

1997

Génesis de tres “Distancias” de Susana Thénon

Ana Maria Barrenchea

Citas recomendadas

Barrenchea, Ana Maria (Otoño-Primavera 1997) "Génesis de tres “Distancias” de Susana Thénon," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 46, Article 1.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss46/1>

GENESIS DE TRES “DISTANCIAS” DE SUSANA THENON*

Ana María Barrenechea
Universidad de Buenos Aires

O. Como sistema general de ordenamiento y referencias para el estudio genético de los poemas elegidos indicaré si existen:

1. manuscritos de la autora; 2. copias dactilográficas; 3. publicaciones en revistas; 4. 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 llamó “nuevas distancias”);¹ 5. aparición en el libro *distancias*, Buenos Aires, Torres Agüero Edr., 1984, cuyo texto nunca fue modificado por la autora. Se detalla la cronología del proceso siempre que esté documentada, directamente o por inferencias.

Transcripción:

Los lugares ocupados por las sustituciones o ampliaciones (por encima o por debajo de la línea) llevan flechas para indicar su inserción. El asterisco marca lectura dudosa; el interrogante (?), indescifrable. Los números con flecha (por ej. 5→1) señalan las traslaciones de versos o de hemistiquios de una versión a otra.

1. Poema núm. 17, p. 39 del libro

* Susana Thénon nació y murió en Buenos Aires (Argentina), (1937-1990). Publicó cinco libros de poesía *Edad sin tregua* (1958), *Habitantes de la nada* (1960), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984), *Ova completa* (1987), y dejó otros sin editar. Conocía el hebreo bíblico, las lenguas clásicas, el alemán, el francés y el italiano, y tradujo fragmentariamente obras griegas, latinas y poesía de Rilke. La fotografía fue otro de sus medios de comunicación creadora.

1.1. *Los pretextos*

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

En una hoja manuscrita por la autora figuran 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 primero sin número, el segundo con el núm. romano XXII, y al pie figura la fecha 5-IX-68.

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 esta 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.

- 1 ~~dolor~~—doler
- 2 cuánto demora el tiempo
- 3 (bosques aquellos) y—otros
- 4 ~~pensamiento pegajoso~~ que no deja
dolor dolor ↑
- 5 (bosques a viento)
- 6 ~~con la palabra de mañana y la muerte de hoy~~
- 7 ~~inútiles—ya*~~
aire ↓
- 8 ~~se sabe el agua~~ en lengua muerta
habla la noche ↑
- 9 voz muda es la noche en fuentes claras

- 10 ~~(bosques~~
 dos ↓
 11 soy tres
 ↓ de siempre
 12 una igual una ~~mas que distinta~~

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 siempre.² 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 insertado 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. 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 con otros.

Los versos 11 y 12 corresponden a lo que será la estrofa final del libro, también con letra cursiva, 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.

XXII

- 5→1 (bosques a viento)
 8→2 habla la noche en lengua muerta
 9→3 v z muda es la n che en uentes claras
 4 y ~~—bosques)~~
 5 ~~qué puede ante los viejos tiempos~~
 6 ~~repta una sílaba de mar*~~
 7 ~~(?)—materia el~~ (sueño del sueño
 8 ↓ una sílaba de mar*)

5-IX-1968

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 primero (“sueño del sueño”) no se sabe si interpretarlo como un superlativo hebreo, aunque le falte la *s* final y *le* sobre la *l*, 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 la versión del primer manuscrito con sus correcciones — no la del segundo — y la distribuye en tres grupos espaciados por blancos, introduciendo algunos cambios.

- 2→1 cuánto demora el tiempo
- 3→2 (bosques aquellos)
- 4→3 dolor doler que no deja
- 5→4 (bosques a viento)

- 8→5 habla la noche en lengua muerta

11→6 *soy dos*

1ª hem.12→7 *una igual una*

2ª hem.12→8 *sin siempre*

Las modificaciones consisten en no desplazar el final del v. 4 — según lo indicaba el primer pretexto corregido — para no dejar juntos dos versos parecidos (el 3 y el 5). 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, y divide el verso final en dos, además de cambiar la preposición *de* por *sin*. Si el mensaje parece levemente el mismo de la 1ª 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 un *nunca*. Pues la negación de “siempre” es la oposición a “siempre”, es decir el bloque definitivo de la esperanza por alcanzar a un otro, por ser *con* otro.

En la versión publicada se afirman las tensiones y las ambigüedades que caracterizan la lírica de Susana Thénon aunque hayan sido eliminados varios efectos de repetición; de todos modos la autora ha elegido aquí transmitirlos al lector por procedimientos de reducción.

2. Poema núm. 12, “edipo”, p. 29

2.1. Estudiaré este poema en su proceso de variación interna y dejaré para otro 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 1ª, 3ª, 4ª y 5ª.

2.2.1. *Los pretextos*

He conseguido una sola copia manuscrita por la autora 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.

XVI *edipo*

- | | | |
|---|---------------------------------|---------------------------------------|
| 1 | el abrazo el abrazo en la tarde | |
| 2 | qué inmortal he sido | el abrazo en la tarde
extranjero ↓ |
| 3 | y qué poco lastima el porvenir | prematureo |
| 4 | esta piedra sin descanso | eras eterna todavía
eras ↓ |

5 eres lo último y primero y nada
6 y nada sino sol ~~mi ceguera~~
tu mirada mi ceguera
7 ~~tu mirada mi ceguera~~
8 ~~si en otro sol — sol~~ sol para siempre ↓ ~~ayer~~ ~~ayer el abrazo en la tarde~~
9 ~~cuando otro sol~~
10 ~~si el~~ y el abrazo en la tarde
11 y amanecimos y amanecí
anohecimos ↓
12 el abrazo en la tarde y amanecimos
13 y el abrazo era el mar

28-VI-68

Diríase 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 este por aquel. 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 clásico.³

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 la fusión amorosa. Por otra parte, la pareja incestuosa participa en el ciclo natural del atardecer-anohecer y el amanecer, ciclo temporal 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 diurna.⁴

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 intermedia*,⁵ salvo una variante en los dos penúltimos versos:

edipo

1=1	el abrazo el abrazo en la tarde
2=2	qué inmortal he sido el abrazo en la tarde
3=3	y qué poco lastima el porvenir extranjero
4=4	esta piedra sin descanso eras eterna todavía
5=5	eras lo último y primero y nada
6+7→6	y nada sino sol tu mirada mi ceguera
8+1ªhem. del 12→7	sol para siempre ayer el abrazo en la tarde
2ª hem. del 12→8	y anohecimos
13→9	y el abrazo era el mar

Por un desplazamiento doble se ha trasladado el primer hemistiquio del verso 8 al final del anterior, y se ha corrido en dicho verso su segundo hemistiquio (incluido antes por sustitución en el manuscrito). 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 poema.

2.3. *El texto*

En el libro se fija el texto con dos leves cambios:

edipo

1=1	el abrazo el abrazo en la tarde
1ªhem. del 2→2	qué inmortal he sido
3=3	y qué poco lastima el porvenir extranjero
4=4	esta piedra sin descanso eras eterna todavía
5=5	eras lo último y primero y nada
6=6	y nada sino sol tu mirada mi ceguera
1ªhem. del 7+8→7	sol para siempre ayer y anohecimos
9→8	y el abrazo era el mar

Primero se suprime uno de los sintagmas repetidos, y se lo sustituye por desplazamiento con el que constituyó el v. 8, mientras el v. 9 pasa a ocupar el casillero que quedó vacío. Así resulta configurado el poema “edipo” con 8 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 1ª, 3ª, 4ª y 5ª.

Existen dos pretextos (dos manuscritos holográficos escritos uno con tinta y otro con lápiz) diferentes entre sí y con respecto al resto. Además hay una tercera versión que está documentada en la revista *Hispanérica* (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 corregido 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 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 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. 49.⁶

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.

3.2. *Los pretextos*

3.2.1. Primer *pretexto*: el manuscrito en tinta

1	ahora se abate la locura del poema
2	sobre la calle en ruinas donde somos
3	somos qué bajo cifra mortal
4	? aunque lloremos en do tres menor silencio
5	y en las ollas comunes
6	murmure el pan su tétano sus ángeles

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”.⁷ 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)⁸ 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:

v. 4 “aunque lloremos en do tres menor silencio”

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 este.

vv. 1 y 27	la rueda se ha detenido	se ha detenid-
vv. 2 y 28	<i>dos</i> 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 evoluciones hasta estancarse, 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, abundan los 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 palabra que nada quieren decir (p. ej., v. 18 “tanle jos”; v. 16 “sumitad 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*: manuscrito en lápiz

1=1	ahora se abate la locura del poema
1ª hem. del 2→2	sobre la calle en ruinas
2ª hem. del 2 con variante	
+ 1ª hem. del 3→3	donde <u>fujimos</u> somos qué
2ª hem. del 3→4	bajo cifra mortal
1ª hem. del 4+	
2ª hemist. nuevo→5	aunque lloremos por la boca por la mano
verso nuevo→6	lágrima tan usada invisible
5→7	y en las ollas comunes
06→8	murmure el pan su tétano sus ángeles

Esta versión recoge la expansión que pasa de seis a ocho versos.⁹ 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 asordina (“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 *Hispanamérica*, el registrado como núm. 31 en la etapa intermedia y el que eligió para *distancias*, 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 ^a hem. del 3→2	sobre la calle en ruinas donde fuimos
2 ^a hem. del 3+4→3	somos qué bajo cifra mortal
5→4	aunque lloremos por la boca por la mano
6→5	lágrima tan usada invisible
7→6	y en las ollas comunes
8→7	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^a a 2^a, “bajo cifra mortal” de 4^a a 3^a); o hacia adelante dentro de su mismo verso (“somos qué” en v. 3^a) 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 3^a a 2^a 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 síntesis.¹⁰

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. el núm. 3.

NOTAS

1 Esta copia es anterior a las denominadas en sus cartas “nuevas distancias”, por eso no figuran allí. Sin embargo ellas no siempre eran de escritura posterior sino que la autora no las consideró como integrantes de la colección en un momento, y más tarde las admitió junto con otras verdaderamente “nuevas”, mientras eliminaba varias de las incluidas al principio. Preparo un artículo sobre el proceso de organización de la macro-estructura de *distancias*.

- 2 Pueden citarse muchos ejemplos de poemas con efectos de reiteración: 4, 7, 10, 21 (caso extremo), 26, 29, 37.
- 3 Las marcas en lápiz y tinta avalan la simultaneidad de cambios que supongo. Por otra parte, Thénon interpretaba que Sófocles quería presentar la fuerza de una pasión prohibida capaz de desafiar el escándalo y sus consecuencias a pesar del comentario de María Rosa Lida, la mentora que admiraba. Cfr. *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires: Losada, 1944 (obra que S. T. conocía). Tb. A. M. Barrenechea, "Susana Thénon escribe y resemantiza los mitos griegos", en *Homenaje a Aída Barbagelata*. Buenos Aires, BC Producciones, 1994.
- 4 Dos cambios menores indican: 1. El deseo de mantener la historia narrada en el pasado como rememoración (v. 5 "eres" por "eras"); 2. La busca de una formulación más adecuada al destino del héroe, según la tradición mítica (v. 3 "prematureo" por "extranjero").
- 5 En *Humboldt* (Hamburgo) II, 41, (1970), 34, con tr. alemana; *Acento* (Buenos Aires) año 1, núm. 1 (setiembre-diciembre, 1981), 19 y *etapa intermedia*, núm. 10.
- 6 Además la hoja de papel en el verso lleva copiado en tinta un poema que nunca recogió, fechado el 8-II-74.
- 7 La palabra procede de la historia de las artes plásticas donde comenzó a ser usada por los italianos y sirvió para nombrar los esbozos y estudios previos a la ejecución de los cuadros o bocetos, con diversas propuestas de soluciones. Véase al catálogo del Louvre, *Repentirs*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, pp. 47 ss. Un rasgo curvo une *do* y *menor* después de la tachadura de *tres*. La otra curva precedida de interrogante que une los versos 4 y 5 — que no sabemos cómo interpretar — quizás revela un agregado posterior a la escritura, como señal de la inseguridad de la autora sobre estos dos versos y sus dudas en cuanto a modificarlos o no.
- 8 Ambos gestos — la repetición de versos en el comienzo y el final de un poema, y la aparición del mismo poema abriendo y cerrando un libro — han sido interpretados por la crítica y por la autora como símbolo de una eterna circularidad de destinos o como camino en espiral que no vuelve al mismo lugar en la segunda instancia. Cfr. Ana María Barrenechea, "La documentación marginal para *distancias* de Susana Thénon", *Filología*, XXVII, 1-2 (1994), 75-90.
- 9 No puede decidirse si el v. 3 está escrito sin tachaduras y enmiendas, o si presenta una leve corrección. Por los materiales — papel encerado y lápiz — se hace muy inseguro detectar si hubo una escritura encimada (¿fuimos" sobre "somos"?) o si anotó originalmente "fuimos" con trazo más reforzado.
- 10 Esta no fue ajena a la poesía de Thénon, pues *Papyrus* — uno de sus libros inéditos — está compuesto de poemas muy breves en su mayoría.