

La “quebrada geometría” de *Edad sin tregua*

de Susana Thénon

Mariana Di Cío

Universidad Católica Argentina

Universidad de Paris IV - Sorbonne

marianadicio@wanadoo.fr

“y que sin tiempo ni lugar no hay muerte
y sí quebrada geometría
lumbrecitas de gozo
paraíso dentado por los bordes”
Susana Thénon, IX / 1986, (2001, 269).

1. Ubicación en el contexto literario.

El objetivo de este trabajo contribuir a la inserción de la figura de Susana Thénon (1937-1990) en el panorama de la poesía argentina contemporánea, a quien se suele asociar con la llamada “generación del 60” o incluso con otras figuras femeninas predominantes, como puede ser el caso de Alejandra Pizarnik¹. Aunque un cotejo minucioso con la producción sesentista se alejaría demasiado de nuestra propuesta, a partir de la confrontación de la poesía de Thénon con las revistas y los poetas del 60 se hace visible la divergencia de planteos estéticos y de actitudes vitales. Creemos que no hay en esta poeta elementos suficientes como para ligarla con tal movimiento, entre otras cosas porque muchas de las características atribuidas a dicha generación (presencia del paisaje urbano, tematización del tango, fusión del yo lírico con el autor, predominio de la prosa, coexistencia de registros muy variados, etc.) aparecen en el último período de su producción. Por otro lado, cuando algunos de estos rasgos finalmente se hacen presentes en la obra de Thénon, lo hacen en estrecha amalgama con inquietudes más personales, reelaborando elementos centrales de su poética. Esta asincronía

respecto de sus contemporáneos responde a su individualismo y a la búsqueda de la propia voz; y si coincide con los planteos estéticos de sus coetáneos, no es de manera intencional ni buscada, sino que hay a lo sumo una reverberación de las preocupaciones y de las reflexiones intelectuales de la época.

Figura más bien solitaria, la suya es una voz que busca infructuosamente su lugar. Precisamente, la soledad de su voz y el espacio son motores de gran parte de su poesía, que irá metamorfoseando el deseo en la búsqueda y la sed; la imposibilidad de alcanzar estas aspiraciones tomará cuerpo en arenas baldíos, espejos, caminos cerrados, círculos, espacios o moradas imposibles y desiertos.

2. Obra/ Ova completa.

Son cinco los libros de poesía publicados en vida de la autora²: *Edad sin tregua* (1958) y *Habitante de la nada* (1959) pueden considerarse como manifestación de un mismo planteo estético y vital, ya que es escasa la distancia entre la aparición de uno y otro. La fundación -junto con Juan Carlos Martelli, Eduardo Romano y Alejandro Vignati- de la revista literaria *Agua viva* (1960) supone una cierta apertura hacia la comunidad poética; de la misma época son también sus colaboraciones críticas en publicaciones especializadas, que se irán espaciando progresivamente. Podría decirse que con la publicación de *De lugares extraños* (1967) se clausura una primera etapa de su producción.

Thénon no publicó poesía durante el período 1970-1982, sino que se dedicó de manera activa a la fotografía. Esto no debe entenderse como un verdadero silencio, sino simplemente como un cambio de código, ya su producción poética no cesa; de hecho, ya estaba en preparación *distancias*, que recién se editaría en 1984 por cuestiones

editoriales y económicas ajenas a la tarea literaria propiamente dicha. Hay en este libro una diferencia radical de tono que atraviesa todas las modalidades expresivas y que se refleja en una nueva manera de abordar la espacialidad, las contradicciones y los “huecos” a través de los cuales se filtra lo no dicho. Se prepara ya, mediante un juego más sofisticado de voces y de rupturas sintácticas, un modo nuevo de expresión que eclosionará en 1987 con *Ova completa*, que inaugura su etapa más revolucionaria y controvertida.

Allí Thénon rompe definitivamente con la sintaxis y la semántica convencionales, da lugar a innumerables juegos polifónicos y de registro, incorpora de modo mucho más acentuado la ironía y la burla despiadada que antes se insinuara; en definitiva, busca una manera propia de expresar su inconformismo. Precisamente por la renovación que implica semejante actitud y por la originalidad de sus planteos estéticos, basta pensar en “Poema con traducción simultánea español- español”, este período de su producción ha sido más estudiado por la crítica.

La edición de sus obras completas en dos tomos bajo el significativo título de *La morada imposible*, a cargo de Barrenechea y de Negroni, permite que una nueva generación de lectores la conozca, ya que el acceso a su poesía era otrora casi imposible por cuestiones editoriales: la tirada de sus libros fue siempre muy reducida y hasta la fecha no había sido reeditada.

El camino recorrido por la autora hasta llegar a la última instancia, *Ova completa*, no es lineal, y a pesar de las divergencias de las que está imbuida su obra, todas las etapas son fundamentales en este proceso. En su última producción la autora se plantea la necesidad de buscar otras formas a través de las cuales canalizar su ironía y su visión crítica, y para ello debe romper y subvertir las formas más “clásicas” empleadas anteriormente, que habían agotado su capacidad expresiva y que no reflejaban de manera cabal la

transgresión formal deseada. Sin perder de vista la totalidad de su obra, ceñiremos nuestro estudio a la producción temprana, concretamente a *Edad sin tregua* (1958), correspondiente a la etapa primera de Thénon, necesaria e iluminadora para acceder a una visión integradora de su poética.

Más allá de su carácter primerizo, hay en este poemario un anuncio de lo que vendrá, el germen de modos expresivos y preocupaciones posteriores - la espacialidad, la presentación conflictiva del sujeto poético, el inconformismo ante las convenciones sociales, el desasosiego interno - que difícilmente se puedan explicar sin la lectura atenta de este conjunto de versos.

3. *Edad sin tregua*: una dislocada estructura especular.

En una primera aproximación, *Edad sin tregua* puede provocar en el lector la sensación de desconcierto. La coexistencia de poemas de un único verso (“Poema”) con otros de extensión considerable (“Aledaños” y sus catorce secciones, por ejemplo), el uso todavía tímido de la tipografía y del espacio en blanco (“Scherzo”), la incorporación de onomatopeyas (“Trac de la sangre/ alucinada es el baile/ [...]” o “Cafetín. / Tin. / [...]”³), el empleo de un lenguaje descarnado, brutal y por momentos callejero junto con la influencia de poetas como Federico García Lorca, Eugenio Montale o Vicente Huidobro, por mencionar algunos, confieren a la obra una especial disonancia.

Para abordar una obra con tantos matices y cambios de ritmo y de tono como es *Edad sin tregua*, nos concentraremos en primer lugar en la geometría, por entender que ocupa un papel destacado en toda la obra de Thénon, tanto poética como fotográfica. Una y otra vez nos topamos con referencias o alusiones espaciales, que en muchos

casos podrían sintetizarse o visualizarse por medio de figuras geométricas.

Por otro lado, entendemos que la fotografía, actividad que también ejerció, aporta otro elemento clave de su poética, concretamente en lo que se refiere a la supresión voluntaria del color durante el revelado. Esta postura, estética antes que técnica, se traduce en una deliberada reticencia del sujeto; el tratamiento de las imágenes de su obra literaria oscila perpetuamente entre polos extremos: decir y no decir. Al igual que en fotografía, Susana Thénon trabaja con la palabra en negativo y en positivo. Este juego de luces y de sombras impregna el lenguaje utilizado: por momentos lo encontramos oscuro, velado; en ocasiones sólo podemos acceder a las certezas por medio de la negación lingüística y de las remisiones a la nada.

Precisamente, la interpretación de la obra de Thénon que proponemos se asocia, en gran medida, con la técnica del revelado fotográfico. En el negativo las sombras que arrojan los objetos se ven blancas y el sol, en cambio, negro. Si a través de dicho negativo iluminamos un papel fotográfico (o en general, material fotográfico positivo), la luz atravesará las zonas claras pero no, en cambio, las oscuras, y, por consiguiente, el papel fotográfico sólo quedará iluminado en las primeras. Durante el revelado, las zonas del positivo que habían quedado iluminadas se oscurecen y las no iluminadas quedan claras. Por lo tanto, en el positivo, las zonas claras del negativo pasan a adquirir el tono oscuro que el objeto tiene realmente en dichas zonas; en cambio el sol, negro en el negativo, se vuelve a ver aquí luminoso.

En realidad, nuestra hipótesis de lectura apunta a clarificar todas aquellas zonas oscuras o intencionalmente veladas por el sujeto poético, sin por ello opacar lo que estaba claro desde un principio. Sin embargo, hay ciertas imágenes o elementos que pueden distraer al lector del verdadero sentido que subyace a los fuegos de artificio,

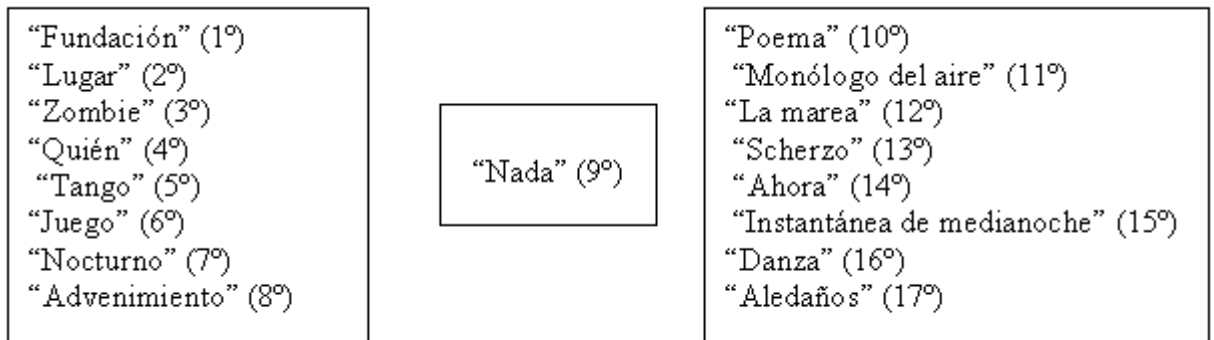
por tratarse, por ejemplo, de un cambio demasiado abrupto en el tono: “[...] / Pero ahora pienso / en la vida. / Esa prostituta.” (“Ahora”). No proponemos un efectivo oscurecimiento de las zonas iluminadas, sino un eclipse momentáneo de los elementos que provoquen dispersión, ejercicio que permitirá, en definitiva, una visión más nítida del conjunto.

“Nada” es, en muchos sentidos, una composición clave. Por empezar, ocupa un lugar privilegiado dentro del poemario. En efecto, si contabilizamos los catorce “aledaños” como una totalidad, “Nada” se ubica en la novena posición, es decir, exactamente en el centro de las diecisiete composiciones de *Edad sin tregua*. Por otro lado, esta posición privilegiada encuentra un correlato en la semántica del poemario y permite, a modo de un núcleo irradiador de sentido y de un eje que por momentos pareciera desestabilizante más que dador de equilibrio, el establecimiento de numerosas conexiones a ambos lados de este poema axial.

En sus *Notas sobre poesía* Thénon se refiere a las polaridades que impregnan su obra, y nos da una pista para su interpretación: “Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es el puente que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos. El poema es una venturosa excursión por lo ignorado” (Barrenechea 1994, 80).

De cada uno de los extremos del libro surge un modo diferente de abordar lo desconocido: con “Fundación”, poema inicial, comienza una búsqueda que tendrá la palabra como protagonista y, a la par, como reflejo de la interioridad del sujeto. En la otra punta, desde los “Aledaños” asistimos a la apertura de un movimiento cuyo objetivo último es acceder a un lugar de descanso y de encuentro consigo mismo y con los otros. En realidad, estos dos ejes semánticos están en estrecha relación, dado que en Thénon esta andanza vital entraña también el desplazamiento topográfico. A continuación presentamos

las composiciones de este poemario organizadas según la lectura que proponemos⁴:



Como se ve, el poemario comienza con “Fundación” y con el deseo de crear nuevas palabras, nuevos dioses, nuevos sexos; en definitiva, nuevos mundos. Antes de llegar a “Nada”, nos encontramos con una angustiante pregunta, fragmentada en los versos de “Advenimiento”: ¿Por qué no han de ser nunca / nuestras manos / las que se alcen, / [...]?”. Esta pregunta sin respuesta habla de imposibilidad, de una voz que nada dice o nada puede, de unas manos que nada hacen. De allí a “Nada” hay un solo paso.

Desde el extremo contrario, los “Aledaños” comienzan por plantear la noción del límite en sentido físico o geográfico (“[...] / en los aledaños / hemos / anclado”), que poco a poco se irá transformando también en un límite lingüístico, según los conceptos de Giorgio Agamben acerca de la negatividad y de la presencia de la nada en el lenguaje:

(...) la nada es una especie de dimensión límite del lenguaje y de la significación: el punto en el cual el lenguaje deja de significar la *res* sin convertirse, no obstante, en una simple cosa entre las otras, porque, como puro nombre y pura voz, ahora apunta simplemente a sí mismo. En cuanto abre una dimensión en la cual existe *el lenguaje*, pero no *las cosas* significadas, la dimensión de significado de la nada aparece próxima a la de los

shifters, que indican el propio tener lugar en el lenguaje, la instancia del discurso independientemente de lo que en ella se dice. (Agamben, 1982, 119-20).

De acuerdo con este enfoque especular, “Nada” ocupa, entonces, la posición central de este poemario, tanto desde el aspecto puramente *geográfico* como desde la semántica, pues ambos extremos del libro nos conducen a ella.

Por otro lado, después de un minucioso análisis, comprobamos que no sólo hay igual número de poemas en cada parte; también existe una cierta correspondencia semántica entre uno y otro lado de “Nada”. En efecto, casi todas las composiciones poseen un correlato semántico en la sección opuesta, lo que hace más plausible la consideración de “Nada” como eje del poemario.

Estas duplas construyen varios sentidos:

- poemas 1-10: incluyen la definición de un *ars poetica*;
- poemas 2-17: la consideración de la geografía y de sus límites para definir al sujeto;
- poemas 5-16: la danza o el movimiento en el espacio como modo de expresión;
- poemas 6-13: el elemento lúdico;
- poemas 7-15: la oscuridad y lo nocturno como momentos del deseo.

Las duplas de poemas 3-14, 4-8 y 11-12 (“Zombie” - “Ahora”; “Quién” - “Advenimiento”; “Monólogo del aire” - “La marea”, respectivamente) constituyen una unidad intrínseca en el interior del poemario, ya que responden a una misma actitud de búsqueda existencial, espacial y lingüística, razón por la que los denominaremos “nucleares”. Efectivamente, hay en estas seis poesías la necesidad de esclarecer la identidad del sujeto y de la

alteridad, de indagar y acompañar el rastreo de sentido (por medio de interrogaciones retóricas, de la sintaxis o de la acumulación de imágenes fragmentadas que reclaman un ojo organizador). La definición es el procedimiento central de estos textos (definición por la vía negativa o por el uso particular del verbo ser y de numerosos predicativos), en consonancia con los objetivos generales del poemario, cuyos dos ejes semánticos de mayor peso son, en nuestra propuesta de lectura, el de la búsqueda (de la propia identidad, del otro, del diálogo) y el del movimiento (interno y externo).

Si bien en estos “poemas nucleares” la correspondencia señalada para el resto de las composiciones - cada poema con su complementario y / o análogo en el otro sector resultante luego de la división de aguas que supone “Nada” - no es tan estricta, sí podemos hablar de una estructura *cuasi* especular, dado que hay, de todos modos, algunos elementos que permiten establecer paralelos entre ambos flancos. Se asocia la tierra con la sangre, con lo vital: “La vida es prosa / coagulada en barro” (“Ahora”, nº 14) y “[...] / desciende y sube / la marea/ de la sangre. / Triste y fundamental / y turbio / es este ardor / [...]” (“La marea”, nº 12). El recurso de traducir en palabras el mundo y el propio ser mediante la definición aparece tanto en “Monólogo del aire” (nº 11), como en “Zombie” (nº 3) o en “Ahora” (nº 14), aunque de alguna manera impulsa todo el poemario; asimismo las preguntas sin respuesta de “Quién” (nº 4) y de “Advenimiento” (nº 8) se corresponden con el “Monólogo del aire”(nº 11) de la segunda parte, por citar tan solo algunos paralelismos.

En consecuencia, al igual que la nada constituye un límite para el lenguaje y para la posibilidad de expresión en general, “Nada” demarca el interior del poemario, orienta los movimientos del sujeto lírico. De modo análogo, **el espejo también señala un límite entre realidad y representación en tanto lámina que reproduce imágenes, órgano de auto-contemplación y reflejo del universo, que en cierta manera las contiene y las absorbe. *Edad sin tregua*, y en él de**

manera especial “Nada”, habla del no-ser, de las carencias, de la negación, tanto del lenguaje como de las cosas.

En este sentido, podemos asimilarlo a un espejo que devuelve imágenes dislocadas, al igual que el eco sugiere una merma en el lenguaje, pues sólo dobla las voces emitidas al final y repite las palabras oídas. Esta imposibilidad de duplicar fielmente imágenes y voces se ve con claridad en el mito de Eco y Narciso que narra Ovidio. A medida que ambos personajes se acercan al objeto amado, se acercan a su hundimiento, a la confrontación con los límites. Desde la Antigüedad hasta nuestros días en el simbolismo del espejo hay pasividad (en la imagen reflejada) y ambigüedad; en su condición de límite se advierten también las sugerencias de un pasaje hacia “otro lado” y de reproducción que no es mimética:

[...] el mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución es el que proyecta ese sentido negativo, en parte caleidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo. [...] Además es lunar el espejo por su condición reflejante y pasiva, pues recibe las imágenes como la luna la luz del sol. [...] Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede dissociarse y “pasar” del otro lado, tema éste retenido por Lewis Carroll en *Alicia*. Esto solo puede explicar la costumbre de cubrir los espejos o ponerlos vueltos de cara a la pared en determinadas ocasiones, en especial cuando alguien muere en la casa. [...] (Cirlot, 1958, 195).

El espejo aparece en *Edad sin tregua* en forma explícita (“Somos nuestro occidente / nuestra forma ya medida por dientes y espejos” (“Zombie”); “Mujer derramada / la cara deshecha / en el vidrio cuarteado.” (“Aledaño III”); “Guitarras / espejos / la noche / se escapa” (“Aledaño VI”) e implícitamente en la semántica y en la sintaxis. También asoma en “Habitante de la nada”, el poema que da

nombre al segundo libro (y que plantea una noción similar al punto de llegada de *Edad sin tregua*: “Soy más bien un espejo gastado /una superficie que no refleja”) y en el título de una de las series fotográficas de nuestra autora, a la que ya nos hemos referido, “Los reales espejismos”. Este oxímoron evoca las tensiones entre la realidad y sus apariencias o manifestaciones, de la misma manera en que la mención de un espejo que no refleja es sintomático de una pobre representación y despierta en el lector resonancias de esterilidad. Si el sujeto es una “superficie que no refleja”, la pregunta por el ser se ve condenada desde el principio al fracaso, y remite a la oscuridad, al vacío, a la nada, temas recurrentes y por cierto centrales en la poética de Thénon.

De todas maneras, tampoco el reflejo en *Edad sin tregua* es fidedigno, pues la superficie (ya sea un espejo, un catalejo, un fanal o incluso un charco) siempre está opacada. Al igual que el sujeto (“Yo soy veinte años/ entre paréntesis”, dice en “Aledaños”), su imagen está siempre desplazada; no es extraño, entonces, que la estructura textual que proponemos como acercamiento a este poemario se deslice o distorsione en el núcleo que constituyen los poemas 3-4-8-11-12-14.

Si la superficie reflejante es siempre opaca, turbia, las proyecciones del caos mundanal no se realizan en forma límpida. De esta manera, el espejo condensa la tensión entre el aparecer y el desaparecer, entre las numerosas alusiones a la pasividad y la concepción del poema como acción, entre la búsqueda de definición vital y los espacios de muerte, entre el anhelo inconmensurable que se topa siempre con la frontera, con el límite.

4. Recapitulación y conclusiones.

La lectura especular que proponemos no se contrapone con una lectura lineal, pero favorece la hermenéutica global de la obra en su conjunto, y permite mejor el rastreo de algunas temáticas que irán cobrando creciente importancia, como los ejes semánticos de la fragmentación, de la búsqueda y del movimiento.

La dislocación del sujeto se manifiesta en su percepción de la realidad, en el lugar físico y metafórico que elige como punto de partida para su enunciación poética: un espacio fronterizo, y en la particular estructura especular que elige para insertar su voz. Desplazado, marginal, disconforme, su propia incomodidad lo impulsa a la búsqueda de una nueva situación, tanto lingüística como espacial. Extranjero en su propia tierra, originario “de lugares extraños” y “habitante de la nada”, el sujeto poético que construye Thénon busca un cielo que no es cielo y vislumbra un caos que nunca es tal; emprende la búsqueda “sin tregua” y transita como zombie por “camino explorados”. Sin embargo, el poemario termina en los límites, precisamente en la zona de indefinición que desestabiliza y que, a la vez, es su anclaje en el presente: “Y en los alrededores hemos anclado”.

Aunque los confines no sean el ámbito más propicio, el yo lírico encuentra allí un lugar donde arraigarse en forma precaria. Como el sujeto poético que construye, es nuestro deseo que Susana Thénon permanezca, incluso desde su lugar fronterizo, anclada en el panorama de la poesía argentina de los últimos treinta años.

5. Bibliografía.

AGAMBEN, Giorgio. 1982. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-textos. (Traducción de Tomás Segovia), 2002.

BARRENECHEA, Ana María. 1994. "La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon", en *Filología*, XXVII, 1-2. Bs. As., Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", UBA. (pp. 75-90).

CIRLOT, Juan- Eduardo. 1958. *Diccionario de símbolos*. Colombia, Colección Labor, 1995. [Nueva Serie].

THENON, Susana. 1958. *Edad sin tregua*. Bs. As., Ediciones de la Cooperativa Impresora y Distribuidora Argentina Lda., 72 pp. (Incluye "Aledaños", I-XIV, pp. 41-67).

_____. 1988. *Acerca de Iris Scaccheri. Fotografías*. Buenos Aires, Ed. Anzilotti.

_____. 2001. *La morada imposible*, tomo 1. (Edición a cargo de Ana María Barrenechea y María Negroni)⁵. Bs. As., Ediciones Corregidor, [Biblioteca de poesía].

Notas:

[1] Si bien no es nuestra intención abordar en este trabajo las relaciones entre Thénon y Pizarnik, creemos que la usual asociación se debe principalmente a razones aleatorias y anecdóticas: prácticamente de la misma edad, ambas son de origen judío y presentan tanto una sexualidad conflictiva como ciertos rasgos propios del escritor marginal. En efecto, las dos poetas llegaron a conocerse (es gracias a Thénon que Pizarnik publica en el segundo número de *Agua viva*) y se frecuentaron hacia fines de la década del cincuenta. Sin embargo, creemos que desde el punto de vista estético, son más los rasgos divergentes que los puntos en común: no hay, por ejemplo, en Thénon un uso tan amplio de las imágenes oníricas, ni la

recurrencia al jardín, a la infancia o a la alteración mental. Desde lo formal, Pizarnik tiene una tendencia mayor a la brevedad, y utiliza la prosa poética y el teatro como otros medios de expresión, terrenos casi inexplorados por Thénon.

[2] Cabe destacar que Thénon posee también un vasto caudal de obra inédita, fechada y corregida, aún sin publicar.

[3] Estos versos corresponden a “Tango” y a la sección III de “Aledaños”, respectivamente.

[4] El número al lado de cada título corresponde al orden que ocupa dentro del poemario.

[5] Esta obra se anunció en dos tomos; el segundo debía contener poesía inédita, la correspondencia con Ana María Barrenechea y Renata Treitel, y una bibliografía completa. Hasta la fecha no ha sido editado.

© *Mariana Di Ció* 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese 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

