I, p. 36).

Recusación a la luz

Un recorrido por *Papyrus*¹³, libro inédito de Susana Thénon

Por Alfredo Luna

Luego de transitar ese territorio espiritual que es el libro, observo las recurrentes imágenes de un cuerpo desarticulado: se mencionan “el ojo” (y por extensión, el sol, la estrella), “la mano” que remite a la piel, ambos como unidades y no como pares, órganos que nos conectan con la realidad.

Valiéndome del caleidoscopio de la poesía, puedo metaforizar las afecciones de la visión tales como Miopía, Daltonismo, Presbicia, Astigmatismo, Humor vítreo o alteraciones en el Iris o en el Cristalino. Buscaré equivalencias poéticas a las precisas definiciones que aporta cualquier libro de Anatomía Humana, como entrada a una singular operatoria de lenguaje.

Recordemos que, desde la tradición filosófica griega, se había arraigado el interés y la preocupación por la visión: en tanto que la vista nos ofrece una multiplicidad simultánea y, además, nos da a conocer los objetos del mundo. Al mismo tiempo reflexionaron sobre otro “mirar”: se hicieron ciegos a lo aparente para ver lo invisible. La sed de conocimiento, el deseo de saber los condujeron a “mirar lo invisible”. El poeta Homero (“el que no ve”) en el Canto VIII de la Odisea cuenta que la Musa Mnemosine, que protege la memoria, le dio al aedo un mal y una gracia: la ceguera y la voz para que les cante a dioses y hombres. Parecida referencia encontramos en el Canto X que alude al mito de Tiresias, el ciego dueño de los pálpitos y las agorerías.

En esta colección de poemas, los ojos funcionan no solamente como órgano de la visión sino como metáfora de lo que el sujeto de la enunciación dice que se puede ver o como destello de lo no se quiere ver. Quizás estas representaciones solapan denunciar el displacer con el cuerpo, punto sobre el que Susana Thénon insiste.

¹³ FONDO SUSANA THÉNON, del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Código de referencia: AR 032 IIAC 03. Este ensayo fue escrito antes de la publicación de “Papyrus” en *Paraíso de nadie* (2022).

En el poema II «los ojos muertos», acaso inquietos, desorbitados, «no quieren quedarse en casa», en sus cuencos -lugar natural de aloj-. En esa voluntad se verifican dos movimientos: un ojo que mira («el sol verduguea las calvas») y otro que ve. Somos testigos del asombro ante la escena traumática infantil de dislocación de «caballos de felpa azul». Ante ella, se gesta el terror, que se desliza, unos poemas más adelante, hacia el «terror de amar».

El oído es el posible único rival que tiene la supremacía del ojo; es por eso que «las voces», esas que no fueron dichas, aunque se las intuya, y «la muda visión», parecen una emergencia del mal humor vítreo que agua sombras en la retina: la luz se pone delante del ojo, pero no llega, aunque la realidad de las cosas y las sensaciones se antepongan. El ángulo de la visión falla. La palabra y el ojo entran en conflicto. Se contraponen en el poema V con la sinestesia de la *muda visión* para decir lo que ha sido devastado: «oh deshielo de la inocencia». El mundo de la ternura se echa abajo, se pierde un tesoro muy preciado: el deseo de jugar, de jugar como niña. El paraíso ha sido volteado. El asombro y la curiosidad tras la caída se vuelven insaciables. Hay que encontrar los misterios del mundo, en el habla.

El poema IX dice «locura/amor mío sé fuerte / si te abandono (...) /por ojos de oro». El glaucoma no presiona a los ojos sino a las palabras y las distorsiona. El yo lírico le pide a la locura (espacio de la libertad); se autodefine como moneda de trueque, para guarecerse (por un momento) en «la oscura razón». Todo habilita a pensar en un contrato inevitable; en el soborno que solo un amor sofisticado permite. En este poema hay un desafío, un gesto de rebelión a la razón misma de alguien que alguna vez afirmó: «soy de nada y pensamiento» (Poema I), como un volver a la lógica del desvío. Y también un gesto de lealtad de enamorada, al decir «amor mío», al que sin embargo (y a su pesar) anticipa ese desertar.

La muerte es una presencia viva en casi todos los textos. En el Poema X entre tumbas «el viento sangró su eternidad /por una sombra de ojos abiertos». La exoftalmia es generada por el silencio. El viento sangra su infinitud y su perpetuidad, pero si el viento sangra, ya no es viento. La sombra –ese ser viviente junto a nosotros- mira, es el desconocimiento, la oscuridad, no ya nosotros. El viento, en términos simbólicos, puede ser asimilado a la figura paterna en tanto que renovador y fecundador; y en su aspecto negativo, como destructor. En este poema es un padre

que sangra: quien quiera que sea que sangre -entidad, entelequia u objeto -, en el poema sangra dios.

En el Poema XI, aparecen «una estrella de humo» sobre la «muerta carne de ignominia» y «quemar lo amarillo». Estos versos son epítomes que denuncian «lepra de la memoria», «dolor para el alma» -por siempre y hasta cada Nunca Más- de aquél estigma que los nazis, con la tinta del odio y el fuego del desprecio, marcaban los cuerpos en los campos de concentración. Una estrella incrustada sobre la memoria y la carne muere porque le han quemado las terminaciones nerviosas: las cicatrices externas no duelen; se ven porque son testigas. Es menester ver y sentir para comprender. Sobre este horror indiscutible se asienta el yo lírico devastado del poema. Aquí está el cuerpo entero en su devastación. El cuerpo del poema es una oración para conjurar los maleficios del olvido.

El Poema XX pide «que mis ojos no miren/donde mi alma ha mirado», «que no se detengan en el país de nombre salvaje». Aunque el país no se nombre puedo inferir que se trata de toda Europa estremecida. Ni «en el suburbio de hilos / mis peces negros», sigue clamando. Las pupilas no quieren situarse en el lugar de lo que espanta. Los ojos necesitan elegir los colores con que ver la realidad del mundo. Lo que se ve detrás de las sombras de la vida se percibe como con un daltonismo inverso. En el vano intento de articular un cuerpo fue necesario forzar los músculos del ojo para que las palabras calcen en la realidad. Por las perturbaciones del lenguaje, el cristalino se endurece y ve que las cosas se van como los peces, que son animales psíquicos en las dinámicas aguas del inconsciente; con todo lo que tienen de desleimiento, reproducción y renovación.

Estos poemas labran sombras y fantasmas que dan vueltas en nuestro espíritu; el poemario semeja un ave de piedra que alza sus alas para iniciar la diáspora.

Bibliografía

FONDO SUSANA THÉNON, del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.

¿Dónde está la salida?

El espacio en dos poemas de Susana Thénon

Por Mariana Palomino

La primera vez que leí *Ova completa* (1987) me impresionó y me desconcertó. ¿Qué mundo es este? ¿Quién –o quiénes– hablan? ¿Y dónde? O mejor: ¿qué espacios construyen estas voces? Los poemas del último libro de Susana Thénon proponen una experiencia de lectura que se traduce en el cuerpo: en la respiración de quien lee y en el cuerpo de papel de la página. Entre estas dos realidades, se abre el espacio imaginario de la poesía. Propongo indagar en la dimensión de la puesta en página, en los cortes de verso, en la disposición espacial de estos poemas, porque creo que hay una correlación con el espacio imaginario que construyen, y también con el carácter dual y dialógico de esta poética.

En un afán geométrico voy a trabajar a partir de la dimensión horizontal y casi simultánea de la prosa poética “en la estrella...” (Thénon, 2019, T. 1, p. 168) y de la forma vertical, abrupta y dialógica de “–¿dónde está la salida?” (Thénon, 2019, T. 1, pp. 184-185). Ambos poemas refieren un lugar que se revela como otro. Uno opera por acumulación y rebote, con las formas de la prosa y la poesía; el otro se trastoca y rompe el pacto de lectura, juega con las formas de la poesía y la conversación, desconcertándolas y volviéndolas a concertar de un modo siniestro. En ellos hay muchas voces, y sus resonancias modifican y enrarecen el espacio.

Puesta en página

Una de las experiencias de lectura que produce “en la estrella...” es una tensión de las formas del poema en prosa y en verso. Si alguna vez Raúl González Tuñón –y después César Aira y Osvaldo Lamborghini– dijo que la poesía era “prosa cortada” (Dalmaroni, 2004, pp. 68-69), este poema parece realizar el movimiento inverso: los versos parecen haber sido pegados uno a continuación del otro, sin puntuación, para formar una parrafada en la que la voz parece rebotar de margen a margen de la caja de texto, porque aun adoptando la forma de la prosa, de margen a margen, mantienen su cadencia versal:

“en la estrella...”

no

en una pieza oscura y mugrienta de la que nunca salgo a la que nunca entro donde siempre no estoy o estoy llorando escupiendo orinando escribiendo reptando o hablando hablando al cuadro una pieza de antepasados locos tahúres usureros asesinos suicidas pordioseros ladrones solemnes tumefactos en una pieza oscura de sangre de la sombra en una pieza donde si estoy no estoy o estoy a quién le importa y esperándolo todo afuera adentro en una pieza con paredes de muertos muertos muertos que saltan de los sueños te comen en una pieza arriba donde te escribo convulsiones de muerta y muerto de muerto hijo de puta como [todos los muertos y sus padres abuelos y sobrinos como todas las [muertas una pieza de roja podredumbre de sangre por los ojos una [pieza la tuya la de al lado donde estoy o no estoy o estabas o estarías o estuvieron sin día con ventana al fondo negro al paredón de mucus al vacío coagulado de esperma en una pieza de arte de artista puro de seráfica roña parisiense florentina canalla una pieza de canalla más canalla que muerto como todos los muertos y las mujeres y los niños primero como todos los muertos de enfrente y de la esquina y del noreste en una pieza de insobornable artista muerto condecorado y muerto y pulcro y educada donde estoy o no estoy a ver qué pasa y muerta y muerto en una pieza de artista muerto enferma sano pisoteada famoso en una pieza de antepasado niño niño amarillo enteco de masturbarse contra todo lo madremente humano y divino de artista muerto y padre y pundonor de la escuela en una pieza parda y roñosa mi eternidad la eternidad donde se rasca el alma hasta el hueso para buscar para buscar esa palabra esa inefable garrapata inmortal para mentir para embaucar

“en la estrella...”

Para “ponerlo en caja”, los cortes de verso se convirtieron en “cortes de línea”. Fue necesario armar esa caja, levantar sus paredes, como las de la pieza. Hay sólo dos blancos, que además quedan a la izquierda del texto, por los corchetes que indican que el verso continúa. Me pregunto cómo habrá imaginado la autora la puesta en página de este poema.

Voy al archivo:

19

"en la estrella..."

no

en una pieza oscura y mugrienta de la que nunca salgo a la que nunca entro donde siempre no estoy o estoy llorando escupiendo orinando escribiendo reptando o hablando hablando al cuadro una pieza de antepasados locos tahures usureros asesinos suicidas pordioseros ladrones solemnnes tumefactos en una pieza oscura de sangre de la sombra en una pieza donde si estoy no estoy o estoy a quién le importa y esperándolo todo afuera adentro en una pieza con paredes de muertos muertos muertos que salen de los sueños te conen en una pieza arriba donde te escribo convulsiones de muerte y muerte de muerte hijo de puta como todos los muertos y sus padres abuelos y sobrinos como todas las muertas una pieza de roja podredumbre de sangre por los ojos una pieza la tuya la de al lado donde estoy o no estoy o estabas o estarías o estuvieren sin día con ventana al fondo negro al paredón de mucus al vacío coagulado de esperma en una pieza de arte de artista puro de seráfica roña parisienne ^{francesa} ~~española~~ canalla una pieza de canalla más canalla que muerto como todos los muertos y las mujeres y los niños primero como todos los muertos de enfrente y de la esquina y del noreste en una pieza de insobornable artista muerto condecorado y muerto y pulcro y educada donde estoy o no estoy a ver qué pasa y muerte y muerto en una pieza de artista muerto enfermo sano pisoteada famoso en una pieza de antepasado niño niño amarillo enteco de masturbarse contra todo lo madremente humano y divino de artista muerto y padre y pundonor de la escuela en una pieza perda y roñosa ni eternidad la eternidad donde se rasca el alma hasta el hueso para buscar para buscar esa palabra esa inefable garrapata inmortal para mentir para embaucar

"en la estrella..."

Susana Thénon
6-4-1985

Cortesía Fondo Thénon del Archivo IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero

Los caracteres de la máquina de escribir recorren de extremo a extremo la página, cuyo final es el límite que parece definir por fuerza los cortes de verso. ¿Se trata entonces de una prosa poética? Una prosa bastante sospechosa, más cuando se revisan las distintas

ediciones publicadas. Una prosa de ritmo frenético, casi sin aire. Al margen de la hoja apenas hay blancos en los que cabría una preposición, un artículo, dos letras de la máquina de escribir. Como si no hubiera blanco. Como si no hubiera nada. El poema levanta cuatro paredes, construye una pieza en la página, a cada lado el vacío, arriba un techo negado de estrellas y abajo un piso que repite el comienzo, insistiendo en la clausura.

El poema empieza “afuera”, con una cita entre comillas, que más que funcionar como epígrafe señala que hay una parte que no conocemos, no podemos ver ni leer. Como si el poema comenzara *in medias res*. ¿Quién dice “en la estrella”? Sigue con un “no”, la puerta que nos encierra. Y que abre el poema. Esas dos líneas, y la del final, que repite el comienzo y le da un carácter circular o de clausura, de límites hacia arriba y hacia abajo, son las únicas líneas breves, como versos. El resto es la pieza. Una caja.

¿De dónde es la cita? ¿Es religiosa, de tradición judía, católica? ¿Es la creencia de que los muertos están en una estrella? ¿Es el deseo (el sueño, dirá Barrenechea, 1994) de estar en una estrella, en el cielo, en la intemperie, afuera, en libertad, cuando el *yo* poético está encerrado en una pieza? Además de negar la estrella, la pieza está precedida por un artículo indefinido, pero esta pieza se metamorfosea a medida que se construye como un texto que niega y afirma ser “una” pieza entre otras. Por el contrario, sobre “la” estrella, con su artículo definido, con esos puntos suspensivos que parecen estrellas en el papel, y las comillas que delimitan el espacio de la palabra ajena, esa misma que delimita por encima y por debajo el poema, el *yo* va a decir “no”, para vaciar y viciar esa pieza en una infernal repetición que insiste en la imposibilidad de volver a decir algo (a escuchar algo) sin que se produzca un desplazamiento.

En la secuencialidad de las palabras, en el plano horizontal de la sintaxis, se construye y se resquebraja el sentido, las formas de la negación se extreman (“siempre no”, “nunca salgo”, “nunca entro”), se carcomen las oposiciones (estrella/pieza, salgo/entro, adentro/afuera, estoy/no estoy, nunca/siempre, enferma/sano, pisoteada/famoso, humano/divino, femenino/masculino), chocan los registros lírico y reo (roña seráfica/roña parisiense, florentina/canalla, inefable/garrapata, hijo de puta/arte puro), y el rebote en los márgenes duplica las palabras (muerto muerto, muerta muerta, niño niño, buscar buscar), que buscan una apertura imposible. En ese rebote la voz no sale, no cae por el margen ni inaugura el blanco de la página. Se multiplica. La caja/poema se expande porque la voz rebota y se desdobra, se hace eco, duplica género y número (“y pulcro y educada”, “artista muerto enferma sano pisoteada famoso”, “muerto muerta”, “muertas”), sexo y gramática. Como le dice la propia Thénon a Renata Treitel en una carta, acá: “Un personaje se desdobra en dos y habla en dúo (...) Dialogan diferentes personajes” (Thénon, 2019, T. II, p. 217).

Como en una versión siniestra del “baúl lleno de gente” de Pessoa, empezamos a escuchar que en ese encierro hay muchas personas. Por momentos esas voces, como ecos, funcionan a la manera de la concatenación, repitiendo la última palabra de la otra voz para continuar la frase, producen un efecto de coro, o retoman el motivo de la pieza para sumarle rasgos, acontecimientos, personajes: “una pieza oscura y mugrienta”, “de la que nunca salgo a la que nunca entro”, “donde estoy no estoy”, “oscura de sangre”, “con paredes de muertos”, “de muerto hijo de puta”, “una pieza con ventana”, “una pieza de arte”, “una pieza de artista muerto”, “muerto en una pieza” y vuelta a empezar... Las palabras se acumulan en un juego rico, productivo y nefasto: la negación, la constante presencia de la muerte, de la mentira, de la enfermedad, de la destrucción, de la sangre, de la roña, tiñen el poema. La pieza como obra de arte y como espacio llega a veces a ser un ataúd, a ser todos los encierros (también el de quien lee).

Profusión de colores: rojo (sangre), negro (fondo), amarillo (niño enteco); de vínculos: padres, abuelos, sobrinos, antepasados, hijo (pero degradado a insulto: “hijo de puta”), madre (pero no sustantiva, sino adverbializada: “madremente”); de lugares: estrella, pieza, esquina, escuela; de direcciones: arriba, enfrente, noreste; acumulación de muertos y muertas, piezas y artistas, de gerundios (llorando, escupiendo, orinando, reptando, hablando, escribiendo, esperándolo todo). Todo sometido al encierro de la secuencialidad y al ritmo frenético y asfixiante de las apariciones. No es fácil de leer en voz alta. No alcanza el aire. Como lectora quedo encerrada también en esa pieza, que es el poema, en esa caja de texto, donde se acumulan presente, pasado, la eternidad y lo universal. Incluso ese “dúo” del que habla la autora son en este poema dos voces que hablan una *después* de la otra, y es un desconcierto cuando se alternan: “muerto enferma sano pisoteada famoso”. Tanto, que parecen hablar a la vez. De forma análoga a los instrumentos melódicos, que para hacer sonar dos notas a la vez exploran sus posibilidades y apelan a la velocidad para lograr que *suenen* al unísono, la continuidad de las voces, los muertos, los niños y los artistas produce en la lectura un efecto de simultaneidad. Como si la prosa poética subrayara su propio límite secuencial (y el de la lengua, en la sintaxis) e intentara hacerlo explotar, para que la acumulación de palabras rompa el techo o hunda los cimientos bajo el peso de lo dicho.

Sin embargo la sintaxis no sólo asfixia, sino que también parece abrir salidas mediante el desconcierto: en los sustantivos adverbializados (“madremente”), en la utilización inesperada de las preposiciones (“*sin* día”, “masturbarse *contra*”, “sangre *por* los ojos”) y en la aparición contigua de dos pronombres iguales, pero que difieren en su función: “*te* comen”, “*te* escribo”, el pronombre se repite pero *dice* otra cosa, como si ese al que se comen fuera objeto y sujeto destinatario de estas líneas. También en el “se” (¿impersonal o

reflexivo?) de ese momento genial “donde se rasca el alma” (¿es el alma la que se rasca a sí misma “hasta el hueso”, o uno “se” la rasca?).

Por fin, la palabra como metáfora que ensucia: “para buscar esa palabra esa inefable garrapata inmortal”. Inefable: una palabra que no puede explicarse con palabras. Nombrarla *garrapata*: bicho, parásito, y una sola vocal que nos hace abrir la boca entre consonantes que llevan la lengua desde el fondo de la garganta hasta el borde de los labios, y de vuelta a los dientes (no se vaya a caer). Garrapata. La boca entera participa en ese rebote, como el de la voz –las voces– en la pieza.

–¿dónde está la salida?
–¿perdón?
–le preguntaba dónde está la salida
–no
no hay salida
–¿pero cómo si yo entré?
–claro
yo la recuerdo
además la estoy viendo
pero salida
salida no hay
¿vio?
–pero no puede ser
voy a salir por donde entré
–no
ya es muy tarde
desde las diez hay entrada prohibida
además ¿qué quiere? ¿qué me den un lavado de cabeza
dejando salir a una persona
por la entrada?
–escúcheme
tiene que haber un modo de llegar a la calle
–¿ya preguntó en informes?
–sí
pero me mandaron a usted
–y bueno
y yo le digo que no hay salida
–¿dónde hay un teléfono?
–¿para llamar a quién?
–a la policía
–esto es la policía
–¿pero está loco? si es una sala
de conciertos
–eso hasta cierta hora
después es la policía

Publicado en la posdictadura, este poema es una conversación. El registro coloquial de la lengua les otorga rápidamente un cuerpo a sus voces, y a quienes leemos nos lleva de la oreja ahí, junto a la voz que pregunta. Las rayas de diálogo que distinguen las voces y los signos de pregunta son la única puntuación utilizada. El resto son pausas, dadas por los cortes de verso que, en su mayoría, coinciden con ese registro coloquial: lo leemos y es como si lo estuviéramos escuchando, conocemos el ritmo y la cadencia de estas frases porque nos constituyen, son las nuestras, las formas más vernáculas de la lengua. Y por eso mismo, nos resultan también siniestras cuando repentinamente cambia la ley espacial del mundo del poema, y pasamos en un instante del concierto al calabozo.

El poema crece hacia abajo, como un túnel, alargándose. Es su verticalidad la que propicia el desconcierto: el próximo verso puede transformarlo todo, hacer de este lugar que apenas se enuncia, otro lugar. “desde las diez hay entrada prohibida”, “esto es la policía”, “depende del comisario de turno”. Y si lo dialógico trae a la poesía las voces cotidianas (porque, como dice Thénon, “al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata, la prueba más dura”, y “De su confrontación consigo mismo no está ausente la guerra con lo ajeno”, Thénon, 2019, T. I, p. 21) acá, entre estas voces que conversan casi al modo de una obra de teatro costumbrista (“y bueno/y yo le digo que no hay salida”), las pausas propias de la poesía enrarecen, vuelven extrañas las frases, las palabras, el espacio; nos hacen detenernos. Especialmente al final, cuando los cortes actúan por demolición, dejando caer los versos como pedazos de mampostería:

-¿y qué me va a pasar?
-depende del comisario de turno
si le toca Loiácono
por ahí la saca barata
y en menos de unos días está afuera
-pero esto es una locura
¿dónde está la otra gente?
-sector de confinados
primer subsuelo
-¿por qué
hacen
esto?
-vamos tía
no me diga que nunca fue a un concierto

—¿por qué
hacen
esto?

Esa voz, que nos era ya familiar, cambia su ritmo. ¿Qué es “esto” que le “hacen” al cuerpo que encarna esa voz? Una voz corroída hasta el susurro, hasta *desaparecer*. Estos cortes de verso le dan un dramatismo, una extrañeza en contraposición a las pausas coloquiales que venía teniendo el poema. Señalan la cualidad *espacial* del silencio en la poesía: lo que no se dice, el blanco de la página, abre, crea espacios. Un espacio inquietante, el de este poema, donde no vemos ni oímos, donde lo ominoso acecha, como si el silencio respondiera a una acción o un acontecimiento terrible en el mundo imaginario del poema, que no podemos conocer. Es en el blanco de la página donde tiene lugar la captura de ese cuerpo. Una dramaturgia escrita que sustrae a la vista la acción violenta, la escena de la desaparición del cuerpo. El ritmo cambia repentinamente, las palabras adquieren otro peso, caen y en el silencio resuenan los horrores de aquello que hasta hace un momento, junto con la voz, apenas imaginábamos: el sector de confinados. Ese verso que remite al encierro en los centros clandestinos de detención de la dictadura militar.

Al igual que en esos espacios siniestros, creados con otro fin y luego acondicionados para el terror, en el poema todo lo acordado está trastocado. ¿Cómo habitar ese espacio que se transforma de repente, se “enloquece” (“¿está loco?”, “es una locura”, dice la voz)? El espacio se “disloca”, el piso tiembla bajo los pies y se eriza la piel porque, sin darnos cuenta, las voces nos han llevado en su descenso vertical al subsuelo, al encierro. Como si dijeran: la voz nunca es una sola. Tampoco el espacio. Porque al nombrarlo, las voces se alteran.

Finalmente, ese “tía” también “desconcierta”. De repente, tan castizo. Y el “vamos”, coloquial, pero también sugestivo: ¿se la están llevando? ¿Qué es un *concierto*?, ¿qué se concierta ahí, en “la policía”? ¿La música, como arte sin palabras, como arte puro? ¿La sociedad en los primeros años de la democracia posteriores a la dictadura?

¿Dónde está la salida, entonces? La respuesta es una búsqueda incesante, y es un motor en la poesía de Thénon: potente, corrosiva, abierta a lo que está vivo alrededor y a lo que ha muerto y nos circunda, una voz y un espacio que se

multiplican en direcciones, géneros, violencias, alturas, registros. Aunque parezca imposible, no se puede hacer otra cosa que buscar la salida en la palabra, salir de ella para entrar en la poesía, salir de la poesía para entrar en la palabra, *esa inefable garrapata inmortal*.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María. "Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon" (1994), en Inés Azar (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich, Intramer* N° 50, Organización de Estados Americanos, Universidad de Indiana. Disponible en: www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_barre.aspx?culture=en&navid=221
- Dalmaroni, Miguel. "Osvaldo Lamborghini: las ruinas del cuerpo cortado de la prosa", en *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, 2004, [En línea] Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>
- FONDO SUSANA THÉNON. Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa", de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.
- Thénon, Susana (2019). *La morada imposible*. Tomo I (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Corregidor.
- (2019) *La morada imposible*. Tomo II (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Corregidor.



Thénon, traficante de lo imposible

Por Corina Dellutri

El lenguaje siempre es una imposibilidad en sí misma. Esta verdad, los poetas la saben. Montalbetti dice:

Decimos que hay cosas que el lenguaje no puede expresar
Decimos que hay cosas más allá del lenguaje,
más allá del poder expresivo del lenguaje.

Si el lenguaje nos pone límites
debemos arremeter contra ellos”
(2018, p.20)

Sin embargo, acercarse a la obra de Susana Thénon implica un más allá de esa imposibilidad. Es un espejo sobre la duda ante un lenguaje dominante que, como tal, asfixia. Thénon se me presenta como un Hamlet - más actual, quizá contemporáneo- que percibe que el lenguaje no es inocente, sino que constituye un corpus que oprime. Si *Hamlet* puede ser leído como un mito moderno cuyo tema gira en torno a la duda y el cuestionamiento del poder, igual que él, Thénon sospecha. “Algo está podrido en Dinamarca” dice Hamlet. Algo está podrido en el lenguaje, piensa ella. Si el lenguaje es una forma simbólica de representar la realidad, tal como expresa Cassirer, ese corpus ya no le basta. Thénon lo toma como un cadáver putrefacto al que hay que enterrar, desmembrar o transfigurar. En los distintos

poemarios, Thénon traza nuevos territorios que se erigen como fuerzas, palancas, fuelles capaces de traccionar con lo otro. Thénon advierte que no solo es suficiente trasladar los sentidos, sino alterar las formas. Produce grietas que sacuden igual que sismos las estructuras rígidas. Y como Hamlet, inicia una investigación, una confirmación de su verdad a través del juego con el lenguaje poético; Hamlet lo hará fingiendo la locura. En ambos juegos, la razón lógica será desarticulada.

Barthes dice “la escritura, (...) está enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra comunicación” (2015, p. 20). Ese germen está presente en los primeros poemarios de Thénon, a través de lo semántico: la referencia al cuerpo como espacio caduco se nombra. Está latente la idea de subvertir el lenguaje, pero está en búsqueda de otra cosa, porque solo cuenta con la palabra que no basta.

Thénon dice “despojémonos de todo aquello/seguro/ que se proyecta al exterior/ con trazos lentos/ y definitivos.” (2012, I, p. 29) o “Hagamos /otros dioses/menos grandes/menos lejanos/más breves y primarios.” (2012, I, p.25). Se podría decir que en *Edad sin tregua* (1958) enuncia el deseo, el propósito, lo que subyace latente en esa búsqueda ciega.

Toma forma de cuerpo putrefacto en *Habitante de la nada* (1959) donde en “No es un poema” denuncia que “las palabras huelen a viejo/ las ideas a cadáver antiguo” y la poesía ya no es, sino tan solo “un grito de rabia, /rabia por los ojos huecos/ por las palabras torpes/ que digo y que me dicen” (2012, I, p. 55). De la enunciación del deseo pasa a la acción y la fuerza que emana a través de las palabras: “Esto no es un poema:/ es un puntapié universal/ un golpe en el estómago del cielo/ una enorme náusea/ roja”. Subraya la idea de la náusea roja que adquiere la potencia de la sangre que vuelve a tomar la fuerza de lo instintivo, lo sensitivo “como era la sangre antes de ser agua”.

Como Hamlet, duda y observa, examina. Tiene la verdad ante sus ojos, solo le falta actuar. La escritura será su arma. Escribir toca el cuerpo por esencia. Escribir el cuerpo es delinear. Si el cuerpo narra/ cuenta experiencia, escribir es la forma de dar continente a la experiencia (Nancy, 2003, p. 14). En los poemas de Thénon, cuerpo y lenguaje son lo mismo. En los primeros poemarios, adquiere la forma de

un cadáver, porque para la poeta ya no es/ ya no se puede ser parte de ese corpus. En los tres primeros libros, Thénon observa, descubre, nombra, pero aún no interviene.

Se toma un tiempo, explora los poemas de Rilke, traduce (2012, I, p. 195). No tiene una pretensión rigurosa sobre la traducción. Solo toma algunos versos o poemas sueltos que funcionan como cuentas de un nuevo poema. Desarma y vuelve a armar con la voz del poeta, pero ya no es Rilke el que habla. En esa selección de versos, se asoma otra etapa de la obra de Thénon, porque no solo disecciona, también crea. En las traducciones- que forman un poema nuevo- ya está latiendo lo que va a escribir después: *distancias*.

Finalmente, la fragmentación será el procedimiento. Para poder volver a nombrar, hay que desintegrar. Siguiendo a Barthes, vemos cómo en ese acto logra condensar, corporizar lo que enuncia en sus primeros poemarios, dado que “la escritura está entonces cargada de unir con un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines” (2015, p. 24). *distancias* será el libro bisagra.

En esa estética, expone su mirada sobre el mundo: el desencantamiento. La imposibilidad de una reconciliación: “La rueda se ha detenido” (2012, I, p. 105) expresa la ruptura de ese orden simbólico, y a la vez, es la rueda o el verso el que impulsa al poema. El verso abre y cierra el libro proponiendo una circularidad, una movilidad continua, simbólica, y, en consecuencia, sagrada. De algún modo reproduce y, a la vez, rompe con lo que propone Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*. La rueda se detiene y con ella la maquinaria: una forma de representar al mundo. Para Mircea Eliade el valor sagrado que tienen los objetos se da por la impregnación de un ritual que se adquiere a través de la repetición, es decir, del rito (Eliade, 2001, p.8). Thénon detiene el rito y con ello toda la mecánica que sostiene a esa consagración. Ahí está el origen del cambio radical. Para marcar la ruptura, elige la rueda. Elemento simbólico que remite a uno de los pasos trascendentales de la humanidad: a través del invento y del uso de la rueda, nace la concepción actual del mundo (no hay prácticamente mecánica que no incluya una rueda). De ahí que, desde la mirada de la poeta, la rueda se detiene, y con ella el orden establecido en su ritual repetición (el procedimiento consiste en la dislocación semántica y sintáctica).

Sin embargo, es la palabra poética la que seguirá girando, de ahí el carácter cíclico de *distancias*. La palabra poética como única posibilidad de rebeldía. La palabra poética como única posibilidad de escapar del rito y, a la vez, ser en sí misma un rito sagrado: única religión.

En definitiva, el lenguaje es el medio para poder hacerlo. Hamlet sospecha de las palabras y finge la locura para poder ver la realidad; Thénon sabe que es “traficante de imposible” (FONDO THÉNON, *Papyrus* -borrador completo-, p. 13), por eso apela a la ruptura, a la fragmentación para quebrar una lógica y crear otra. Ambos, se valen del lenguaje poético para develar la realidad y apelan a los lectores para la construcción del sentido. Este procedimiento se observa en *Papyrus* (libro inédito aún del que tampoco sabemos con exactitud la fecha en que fue escrito). “*Papyrus* es misterioso, pero es transparente¹⁴” dice Thénon, sin embargo, no deja de ser enigmático. El procedimiento consiste en fracturar la lógica mediante la semántica, porque no hay totalidad en el poema, como dice Thénon hay “términos, bordes y muros” (FONDO THÉNON, *Papyrus* -borrador incompleto-, p. 4)

En el poemario, el cuerpo del yo poético está ausente o disgregado: “Soy de nada y pensamiento/ de padre madre y bosque yo era”, (*Papyrus* -borrador incompleto-, p. 2) así a través de la alteración gramatical, se produce la ruptura de un orden. Cuerpo y pensamiento entran en tensión: “en el buen tiempo me he recostado/en el trigal que la razón ignora”. (*Papyrus* -borrador incompleto-, p. 3)

La escisión se produce no sólo a través del lenguaje o dislocación gramatical, sino también por el silencio representado en el espacio. El yo lírico se percibe a través de un cuerpo fragmentado: “esta célula tibia”, “la risa aplaude”, “los ojos muertos” o desdibujado en una tercera persona. En cambio, las cosas que pueblan la cotidianidad del mundo se nombran como un todo: sol, jardín, mar, casa.

El poemario requiere de la participación de quien lee. Por un lado, es un pliego, un intento de abarcar un todo, sin embargo, cada poema se erige como una porción incompleta cuyos versos son esquirlas que entran en tensión entre sí. Leer

¹⁴ Desgrabación de entrevista de Renata Treitel (su traductora) a Susana Thénon (inédita al momento de la escritura de este ensayo).

Papyrus es recolectar caireles trizados, fragmentos a destiempo; es jugar con un caleidoscopio.

En *Ova Completa* (2012 [1987], I, p.135), el procedimiento es otro. Corre los límites de los géneros discursivos. Apela a la disrupción. Thénon articula distintas voces para extender los límites de ese cuerpo lingüístico que nos encorseta. A diferencia del resto de los otros poemarios, acá une distintos fragmentos: “lo alto” y “lo bajo”, escritura y oralidad, lo clásico y lo popular, conviven y hacen latir a los poemas con un ritmo atronador. Toma la dualidad desde el título en latín- cuyo significado es mundano: “los huevos llenos”- y condensa.

En este poemario opera lo carnavalesco. Thénon se vale de tres elementos propios de la carnavalización según M. Bajtín (2003, p. 4 y 5) la representación, la parodia y el vocabulario vulgar, familiar, grosero. Procedimientos que se pueden observar en “La antología” donde se reproduce el diálogo entre la poeta y una profesora que viene de una universidad extranjera con el objetivo de armar una antología de poetas feministas de la Generación del ‘60 “en vías de desarrollo”, “sin desarrollar” o “menopáusicas”, “en lo posible anoréxicas”, “en lo posible violadas”, pero eso sí “es una antología democrática”, por eso “por favor no me traigas/ ni sanas ni independientes” (2012, I, p. 182 y 183) o en “Poema con traducción simultánea Español- Español” donde aparece la voz del conquistador junto a la voz de la traducción que en sordina revela los motivos crueles que subyacen en esas declaraciones:

Cristóforo gatilló el misal
(Cristoforo disparó el misil)
dijo a sus pares
(murmuró a sus secuaces)
coño
(fuck)
Ved aquí nuevos mundos
(ved aquí estos inmundos)
quedáoslos
(Saqueadlos). (2012, I, p. 152)

También, en:

por qué grita esa mujer
andá a saber
¿Será por su corcel?
andá a saber

(...)
¿Y dónde oíste la palabra corcel?
es un secreto
esa mujer
¿Por qué grita?" (p. 137 y 138)

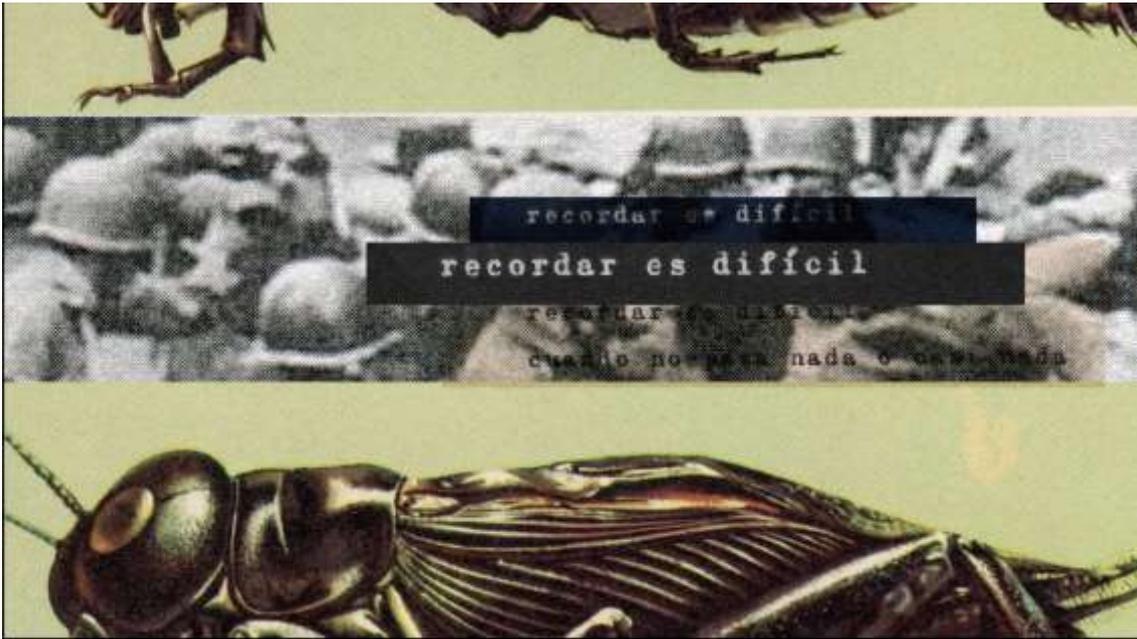
En este poema, le da cuerpo, a través de la voz que pregunta a una mujer que "ya no grita" y de la que nadie se acuerda. En este entramado de voces que se vinculan u organizan mediante la máscara hace una crítica lacerante a todo lo que subyace o se quiere ocultar.

Ova Completa –como el carnaval– se sitúa en la frontera y desde ahí erige su libertad. Es un cuerpo grande, tosco que danza, se mofa e incomoda como príncipe loco en la corte del rey cuerdo.

A diferencia de Hamlet –que parece porque es pura racionalidad, no puede actuar– Thénon no se queda solo con las cavilaciones. Trafica, traslada, corre límites, genera nuevos bordes, delinea un nuevo cuerpo en cada uno de sus poemarios. Thénon se escribe y la poesía se vuelve un espacio encarnado.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Barthes, Roland (2015). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- FONDO SUSANA THÉNON del Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa", Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.
- Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ed. La cebra.
- (2003). *Corpus*. Madrid: Ed. Arena.
- Mircea, Eliade (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Montalbetti, Mario (2018). *Sentido y ceguera del poema*. Santiago de Chile: Editorial Bisturí.
- Thénon, Susana (2012). *La morada imposible*. Tomo I (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- (2019), *La morada imposible*. Tomo II (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.



Thénon: ¿Por qué calla esta mujer?

Por Gisela Galimi

La poesía se prueba con poesía, dice ella. El silencio se prueba con silencio, digo yo. Porque el silencio, igual que la palabra poética, tiene capas de sentido, una polifonía innombrada.

¿Por qué calla Susana Thénon entre 1970 y 1982? Ojalá estuviera aquí para preguntarle. ¿Fue el silencio de un país mayoritariamente en dictadura, o la búsqueda obsesiva de un cambio de voz que florece en su obra *distancias* y estalla finalmente en *Ova completa*?

La poeta rumana Ana Blandiana, se expresa así sobre su ensayo “La poesía entre el silencio y el pecado”: “Me refiero a la evolución de la poesía como un ideal, concebido como una intensificación del poder de sugestión, en el que decir lo menos posible para sugerir lo más posible puede convertirse en no decir nada para sugerirlo todo”.¹⁵ Según su hipótesis el sufrimiento y el arte del poeta consisten en vivir en el filo entre esas palabras y la nada

Ya lo dice el Tao: “Antes aún que el cielo y la tierra ya existía un ser inexpresable. Es un ser vacío y silencioso, libre, inmutable y solitario. Se encuentra

¹⁵ Entrevista a Ana Blandiana disponible en: <https://elcultural.com/ana-blandiana-el-proposito-de-la-poesia-es-restaurar-el-silencio>

en todas partes y es inagotable. Puede que sea la Madre del universo. No sé su nombre, pero lo llamo Tao.”¹⁶

Thénon camina ese sendero. Renuncia durante mucho tiempo a la edición en un silencio que escarba el lenguaje, se nutre de la fotografía, traduce para recrear. Un silencio libre en medio de un contexto opresivo.

Este silencio parece ser un puente entre una y otra voz. No podemos saber si la causa fue el miedo y el instinto de supervivencia o si esa operación fue parte de una búsqueda por *semillar* su voz para volverla otra; pero podemos vislumbrar las consecuencias de este archivo mudo.

Para construir este puente inestable intento repasar sus bordes –su obra antes y su obra después – y acompañarme con un par de manuscritos que nunca editó, pero que marcan el camino de la transición.

Pero empecemos por el principio. Lo más sencillo: el silencio escrito, rastrear la palabra.

En sus primeros poemarios seguir la huella del vocablo silencio es revelador. Varias veces contrapone en sus versos la palabra silencio a la palabra grito y en algunos momentos también la representa como sometimiento.

En el poema “Círculo” de *Habitante de la Nada* (1959) escribe: “Digo que ninguna palabra/detiene los puños de tiempo,/que ninguna canción/ahoga los estampidos de la pena,/que ningún silencio/ abarca los gritos que se callan.”

Y en el poema “Razón de mi voz” del mismo libro dice: “PORQUE son muchos y sufren,/Porque nos enteramos de lejanísimos gritos/o conocemos que hay silencio /en un rincón de la ciudad,/o porque de un libro salta y nos habla/el niño que murió ahogado.”

Thénon salta desde sus poemas para seguir hablándome, rompiendo el silencio de la muerte. Más adelante afirma en “Sed”: “Si un castigo has creado/Es el de tu silencio/Que grita más alto que las palabras.”

Es aquí el silencio un alivio que no llega a alcanzarse, un mensaje a *sottovoce* o un castigo, pero lo interesante es que su contrapunto es el grito. No la palabra. No el verso. No la gráfica. Su contrapunto es el grito. Un grito que conmueve, que se

¹⁶ Primer párrafo del libro Tao te King uno de los textos más hermosos sobre la imposibilidad de nombrar.

conoce, que no se nombra y que se reemplaza por un fuerte silencio. Un silencio capaz de gritar.

Giro una vuelta más la manivela silenciosa. Finalmente, esa obsesión por nombrarlo deviene en hacerlo real. Thénon testimonia la fuerza del silencio con un amplio silencio de edición: entre 1970/1982 no publica. Como dice Pascal Quignard en el *Odio a la música*, entonces “el silencio es un canto por carencia”. Pero ese canto tiene ecos sutiles, no es un silencio donde nada sucede sino el silencio de la introspección o de esa pequeña desatención espiralada que luego nos devuelve distintos al núcleo. En esa época Thénon se dedica a la fotografía (un arte sin palabras) y a la traducción (el arte de renacerse en palabras ajenas).

Y también escribe. Explora la voz de *distancias*, que comienza a escribir en 1968 y publica en 1984 y trabaja sobre dos manuscritos: el poemario *Papyrus* y la nouvelle *La Transgresión o la guerra de las criaturas*, que aún permanecen inéditos.¹⁷

En el primero, *Papyrus*, no usa ya la palabra silencio, pero habla repetidamente del nombre silenciado. Dice Thénon: “muros donde grabo promesas/donde salvo tu nombre/ de la invasión”. La voz poética salva para volverse a nombrar y a borrar en una operación que no lleva a ningún lado excepto al poema mismo. Y agrega más adelante: “mañana sobre esta piedra/ donde escribo tu nombre/ donde lo borro ennegrecido”. Sabe que el poeta dice para recrear lo perdido. Y luego escribe también “sin el refugio de tu nombre/yo era el destierro/ la extranjería que pagaba/sirviendo y callando”, tan sola la voz sin el tú, como extranjera es la poeta en el silencio.

Como tercera capa del silencio pienso en el silencio gráfico: el espacio en blanco. Tras escribir repetidamente la palabra y tras callar, con el advenimiento de la democracia Thénon vuelve a editar. En 1984 publica *distancias*. Estos poemas coreografían el silencio, como sus fotos a Iris Scaccheri habían nombrado la danza. Me aventuro entonces a pensar que en *distancias* inaugura una tercera capa de silencio: la de los espacios en blanco que crea con la intención de resaltar lo dicho, como esos silencios destinados a poner luz sobre lo recién nombrado.

¹⁷ Estos dos textos pertenecen al *FONDO SUSANA THÉNON*.

En el caso de la *distancia 4*, ya en el primer verso teje un espacio en blanco que abre el sentido tras las primeras tres palabras: “hay un país” dice. Y después a través de un largo espacio en blanco teje un silencio. Toda una señal escrita por ausencia. Al espacio en blanco le sigue el paréntesis, ese signo que es susurro y cárcel, para encerrar la idea: “(pero no el mío)”.

Y entonces, al país de la voz de Thénon llega el estallido. Esta suma de silencios no hizo otra cosa que gestar el gran grito que constituye *Ova completa*. Si como dice Chul Han: “La belleza es rezagada. No es un brillo momentáneo, sino que alumbra en silencio, y a través de rodeos”, me animo a decir que toda la obra de Thénon transitó el silencio preparando ese grito.

Y un día estuvo allí en ese libro que se adelantó a su época, ese libro enorme que se animó a jugar con la palabra, a romper el sentido, a sobreexponer los lugares comunes, a mezclar el inglés, el alemán; pero por sobre todo se animó a jugar con los prejuicios y a ponerle duda al silencio instaurando la pregunta:

¿por qué grita esa mujer?

¿por qué grita?

¿por qué grita esa mujer?

andá a saber

esa mujer ¿por qué grita?

andá a saber

Y estas preguntas, repetidas y obsesivas como su búsqueda, son en el fondo el resultado de su tránsito creativo, porque la poesía es eso, un puente que atraviesa el dolor del silencio, para ir al silencio de la creación hasta gritar la palabra.

Bibliografía:

Thénon, Susana (2001). *La morada imposible*. Tomo I (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

----- (2004). *La morada imposible*. Tomo II (Barrenechea, A. M. y Negroni, M. eds.). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

FONDO SUSANA THÉNON. del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. Código de referencia: AR 032 IIAC 03.

Quignard, Pascal (1998). *El odio a la música, diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.

**De la intemperie a la libertad:
Thénon, una escritura excéntrica**

Por Victoria Alcalá

*las palabras
proféticas tachadas malheridas
las palabras atrapan
al que escribe*
Susana Thénon

La casa es un refugio, un envoltorio, una extensión del cuerpo; y como tal, se trata de un campo de batalla en torno a lo íntimo, es la frontera que separa el adentro del afuera, que aloja a los fantasmas, los deseos, donde se decide quién entra, quién permanece y quién sale, el territorio donde se disputa lo familiar, lo propio y lo compartido. El presente ensayo había surgido originalmente a partir de varios intercambios con Analía de la Fuente cuando nos preguntamos sobre qué es una casa, sobre todo el valor de una morada en nuestra poeta, Susana Thénon. A continuación, exploraré ciertos lineamientos de las nociones de casa, de alojamiento y de hogar que se desprenden de la escritura *thenoniana*. Me interesa pensar ese adentro/afuera que bordea y que desplaza la noción de poesía más allá de sí, como un modo de recibir al sujeto y de reescribir su cuerpo, su espacio, su modo de existencia.

Según E. L. Luccioni (*ctd* en Avrane, 2021) la casa viene después de la imagen especular y después de la imagen de la madre. Si no hay madre, no hay cuerpo; si no hay cuerpo, no hay casa. O más bien, si el cuerpo es un enemigo, la casa también: ya no es un templo, ya no un refugio. Este problema se presenta en la obra temprana de ST. Mientras el sujeto poético busca un lugar, aparecen espacios, conflictos, transiciones, modos de fuga que nos permiten pensar hacia dónde se dirige. El cuerpo está ausente ante la inmensidad de escenarios que lo oprimen, dejando solo la huella de su impotencia. 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. Postula Lyon Larraín que: “Thénon abre un espacio en el dolor propio de lo amoroso, más aún en la continuidad del desarraigo constante de la no

pertenencia, por medio del discurso melancólico” (Lyon Larraín, María Josefina, 2010, p. 86). Se presenta el cuerpo, el género, la no-casa como un entramado indisoluble. Exclama en un poema: “soñé que era un hombre/ en una casa a la que no llevaba/ ningún camino” (*Fondo Susana Thénon*).

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, Susana, 2001, p. 35). Ese alter ego en la poesía de Thénon permanece sombrío, inconsciente, en constante tensión con un Yo mínimo que, aunque expande su erotismo, no logra ser alojado. Predomina la soledad como hábitat, Susana “parece sofocarse de su propia identidad” (Di Cío, 2003, p. 84). El cuerpo es un espacio incómodo del que el sujeto quiere huir, aunque no sepa cómo hacerlo. Al respecto resuenan las palabras de Enrique Pezzoni quien define la función espacial en la escritura de Susana Thénon como un “no-lugar”, a partir de una particular traducción de la palabra *u-topía* (ctd en Barrenechea, 1994). Esta *morada imposible* está atravesada fundamentalmente por el estado melancólico, el displacer que retrae al sujeto hacia sí, dejando a los objetos y a las cosas por fuera de su alcance, y a su voz, como una parcialidad residual. Se trata de una pérdida del propio yo.

Resulta por lo pronto llamativo tomar algunas notas biográficas que registro en algunos textos. Por ejemplo, una carta del año 1984 donde aparece la casa como infierno (Thénon, 2012, p. 168). Si en todo sujeto la casa ha de ser un refugio, en el caso de Thénon, es un espacio clausurado. Esta vivencia se corresponde con algunos indicios que aparecen en los primeros poemarios, donde se presentan 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. Asimismo, en breves poemas donde aparece la casa tétrica de su madre, donde muere en 1990 bajo su cuidado. En un poema escribe: “a mi madre/ viva, vive / soy estéril madre/ no como vos/ que sólo conmigo te atreviste / y ahora te asomás tan parecida a las nubes [me pasás de largo] y no puedo alcanzarte / y no te alcanzaré / y no te alcanzaré / nada entiendo / ¿no nos queríamos de chicas? / te llamé (estás durmiendo) / te imploro (estás durmiendo) / te insulto (dormís) / maúllo” (*Fondo Susana Thénon*).

En 1986, también dice: “Una madre no es solo una madre/ es otrosí un tenaz recordatorio/. ‘Soy culpable/ la Vida no es jolgorio’” (*Fondo Susana Thénon*). En

continuación con María Negroni, ST es una poeta “huérfana y sigilosa” que permanece ligada a lo que perdió para quedarse a la “intemperie, en esos paisajes sedientos donde está la casa —sin tejado— de la poesía” (*ctd* en Thénon, Susana, 2001, p. 13). No obstante, podemos agregar que, gracias a lo que pierde, es que encuentra otros espacios que ofician de casa. Es decir, otros cuerpos, otras lenguas, otras artes. Se busca y se pregunta: “¿Quiero venir a casa?” (Thénon, 2001, “canto nupcial (título provisorio)”, pp. 275-6).¹⁸

La noción de casa infernal también se transforma, se rompe. A esa distopía o melancolía inicial, le sigue la proclamación y la conquista de otros dos espacios simbólicos: la danza y las otras mujeres¹⁹ (Alcala, 2020). De todas estas casas, quisiera destacar exclusivamente, en este caso, la de la danza de Iris Scaccheri como la casa ajena, la de la alteridad. Susana encuentra allí un reflejo, una salida, la capacidad de movimiento. Propongo a Iris²⁰ como una bailarina babélica e impertinente. Fue caracterizada como una artista capaz de quebrar toda regla para ser ella misma, incluso fue reconocida por su “no estilo” (Dubatti, Jorge, 1995, párr. 2); o, todavía más, una bailarina cuyo estilo es ella misma (M.N.,²¹ 1976). Es portadora de un mensaje irreverente, impertinente, una bailarina capaz de mostrar el goce desmesurado. Más que una condena por desear, Scaccheri muestra el valor del deseo como pura transgresión (en términos de Bataille, Georges, 2009). La bailarina le permite encontrarse a Susana con su voz más dislocada, más excéntrica.

¹⁸ Este recorrido en torno a una vivencia infernal respecto de la posición de la autora y del yo lírico, no es lineal ni tampoco está teñida solamente de sensaciones de hermetismo o de espanto ni tampoco se corresponde enteramente con la totalidad de su poesía. Podemos decir que la noción de ‘casa’ es un subtexto que acecha y que se asoma como un potencial peligro en distintos momentos de su producción. Un peligro fantasmático, de un significante que atraviesa al sujeto. En un poema de 1985 escribe: “tantas casas/ tantas cosas/ adentro de las casas/ tantas cosas/ adentro de las cosas/ más casas/ con más cosas/ tantas más cosas/ + / ¿(¿yo?)?” (Thénon, Susana, 2012, p. 109)

¹⁹ En mi libro *Susana Thénon, loba esteparia* exploro la relación con voces femeninas. Allí destaco también las influencias de Ana María Barrenechea, Liliana Lukin, María Negroni, Renata Treitel. Pero también arriesgo un lineamiento genealógico en torno a otras marcas poéticas, como las de Amelia Biagioni, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, entre otras. Por cuestiones de extensión no expongo estas ideas en este ensayo. Pueden consultarse con mayor profundidad aún en mi tesis doctoral (Alcala, 2021).

²⁰ Siguiendo a Luisina Bourband la casa es un espacio transicional para un cuerpo que envejece, lo detiene. En este caso, la poeta espera la visita de la bailarina. Sin embargo, la casa contiene en sí las puertas y ventanas que conectan con un afuera, el del juego, el de las fronteras que unen al Yo con el mundo de los otros. Una casa está sujeta a la mirada del otro, tiene rincones escondidos y marcas visibles: qué se muestra, cómo se goza, qué se oculta ante las visitas, por ejemplo. Justamente el poema “Visita” -último texto que escribí-, Susana le habla a Scaccheri, en una especie de diálogo. La bailarina ilumina con su llegada: “No se vistió de negro / y llegó hasta la magia/ su blancura cegaba / A través de los vidrios/ asomaba sonriendo/ la clara flor de azúcar” (Thénon, Susana, 2001, p. 271). Luego escribe: “y la música/ le dijo quedamente:/ “¿Te acompaño? Soy Dios”. Debajo aclara: “Gracias por darme fuerza y cariño. Estás ayudando a salvar mi vida” (*Fondo Susana Thénon*).

²¹ Faltan datos en el ARCHIVO (2016). Las siglas indicadas son las que aparecen literalmente en la fuente consultada y corresponden a las iniciales del autor o autora.

En Susana hay una evidente discordancia: esos cuerpos que nombra parecen no pertenecerle. Esta falta de lugar excluye la posibilidad de encuentro con un tú, así como el afianzamiento de un propio lenguaje poético en donde encontrarse. Podríamos traer a colación el neologismo ‘impertenencia’ para asignar la falta de lugar en la voz *thenoniana*.

En este caso poema y el movimiento invitan al encuentro erótico. Cabe recordar que Thénon fotografió a Iris Scaccheri durante 7 años.²² Susana desviste con la palabra lo que Iris reviste con su danza. En Susana, la experiencia de lo marginal cobra un sentido personalísimo cuando al subvertir el lenguaje encuentra su propia causa, cuando la rareza ya no la deja huérfana ni desolada, sino que le devuelve un ritmo propio, un tono preciso, un cuerpo que, por deseante, se proclama disidente. La danza no solo es un motor erótico, sino una cosmovisión de vida que define su *ars poetica* y que transforma su existencia. Se trata de ese afecto irreverente que desordena lo dado para que el sujeto recupere de sí, algo perdido. Con esta apertura, aparece este feminismo sin ismos, que por cuestiones de tiempo no desarrollaré.

Asimismo, quisiera detenerme también en el imaginario que se desprende de la idea de casa, ya no como hogar, sino en las tres acepciones sonoras y semánticas que se me ocurren en relación con su poesía: como ‘ama de casa’, como casada de contraer matrimonio y como la acción de cazar de quien acecha a su presa.

1/ Sobre la primera, ‘**ama de casa**’ no hay referencias en su poesía, como tampoco elementos relativos a lo que se supone que una ama de casa ha de asumir. Sin embargo, el universo de lo doméstico encuentra una gran relación con el canon literario y la crítica de género. No quiero dejar de recalcar que Thénon no obtuvo el reconocimiento en vida por su labor de escritora. En su acta de defunción figura que su ocupación era ama de casa (Di Ció, 2003). Esta situación me permite preguntarnos por el trabajo de las mujeres en general y especialmente las dedicadas

²² Las fotografías anteriores al encuentro con Scaccheri (imágenes tomadas entre 1979 y 1982) habían demostrado un claro antropocentrismo. Todas incluían cuerpos humanos —nunca autorretratos— o extensiones del mismo por medio de distintas figuras que representan cierto estado emocional. Sin embargo, con la danza de Iris aparece un innegable despliegue. Luego de un gran silencio literario, Thénon da un giro en su obra y profundiza una cosmovisión y un estilo que reconoce como propio.

al arte. Incluso, se ha retratado a Susana como una poeta solitaria, cuando los datos muestran que fue una poeta con pasos interesantes por el mundo cultural porteño. La primera filiación que puedo establecer pasa sacarla del espacio de la casa de la soledad, es la relación con Alfonsina Storni. Parte de mi trabajo doctoral supone proponer a Thénon como esa loba que quiebra el rebaño y que permanece, por un rato, sigilosa en la estepa (Alcala, 2020).

2/ La segunda acepción es la del **casamiento**. En “canto nupcial (título provisorio)” Thénon ironiza con la idea de matrimonio, diciendo que solo quiere casarse consigo misma. Esto expresa su afán de búsqueda, la necesidad de reafirmación. Como contrapartida, Luis Thenon (su primo paterno) añade que, en algunos audios de Susana Thénon, se observa la lectura atonal de su propia poesía : “No se casaba ni consigo misma. Lo lee diferente a como lo escribe. Por ejemplo, quita algunos puntos” (Alcala, 2020, p. 91). Cuando Susana se encuentra con el deseo, aparece la noción de cuerpos plurales y con ella, la convicción de casas móviles. Es decir, no pertenecer a un territorio fijo, le permite ser más libre. Se trata de un encuentro consigo misma que, como indica el subtítulo del poema, siempre es provisorio.

3/ En tercer lugar, si continuamos con el juego de palabras, Thénon pasa de no ser una mujer casada a una mujer que **busca casa, una cazadora**, un sujeto deseante. Allí se instala su derrota y su renacimiento cuando, por ejemplo, en el poema “el viaje del lobo”, denuncia la omnipresencia del hombre/lobo cuya casa no tiene puerta porque contiene todo el peligro adentro (Thénon, 2001, p. 259) a la vez que puede devorar a sus lobas hermanas.

Thénon tiene al inicio de su escritura una actitud derrotada pero una incipiente necesidad de subvertir todo, de jugar con el lenguaje y con él, su pellejo. Hacia el final su voz se compromete, aúlla. Esta última Thénon, más armada, es la que levanta bandera en la actualidad; porque nos permite a los sujetos contemporáneos identificarnos con un nuevo porvenir, dejando atrás el escepticismo y los absolutismos tan presentes en nuestros días. No hay imposible, si las palabras pueden prestarse a lo nuevo. Continuando con la intertextualidad

nietzscheana, nuestra escritora solo puede creer en una divinidad que sepa bailar. Ya no la casa de la infancia, ni de la soledad, ni de la locura, ya no los dioses absolutos, ni los sexos ni los amores derrotados. Thénon permuta lo unívoco por la libertad. Su escritura es una casa que va del 'maullar' al 'grito' de una loba y con el de ella, la necesidad de salir de la intemperie. La poeta insiste con fundar nuevas moradas también para el lenguaje poético. EX-céntrica, aquella se disloca del centro y desde los márgenes exclama.

Por último, no es lo mismo una casa que un hogar, como tampoco es lo mismo un organismo que un cuerpo. Si en la poeta el cuerpo fue materia inerte y expresó la soledad insoslayable, en la escritura (poética, fotográfica, musical) encuentra un hogar, un alojamiento donde transcribir la propia voz: se ubica fuera del centro (canónico, estético, político) para encontrar en sus bordes el deseo de estar, para poder mirar la existencia desde otro ángulo, para desamordazar el lenguaje e inventar otro. ¿No es el estilo propio la mayor casa que puede construir un poeta? ¿No es la escritura el mejor lugar para dislocar los límites?

Bibliografía:

Alcala, Victoria (2021). *Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri* (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.) Tesis doctoral (sin publicar). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

----- (2020). *Susana Thénon, loba esteparia*, Bs. As.: Grupo Editorial Sur.

ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, consultado en 2016.

Avrane, Patrick, (2021). *Casas. Cuando el inconsciente habita los lugares*. Bs. As.: Ediciones La cebra.

Barrenechea, Ana María (1994). "Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon", en: AZAR, Inés (ed.), *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich*, Washington D.C., OEA, N° 50.

Di Ció, Mariana (2003). "La cara deshecha en el vidrio cuarteado". *La identidad del sujeto poético en Edad sin tregua de Susana Thénon*, (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.), Tesis de Licenciatura, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Dubatti, Jorge (marzo 13, 1995). "Manuel de Falla e Iris Scaccheri en una pieza de lenguaje singular", en *El cronista*, Buenos Aires. Extraído de: ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, 2016.

FONDO SUSANA THÉNON, del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa", 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.

M.N. (agosto 16, 1976). "Alada Iris Scaccheri", Pluma y pincel, s.l. Extraído de: ARCHIVO. DOCUMENTACIÓN PERIODÍSTICA SOBRE IRIS SCACCHERI. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín, consultado en 2016.

Lyon Larraín (2010), María Josefina. *En el margen: Melancolía en la poesía de Susana Thénon* (Errázuriz Vidal, Ana María del Pilar, dir.), Tesis de Maestría, Chile, Universidad de Chile.

Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/hanDe_lugares.../2250/108622/En-el-margen-Melancolia-en-la-poesia-de-Susana-Thenon.pdf?sequence=4&isAllowed=y.

Recuperado el 6/7/2020.

Thénon, Susana (1988). *Acerca de Iris Scaccheri*, Buenos Aires: Ediciones Anzilotti.

-----, (2001). *La morada imposible*. Tomo I (Barrenechea, A. M. y Negróni, M. eds.).

Buenos Aires, Ed. Corregidor.

-----, (2012). *La morada imposible*. Tomo II (Barrenechea, A. M. y Negróni, M. eds.).

Buenos Aires, Ed. Corregidor.

BIOGRAFÍAS

Analía de la Fuente (UNTREF). Nació en la ciudad de Buenos Aires en 1978. Es profesora de Castellano, Literatura y Latín (I.E.S. N°1 “Alicia Moreau de Justo”) y magíster en Escritura Creativa (UNTREF). Trabaja como docente en el área de Lengua y Literatura, como tutora y como referente ESI en la E.T. N° 25 “Teniente Primero de Artillería Fray Luis Beltrán” de su ciudad. Desde 2018, es parte del grupo de investigación *Palimpsestos* que coordina María Negroni.

Publicó *Trasbordos* (2012, Aire diseño ediciones). Escribe poesía y ensayo.

Alfredo Luna (UNTREF). Nació en San Fernando del Valle de Catamarca en 1953. Es magíster en Escritura Creativa (UNTREF) y parte del grupo de investigación *Palimpsestos* desde 2018. Obtuvo la Beca “Libertad Demitrópulos”, Convenio UNTREF-Universidad Nacional de Jujuy. Recibió el premio “Luis Franco” por su aporte a las Letras (Catamarca). Es autor de varios libros de poesía.

Corina Dellutri (UNTREF). Nació en San Miguel, provincia de Buenos Aires, en 1978. Es Profesora de Literatura y Magíster en Escritura Creativa por la UNTREF. Escribe poesía y narrativa. Algunos de sus poemas están publicados en *Apología 4* de Letras del Sur Editora. Integra el grupo de investigación *Palimpsestos* de la UNTREF.

Gisela Galimi (UNTREF). Nació en Lobos, provincia de Buenos Aires. Estudió Periodismo (USAL) y egresó de la Maestría en Escritura Creativa (UNTREF). Es autora de los poemarios *Clarooscuro y Colorado* (Tierra Firme, 2005), *Para que nada cambie* (Alción Editora, 2012), *Memoria de la Piedra* (Textos Intrusos 2015) y *Flamenquitos y otros poemas* (Textos Intrusos, 2017) y *Mi cuerpo ajeno* (El mono armado, 2019). Participa del proyecto de investigación *Palimpsestos* de la UNTREF, sobre la obra de Susana Thénon. Es coautora también de varios libros de comunicación. Dicta talleres de escritura y es docente universitaria. Sus dos hijos son poetas.

Josefina Bravo. Nació en 1988 en la ciudad de Buenos Aires y migró con su familia a La Pampa a sus 6 meses. Publicó los poemarios *Escalofriante de mí* (2014) y *Ojos mutantes* (2020). En 2013 fue seleccionada por el Fondo Nacional de las Artes para una capacitación en poesía coordinada por Irene Gruss. Coordina talleres de escritura, ha gestionado recitales de música y poesía. Es integrante de los colectivos “Alta Rusticidad”, teatro; “Poesía Pampa Fest”, festival de poesía en La Pampa y *El Anartista* (revista cultural).

Mariana Palomino (UNTREF). Nació en la ciudad de Buenos Aires en 1978. Es profesora y licenciada en Letras (UBA) y magíster en Escritura Creativa (UNTREF). Edita, traduce y corrige literatura, ensayo y diversos géneros. Desde 2020 es parte del grupo de investigación *Palimpsestos* (UNTREF) que coordina María Negroni. En sus ratos libres toca percusión africana y brasileña. Busca la música en las palabras.

Lucrecia E. Frassetto (UNTREF). Nació en 1985 en General Fernández Oro, provincia de Río Negro. Estudió Cinematografía y Nuevos Medios en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes. Trabaja en animación digital y *stop motion*, composición en *After Effects* e iluminación. Ha dado talleres de lenguaje audiovisual y fotografía. Realizó la Maestría en Escritura Creativa (UNTREF) y aborda el entrecruzamiento de los distintos lenguajes a través de la animación digital y *stop motion*, así como del cine documental. Integra *Palimpsestos*, el grupo de investigación poética que coordina María Negroni. Allí realiza animaciones cuya materia prima es el *Fondo Thénon*.

Victoria Alcalá (UCA- CILA- CONICET). Nació en La Pampa en 1989. Es licenciada y doctora en Letras. Docente en el “Seminario de Literatura Argentina” para la carrera de Letras (UCA) y en “Taller de escritura” (UCEMA). Enseña en nivel secundario desde 2015. Participa de la Red Interuniversitaria de Estudios de Literatura Argentina (RELA) y es miembro del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) del Instituto Argentino de Arte Argentino

y Latinoamericano de la UBA. Forma parte del proyecto *Estudios intermediales comparados: De las narrativas interactivas a las experiencias virtuales* (Universidad de Santiago de Compostela, 2020). En 2020 publicó *Susana Thénon. Loba esteparia* (Grupo Editorial Sur) y dirigió el documental poético *Una bailarina de papel*, en torno a Iris Scaccheri.