



Ana María Barrenechea

Génesis de tres «distancias» de Susana Thénon

0. Como sistema general de ordenamiento y referencias para el estudio genético de estos poemas indicaré si existen:

Primero: manuscritos de la autora; segundo: copias dactilográficas; tercero: publicaciones en revistas; cuarto: inclusión en la que llamo etapa intermedia (copia dactilográfica conservada en duplicado fotostático, de los poemas que proyectaba incluir en la publicación del libro en fecha no precisada, anterior a la inclusión de las que llamé «nuevas distancias»²; quinto: aparición en el libro distancias, Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1984, cuyo texto nunca fue modificado luego por la autora. Se detalla la cronología del proceso siempre que esté documentada, directamente o por inferencias.

Signos de transcripción:

Una raya horizontal o vertical sobre las palabras marca tachaduras simples (rectas u onduladas en el original); dos rayas, tachaduras múltiples, a veces casi borrones. Las sustituciones o ampliaciones (por encima o por debajo del renglón) llevan flechas para indicar cómo se insertan. El asterisco marca lectura dudosa; el interrogante (?), indescifrable. Los versos nunca aparecen numerados en los originales; aquí se emplean como identificación y para señalar las traslaciones de versos o de hemistiquios de una versión a otra.

1. Poema núm. 17, p. 39 del libro

1.1. Los pretextos

Del sistema de referencias establecido se poseen las etapas 1.^a y 5.^a para este poema. Es uno de los que muestran más vacilaciones y más correcciones de interés aunque sólo se hayan conservado dos propuestas de escritura, que difieren de la fijada en el libro.

En una hoja manuscrita la autora inscribe dos pretextos con supresiones, adiciones o inclusiones, sustituciones y traslaciones de sintagmas, que cambian el número y ordenación de los versos. Ambos aparecen en el mismo folio (verso), el primer o sin número, el segundo con el núm. romano XXII, y con la fecha 5-IX-68, al pie.

El primero llegó a constar de 12 versos, el segundo de 8 y el texto del libro también de 8, pero con diferencias con respecto al anterior. La última versión se muestra sin duda más cercana a la primera, cuando se considera cómo queda ésta suprimiéndole los sintagmas tachados. Es decir que de los dos caminos abiertos por los pretextos con sus transformaciones, triunfa al fin en el texto el primero de los propuestos.

Los manuscritos no presentan separación en estrofas; el libro agrupa los versos en tres aparentes estrofas distanciadas por blancos.

Para los pretextos Thénon usó la misma tinta negra tanto al corregir como al escribir. Hay dos tipos de tachaduras: una que suprime con un solo trazo recto u ondulado (a veces dos) y que permite leer fácilmente lo anulado; otra que hace difícil y hasta imposible el desciframiento por sus borrones y marcas repetidas.

1.1.1. Primer pretexto

Transcribiré el primer pretexto manuscrito que se ha conservado, con sus modificaciones.

Existe una dificultad para seguir diacrónicamente el proceso de transformación del poema, porque Susana Thénon adopta en distancias efectos de repetición muy marcados, pero no siempre³. Por lo tanto, ante la hoja físicamente estática, el lector se pregunta por ejemplo, si el v. 1 «dolor doler» fue tachado inicialmente al correr de la pluma y luego reapareció al corregir el v. 4, o llegó a estar en ambas posiciones y la autora suprimió la primera, para evitar en este caso una reiteración. Otras dificultades de interpretación se agregan. Parece probable que Thénon realizó las modificaciones del v. 4 en dos tiempos por el modo de anudar la primera palabra («pensamiento») con una línea y la segunda («pegajoso») con múltiples tachaduras. Es decir que propuso primero la versión «dolor pegajoso» y luego se decidió por «dolor doler». De todos modos el v. 4, después de haber sido modificado, fue englobado con un trazo de tinta y trasladado entre el v. 6 y el 7 (¿antes o después de suprimir uno de ellos o ambos? ¿Con el fin de incluirlo entre ambos o de

sustituirlos?).

El otro sintagma multiplicado con variantes lleva por núcleo la palabra «bosques» (vv. 3 y 5). El v. 10 intenta también su inclusión, pero el hecho de que lo anule antes de cerrar el paréntesis revela la decisión inmediata de no saturar este poema con reiteraciones, según lo hizo otras veces.

Los versos 11 y 12 corresponden a lo que será la estrofa final del libro, también con letra cursiva (señalada en el manuscrito por el subrayado), pero con leves variantes en el texto y en la distribución de los versos.

1.1.2. Segundo pretexto

La segunda versión manuscrita tiene 8 versos, y en los tres primeros recoge el 5, el 8 y el 9 de la anterior, rechazando los primeros de esa versión ya corregida.

En el v. 4 intenta introducir y rechaza uno de los sintagmas que tiende a repetir, bajo la forma de su núcleo. Desde allí ensaya un camino nuevo para su escritura (vv. 5 al 8). De los cuatro que propone, vuelve a eliminar dos y medio, y deja el final donde había introducido el clima del sueño y reforzado el imaginario acuático en forma paradójica.

En lo que respecta al v. 7 («sueño del sueño») no se sabe si interpretarlo como un superlativo hebreo, aunque algo modificado en la forma tradicional, o más bien como un sueño de segundo grado, más irreal o borroso que un sueño inicial.

En cuanto al ámbito acuático («una sílaba de mar») lo había repetido dos veces y lo suprimió como v. 6, pero lo mantuvo como v. 8, convertido en 5. Las tensiones de lo diminuto y lo inmenso (sílaba/mar), la precariedad de la lengua y de las posibilidades de la comunicación («sílaba» junto con las anteriores «lengua muerta», «voz muda») que invaden el poema, llevan al límite del desamparo, y el aislamiento. Quiero aclarar que en los versos 6 y 8 me inclino por la lectura «mar» en lugar de «mas», pues Susana Thénon solía ser rigurosa en la acentuación ortográfica, aun en los borradores.

1.2. El texto

Al publicar el libro elige una versión más próxima al primer manuscrito con sus correcciones -no la del segundo- y la distribuye en tres grupos espaciados por blancos, introduciendo algunos cambios.

- 2 → 1cuánto demora el tiempo
- 3 → 2(bosques aquellos)
- 4 → 3dolor doler que no deja
- 5 → 4(bosques a viento)
- 8 → 5habla la noche en lengua muerta
- 11 → 6soy dos
- 1.º hem. 12 → 7na igual una
- 2.º hem. 12 → 8 sin siempre

Las modificaciones consisten en mantener el verso 2 como 1 -según lo indicaba el primer pretexto corregido- pero no dejar juntos dos versos parecidos (el 3 y el 5 de dicha propuesta primera). También suprime el v. 9 que había mantenido en ambos pretextos (en el segundo como verso 3), con lo cual elimina el último resto de imaginación acuática. Por último, divide el verso final en dos, además de cambiar la preposición de por sin. Si el mensaje parece levemente el mismo de la 1.ª versión, el de la soledad en la esquizofrenia (única manera de ser dos, es decir de encontrar el complemento, la pareja, aunque sea en sí misma), este nuevo sintagma sin siempre, aislado en otro verso, señala a un nunca. Pues la negación de «siempre» es la oposición a «siempre», es decir el bloqueo definitivo de la esperanza por alcanzar a un otro, por ser con otro. También contribuye a acentuar ese bloqueo, haber suprimido el segmento de imaginario acuático («en fuentes claras»), que era (aunque débil) una apertura a lo luminoso.

2. Poema núm. 12, «edipo», p. 29

2. 1.

Estudiaré este poema en su proceso de variación interna y dejaré por el momento sus relaciones con el otro «edipo» de la colección, núm. 20, p. 45 y con otros que establecen con ellos una red de relaciones secretas. Del sistema de referencias se han conservado para el poema 12, las etapas 1.ª, 3.ª, 4.ª y 5.ª

2. 2. Los pretextos

2. 2. 1. Primer pretexto

He conseguido un solo autógrafo en tinta negra, que sufrió supresiones, sustituciones y traslaciones. Lleva tachaduras en la misma tinta y otras más numerosas en lápiz. A veces un mismo segmento presenta señales de una línea firme con tinta negra y muchas otras superpuestas en lápiz.

El conjunto de las correcciones propone un poema (¿el original?) de 13 versos, reducido a uno de 9, con una tendencia a la concentración que en general domina en la génesis de distancias, donde el proceso inverso es muy escaso.

No elimina totalmente las marcas de repetición con variaciones, características de su ritmo lírico en distancias, pero llega a aligerarlas en forma notable, tanto en este poema como en el que estudié antes.

En lo que se refiere al paratexto, el manuscrito lleva el núm. XVII y el título edipo con la misma tinta. Por su trazo fuerte coincide con los agregados que tachan segmentos, lo que hace suponer que el paratexto se añadió posteriormente cuando se había escrito el poema y la fecha, que son de trazo más liviano.

Diría que el trabajo de organización textual se concentra especialmente en los vv. 6, 7, 9, 10 y 11. Allí se decide la supresión de algunas repeticiones y se unen el mirar de Yocasta y el no mirar o no querer ver de Edipo. Parece que existe un movimiento simultáneo en la tachadura del v. 7 y la del final del v. 6 junto con la sustitución de éste por aquél.

De ese modo queda más destacada la ceguera de conocimiento de Edipo -un no querer verse como hijo- que es señal premonitoria de su posterior ceguera de autocastigo según el mito clásico⁴.

Otro núcleo conflictivo que Thénon trata de resolver poéticamente -lo que dentro de su poética no quiere decir eliminar- se centra en la imaginación diurna y la nocturna. La imagen solar alude a Yocasta y a la fusión amorosa. Por otra parte, la pareja incestuosa participa en el ciclo natural del atardecer-anoecer y el amanecer, ciclo temporal y erótico con fluctuaciones en la elección de momentos (vv. 5, 8 y especialmente 10, 11, 12) y personas (yo, nosotros). Las supresiones del sintagma «el abrazo en la tarde», que son dos sobre 5, y de las tres formas de «amanecemos» o «amanecí», que desaparecen, hacen triunfar la imaginación nocturna sobre la diurna⁵. El simbolismo solar de Yocasta queda atenuado con la supresión de repeticiones.

2. 2. 2. Segundo pretexto

El proceso seguido pasa por una segunda etapa en la que las transformaciones del pretexto parecen detenerse casi en la fórmula condensada según las correcciones anteriores. Así se reproduce en dos revistas y en la que llamo etapa intermedia⁶, salvo una variante en los

dos penúltimos versos (7 y 8).

edipo

1=1el abrazo el abrazo en la tarde

2=2qué inmortal he sido el abrazo en la tarde

3=3y qué poco lastima el porvenir extranjero

4=4esta piedra sin descanso eras eterna todavía

5=5eras lo último y primero y nada

6+7→6y nada sino sol tu mirada mi ceguera

8+1.ª hem. del12→7sol para siempre ayer el abrazo en la tarde

2.º hem. del12→8y anohecimos

13→9y el abrazo era el mar

Por un desplazamiento doble se ha trasladado el primer hemistiquio del verso 12 al final del nuevo verso 7 y se desplaza el segundo hemistiquio a la posición del verso 8. Así se lo deja aislado, solo, único representante de ese momento que se encamina al imaginario nocturno, mientras paralelamente se mantiene sin variación el cierre del nuevo poema (v. 9).

2. 3. El texto

En el libro se fija el texto con dos cambios leves, pero de interés:

edipo

1=1el abrazo el abrazo en la tarde

1.º hem. del 2→2qué inmortal he sido

3=3y qué poco lastima el porvenir extranjero

4=4esta piedra sin descanso eras eterna todavía

5=5eras lo último y primero y nada

6=6y nada sino sol tu mirada mi ceguera

1.º hem. del 7+8→8sol para siempre ayer y anohecimos

9→8y el abrazo era el mar

Primero se suprime uno de los sintagmas repetidos (2.º hemistiquio del v. 2 «El abrazo en la tarde»); que antes constituía el verso 8.º, mientras el v. 9 sube a ocupar el casillero que quedó vacío. Así resulta configurado el poema «edipo» con ocho versos, que Susana Thénon publicó en distancias.

3. Poema núm. 3, p. 11

3.1. Propuesta de ordenación de las versiones

Del sistema de referencias establecido se han conservado para este poema las etapas 1.^a, 4.^a y 5.^a

Existen dos pretextos autógrafos (escritos uno con tinta y otro con lápiz) diferentes entre sí. Además hay una tercera versión que está documentada en la revista *Hispanamérica* (Maryland, USA) VII, 22 (1974) p. 41, poema 2; una cuarta en lo que llamo la etapa intermedia, núm. 31; y el texto del libro *distancias*, núm. 3, p. 11, que nunca fue modificado después por la autora.

Los manuscritos no están datados, pero otros poemas copiados en la misma hoja de papel o en otra hoja mecanografiada con marcas de ser posterior llevan fechas que permiten inferir cierto orden.

El manuscrito en tinta figura en el verso de un folio que en el recto ofrece dos poemas copiados a máquina; estos se repiten en otro ejemplar muy poco posterior con las fechas 10-III-1968 y 11-III-1968 (*distancias* V «la gran serpiente abrazada a al mundo», luego núm. 6 del libro, y VI «piqué en ventana cerrada», eliminada después).

El manuscrito en lápiz, muy borroso, figura en el recto y en la parte inferior de otra hoja suelta que en la parte superior tiene un solo verso tachado: «de cara a la pared». La autora ha dejado en blanco esa primera mitad de página como esperando la continuación de un poema que todavía no se concreta. Se trata de la primera línea del núm. 2, p. 10 de *distancias*, publicado en forma bastante parecida a la del libro en *Sur* (Buenos Aires), 319 (julio-agosto 1969), p. 497.

Los datos expuestos permiten inferir que la versión en tinta se escribió hacia 1968 y el manuscrito en lápiz hacia 1969.

En cuanto a la versificación, el primer pretexto consta de 6 versos, el segundo de 8 y el texto de 7. En el primero predominan los versos de dos hemistiquios (solo el v. 5 tiene uno); crece la proporción en el segundo (la mitad consta de uno: vv. 2, 4, 6 y 7) y en el texto vuelven a disminuir (vv. 5 y 6), lo que hace fluctuar el ritmo en el proceso de escritura lectura.

3. 2. Los pretextos

3. 2. 1. Primer pretexto: el manuscrito en tinta

Esta versión ofrece un poema escrito como al correr de la pluma con una sola corrección. Narrado en tiempo presente, se restringe a un único momento (ahora) y a una fulgurante visión de catástrofe en la que irrumpe la poesía que la testimonia sin cambiar su naturaleza y sus ambigüedades. Me detendré en el hemistiquio final del v. 4 por el interés de la corrección, un verdadero «arrepentimiento»⁸. Susana Thénon intentó producir un efecto de «extrañamiento» llevado a cabo según el mismo procedimiento en otros dos poemas de distancias: el núm. 1 (repetido al final de la colección como núm. 39)⁹ y el núm. 31.

En el caso que ahora presento abandonó el modo de conseguirlo pero buscó otro camino menos estridente para lograrlo.

Veamos el proceso:

La base de este intento se encuentra en el sistema de la lengua, que posee pares de palabras o morfemas iguales o semejantes en cuanto al significante y heterogéneos en cuanto al significado. Do, perteneciente a la serie de las notas musicales y dos, perteneciente a la serie de los números naturales.

El poema núm. 1 y 39 se abre y se cierra con un procedimiento cercano a éste.

vv.1 y 27 la rueda se ha detenido se ha deteni-

vv. 2 y 28 dos tres dos tres dos la rueda

vv. 3 y 29 se ha detenido (subrayado mío)

Aquí consistió en separar la sílaba final do y sustituirla por la palabra dos de significante parecido y de significado muy diferente. Dos sirve de puente para saltar de los participios pasados a la serie de los números naturales en el plano del significado. La alternancia «dos tres dos tres dos» ensaya un gesto alusivo al monótono girar de la rueda loca que no se detiene al instante pero tampoco engrana, y avanza así por inercia unas cuantas vueltas hasta estancarse después de pocas revoluciones, señalando más allá al sinsentido de la vida humana y también de la muerte.

En el poema núm. 31 «aborto del poema en oficina pública», p. 67, vemos los mismos procedimientos de deformación del significante y sus consiguientes vuelcos de significado (o de sinsentido). En general trabaja fragmentando las palabras en sílabas y juntando unas y otras arbitrariamente para descomponer y recomponer significados u obtener aparentes palabras que nada quieren decir (p. ej., v. 18 «tan lejos»; v. 16 «sumidad infier vuelva mañana no»). Pero además, entre otras deconstrucciones-construcciones hay dos que se asemejan más a las que tienen base numerológica:

1 ya ya

2 u no u

3 mano humano

17 más u no ya

En el pretexto del poema 3 cuyo proceso genético comento, Susana Thénon intenta algo parecido. Pasa de do (nota musical) por el puente subyacente de dos (número natural) a dicha serie, que propone continuar con tres. Sin embargo se arrepiente enseguida de la contaminación, tacha el tres y

repone la primera interpretación musical al agregar el adjetivo «en do menor», nominalizando el sintagma. Sin embargo no borra totalmente la ruptura que andaba buscando aunque la hace menos estridente, pues la continuación del verso vuelve a instalar una tensión opositiva «en do menor silencio» (+ sonoro / - sonoro). No olvidemos que el verso final, común a las tres versiones (a los dos pretextos y al texto), encerraba también desde el comienzo una unión de lo positivo y lo negativo en su extraño imaginario: «murmure el pan su tétano sus ángeles».

3. 2. 2. Segundo pretexto: el manuscrito en lápiz

1=1 ahora se abate la locura del poema
1.º hem. del 2 sobre la calle en ruinas
2.º hem. del 2 con variante
+ 1.º hem. del 3
donde fuimos somos qué
2.º hem. del 3 bajo cifra mortal
1.º hem. del 4 +
2.º hem. nuevo aunque lloremos por la boca por la mano
verso nuevo lágrima tan usada invisible
5 y en las ollas comunes
6 murmure el pan su tétano sus ángeles

Esta versión recoge la expansión que pasa de seis a ocho versos¹⁰. El segmento «donde somos», que en la etapa anterior ocupaba el final del v. 2, se ha transformado en «donde fuimos», en la posición inicial del verso 3. El tiempo pasado amplía el ámbito de resonancia de ese cronotopo de desolación donde irrumpía la presencia testimonial de la poesía.

La expansión del número de versos es el efecto de dos cambios. Uno, la diferente segmentación con desplazamiento de los hemistiquios. Otro, el mayor desarrollo y el refuerzo del imaginario del dolor y del llanto.

De la versión primera donde optó por llorar en forma asordinaada («en do menor silencio») se pasa a elegir una manifestación descontrolada que invade el cuerpo por canales inusitados: no los ojos, no la sonoridad del gemido, sino la boca y las manos que desarticulan y fragmentan el cuerpo. Casi parece que las visiones del Guernica de Picasso hubieran irrumpido en el poema.

Al agregar un nuevo verso (v. 6 «lágrima tan usada invisible») explicita el objeto directo del verbo llorar, generalmente intransitivo, de un modo particular que refuerza la nota del sufrimiento para después atenuarla. La novedad reside en que no se lloran lágrimas amargas, como suele ocurrir cuando se echa mano de este objeto interno, sino que se llora «lágrima», en un singular poco empleado aunque se interprete como colectivo o masivo. Y más aún porque «lágrima tan usada invisible» se desgasta y llega a borrarse totalmente, con lo cual se rescata, por otros caminos el sintagma suprimido que figuraba en la versión anterior («en do menor silencio»).

3. 3. El texto, tercera versión

El poema publicado en Hispamérica, el registrado como núm. 31 en la etapa intermedia y el que eligió para el libro distancias, con el núm. 3, constituyen la tercera versión conocida, que no fue luego modificada por la autora.

1=1 ahora se abate la locura del poema
2+1.º hem. del 3 sobre la calle en ruinas donde fuimos
2.º hem. del 3+4 somos qué bajo cifra mortal
5 aunque lloremos por la boca por la mano
6 lágrima tan usada invisible
7 y en las ollas comunes
8 murmure el pan su tétano sus ángeles

El texto confirma las elecciones de la versión segunda (un tiempo pasado junto con varios presentes, refuerzo y atenuación del llorar). Repite su formulación pero la distribuye en 7 versos, lo cual implica un doble desplazamiento de los sintagmas conocidos. En efecto, hay deslizamientos (que supongo simultáneos) hacia arriba para ocupar la casilla final del verso anterior («donde fuimos», de 3.º a 2.º; «bajo cifra mortal» de 4.º a 3.º); o hacia adelante dentro de su mismo verso («somos qué» en v. 3.º) porque el casillero quedó vacío por el ascenso de «donde fuimos» a v. 2. También se produce un simple cambio de numeración (un adelanto) de los cuatro versos finales, porque el movimiento ascendente del 4.º dejó libre su lugar (vv. 5, 6, 7 y 8 pasan a ser vv. 4, 5, 6 y 7). Este tipo de modificaciones es bastante común en el proceso de escritura de distancias y produce transformaciones que dan al poema una organización más compacta.

3. Conclusiones

El estudio genético de estos poemas de distancias -en los documentos que han podido rescatarse- muestra el tipo de procesos que prevalecen en dicha colección. En ella predomina la tendencia a la concentración, a la escritura de poemas más breves pero no menos complejos por un trabajo

textual de supresiones, desplazamientos y sustituciones. Estos dos últimos pueden ser verticales, y horizontales (es decir, ocurridos en distintos versos o en el mismo); de un verso completo o de un fragmento; en movimientos hacia adelante y hacia atrás. En la primera etapa, o en el paso de la primera a la segunda, se llega a un número de versos considerablemente menor, y suele mantenerse en un número igual o casi igual en las etapas intermedias o finales, con alguna variante de formulación o de reorganización de sus componentes.

El poema 17 ha revelado que la evolución puede presentar saltos sorpresivos. Aquí, cuando los caminos se bifurcan entre el primer pretexto y el segundo, la autora privilegia la tradición más antigua y deriva de ella el texto que publica. Esto afecta también el proceso de condensación. El primer manuscrito (después de las modificaciones) ofrecía una versión de 8 vv., el segundo pasó de una de 8 a otra de 5, el libro fijó la extensión de ocho sin avanzar hasta la extrema síntesis¹¹. El análisis practicado en el poema 12, «edipo», se detiene más en cómo los procesos genéticos afectan las transformaciones del imaginario (temporalidad, ámbito diurno que se desliza hacia nocturno, tensión de la escritura para salvar el simbolismo solar de Yocasta). Conviene señalar la importancia de las invariantes -lo que persiste en las tres versiones- como el verso final en el que la plenitud de la unión amorosa se traduce por la máxima expresión del imaginario acuático: «y el abrazo era el mar». El poema 3 muestra un ejemplo de intento fallido de ruptura que involucra los planos del significante y del significado para producir un efecto de extrañamiento, semejante a los del 1 (39) y el 31. Además pone de relieve que en un libro pueden existir redes que conectan varios momentos de su lectura. En este caso la red se hace más notoria por el juego de ambos planos, su efecto de ruptura, y el hecho de que el manuscrito conserve las marcas de abandono de ese procedimiento en la tachadura. También se ha planteado el problema teórico que puede surgir cuando los pretextos no permiten determinar la diacronía interna de los cambios introducidos en un manuscrito, p. ej. en el núm. 17. O las vías para inferir la ordenación de manuscritos no datados, p. ej. en el núm. 3.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo