



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**DIÁLOGO ENTRE GÉNEROS.
OTROS MODOS DE NARRAR EN LA POESÍA Y EL ENSAYO DE
TAMARA KAMENSZAIN**

TESIS

que para optar al grado de

DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta:

MARÍA ANDREA ESPARZA NAVARRO

ASESORA:

DRA. ROSE CORRAL JORDA

CIUDAD DE MÉXICO, 2022

*Comienzo porque sé que alguien me oye,
la que oyó mi nacimiento.*

José Lezama Lima, "Mi hermana Eloísa"

*A mi madre
y a la madre de mi madre*

Estas páginas son el producto de varios años de trabajo, años cuyo decurso fue más amable gracias a diversas personas e instituciones. He de comenzar por agradecer a El Colegio de México, por recibirme tan generosa y hospitalariamente.

También quiero dejar constancia de mi admiración y gratitud hacia la Dra. Rose Corral, cuya guía y acompañamiento fueron esenciales para llevar a término esta investigación. De igual modo, quiero agradecer a la Dra. Margo Glantz, al Dr. Enrique Foffani y al Dr. Anthony Stanton por su atenta lectura, por las estimulantes observaciones que estas páginas les merecieron.

Mi profunda gratitud a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, por su amistad y ayuda; al Dr. Sergio Ugalde, por cuya intermediación conocí la obra de Tamara Kamenszain. También a los doctores Xiomara Luna Mariscal y Alfonso Medina, por su apoyo en el proceso de titulación y, de manera especial, a Griselda Rayón, por su trato tan afable y cariñoso. Igualmente, quiero agradecer a los bibliotecarios de El Colegio de México, particularmente a Lourdes Quiroa Herrera.

Agradezco infinitamente a mi familia: a mis hermanos José y Daniel, a mi madre, a mis primas Berenice Torres y Grecia Eugenia Rodríguez, por escuchar mis obsesiones y zozobras en el trayecto, por su acompañamiento y su fe. Mi profundo y afectuoso agradecimiento también y muy especialmente para los amigos que me regaló El Colegio de México: Ana, Mara, Citlalli y Nancy, por su dulce amistad y fuerza; también a Jaime, David, Julio, Mario y Mariano, que me brindaron su cálida compañía y apoyo a lo largo del recorrido. A Ulises, por su aliento, por las pláticas y los libros.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se concentra en el estudio de la obra poética y ensayística de Tamara Kamenszain. En tanto la escritura de la autora se desplegó, desde el inicio, de manera alternada entre ambos géneros, esta tesis explora dicho dinamismo a partir del análisis de los modos en que se articula cada discurso. Se propone un recorrido paralelo de los volúmenes más representativos de la producción poética y ensayística de Kamenszain a fin de encontrar y profundizar en los distintos puntos de intersección que se producen entrambos registros. Dicho recorrido se halla estructurado en tres capítulos que identifican y resaltan como ejes estables de la escritura de la autora la noción de lo familiar —que en el terreno poético supone la (re)construcción de la genealogía, mientras que en el ensayístico cristaliza en el trazado de parentescos literarios—; la fragua de una identidad para el *yo* sostenida en lo femenino; la inflexión narrativa, vale decir: la continua remisión al relato; la condición judía —fundamental, sobre todo, en los primeros libros— y la cuestión de la muerte. Análogamente, se examinan las relaciones intertextuales de Kamenszain con otras figuras que se constituyen, en su escritura poética y crítica, en cuanto que referentes axiales constantes, tales como Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Enrique Lihn, Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga, Alejandra Pizarnik, Amelia Biagioni, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, César Vallejo, Héctor Viel Temperley, José Lezama Lima, Sylvia Molloy y Mario Levrero.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: las raíces de un mito autobio-gráfico.....	11
1. La <i>sujeta</i> de la escritura y el acto de la lectura.....	11
CAPÍTULO 1. Fabular los inicios: del lado de la poesía, del lado del ensayo.....	29
1.1 Orígenes del <i>yo</i> en <i>De este lado del Mediterráneo</i> : los avatares de la memoria y la experiencia del pasado.....	29
1.1.1 Errancia, extranjería y judaísmo o Del llamado a los otros.....	56
1.2 El origen de la escritura en <i>El texto silencioso</i> : una poética de los márgenes.....	86
1.2.1 Figuraciones del silencio y lo femenino.....	86
1.2.2 La madre, la escritura femenina y la exégesis talmúdica.....	121
CAPÍTULO 2. El trazo genealógico y la irrupción del vacío: de la poesía al ensayo.....	147
2.1 Planos de <i>La casa grande</i> : el espacio de la casa, las correrías de la prosa y la ronda de la muerte.....	147
2.1.1 Epístola a los muertos. Formas de volver a casa.....	180
2.2 Genealogías horadadas por la muerte: <i>La edad de la poesía</i>	204
2.2.1 Narrativas de la crítica: de <i>niñas milenarias</i> , neobarrocos y otras familias.....	204
CAPÍTULO 3. Las posibilidades de la narración y la impotencia de la palabra. Novelar las muertes: del ensayo a la poesía.....	245
3.1 Escribir <i>lo que se está por terminar</i> . Sobre la <i>lirica terminal</i>	245
3.2 Los modos del diálogo en <i>La novela de la poesía</i>	283
CONCLUSIONES.....	321
BIBLIOGRAFÍA.....	327

INTRODUCCIÓN: LAS RAÍCES DE UN MITO AUTOBIO-GRÁFICO

Se interna sigilosa la sujeta
en su revés, y una ficción fabrica
cuando se sueña [...].

TAMARA KAMENSZAIN, *LA CASA GRANDE*

1. La *sujeta* de la escritura y el acto de la lectura

I

El periplo escritural de Tamara Kamenszain se decantó, desde sus inicios —acaso entonces con una cierta vacilación que, con el paso del tiempo, advino osadía, arrojo indubitable— hacia los límites, hacia los espacios fronterizos entre la prosa y el verso, entre el cuento y el canto. En esa zona intersticial, en esa suerte de *in between*, la escritura de Kamenszain encontró su reducto tanto como su impronta —declarada imperiosamente en el título de su obra poética reunida, *La novela de la poesía* (2012). Allí, en esa región que se abre lugar entre los lindes, la porteña se abocó a una singular faena, a saber: la de tejer una historia, la historia de ella misma como escritora, como «sujeta» que (se) escribe. Voluntad de autorrepresentación textual que encuentra su asidero en cierta inflexión, en cierto tono que se revela a todas luces narrativo. En ese proceso de configuración autobiográfica que va fraguándose en cada libro aparecen, como en todo lo narrado, marcas de fabulación, trazas de ficción cuyo producto son dos identidades que se traslapan continuamente: la de esa *sujeta*

que escribe, que es, también, una *sujeta* que lee. Comienza a perfilarse, así, la hipótesis que impulsa estas páginas, pues considero que es merced a esta doble configuración autobiográfica que el periplo escritural de Kamenzain avanza *en espiral* entre dos géneros, entre poesía y ensayo. Un movimiento espiralado entre dos discursos genéricos que implica —y propicia— un diálogo entre ambos: la que escribe no puede menos que conversar con la que lee. Antes de seguir, he de subrayar que, si bien la escritura de la porteña se despliega en dos campos genéricos, éstos se encontrarán continuamente instigados tanto por ese tono narrativo que he mencionado líneas arriba, como por la potencia fabulatoria que él produce.

Cabe suponer, hasta aquí, que los registros genéricos empleados para escribir, para fabular las identidades de la *sujeta* creadora y de la *sujeta* lectora, corresponden, respectivamente, al de la poesía y al del ensayo; sin embargo, tales ficciones se encuentran, como he insinuado, las más de las veces, trasvasadas. Las escenas de lectura —y, por tanto, las consideraciones al respecto del acto de recepción— encontrarán su espacio en diversos poemarios. Piénsese, por caso, en *El eco de mi madre* (2010), libro en el que la porteña reflexiona sobre algunos de los textos de autoras como Lucía Laragione, Coral Bracho y Diamela Eltit, a la vez que establece un particular vínculo con *Desarticulaciones* (2010), de Sylvia Molloy. De la misma manera, el antepenúltimo poemario de Kamenzain que da título a su obra poética reunida, *La novela de la poesía*, se configura como un entramado de anotaciones e interpretaciones en torno a *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero, tanto como a fragmentos de la obra de autores como Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher, por mencionar sólo algunos. Versificación de la experiencia de lectura, los poemas de Kamenzain sabrán constituirse en cuanto que espacio en el que confluyen citas, alusiones, resonancias de otros textos.

Paralelamente, las escenas de escritura —es decir, las formulaciones sobre el acto de creación—, si bien aparecerán en el ámbito poético, serán, a su vez, urdidas en un contexto ensayístico. Un ejemplo de esto puede verse en el epílogo de *Una intimidad inofensiva* (2016), en el que Kamenzain desentraña aquella interlocución tramada con Molloy en *El eco de mi madre*. En esta suerte de autoexamen, la porteña elabora su propio «caso», describiéndolo como aquel que le exigió dejar entrar, sin velos, la fuerza biográfica en el poema para decir la pérdida de memoria de su madre. En tanto poeta, en tanto autora que se considera garante de eso que escribe, Kamenzain declara que se trató de un libro que ponía «a prueba [...] esos límites que parecen seguir insistiendo en acercar y diferenciar a un tiempo poesía y narrativa».¹ Se trata, sin duda, de páginas *íntimas* en las que la autora retoma y recalca una de sus obsesiones escriturarias: conminar a la poesía a que, despojada de metáforas y oropeles, cuente el cuento. Obsesión que, aun si expuesta por la porteña casi como confesión, no deja de ser manifestación de cierta retórica autoral, esto es: construcción de una imagen de sí misma en tanto autora desde la cual desea ser leída.

La obra entera de Tamara Kamenzain puede cifrarse en un vaivén discursivo que configura, al alimón, a una *sujeta* en un acto de creación, de (re)producción de (su) vida y a otra que se erige en un acto de recepción, de interpretación. El trasvase de ambas identidades en el que he insistido obedece a una cuestión que, aun si obvia, considero pertinente expresar. Y es que resulta aquí problemático hacer una distinción tajante entre creación y crítica, entre *poiesis* y teoría: la experiencia interpretativa en Kamenzain se manifestará en tanto acto de creación; así también, su experiencia creativa sabrá exponer los ejes críticos y teóricos que la animan. Ahora bien, las escenas de escritura, de lectura y su concatenación obedecerán a

¹ Tamara Kamenzain, “Epílogo íntimo. Narrarse a sí misma-versificar a la otra (El caso Molloy-Kamenzain)”, en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016, p. 120.

aquel impulso narrativo al que antes he aludido, un empuje que, como se verá más adelante, tiende a dotar de cierta coherencia explicativa los episodios que conforman el mito autobiográfico: la identidad de aquella que escribe, bien que se asienta en el acto mismo de creación, instala su origen en un acto de lectura. Y esa lectura, esa experiencia interpretativa, se las habrá siempre tanto con una herencia literaria, como con una herencia familiar. En este orden de ideas, es necesario precisar que el ejercicio de interpretación en la obra de la porteña será, invariablemente, crítico y lúdico. Crítico en la medida en que todo aquello sentido como tradición será puesto en crisis; lúdico, por ese despliegue imaginativo que ficcionalizará tanto los materiales biográficos referidos en la escritura, como aquellos textos literarios a cuya exégesis y comentario se abocará la porteña. Vuelta en espiral: la experiencia de la lectura de Kamenzain encontrará siempre su cauce en la creación.

A la luz de lo expuesto, es forzoso retomar y hacer hincapié en la noción de herencia, central en ese proceso de lectura e interpretación llevado a la escritura y, por tanto, vena cava en lo que se refiere a las autofiguras que Kamenzain traza en cada libro. Las dos identidades textuales que la porteña fragua en el conjunto de sus obras —me refiero aquí a la *sujeta* que lee y a la *sujeta* que escribe—, aunque atravesarán distintas metamorfosis, se ovillan en torno a dos núcleos fundamentales: por un lado, el género sexual —palmario modo de representación que se anuncia en la autodefinición del *yo* en tanto «sujeta»—;² por el otro, la pertenencia a un árbol genealógico, cuyos enraizamientos y ramificaciones se extenderán más allá de las filiaciones de la sangre apenas éste sea leído, interpretado, reconstruido en la

² Jorge Monteleone ha llamado la atención sobre esta peculiar torsión de género llevada cabo por Kamenzain en *La casa grande* (1989). Para el crítico, la inscripción de la primera persona en un género supone la construcción de una nueva discursividad orientada hacia la reapropiación de los valores cristalizados de «lo femenino». Vid. J. Monteleone, “Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social”, en Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 12: Jorge Monteleone, *Una literatura en aflicción*, Buenos Aires, Emecé, 2018, p. 448.

escritura. En este tenor, son cruciales las formulaciones de Gina Saraceni en torno a la herencia, entendida menos como una apropiación mecánica de un legado, que como una puesta en crisis de aquello que se reconoce en tanto origen —puesta en crisis que implica un trabajo crítico de reelaboración, adecuación y actualización de lo que se hereda.³ Concebida en estos términos, la herencia, si bien permite la inscripción de un individuo en una genealogía, exige que éste sea un intérprete que no busque en el pasado la revelación de una verdad, sino que encuentre en él un tiempo abierto, susceptible de plegarse a nuevas lecturas, a nuevas coordenadas, de entrar en el juego que el presente reclame. Siguiendo este planteamiento, la noción de herencia implica pensar el pasado «como un proceso que se realiza en el presente», un proceso que —subraya Saraceni— «tiene lugar en el momento de su rememoración».⁴ De ahí que, en lo siguiente, el espacio simbólico de pertenencia que entraña la idea de genealogía sea, en Kamenzain, pensado como un horizonte tan amplio como lo permita la ficción que de él se configure en el presente. Ficción, fabulación del linaje que, en tal virtud, no estará a salvo de constantes transformaciones.

Cada libro de Kamenzain —ora de poesía, ora de ensayo— va trabando nexos con el otro, sembrando en cada uno núcleos anecdóticos o, para emplear el término usado por Roland Barthes, «biografemas»:⁵ recuerdos, deseos, lances que funcionan en tanto mugas o hitos de una vida, susceptibles siempre de ser ordenados y, por tanto, leídos de manera

³ Gina Saraceni, “El regreso de los fantasmas”, en *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, p. 18.

⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁵ El neologismo se encuentra en la siguiente declaración de Barthes: «[...] si fuera escritor, y muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir “biografemas”, cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier cuerpo futuro, condenado a la misma dispersión [...]». R. Barthes en su “Prefacio” a *Sade, Fourier, Loyola*, trad. A. Martorelli, Madrid, Cátedra, 1997, p. 15. Por su parte, Enrique Foffani empleará un término similar al hablar de los núcleos anecdóticos o episodios recurrentes que se encuentran diseminados en toda la obra de Tamara Kamenzain y que atraviesan, siempre, nuevas variaciones; los llamará «autobiografemas». E. Foffani, “Tamara Kamenzain: la poesía como novela luminosa”, en *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, p. 19.

distinta. Así pues, ensayos y poemas remiten unos a otros generando, merced a esa dinámica de remisiones y ecos, un mito autobio-gráfico que, al nacer del torniquete entre lectura y escritura, da lugar a otra ficción: una narrativa de cómo se gesta la escritura. Aun concebidas en tanto ficciones, estas autofiguraciones y figuraciones de —y en— la escritura, no remiten a la fabricación de un mundo independiente de las circunstancias de la *sujeta* de la enunciación. Casi a contrapelo, se trata de fabulaciones sincopadas por el ritmo de una subjetividad que también respira fuera del texto, narrativas del *yo* que nacen de la tensión entre *bios* y *grafein*. Dicho esto, considero oportuno añadir, en lo que sigue, algunas observaciones más en torno al inicio de la travesía escrituraria de Tamara Kamenszain, particularmente sobre el modo en que se inaugura el movimiento espiralado entre géneros discursivos, cardinal en lo que me ocupa.

II

Así pues, conviene señalar que el periplo escriturario de Tamara Kamenszain comienza en la década del setenta con un llamativo gesto que supone lo que gradualmente se convertirá en una de sus tendencias más características —al tiempo que constituye una de las cuestiones medulares que me propongo estudiar, a saber: su constante incursión en dos campos discursivos. Un gesto doble, ciertamente tímido durante el primer período, que se expresa en tres momentos. El primero y, por tanto, fundacional, se ubica en 1973 con la publicación de un conjunto de poemas en prosa titulado *De este lado del Mediterráneo*, volumen que, por su naturaleza, implica la puesta en escena de dos fuerzas, la lírica y la narrativa, el canto y el cuento, cuya tensión será continuada y transformada en la obra poética posterior de Kamenszain. El segundo y tercer momento, en los que puede advertirse esa timidez a la que aludo, se cumplen con la aparición de dos breves textos críticos, “El texto que se sabe” y

“Los límites del poema-libro”, escritos respectivamente en 1974 y 1975. Tres momentos consecutivos que ya adelantan ese movimiento espiralado entre dos registros genéricos, esa «alternancia obsesiva»,⁶ como la llamará años más tarde la porteña, que, a no dudarlo, se manifestará de manera más clara —y segura— a partir de 1983, año en el que aparece, editado por la UNAM, su primer libro ensayístico bajo el título *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. Se vuelve necesario atender las líneas de reflexión del par de breves ensayos referidos, en tanto forman parte de los inicios del trayecto de Kamenszain, a la vez que integran lo que puede considerarse la inauguración de ese vaivén o vuelta en espiral entre géneros.

En “El texto que se sabe” la porteña reflexiona sobre el «arte *consciente*, sabido y no “inspirado”» propuesto por Macedonio Fernández en sus *Papeles de Recienvenido*.⁷ Esta lectura lleva a la autora a tomar una cierta postura que, por lo demás, era bastante común en la época y que consistía en la renuncia a la concepción de la escritura como *copia* de la realidad, como arrebató inspirado que se disociaba del trabajo del pensamiento.⁸ Desde esta perspectiva, la escritura deviene ardua labor con las palabras y eso que Roland Barthes llamó sus «relaciones autonómicas».⁹ De ahí que Kamenszain declare que mientras la escritura se

⁶ “La extraña familia”, entrevista de Enrique Foffani a la autora, en el suplemento *Radar Libros* de *Página 12*, domingo 24 de octubre de 2010.

⁷ Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966, p. 272. Es lícito agregar que la pauta macedoniana continuará apareciendo, como ilustraré más adelante, en la escritura ensayística posterior de Kamenszain.

⁸ Podrá advertirse que este rechazo a la concepción de la escritura en tanto copia es uno de los postulados de los movimientos vanguardistas. Jorge Schwartz considera que una fecha apropiada para situar el nacimiento de las vanguardias latinoamericanas es en 1914, con la lectura del manifiesto *Non serviam*, de Vicente Huidobro. Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del creacionismo, radican en la idea de un arte autónomo, antimimético, en el que prevalece lo racional sobre lo emocional. *Vid.* Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 37. Sin duda, se trata de una pauta teórica que los escritores de la década de los setenta en Argentina retoman para construir su propia estética.

⁹ Autonómica, es decir, que remite a sí: cuando la palabra se designa a sí misma y no a su referente. Roland Barthes en su introducción a *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, trad. P. Willson, México, Siglo XXI, 2005, p. 43.

hace, «es autobiografía de sí misma», una autobiografía que teje una ficción: «la historia de cómo va creciendo el texto».¹⁰ Si bien es cierto que tal ficción será una de las preocupaciones de la porteña en los textos posteriores a este artículo, no es menos cierto que la devoción por la obra en detrimento (casi sacrificio) de la vida del *yo*, del autor externo, será, muy pronto, abandonada. Situación, por cierto, semejante a la experimentada por el propio Barthes quien, después de escribir “La muerte del autor” —título que condensa las tendencias estructuralistas y semiológicas de la década de los sesenta— llegará a afirmar, en los cursos impartidos en 1978 en el *Collège de France*, que lo que *no se deberá* hacer, en lo siguiente, será reprimir al sujeto, pues «valen más los señuelos de la subjetividad que las imposturas de la objetividad. Vale más el Imaginario del Sujeto que su censura».¹¹ El retorno al autor emprendido por Barthes —y lo que él mismo denominó «la conmoción del superyó teórico»—¹² será parte de las reflexiones de la porteña elaboradas décadas después, en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016) y en *Libros chiquitos* (2020).¹³

Sin embargo, antes de protestar tajantemente contra la crítica que erradicaba la presencia de una subjetividad en el texto, que buscaba hacer de éste un espacio neutro en el que se desdibujara la identidad del autor —tendencia que bien puede ser vista como el reflejo de una cierta lectura de Mallarmé y su «desaparición elocutoria del poeta»—¹⁴, Kamenzain

¹⁰ Tamara Kamenzain, “El texto que se sabe”, *Hispanamérica*, año 3, núm. 7 (julio, 1974), p. 58.

¹¹ Roland Barthes, *La preparación de la novela*, *op. cit.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 276.

¹³ *Vid.* Tamara Kamenzain, “Basta de escribir novelas o la intimidad éxtima”, en *Una intimidad inofensiva*, *op. cit.*, p. 39 y T. Kamenzain, “Ensayitos bonsái”, en *Libros chiquitos*, Buenos Aires, Ampersand, 2020, pp. 68-69.

¹⁴ Stéphane Mallarmé, *Variaciones sobre un tema*, trad. J. Moreno Villarreal, 2ª ed., México, Verdehalago, 1993. Esta noción de desaparición o desarticulación del sujeto es, por cierto, una de las líneas del pensamiento de Macedonio Fernández, quien, en su *Museo de la novela de la Eterna*, afirma que su trabajo es la «trocación del yo». Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, ed. crítica coord. por A. M. Camblong y A. de Obieta, Madrid, ALCCA XX (*Colección Archivos*, 25), 1996, p. 32. Oscar del Barco ha realizado un luminoso estudio sobre las relaciones entre Mallarmé y Macedonio, titulado “Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento”, incluido en el *dossier* del volumen referido, pp. 463-471.

continúa interesándose por la posibilidad de bosquejar, fuera de los avatares del *yo* de la enunciación, el camino que la escritura traza al hacerse, es decir, por hacer aparecer en la página aquella historia que, desligada de un «estilo “personal” y único»,¹⁵ contara cómo va creciendo el texto. Desde este horizonte, la porteña se aboca, en 1975, a la escritura de “Los límites del poema-libro” —artículo que será publicado un año después en *Dispositio*, por entonces a cargo de Walter Mignolo—, en cuyas páginas se advierte una preocupación por teorizar sobre la naturaleza del lenguaje poético, por esbozar sus principios y su dinámica. Siguiendo el postulado de la ausencia del autor, las formulaciones de Kamenszain apuntan hacia la desaparición de la intencionalidad, de la imputación de una voluntad externa al propio poema que, visto desde aquí, no hace más que volverse sobre sí, entregándose a los laberintos de sus propias articulaciones. En la medida en que el poema es visto como escenario en el que se pone en acto el lenguaje extirpado de referencialidades externas, de productividad comunicativa, la noción de libro, de obra, se devela en tanto amasijo de experimentaciones, de pluralidades, de elaboraciones verbales que se opacan para subvertir sus propias posibilidades denotativas. Velo tejido por el lenguaje en su más radical soberanía, el poema deviene espacio hermético, teatro de múltiples máscaras cuya esencia es la exposición de su propia artificialidad.

Tales consideraciones constituyen, hasta cierto punto, el aliento vital de la teoría y de la praxis literaria de la década de los setenta en Argentina. La fascinación por la escritura en tanto zona en la que se manifiesta un lenguaje exorcizado de la urgencia comunicativa, de su instrumentalización, trajo consigo un cuestionamiento a las formas literarias tradicionales y, por tanto, aportó nuevas coordenadas para la crítica y la creación. En este orden de ideas,

¹⁵ Tamara Kamenszain, “Los límites del poema-libro”, *Dispositio*, año 1, núm. 1 (febrero, 1976), p. 79.

Andrés Avellaneda ha llamado la atención sobre ese peculiar giro en las líneas de pensamiento y de producción de la generación setentista, tanto como en el impacto que en ellas tuvo la represión político-ideológica y social —recrudecida por el golpe militar de 1976— que caracterizó a la época. Si bien Avellaneda no resta importancia a las búsquedas particulares de renovación literaria que, por lo demás, caracterizan a cada generación, subraya que la experiencia histórica de represión y censura condujo a los escritores setentistas a una insistente reflexión sobre la palabra poética, a un «tratamiento idealizado del discurso»,¹⁶ al cuidado extremado del estilo que implicó un culto a la opacidad. Así, los juegos semánticos que fracturan una posible univocidad en el texto, los desplazamientos del significado que reiteran la desconfianza en el lenguaje como *medio* son apenas algunas de las estrategias discursivas que Avellaneda lee como síntomas de un turbulento contexto histórico. Paralelamente, en esa sacralización del texto como objeto de lenguaje —entendido como realidad autónoma, reflejo sólo de sí mismo— radica la oposición que estos escritores establecieron respecto de la poesía de la década anterior, cuyo basamento fue la correspondencia entre palabra y realidad.¹⁷

Es de notar que esos modos en los que se entendía el fenómeno literario, al propugnar la abrogación de la referencialidad externa del lenguaje poético, desembocaban en una creencia absoluta en el poder creativo de éste, en su capacidad de decir y desdecir, en su potencial subversivo —que entrañaba la posibilidad de cuestionar su ser mismo. Fue,

¹⁶ Andrés Avellaneda, “Decir, desdecir: poesía argentina de los setenta”, *Ibero-amerikanisches Archiv, Neue Folge*, vol. 9, núm. 1 (1983), p. 3.

¹⁷ En esta línea, valga traer a cuenta a Guillermo Boido, poeta que, a finales de la década de los setenta, declaraba que «[s]i se la asume sin condiciones... [la poesía] supone el riesgo de comprobar que quizá palabra y realidad no coinciden, que los nombres iluminan, pero no nos iluminan [...]». Guillermo Boido, “El mapa de la vida”, *La Opinión Cultural*, 9 de septiembre de 1979, p. XII, Buenos Aires. Consideraciones compartidas y sostenidas por otros poetas que, a raíz de ellas, llegaron a problematizar las relaciones entre lenguaje poético y lenguaje común —cuya supuesta reciprocidad o consonancia fue el centro gravitatorio de la producción poética de la década anterior. *Vid.* A. Avellaneda, art. cit., p. 10.

precisamente, esa posibilidad cuestionadora del lenguaje la que trajo consigo una consciencia crítica que ponía en crisis los lindes genéricos impuestos por una tradición reciente y que buscaba exhibir, en palabras de Héctor Libertella, *la artificialidad* de tales límites.¹⁸ Esa tozuda busca de definir la escritura implicó entenderla como un acucioso trabajo con la palabra —noción que será, por cierto, la médula de las obras poéticas y ensayísticas de Kamenszain en la década de los ochenta. Siguiendo a Libertella, se trataba de comprender el acto de la escritura como un «estado crítico de *trabajo y búsqueda*» cuyo principio era «entregar al texto sus leyes soberanas diferentes de los géneros tradicionales»: estado crítico que «opera[ba] específicamente sobre la palabra».¹⁹

No sobra agregar que de todo esto se desprende la particular recepción que tuvo *De este lado del Mediterráneo* durante estos años. El mismo Avellaneda veía en ese libro iniciático de Kamenszain un desplazamiento de «la crónica del viaje», del «*bildungsroman*» que cedía su espacio al lenguaje como «centro de equilibrio».²⁰ Para el crítico, la elección de la convención prosaica en este volumen no era más que una manera de cuestionarla desde dentro en tanto «forma ambigua y opaca» que, copiando el gesto de la poesía, destruía el «significado denotativo».²¹ Ahora bien, esa voluntad de cuestionamiento y transgresión de los géneros ya había sido subrayada, como se ha visto, por Libertella, quien ubica en tres obras publicadas en 1973 ese nuevo sesgo que caracterizaría a la producción literaria setentista: *Sebregondi retrocede*, de Osvaldo Lamborghini; *De este lado del Mediterráneo*,

¹⁸ Héctor Libertella, “Algo sobre la novísima literatura argentina”, *Hispanamérica*, año 2, núm. 6 (abril, 1974), p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ Andrés Avellaneda, “Decir y desdecir: poesía argentina del setenta”, art. cit., p. 5.

²¹ *Loc. cit.*

de Kamenszain; y *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig. Tres casos que, trazando rumbos particulares, hacían cimbrar las identidades genéricas habituales.

De manera que, si las páginas de *Sebregondi* practicaban la alteración de los hábitos genéricos a partir de la desarticulación del discurso narrativo, entregándose así a «la pura y simple omnipotencia del texto», a su «pura energía esquizofrénica»;²² y si la estructura de *The Buenos Aires Affair* llevaba al extremo las posibilidades técnicas de un género para ponerlo en crisis, entretejiendo múltiples técnicas y estilos, logrando situar en un proyecto narrativo el ímpetu crítico de su propia construcción; entonces *De este lado del Mediterráneo* hacía lo propio al plantar en la piel del texto «elementos “identificables” de los géneros tradicionales»;²³ es decir, al sembrar en ella dos fuerzas en constante tensión que terminarían disolviendo las fronteras de los géneros. Así, Libertella habla de una «intensidad» poética y otra narrativa que, por su pugna continuada en cada página, hacen de este libro de la porteña un proteico discurso cuya labor es su propia investigación, la reflexión sobre su propio movimiento. El eje que guía la comprensión libertelleana de estos textos es la «Utopía del texto que busca leerse a sí mismo»;²⁴ eje que, sin duda, compartió con Kamenszain. Si bien ambos escritores parecen seguir las coordenadas del *Belarte Conciencial* de Macedonio — que se proponía como «trabajo a la vista», trabajo con la palabra que exhibía su proceso—, la idea de lectura adquiere en la porteña, como es mi intención mostrar en mi investigación, singulares alcances y ramificaciones.

Si bien el mito autobio-gráfico que Kamenszain traza a lo largo de su obra se sostiene en una pregunta por el *yo*, esta noción se encuentra elidida —o acaso solamente encubierta—

²² Héctor Libertella, “Algo sobre la novísima literatura argentina”, art. cit., p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

durante el período que va de 1974 hasta la publicación de *El texto silencioso*, en 1983. Llama la atención, en este sentido, que el único libro de poesía que la porteña publica durante esta época es *Los No* (1977), volumen en el que desaparece el *yo* de la enunciación para dar lugar a un juego de máscaras que imita las escenas del teatro japonés *No*. Una situación similar ha podido observarse en sus incursiones en el terreno ensayístico durante esta época. Tanto “El texto que se sabe” como “Los límites del poema-libro” son textos cuya médula es la reflexión sobre la supresión del *yo* en la poesía —supresión gracias a la cual el lenguaje, des-investido del tejido del mundo, podría retornar a su libertad radical. La identidad de la *sujeta* puede entenderse como un proceso de constantes elaboraciones, destrucciones y reelaboraciones — una suerte de *work in progress* que, en pos de una momentánea estabilidad, toma diversas posturas, distintos rostros textuales. En este orden de ideas, Jorge Monteleone ha señalado que el *yo*, en la poesía del siglo XX, es casi un «fantasma» que atraviesa «decenas de roles posibles: desde la impersonalidad hasta la desaparición, desde la impregnación excesiva hasta la multiplicidad, desde la elisión [...] hasta la estentórea magnificación».²⁵ La cuestión del *yo* en Kamenszain es muestra de estos sucesivos cambios, de este mosaico de metamorfosis. Concebida desde este horizonte, la identidad de la *sujeta* es un proyecto escriturario en constante redefinición que, con todo, mantiene dos ejes estables —el género sexual y la idea de genealogía, núcleos del mito autobio-gráfico a los que me he referido páginas atrás.

²⁵ Jorge Monteleone, “La pregunta por el objeto”, en M. Cecilia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comps.), *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, p. 59.

III

Vertidas estas consideraciones a modo de presentación tanto de las hipótesis que guían mi trabajo de investigación, como de la obra de Tamara Kamenszain, corresponde exponer lo que me he propuesto estudiar en las siguientes páginas, así como su estructuración. Fuerza es insistir en que, en la medida en que la escritura de la porteña encuentra la cifra de su andadura en ese movimiento espiralado entre dos terrenos discursivos, en esa *alternancia obsesiva*, dicha alternancia implica una dinámica de convergencias e interpenetraciones, esa relación dialógica a la que antes me referí. Sobre este complejo proceso dialógico Jorge Panesi y Enrique Foffani ya han llamado la atención. Ambos críticos han atendido de manera particular uno de los elementos, rasgo característico de la escritura de Kamenszain, que aparece tanto en la poesía como en el ensayo: la «pasión genealógica»,²⁶ la mediación de lo familiar, de la genealogía. Aspecto que arroja luz sobre ese diálogo entre géneros. Ante este estado de cosas surge la pregunta por cómo se desarrolla dicha relación, cómo se da ese diálogo. De esta interrogante —que para Kamenszain se presenta como un enigma— se desprende mi investigación. El propósito de encontrar y estudiar detalladamente las remisiones, los puntos de intersección (o desfase) en esa relación dialógica, involucra la pregunta por el modo en que la escritura de Tamara Kamenszain se despliega en cada campo genérico. Por lo tanto, las mismas interrogantes imponen su orden: observar las relaciones entre la poesía y el ensayo de la porteña obliga a analizar, en primera instancia, la manera en que articula cada discurso. Ha sido necesario, a fin de emprender esta empresa, hacer un corte selectivo de las obras de creación y crítica. Esta selección me llevó a estructurar mi

²⁶ Jorge Panesi, “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 9 (2001), p. 109. Foffani, por su parte, hace referencia a este armado de familias en E. Foffani, “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, en Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía. Poesía reunida, op. cit.*, p. 26.

investigación en tres grandes partes, tres capítulos dedicados, cada uno, al estudio paralelo de la producción poética y ensayística de la autora.

El primer capítulo, “Fabular los inicios: del lado de la poesía, del lado del ensayo”, se halla dedicado a la etapa inicial del trayecto escriturario de Kamenzain, que incluye los dos primeros volúmenes de poesía y ensayo, *De este lado del Mediterráneo* y *El texto silencioso*. Con el objetivo de estudiar a detalle dicha mancuerna de libros, este capítulo está dividido en dos subcapítulos: el primero se concentra en el libro fundacional de la escritura de la porteña, *De este lado del Mediterráneo*, mientras que el segundo se consagra al análisis de *El texto silencioso*. Ambos subcapítulos se hallan divididos a su vez en dos secciones. La primera sección, “Orígenes del yo en *De este lado del Mediterráneo*: los avatares de la memoria y la experiencia del pasado”, estudia los mecanismos merced a los cuales el yo poético reconstruye su genealogía, así como el modo en que fragua su autorrepresentación textual. Asimismo, esta sección atiende la potencia narrativa que germina en este conjunto de poemas en prosa, una tensión con el cuento que instiga, de principio a fin, la poesía de Kamenzain. La segunda sección, “Errancia, extranjería y judaísmo o Del llamado a los otros”, amplía lo que atañe a la continua referencia a los otros: por un lado, a quienes constituyen los lazos familiares y, de ahí, a la configuración de un *nosotros*; por el otro, a las voces que conforman una tradición bíblica, filosófica y literaria. En el segundo subcapítulo, “El origen de la escritura en *El texto silencioso*: una poética de los márgenes”, se observa en estos ensayos de Kamenzain el desbordamiento de las filiaciones de la sangre, o sea: la construcción de familias literarias que caracterizará de aquí en adelante su escritura crítica. La sección “Figuraciones del silencio y lo femenino” analiza precisamente las filiaciones que la porteña construye entre los cinco autores que trabaja: Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Enrique Lihn, Macedonio Fernández y Francisco Madariaga. Como se verá, se trata de una

peculiar concepción del silencio que será vinculada con el habla femenina. La última sección, “La madre, la escritura femenina y la exégesis talmúdica”, enfocada en los apéndices, despliega a detalle la red de correspondencias y analogías que impulsa la ensayística de Kamenszain en este volumen, centrándose en sus dos líneas medulares: la cuestión de lo femenino, que se concreta en la figura materna, y la cuestión judía.

El segundo capítulo, “El trazo genealógico y la irrupción del vacío: de la poesía al ensayo”, se consagra al análisis del tercer poemario de la porteña, *La casa grande*, publicado en 1986, y de *La edad de la poesía*, su segundo conjunto de ensayos, que ve la luz en 1996. Este capítulo se halla estructurado en dos subcapítulos. El primero de ellos, dividido en dos secciones, se centra en este poemario de Kamenszain, con el que inaugura la estructuración tripartita para sus libros de poesía. Es en tal virtud que la primera sección de este subcapítulo, “Planos de *La casa grande*: el espacio de la casa, las correrías de la prosa y la ronda de la muerte”, se ocupa de las dos primeras partes del volumen, mientras que la segunda, “Epístola a los muertos. Formas de volver a casa”, atiende su última parte. En este conjunto de poemas reaparecen varios de los motivos que habían permeado la escritura anterior de Kamenszain. Así, la noción de lo familiar, la cuestión judía, la construcción del *yo* sostenida en lo femenino, la reflexión sobre la escritura en relación con el espacio de la casa y los quehaceres domésticos son los ejes de esta primera sección. De igual manera, estas páginas atienden la tensión con el cuento, pues, si bien ya en este volumen la poesía de Kamenszain encuentra en la versificación su dispositivo más eficaz, el flujo poético sabe encontrar otros recursos para continuar instalándose en ese espacio fronterizo que linda con lo narrativo. En esta reconstrucción poética de la casa natal comienza a esbozarse la entrada de la muerte, su infiltración en el aire de familia, algo de lo que se ocupa de manera especial la segunda sección, “Epístola a los muertos. Formas de volver a casa”. Si desde aquí ya puede avistarse

la entrada deletérea de la muerte en los lazos familiares, su irrupción en la genealogía literaria constituye uno de los ejes rectores de *La edad de la poesía*. El segundo subcapítulo, “Genealogías horadadas por la muerte: *La edad de la poesía*”, se halla constituido por una única sección titulada “Narrativas de la crítica: de *niñas milenarias*, neobarrocos y otras familias”. Ésta se centra en los primeros capítulos del volumen en los que la cuestión de la muerte alterna con otras, como la del neobarroco y su vínculo con el tango, asimismo con otras filiaciones que se sostienen en la articulación de etapas, de *edades* de una vida experimentada en el poema. Dejé para el siguiente capítulo el examen de la última parte de *La edad de la poesía*, que desarrolla un conjunto de reflexiones medulares sobre la noción de “lirica terminal”.

El tercer capítulo, titulado “Las posibilidades de la narración y la impotencia de la palabra. Novelar las muertes: del ensayo a la poesía”, se compone por dos subcapítulos. El primero, “Escribir lo que se está por terminar. Sobre la *lirica terminal*”, se concentra en esa noción desarrollada por la porteña hacia el final de *La edad de la poesía*, en su construcción de una familia de poetas hermanados por su agonía, por su proximidad real con la muerte. En la medida en que las reflexiones de Kamenszain se ovillan en torno a la inminencia de la muerte propia de esos poetas terminales, establece su concepción de la poesía en su inflexión autobiográfica en relación con el término de la vida. Cuestiones que abren la brecha para el segundo subcapítulo, “Los modos del diálogo en *La novela de la poesía*”, cuyo objetivo es el análisis del poemario que da título a la obra poética reunida de la porteña. En tanto la muerte deviene motivo medular del conjunto de poemas, este subcapítulo se dedica a rastrear su cauda en los volúmenes poéticos anteriores de Kamenszain. De ahí que se incluya un repaso por otros conjuntos de poemas, como *El eco de mi madre*, localizando, a su vez, los vínculos con otros volúmenes ensayísticos de la porteña, entre los que se destaca *La boca del*

testimonio. Asimismo, los modos que encuentra Kamenszain para seguir situando su poesía en la tensión entre el canto y el cuento continuarán siendo sustanciales. Y no nada más, pues el espacio poético se constituye como uno desbordado tanto por estrategias narrativas, como por operaciones que pertenecen al discurso ensayístico, con lo que, de manera asaz diáfana, se podrá observar el diálogo entre géneros, esto es: aquel que se da entre la *sujeta* que lee y la que escribe, asunto que, por cierto, suscita un cambio en el estilo poético de la autora. A estos tres capítulos se suman otras dos partes: la inicial e introductoria, conformada por estas páginas, y la conclusiva, que comprende la reflexión final de mi recorrido.

Con estas líneas de investigación y reflexión que se ovillan en torno a algunas de las obras poéticas y ensayísticas de Tamara Kamenszain —aquellas que he considerado más representativas de su trabajo con la palabra, de sus búsquedas y preocupaciones, de sus intereses y afinidades— me propongo ilustrar tanto esa relación dialógica que las permea, así como los ejes constantes que las atraviesan y en los que, sin duda, la tensión con lo narrativo resulta central. Considero que estas páginas ayudan a ofrecer un panorama amplio de su escritura, en el que también he incluido algunas entrevistas y otros ensayos que no formaron parte de ninguno de sus libros. Así pues, de mi encuentro con los libros de Kamenszain, imantado por las energías de la interpretación y el análisis, de las disciplinas de la comprensión y de la rebeldía del afecto, ofrezco, en lo que sigue, el producto.

CAPÍTULO 1. FABULAR LOS INICIOS:
DEL LADO DE LA POESÍA, DEL LADO DEL ENSAYO

1.1 Orígenes del *yo* en *De este lado del Mediterráneo*: los avatares
de la memoria y la experiencia del pasado

I

Hay que señalar, de entrada, que el volumen que me ocupa en estas páginas está compuesto por cuarenta y nueve poemas en prosa, sin duda, el más extenso de la obra poética de Tamara Kamenszain. Por su carácter inicial, de apertura del trayecto escriturario de la porteña, se trata de un libro que no presume, aún, la estructuración en secciones que caracterizará sus poemarios posteriores. El discurso poético-narrativo encuentra su curso —y su recurso— en la sucesión ininterrumpida de imágenes, de jirones de relato, que comienzan con una dedicatoria, con la inscripción del nombre del abuelo materno, Mauricio Staif. Dedicado a su memoria, este conjunto de poemas en prosa se orienta al pasado, a su manifestación residual en el presente de la enunciación. La busca de una identidad, de una autorrepresentación textual para el *yo*, se halla estrechamente relacionada, como acaso ya se habrá podido advertir, con la genealogía, con el linaje y su herencia, y, en tal virtud, con la memoria. Tales son las balizas que guían mi aproximación a este libro fundacional de la porteña, del que, lícito es adelantarlo, sobresale, ya desde este punto de arranque, su diálogo con otras escrituras —asunto en el que desembocará mi análisis.

Así pues, es necesario decir, por principio, que la escritura en *De este lado del Mediterráneo* revela desde sus primeras líneas el afán que la vertebra: ir hacia atrás, invertir el decurso de lo que está por venir, lograr que en la página advenga la experiencia del pasado. Desarticulación de un tiempo presente, mas también de un espacio. El emplazamiento geográfico declarado en el título adelanta, desde el umbral, ese camino que se anhela desandar. La travesía discursiva que, espacial y temporalmente, quiere volver hacia atrás esconde un afán no menor, a saber, el de dibujar una imagen, un rostro textual para aquella que siente que su identidad es, para sí misma, «un espejo oscuro en el que todo debe ser adivinado».²⁷ La conquista de sentido, el desciframiento de esa opacidad identitaria son proyectos cuya posible realización se halla, para la *sujeta* que escribe, tanto en la inscripción en una genealogía fracturada por exilios y migraciones, como en los alcances de una memoria vuelta hacia un tiempo que ya no está. Voluntad de retorno, de restitución, que sólo puede ser alcanzada en la medida en la que surja esa experiencia del pasado que he mencionado. El uso del término experiencia no es, por supuesto, gratuito y ha de ser entendido en relación con el *ex-periri* latino: paso a través de un peligro. A la luz de lo cual es lícito preguntarse en qué medida es posible —y qué riesgos supone— tal experiencia. La noción de pasado se impone aquí en el sentido derridiano, es decir: en tanto una «no-contemporaneidad»²⁸ que sobreviene y desajusta el presente, en tanto momento anacrónico que ya no pertenece a esa linealidad del tiempo que avanza en dirección irreversible. La aparición de este momento —

²⁷ Tamara Kamenszain, “Dejé el río, dejé que los tallos de las flores se inclinen...”, *De este lado del Mediterráneo*, en *La novela de la poesía. Poesía reunida, op. cit.*, p. 57. En adelante, sólo daré el número de la página entre paréntesis dentro del texto, pues todas las citas del volumen pertenecen a esta edición.

²⁸ Jacques Derrida, en el “Exordio” a *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, trads. J. M. Alarcón y C. Peretti, 5ª ed., Madrid, Trotta, 2012, p. 13.

henchido de espectros²⁹ de los que ya no están— cimbra no nada más la actualidad de la *sujeta* que escribe, sino también su afanosa busca de sentido, de identidad.

En lo que sigue, me propongo dilucidar los modos en los que se produce esa experiencia del pasado, las conmociones que provoca, las reposiciones que promete. Ahora, el advenimiento de este «momento espectral»,³⁰ de este momento en que lo ausente se *hace presente*, implica, para Derrida, una ética, una asunción de responsabilidad frente a aquello(s) que se ha(n) ido. «Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con él*»,³¹ enfatiza el pensador franco-argelino. Permitir que el —o los— fantasmas intervengan el presente, aprender a vivir con ellos. Menos que una sesión espiritista llevada a la página, se trata, risas aparte, de rendir justicia: recordar a los ausentes, testimoniar por ellos. Las implicancias de un verbo como *recordar* en relación con la genealogía en la que se inscribe la *sujeta* son, en lo que me ocupa, programáticas. La voz *zajor* —*recuerda*— resuena decenas de veces en la Biblia hebrea en tanto mandato, exhortando a no olvidar no sólo a la comunidad judía, sino también a Dios.³² Del lado humano de la cuestión, Yosef Hayim Yerushalmi ha señalado que «[s]ólo en Israel, y en ninguna otra parte, se siente que la orden de recordar es un imperativo

²⁹ Denise León, en su estudio sobre las autofiguras en la obra de Tamara Kamenszain, ha sido la primera en sugerir que la escritura de la porteña —así como la de Ana María Shua— puede ser pensada en relación con el concepto derridiano de «espectro». León apunta, en las páginas preliminares a su estudio, que tal noción puede ayudar a dilucidar el vínculo entre pasado y presente que se produce en las autofiguras que analiza. Tomo como punto de partida su sugerencia a fin de abocarme a examinar tal concepto para localizar los puntos en los que es observable en *De este lado del Mediterráneo*. Vid. Denise León en su introducción a *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, Buenos Aires, Simurg, 2007, pp. 32-33.

³⁰ Jacques Derrida, *Espectros de Marx...*, *op. cit.*, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

³² Yosef Hayim Yerushalmi, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, trads. A. Castaño y P. Villaseñor, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 2. Considero esencial el que la orden de recordar en la que insiste la Biblia hebrea sea dirigida tanto al pueblo de Israel como a Dios en tanto sujeto histórico. El Dios que se reveló al antiguo pueblo de Israel para darle las nuevas de su liberación no es el creador de los Cielos y la Tierra, sino el «Dios de nuestros padres», el Dios de la historia. De ahí la importancia de recordar: el pueblo judío no debe olvidar —y debe transmitir— ese pasado histórico marcado por el exilio y el éxodo. Vid. *ibid.*, pp. 7-8.

religioso para un pueblo entero».³³ Lo que el pueblo judío está conminado a recordar es un pasado histórico transmitido activamente a través del ritual y el relato. Puesto que el pasado no puede —no debe— ser clausurado, la responsabilidad de la *sujeta* en *De este lado del Mediterráneo* es testimoniar en nombre de sus antepasados, asumirse en tanto depositaria y transmisora de un legado, valerse de aquellos receptáculos de la memoria —ritual y relato— para avecindarse con sus fantasmas. En efecto, ritual y relato constituyen algunos de los medios de los que se vale la *sujeta*-Kamenzsain para fraguar en la escritura una simultaneidad de tiempos y espacios. Será fácil advertir, hasta aquí, las tres vías que me permitirán acceder a la experiencia del pasado que se abre en *De este lado del Mediterráneo*: la memoria —así como los vínculos que ésta establece con la memoria colectiva, familiar— y sus canales, ritual y relato, cuyo movimiento dual revelará, a la larga, una subjetividad marcada por la extranjería, por la trashumancia.

Para entrar en materia, me parece necesario señalar que la constante remisión al otro, a los otros, es el trasfondo no tan oculto de la experiencia del pasado que adviene en *De este lado del Mediterráneo*. Las páginas de este volumen se hallan atravesadas por la incansable busca de una identidad, de una consistencia para el *yo* que escribe. Consistencia que, si sólo se halla referida al sí mismo de la *sujeta*, revela pronto su fragilidad. De ahí que esa búsqueda de una identidad sea, en primera instancia, una búsqueda del otro. Cabría preguntarse cuál es la efectividad del encuentro con ese otro si éste sólo puede aparecer en tanto *espectro*, cuyo carácter *fantasmal* parece apuntar más a un simulacro que a una presencia real. El secreto se devela enseguida. El tránsito a un tiempo que sobrevivió a su erosión, la vivencia de un pasado que no termina de pasar, se encuentran aquí motivados, insistentemente, por la

³³ *Loc. cit.*

certidumbre de pertenecer a un linaje. El sentimiento de pertenencia deviene pronto sentimiento de identidad. No debe sorprender esa necesidad que instiga a producir la experiencia del pasado en la escritura, pues es ése el único medio que posee la *sujeta* para decirse a sí misma, para dotar de sentido a esa subjetividad que, por principio, sólo sabe que escribe. Los fantasmas del linaje son los que permiten fraguar el sentido y su aparición sólo es posible si se los recuerda. Es así como la memoria adquiere un papel fundamental: el *yo* de la escritura confía plenamente en ella, no teme sus infidelidades, sus síncope. En la medida en la que la *sujeta* recuerda, encuentra la presencia de sus otros, quienes hacen legibles los enigmas de esa identidad que al comienzo se percibía oscura. Es entonces cuando el *yo* declara: «Miré a través de un espejo y vi detrás de mi rostro todos los rostros que soy y todos los antepasados que mis gestos imitan» (p. 62). De modo que el rostro deviene hallazgo esencial, pues permite a la *sujeta* verse, saber, a partir de esa forma reflejada en el espejo, quién es. Forma moldeada por los fantasmas del linaje, la imagen en el espejo se asume como prolongación de los ausentes.

El hallazgo del rostro es descrito por la *sujeta* en el sexto poema en prosa de *De este lado del Mediterráneo*, titulado “Caleidoscopio”. Título que cifra la experiencia del pasado en tanto amalgama de tiempos y superposición de espacios, a la vez que adelanta el mecanismo que guía la escritura, a saber: un constante proceso de asociaciones y familiarizaciones. La mirada que busca en el espejo el reflejo de una forma que defina al *yo* es una mirada caleidoscópica, una mirada que intercala planos para instaurar la posibilidad de identidad en la posibilidad de identificación. El rostro de quien es recordado da un sentido a los gestos del rostro de quien recuerda. Intercalación de semblantes, espacio de resonancias de los otros, el rostro funge aquí como el legado que el *yo* de la escritura *encuentra* apenas se entrega al ejercicio de la memoria. Válido sea añadir que este encuentro de forma y sentido

en el espejo —el hallazgo del rostro— constituye la primera afirmación de la identidad de la *sujeta*, la primera imagen que responde a la pregunta por el *yo*. No obstante, la identidad por fin lograda, ese desciframiento del misterio merced a la intervención de los fantasmas del linaje, no se encuentra a salvo de perturbaciones, de crisis de sentido. El pasado anudado al presente se convertirá, a la larga, en carga, así como los lazos familiares serán, también, ataduras. Más tarde que temprano, el *yo* observará, al paso, «[f]ilas de antepasados haciendo una ronda que se tragará a todos los hijos» (p. 102). La sujeción al pasado no puede ser menos que problemática, mas, en principio, otorga un origen al *yo* que escribe y, por tanto, una trama.

La posibilidad de fraguar en la página una identidad radica, pues, en una apuesta por la memoria. Jugada peligrosa, se presumirá, pues parece confiar en la veracidad de aquella, en su capacidad de reproducir fielmente los hechos pasados. El peligro que aludo estriba en un hecho innegable: la memoria no es un archivo cerrado en el que se encuentren almacenadas las escenas de la experiencia en su continuidad —menos aun en su exactitud; por contra, es su naturaleza fragmentaria, a menudo esquiva, la que permite pensarla en su carácter narrativo, incluso alegórico. Es lícito aventurar que las discontinuidades y fracturas de la memoria son enmendadas a partir de la puesta en relato de la experiencia, de la tendencia ínsitamente humana de hilar, mediante recursos narrativos, los hitos de una vida.³⁴ Ahora bien, siguiendo a Gina Saraceni, «la memoria es un proceso en-el-tiempo que se redefine

³⁴ A propósito del modo en que el ser humano estructura y da significación a su experiencia temporal mediante estrategias narrativas, puede leerse Enrique Lynch, “La figura del tiempo atado”, en *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987, pp. 9-86. Válido sea agregar que Lynch parte de una de las tesis centrales de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, a saber, «que el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, [que] la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal». Paul Ricoeur, “El círculo entre narración y temporalidad”, en *Tiempo y narración*, t. 1: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. A. Neira, 5ª ed., México, Siglo XXI, 2004, p. 39.

desde y a través del presente». ³⁵ A la luz de estas consideraciones, se puede deducir que todo recuerdo es, a su modo, un relato: una determinada articulación de los sucesos que un *yo* arma —organiza— según un momento presente. En esta línea, Sylvia Molloy ha destacado el papel de la memoria en su dinámica fabulatoria. ³⁶

Las estrategias mnemotécnicas de las que se vale la *sujeta* para generar la experiencia del pasado en la escritura exigen, menos que especular sobre una posible distinción entre verdad y ficción, una reflexión sobre esa fabulación del *yo* que la memoria produce. Si la memoria es la instancia por medio de la cual la *sujeta* inventa su identidad y su coherencia, es preciso averiguar sus mecanismos, así como los modos en los que establece una procedencia para ese *yo* y su escritura. En este respecto, la primera clave puede avizorarse desde los umbrales a *De este lado del Mediterráneo*, en su dedicatoria: «A la memoria de Mauricio Staif, anclada del otro lado del Mediterráneo». Apenas con este trazo, la *sujeta* sitúa su origen en un nombre, en la memoria de ese nombre, a la vez que insiste en la distancia que el título del volumen adelanta. Como se verá a continuación, en la inscripción del nombre de ese otro, en la apelación a su memoria, ya se halla la potencia fabulatoria y el tono narrativo que asediarán cada poema en prosa de este libro —tanto como la obra entera de Tamara Kamenszain.

Para que la experiencia del pasado advenga, para que los fantasmas *aparezcan*, hay que evocarlos, lo que acaso también implique invocarlos. Escribir *en memoria de, a la memoria de*, significa aquí situar el punto de partida en la muerte del otro. Es la desaparición de ese otro, su ausencia, lo que motiva la escritura. En sus reflexiones sobre el sentido de la

³⁵ Gina Saraceni, “Legados de la memoria”, en *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*, op. cit., p. 25.

³⁶ Vid. Sylvia Molloy en su introducción a *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 19.

memoria, Jacques Derrida se pregunta por lo que significa hablar «en memoria de» alguien. Para el pensador franco-argelino, este gesto implica una suerte de ingestión de un otro que ya no está, que después de su muerte sólo existe en la memoria de quien lo nombra. Desde esta perspectiva, hablar —o escribir— *en memoria de* alguien se halla inextricablemente unido a la posibilidad de vivir la muerte del otro, a la posibilidad de duelo: es «la experiencia del otro, y del otro en cuanto otro que puede morir» lo que conmina a un *yo* a la memoria.³⁷ De modo que decir «en memoria de» equivale a hablar desde el *ser-en-mí* del ausente, cuestión que se constituye en esa posibilidad de duelo: es por la muerte del otro que un *yo* se entrega a la memoria y, así, a una *interiorización*³⁸ de ese otro que ya no es localizable en parte alguna.

En este orden de ideas, se puede sostener que el complemento de una oración como «a la memoria de» es «en mí». Mas la *sujeta* añade una precisión en su dedicatoria, la memoria de ese otro no ha sido aún interiorizada: continúa anclada del otro lado del Mediterráneo. El trabajo de duelo, en los umbrales a *De este lado del Mediterráneo*, es la tarea a realizar: la interiorización está por venir. El título y la dedicatoria que lo sigue trazan las coordenadas que guían a la *sujeta*: la distancia entre *este* y el *otro* lado ha de ser salvada merced a la escritura, en ella se recordará al otro para, al fin, interiorizarlo. “Caleidoscopio” es, en este tenor, la primera muestra de que la *sujeta* ha logrado interiorizar al otro y, aún más, a los otros, a todos los antepasados. Después de que los fantasmas *aparecen*, el presente del *yo* que escribe es la «totalidad del caleidoscopio» (p. 62), el momento en el que se congregan

³⁷ Jacques Derrida, “Mnemosyne”, en *Memorias para Paul de Man*, trad. C. Gardini, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 44.

³⁸ *Ibid.*, p. 45.

todos los tiempos —y todos los espacios. De ahí que la *sujeta* afirme, unas páginas después, que *en este lado* refulge *el otro lado*, que *esta orilla* es la otra:

La otra orilla que irremediamente es esta, la misma [...] la que creemos dejar de lado pero nos sigue hasta por los lugares más inimaginables, la que ahora está aquí formando el hogar en el que vivo, extendiéndose al norte, al sur, al este y al oeste de mi mirada (p. 70).

Un poco antes, en el tercer poema en prosa, el *yo* de la enunciación se dirige a ese *tú* cuya memoria sigue anclada del otro lado del Mediterráneo. Esa distancia se manifiesta aquí todavía infranqueable, por lo que la identidad de quien escribe permanece opaca, tanto como el sentido del mundo que sobrevive a la ausencia de ese otro. Es ahí cuando la *sujeta* dice:

Hoy es difícil inventar una historia porque las piedras (aunque digan algo) no tienen nada que decirme y una estrella cerca de otra no forman un grupo de bailarinas que levantan las piernas con la calma de un pato [...] (p. 59).

Ese *tú* configurado por la *sujeta* en esta página es todavía la ausencia a la que se apela, el fantasma invocado: señalar su vacío implica subrayar más de una pérdida —la de ese *tú* y la de la infancia, ese tiempo en el que el ausente contaba historias y dibujaba sombras en la pared con sus manos. Este *tú* narrador de cuentos, cuyo nombre aparece inscripto en la dedicatoria, es el abuelo. Es en su nombre donde la *sujeta* sitúa su origen, él es la raíz del árbol genealógico que le da pertenencia e identidad. Sin él, tanto el sentido, como la posibilidad de narrar, permanecen apenas en tanto esforzado amago, expresado en el título de este poema en prosa: “Intento de inventar una historia”. Frente a este intento, cintila la posibilidad de la experiencia del pasado como promesa de restitución —y, con ella, la posibilidad de que la *sujeta* invente una historia, su historia. A la luz de estas consideraciones podrán advertirse los efectos que posee no solamente el acto de recordar a los antepasados, sino el de inscribir un nombre en la página y en él el origen. Si el abuelo materno simboliza el linaje, escribir *en* su nombre apunta a una segunda inscripción en ese linaje, esta vez

deseada, elegida. Reinscripción que permitirá, como se verá más adelante, que la *sujeta* imprima la impronta de lo propio en la genealogía que reconstruye, merced a la memoria, en la página. Para decirlo de otro modo: la reinscripción en el linaje fraguado en la escritura permitirá que el *yo* se afirme como parte de un conjunto, mas también que trace su diferencia.

En este punto considero necesario volver sobre mis pasos. Tal como he sugerido líneas arriba, las primeras páginas de *De este lado del Mediterráneo* establecen los ejes que la escritura ha de seguir, las distancias que han de ser salvadas, tanto como las presencias que han de ser recobradas —aun en su carácter *espectral*. Semejante empresa parte de un duelo, es decir, de la experiencia de la muerte y la ausencia de los otros. La experiencia de la pérdida —de las múltiples pérdidas— será, por supuesto, elaborada en la escritura, elaboración que remite a aquello que, según Derrida, desde Sigmund Freud se describe como *trabajo de duelo*.³⁹ La interiorización en la que antes he insistido forma parte de ese proceso que, como se ha podido ver hasta aquí, se presume logrado a partir de “Caleidoscopio”: cada uno de los poemas en prosa que le siguen puede leerse como una puesta en escena de esos *otros* que *vuelven*, de los remanentes de un pasado que la *sujeta* interioriza y del que se reapropia para construir su identidad, para *inventar* su historia. Interiorización y reapropiación son actos que aluden respectivamente tanto al trabajo de duelo, como a aquel gesto de reinscripción en un linaje. Ambos actos se encuentran íntimamente relacionados, puesto que para que la *sujeta* pueda reafirmar su pertenencia a un linaje, es necesario que recuerde a sus antepasados, que se haga cargo de su memoria —una memoria que ya no estará anclada del otro lado del Mediterráneo, sino *en* ella. Para ahondar en este acto de interiorización, es preciso retomar a Derrida, quien sostiene que el trabajo de duelo «supone un movimiento en que una

³⁹ *Loc. cit.*

idealización interiorizante toma en sí misma o sobre sí misma el cuerpo y la voz del otro, el rostro y la persona del otro, devorándolos ideal y cuasi literalmente». ⁴⁰ Si el hallazgo del rostro descrito por la *sujeta* en “Caleidoscopio” es muestra de que la interiorización se ha puesto en marcha, es imperioso añadir que no se detiene ahí. Muy pronto, esta interiorización permite que la *sujeta* haga suyos los recuerdos de los otros, que la memoria de los antepasados permanezca *en* ella, confiada a ella, legada a ella. De ahí que la *sujeta* declare:

Celebro las campanas de este reloj que despertaban a mis abuelos sacándolos de los sueños más indescifrables para ponerlos frente a las ubres de una vaca o ante el horno gigante en el que se cocinaba el pan que yo añoro porque aunque no lo comí lo recuerdo (p. 64).

El acto de interiorización mantiene al otro, a los otros, *en* la *sujeta* —quien puede decir *yo*, quien puede moldear su *yo* precisamente a partir de esta constante remisión a los otros que *la habitan*. Esta estrategia de la memoria por la que se interioriza tanto el rostro de los otros, como sus recuerdos es, para un Derrida que escribe a la memoria de Paul de Man, el origen de la ficción, en cuyo núcleo se encuentra la figura de la prosopopeya. ⁴¹ Figura que, desde una perspectiva demaniana, aparece en *De este lado del Mediterráneo* por partida doble. Consideraciones que piden ir con calma: si, como afirma Paul de Man, todo discurso autobiográfico se encuentra regido por la prosopopeya, esto es, por un movimiento retórico que otorga una máscara textual a un *yo* que, previo a la escritura, es un vacío, el espacio de lo informe, ⁴² entonces el ejercicio escriturario elaborado por la *sujeta* aquí implica no solamente producir un rostro textual para sí misma, sino también para los otros, para sus antepasados que, luego de su muerte, sólo existen *en* ella. Labor de autofiguración y de

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Vid. loc. cit.*

⁴² *Vid.* Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, *Comparative Literature*, vol. 5, núm. 5 (1979), pp. 919-930.

figuración de los otros, *De este lado del Mediterráneo* se configura a partir de diversas estrategias mnemotécnicas que el *yo* despliega en busca de *inventar* su historia, de construir su mito autobio-gráfico. Ahora, si subrayo el verbo *inventar* se debe a que estas estrategias mnemotécnicas implican, como he sugerido antes, una forma de fabulación del pasado, una determinada manera de articular las escenas de lo sucedido. En este respecto, valga poner de relieve que la *sujeta* adelanta el matiz fabulatorio que encauzará su escritura con el título del tercer poema en prosa que antes he referido, “Intento de inventar una historia”.

II

Ha podido observarse hasta aquí que el *yo* de la enunciación recurre, insistentemente, al ejercicio de la memoria para fraguar su identidad en la escritura, para tejer una historia en la que esa identidad adquiere forma y sentido en la medida en que los fantasmas *aparecen*. La trama de la historia parece radicar en una invocación de los fantasmas del linaje, en una invitación: se trata de llamarlos para que entren en la casa, para que invadan el presente de la escritura que, para la *sujeta*, sólo tiene coherencia si el pasado retorna. La historia comienza con la inscripción de un nombre, con un nombre como gesto invocatorio. La figura de Mauricio Staif, el abuelo, es el origen que ha de ser reconstruido en la escritura, él es el hilo que hilvana los recuerdos de la *sujeta*. Un hilo conductor que no solamente guía la escritura en *De este lado del Mediterráneo* en su voluntad de potenciar el pasado para que vuelva, sino que une al *yo* de la enunciación a un linaje. Desde este ángulo, inscribir el nombre del abuelo en la página es reinscribirse en un árbol genealógico del que él es la raíz.⁴³ Esta reinscripción,

⁴³ Considero preciso llamar la atención sobre este gesto singular, plagado de significaciones. Denise León ha subrayado, en su estudio sobre las autofiguras y la tradición judía en la obra de Tamara Kamenszain (ya antes citado), la importancia de la figura del abuelo en tanto «guardián del pasado», figura en la que confluyen «origen, narración y linaje judío». D. León, “Fabulación del linaje y autofiguras”, en *La historia de Bruria*.

esta afirmación de la pertenencia, implica un movimiento de reapropiación: para comenzar a inventar su historia, la *sujeta* debe reapropiarse de un pasado, pensarlo como un tiempo dirigido sólo a ella con miras a dotarlo de un sentido propio. Tal movimiento permite que el *yo* se asuma como heredera de la memoria del abuelo, de un legado compuesto por sus narraciones y sus recuerdos, por un cúmulo de historias orales nacidas de la tradición judía. En la asunción del legado recibido la *sujeta* encuentra las pautas para seguir construyendo su identidad, para continuar con su historia:

Importa el destino que trazaste desde la cama de acolchados, esperando hacerme entender que eras el único profeta familiar, elegido para hacerme entender que era la única que iba a escucharte (p. 107).

En el legado transmitido por el abuelo, entendido como un espacio simbólico henchido tanto de relatos, como de reminiscencias familiares que preceden y acompañan a la *sujeta*, ésta encuentra otro rasgo para tejer su identidad, esta vez orientado hacia su deber en tanto heredera. Puesto que ella fue la única escucha, la única depositaria de esa memoria familiar de la que el abuelo fue, a su vez, depositario, entonces su deber es conservarla y, por tanto, transmitirla, ser parte activa en ese proceso de preservación de un linaje —un proceso

Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua, op. cit., p. 112. Llevando estas formulaciones un poco más lejos, es válido aventurar que en la inscripción del nombre del abuelo, en ese gesto que consiste en situar la propia historia, el relato identitario, en un nombre, puede leerse un vínculo con la exégesis cabalística del texto bíblico. La Cábala parte de la idea de que la Biblia hebrea no es sino una narración surgida de un nombre: *Yahveh*. Siguiendo a Esther Cohen, el pensamiento cabalístico —el misticismo judío— considera el acto de la escritura bíblica un «generoso despliegue de un único nombre místico sagrado». E. Cohen, “Narrar los nombres”, en *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 45. Desde la muy particular perspectiva cabalística, la Biblia es el despliegue narrativo de un nombre propio. Paralelamente, la narración identitaria que el *yo* teje en *De este lado del Mediterráneo* consiste en un deshilarse de un nombre propio, de un nombre de familia, Mauricio Staif, en cuyas letras se encuentran las raíces del linaje judío, mas también —como se verá en el apartado siguiente— un vínculo tanto con la Biblia hebrea, como con la literatura clásica rabínica, como el Talmud. El Talmud, dicho sea de una vez, abarca la totalidad de la sabiduría oral, deriva del verbo hebreo *lamad* («enseñar»), y también «aprender»): se trata de las discusiones que se desarrollaron en las academias de estudio desde el siglo I hasta el siglo V de la era común. Existen dos ediciones, una publicada en Israel y la otra en Babilonia. El Talmud está dividido en dos partes: la Mishná y la Guemará. *Vid.* Amos Oz y Fania Oz-Salzberger, “Talmud”, en *Los judíos y las palabras*, trads. J. Abecasis y R. H. Abecasis, Madrid, Siruela, 2012, p. 218.

asociado, sin duda, a la orden judía de recordar. Los recuerdos del abuelo habitan en ella y la instan a continuar la vocación de la memoria, a reconocer y asumir su lugar dentro de la genealogía en la que busca inscribirse. El séptimo poema en prosa es otra buena muestra de esta asunción y reconocimiento por parte de la nieta como atenta oyente de la voz del abuelo:

Así como mi abuelo, sentándome en sus anchas rodillas amarillentas, narraba las extrañas costumbres de sus padres, aquellos que humedecían los dedos con la lengua para pasar las ásperas páginas de un libro (p. 64).

Las remembranzas del abuelo aparecen como deseada restitución del pasado de un linaje fracturado por la inmigración, de una vida —no experimentada por la *sujeta*— transcurrida del otro lado del Mediterráneo. La voz del abuelo es el lazo que une al *yo* con ese tiempo no vivido, con ese espacio que, aun si reconocido como el origen geográfico de la historia familiar, es desconocido, siempre imaginado. De ahí que el vínculo con la tradición judía que el abuelo posibilita se halle descrito en una tensión entre nostalgia y extrañeza —entre la añoranza por ese origen espacio-temporal en el que nace la épica familiar y el sentimiento de ajenidad o extrañeza ante las costumbres y los ritos que ésta presume. No obstante, en la herencia transmitida por el abuelo se encuentran las primeras coordenadas que permitirán a la voz poético-narrativa en *De este lado del Mediterráneo* articular una identidad en la escritura, puesto que la sitúan en un árbol genealógico, otorgándole con ello un lugar simbólico de arraigo, tanto como una responsabilidad ante esa adquisición de procedencia.⁴⁴

Responsabilidad que consiste, como he insistido hasta aquí, en continuar con el curso de

⁴⁴ En este respecto, valga traer a cuenta la etimología latina de la palabra herencia, del neutro plural *haerēre*, que significa «estar adherido», unido, esto es, estar ligado a un espacio simbólico de pertenencia al que, es preciso subrayar, la *sujeta* accede en la medida en que interviene en el proceso de transmisión. *Vid.* J. Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987, t. 2, s.v. HERENCIA.

transmisión mantenido por generaciones, en prolongar la vocación de la memoria enseñada por el abuelo.

Ante la presencia de la memoria familiar, ante el asedio de los fantasmas del linaje, el *yo* sabrá manifestar —así sea momentáneamente— un cierto rechazo o, al menos, cierta mengua del peso y los alcances de la transmisión del legado. Sin embargo, los primeros poemas en prosa guardan y atesoran la manifestación residual de esta memoria colectiva en la memoria individual del *yo* que escribe: los fantasmas del linaje hablan, susurran al oído de la *sujeta* canciones de un tiempo que no ha de olvidarse. De modo que en la escritura se abren lugar sus voces para decir: «“Soy Naftule, no tengo nada que decirles, sólo quiero cantar una canción que era la que cantaba mi hermano, que es vuestro padre, que es vuestro abuelo”» (p. 64). Las voces de los fantasmas insisten en la continuidad generacional que debe salvarse y custodiarse, la memoria familiar que debe seguir fluyendo a través de relatos, melodías y rituales. Las líneas citadas son muestra de que en el llamado a no olvidar, a preservar la memoria colectiva y familiar, importa, en primera instancia, el acto de transmisión en sí mismo: se invoca el recuerdo transmitido por padres y abuelos, se subraya la cadena de tradición que debe prolongarse en los hijos.⁴⁵

En las imbricaciones y cruces de la memoria familiar y la memoria individual se construye tanto la identidad de un linaje, de una genealogía, como la de cada uno de aquellos que la integran. Imbricaciones, convergencias que permiten captar la dimensión colectiva de

⁴⁵ En este respecto, Yerushalmi ha insistido en la importancia de los mandamientos y las órdenes de recordar dirigidos al pueblo de Israel. Para el estudioso, la quintaesencia de la memoria colectiva que debe resguardarse se pone de relieve desde el inicio de la Mishná (el primer libro del Talmud): «Moisés recibió la Torá en el Sinaí y la transmitió a Josué y Josué a los Antiguos y los Antiguos a los Profetas y los Profetas la transmitieron a los hombres de la Gran Asamblea». Un breve pasaje que revela la cadena de tradición farisea, en cuya estructura se revela el movimiento dual de recepción y transmisión de toda memoria de grupo. Y. H. Yerushalmi, “Reflexiones sobre el olvido”, en Eduardo Rabossi (comp.), *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998, p. 19. Ante lo cual, es preciso añadir que la estructura de una cadena de tradición da cohesión tanto a una comunidad étnica como, en una esfera más íntima, a una familia.

la representación del *yo*, de las autofiguraciones que Kamenszain traza en este volumen. Los recuerdos, las voces de los otros permiten que la *sujeta* fragüe una historia de sí misma, de sus orígenes. En otros términos: es la continua remisión a los otros, a los fantasmas del linaje, la táctica de la que la porteña se vale para dar textura (e historicidad) a su *yo*, mas también —llevando estas consideraciones un poco más lejos— para validarlo. Si el proyecto autobiográfico trazado en *De este lado del Mediterráneo* se constituye a partir de una oscilación entre el *yo* y los otros, entre la *sujeta* y el linaje, tal oscilación debe ser entendida como una estrategia de autovalidación que apela a los vínculos con un grupo, a un testimonio que abre al *yo* a una comunidad. De ahí que la identidad que se articula en los poemas en prosa de este volumen se encuentre siempre remitida a la familia, a la comunidad judía: «[n]osotros a veces levantamos los brazos hacia el cielo cantando alto y eso es tan importante como decir el *shmá* israel siete veces antes de dormir, para adentro, nunca en voz alta» (pp. 109-110).

Apenas con este par de líneas ya puede observarse ese llamado a la comunidad, al *nosotros* que le da sustento al *yo*. Un llamado a la comunidad que no solamente se halla en la mención del pronombre plural, sino también en la alusión a los ritos y oraciones judíos.⁴⁶ Bien puede afirmarse que estas formulaciones nacen de un hecho innegable: ningún sujeto

⁴⁶ Necesario es aquí añadir que el *shmá* israel, o *Shemá 'Yisra*, es una *brajá*, esto es, una bendición. Aparece en la Torá —la Ley escrita, entregada por Dios a Moisés, conocida en la tradición cristiana como el Pentateuco— y, más exactamente, en el Deuteronomio (6: 4-9; 11: 13-21). La plegaria comienza así: *Shemá Israel Hashem Eloheinu Hashem* («Escucha Israel, Dios es el Eterno y es uno»). Se reza en varios rituales, entre los que se encuentra la *Shabbát*, celebrada el séptimo día de la semana. *Vid.* Luis Mauricio Figueroa, *Kol Israel. El judaísmo: sus fiestas y tradiciones*, México, Porrúa, 2004, p. 56. En este contexto, es también esencial la alusión al número siete: siete son las riquezas que ofrece la tierra de Israel (trigo, cebada, vid, higos, granada, olivo y miel —de dátiles), siete son los mandamientos de Noé (aparecen en Génesis 9: 1-17: justicia civil, prohibición de la blasfemia, de la idolatría, del incesto, del asesinato, del robo, así como de comer carne cortada de un animal con vida), siete son también los dichos de Jesús crucificado, según consignan los cuatro evangelios (los cuales hablan del perdón, del consuelo, del amor y la desolación, de la sed y el triunfo, así como de la encomienda a Dios). *Vid.* César Vidal Manzanares, *Diccionario de las tres religiones monoteístas*, Madrid, Alianza, 1993, s.v. SIETE.

existe como *ipse*, es decir, como individuo separado. Tal como ha sugerido Maurice Blanchot en sus reflexiones sobre la noción de comunidad, «la existencia de cada ser llama al otro o a una pluralidad de otros [...]. Llama a una comunidad».⁴⁷ Un llamado que exige que quien busca esa pertenencia, esa unión y comunión, se haga cargo de su lugar dentro de esa comunidad. Por tanto, y de manera central, la *sujeta* —ese *yo* que se configura en la medida en que existe un *nosotros*— debe asumir su papel en tanto heredera, continuar con la vocación de la memoria transmitida por el abuelo. Esta asunción permitirá al *yo* de la escritura darse espesura interpelando a la herencia recibida, interpretando esa genealogía que le otorga un origen.

En este orden de ideas, la herencia legada al *yo* de la enunciación no es, siguiendo las reflexiones de Michel Foucault sobre la mirada genealógica, un conjunto de bienes estables, «un haber que se acumule y se solidifique».⁴⁸ Menos que una adquisición plena y sin fisuras, la herencia es un conjunto de capas heterogéneas que el *yo* de la escritura, en su busca de procedencia e identidad, debe leer e interpretar —aunque, en principio elegir. En este último punto conviene detenerme. Lo que la *sujeta* hereda, lo que resuena en ella —esas voces que la preceden y la habitan, que vienen del pasado para desajustar el presente— posee una dimensión prospectiva, es decir, una vertiente que se encamina hacia el futuro, hacia una continuación en un tiempo por venir, hacia lo que queda (siempre) por ser. No debe resultar extraño, desde este horizonte, que los poemas en prosa en *De este lado del Mediterráneo* insistan en mantener vigente el pasado, ese tiempo (perd)ido y recobrado en cuyas escenas el *yo* de la escritura entrevé atisbos de un tiempo venidero:

⁴⁷ Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, trad. D. Huerta, México, Vuelta, 1992, pp. 14-15.

⁴⁸ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. J. V. Pérez, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 28.

Porque en las imágenes de mi infancia están las imágenes borrosas de un posible futuro, en el sol absoluto el signo de días que vendrán después de las noches y se instalarán frente a la ventana que abro todas las mañanas [...] (p. 113).

Esta dimensión prospectiva es necesaria para que el circuito de la transmisión —y preservación— de la comunidad persista y se renueve, mas también para que la *sujeta*, en tanto depositaria de un legado, encuentre aquel destino individual trazado para ella —dentro y fuera de la familia. Un destino individual, un sentido de lo propio que sólo cristaliza en la medida en que ese *yo* reafirme su herencia. En este contexto, son esenciales las formulaciones de Derrida en torno a lo que significa heredar. Para el pensador franco-argelino, toda herencia radica en una «inyunción de reafirmar eligiendo».⁴⁹ Si la herencia no es un bien que se reúna, que presuma una unidad inmodificable, es entonces imperioso que quien hereda filtre, criebe, escoja entre los varios posibles que residen en esa inyunción, en esa imposición de destino. Elegir, leer, interpretar: gestos ínsitos a todo acto de heredar. La *sujeta* no hereda una causa, hereda un entramado de voces y relatos, de lealtades y recuerdos, de costumbres, que ha de reapropiarse para tramar su historia, para (re)elaborar su origen. Este proceso de reapropiaciones y reelaboraciones entraña, como he insistido en estas líneas, una selección de aquello que ha sido legado a la *sujeta*. Selección que permitirá la articulación discursiva de un *yo* en la escritura, de una identidad. Ante estas consideraciones se abre la pregunta por los medios de los que se vale Kamenszain para forjar esa identidad en la página: qué elementos elige de aquello que le ha sido legado para construir un mito de origen de sí misma, de su escritura. Elementos que, por cierto, adelantan el derrotero que seguirán los libros posteriores a *De este lado del Mediterráneo*.

⁴⁹ Jacques Derrida, “Inyunciones de Marx”, en *Espectros de Marx...*, *op. cit.*, p. 30. Valga añadir que el sentido de «inyunción» ha de ser entendido en referencia al uso antiguo del término: «inyungir, emparentado con el yugo. Imponer una cosa a alguien». *Vid. ibid.*, p. 12, N. de los T.

El mito autobio-gráfico que la *sujeta* traza en los poemas en prosa de este volumen encuentra uno de sus ejes en esa elección que trae consigo todo acto de heredar. Una elección esencial, puesto que adelanta las pautas que guiarán el periplo escritural de Tamara Kamenszain tanto en su obra tanto poética, como ensayística. Ahora, lo que la *sujeta* elige es esa vocación de la memoria inspirada por el abuelo, una vocación que se manifiesta en la invención de historias, en la narración. La pasión narrativa heredada por dicho personaje será medular, pues provee los elementos propicios para que el *yo* trame su historia con sus fabulosos orígenes, para que trame su escritura. Asimismo, fungirá como la impronta del sentido de lo propio, de la voluntad más íntima de la *sujeta*. Dicha voluntad se revela no solamente en esa elección primera que se decanta hacia la narración, sino también en la elección de ciertas figuras y personajes de la tradición judía.

En esta línea, llama la atención que, de entre la ringlera de relatos transmitidos por el abuelo, el *yo* elija la historia de Ruth para situar en ella el origen de su escritura. Otra elección sin duda esencial. Ruth y Esther son las únicas dos mujeres que dan su nombre a un libro de la Biblia. Ruth es la moabita, la extranjera que se convierte en israelita, la fundadora del linaje de David. En ella se encuentra, de manera incuestionable, una pieza clave para la elaboración del origen de la *sujeta* —y de su escritura. El personaje en cuestión contó a su nieta la historia de la princesa de Moab que se casa con un judío, Elimelech. La joven moabita, al morir su esposo y su suegro, decide quedarse con Noemí, su suegra, y adoptar su fe. Ruth deja su tierra y acompaña a Noemí en su regreso a Judea, en donde se casa con Booz. De este matrimonio nacerá Obed, el bisabuelo de David. Para Julia Kristeva, la historia de Ruth es la muestra de que la unidad sólo puede lograrse en la medida en que intervenga una figura exterior,

extranjera.⁵⁰ Resulta llamativo que la *sujeta* elija la figura de Ruth no para encontrar una máscara textual en la cual asentar su identidad, sino para ver en ella el origen y destino de la poesía.

En esta tristeza de no ser más la que sentándose en las rodillas de un abuelo escuchaba la historia de la moabita Ruth está la alegría de encontrar en cada objeto un indicio de esa historia, el asombro de saber que la poesía no hace más que continuarla porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth (p. 80).

La figura de Ruth es el principio narrativo —y el fin— que la *sujeta* forja para la poesía en *De este lado del Mediterráneo*, la figura externa que entra en la escritura poética para conminarla a continuar con la historia narrada por el abuelo. En otros términos: la potencia narrativa que interviene en la escritura de la *sujeta* se constituye como la continuidad de la memoria de ese narrador de historias. Una potencia extranjera que interviene en el texto poético para hilvanar en él memoria y fabulación. Es así como se inaugura la tensión entre el cuento —remitido entonces a la línea textual judía, a la genealogía— y el canto —que alude a lo más propio del *yo*. Es en esta tensión en donde la *sujeta* encuentra suelo fértil para sembrar el origen de su escritura, para situar el inicio de su recorrido.

La voz poético-narrativa de este volumen encuentra, de manera indubitable, una densidad radicalmente significativa en la imagen de Ruth. El *pathos* metafórico que se aloja en la figura de la princesa moabita reside, aquí, en esa fuerza narrativa, en esa apelación al relato que se hallaría en toda poesía, en todo canto, mas, en primer lugar, en el aura de extranjería, de otredad, que se otorga a este personaje femenino en la Biblia. En tanto figura foránea que se inserta en un linaje y funda su historia, Ruth es el gozne que vincula la noción de alteridad, del Otro que viene, al judaísmo. Un vínculo que, por cierto, se halla en el núcleo

⁵⁰ Julia Kristeva, “Foreigner or convert”, en *Strangers to ourselves*, Nueva York, Columbia University Press, 1991, p. 69.

mismo de la religión de Israel. En este tenor, no es posible dejar de lado que Abraham, «el padre del pueblo judío»,⁵¹ era un extranjero, un inmigrante que, al llegar con su mujer, Sara, y otros de sus parientes a Canaán, reciben el nombre de «hebreos», es decir: «los que llegaron allende el río»,⁵² los que vienen de otro lugar. La imagen del extranjero, del inmigrante, es esencial para entender la constitución identitaria que Kamenszain lleva a cabo en *De este lado del Mediterráneo*. Dado que se trata de una idea esencial que se asoma continuamente en los poemas en prosa de este libro, dedicaré el apartado siguiente a ahondar en sus alcances, no obstante, creo preciso aquí adelantar ese modo en que la vocación narrativa simbolizada por Ruth se amalgama con una vocación de extranjería —que acaso defina, como ha afirmado Edmond Jabès, una de las particularidades más propias del ser judío.⁵³

III

Llegados a este punto, se vuelve necesario hacer una recapitulación. En el curso de estas páginas ha podido observarse que el volumen que aquí me ocupa parte de una apuesta por el acto de recordar. Escribiendo bajo el dictado de la memoria, bajo su hechizo, la *sujeta* forja no solamente una imagen de sí misma, sino también una historia —una que se remonta hasta sus orígenes, hasta aquel tiempo mítico y fundacional de los antepasados, de los que vienen allende el mar, del otro lado del Mediterráneo. En tanto vertiginoso movimiento que se dirige hacia atrás, hacia el pasado remoto de los antepasados, la escritura retoma y reconstruye un viaje: «[d]ejé el río, dejé que los tallos de las flores se inclinen y recorrí el camino inverso

⁵¹ Salomón Resnick, “Leyendas sobre los antepasados del pueblo judío”, en *Manual de la Historia judía (desde los orígenes hasta nuestros días)*, Buenos Aires, S. Sigal, 1970, p. 8.

⁵² *Ibid.*, p. 9.

⁵³ *Vid.* Edmond Jabès, “El núcleo de una ruptura”, en *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, trads. A. C. Atienza y C. D. Sánchez, Madrid, Trotta, 2000, pp. 85-88.

del que me trajo a este lugar» (p. 57). Si el título y la dedicatoria que lo sigue esbozan, sibilinamente, la andadura que la escritura ha de recorrer —esto es: la ruta que va *de este lado*, el lugar en el que la memoria de la *sujeta* se enuncia, hacia el *otro*, en donde se hallaba anclada la memoria de Mauricio Staif—, las líneas citadas son su reflejo evidente, afirmación manifiesta de que la travesía discursiva ha de volverse hacia atrás, de invertir el camino transitado por los antepasados. Esta inversión del éxodo familiar trazada en la cartografía imaginaria, acompañada de las reminiscencias de un tiempo pasado, son las dos caras de aquella «totalidad del caleidoscopio» que la *sujeta* busca fraguar en la escritura. Una totalidad, irreductible a sus partes, que sólo puede alcanzarse a condición de que los *fantasmas* intervengan, de que la voz poético-narrativa en *De este lado del Mediterráneo* los recuerde.

El acto de la memoria desemboca en una interiorización de los otros que ya no están, en un «ser-con-los-espectros»⁵⁴ que otorga peso y relieve al *yo*, al tiempo que le dispensa una trama. No obstante, se vuelve preciso destacar que la sujeción al pasado, esa constante intervención en el presente de lo que fue —con su nada desdeñable capital de narraciones, de relatos legados al *yo*— posee también un aspecto negativo o, al menos, espinoso. Un matiz de imposición se asoma en esa herencia transmitida a la *sujeta* que, al concederle los materiales precisos para construir su historia, la sitúa, al alimón, «en el horror del destino conocido» (p. 107). En el poema en prosa del que espigo esta línea, la *sujeta* se dirige al abuelo como empecinado narrador que, mientras la hacía entrar *en el horror del destino conocido*, la dejaba «no escuchando un cuento español en una cama entre acolchados sino esperando entender cómo Rabí Akiva puede leer ocho días y ocho noches en el bosque [...]»

⁵⁴ J. Derrida, *Espectros de Marx...*, *op. cit.*, pp. 12-13.

(*ib.*). Con lo cual se podrá advertir cierta obligatoriedad en la escucha de los relatos, que en este caso hacen referencia a un notable sabio *tannaim*.⁵⁵ El abuelo parece seguir a pie juntillas el mandamiento bíblico de narrar a la descendencia a fin de que no se extinga la llama de la memoria.⁵⁶ La centralidad de la palabra oral se hace evidente, mas, de igual modo, su índole preceptiva.

Si bien la voz poético-narrativa en *De este lado del Mediterráneo* sabe imprimir en ese caudal de historias y recuerdos el sello de lo propio —que se manifiesta en la selección de imágenes que la interpelan sólo a ella—, hay que subrayar el carácter constrictivo de la herencia. Ante ese legado que remite a los lazos de familia, a las voces del linaje que reclaman continuidad, el *yo* también sabe nadar a contracorriente. Para poner un ejemplo, basta reparar en las primeras líneas de uno de los poemas en prosa que, por cierto, ostenta el mismo título del volumen, “De este lado del Mediterráneo”: «[p]referí tener mi propia casa construida con mis manos cuando cada vez me importaba menos la cosecha de dátiles y *la voz en el grabador* que contó un cuento muy despacio [...]» (p. 86). En la frase que subrayo cintila un nexo con el séptimo poema en prosa, del que ya he citado algunos fragmentos por su neta referencia —acaso también deferencia— a la memoria familiar. En él se hace lugar aquella voz que declaraba «[s]oy Naftule», de la que inmediatamente antes la *sujeta* había dicho «[...] con el

⁵⁵ *Tannaim* es la denominación que reciben los rabinos estudiosos de la Mishná en Palestina y Babilonia. La Mishná, como dije antes al pie de nota, es el primer libro del Talmud, que abarca la totalidad de la sabiduría oral y cuyo segundo libro es la Guemará. Amos Oz y Fania Oz-Salzberger, *Los judíos y las palabras*, op. cit., pp. 218-219. Akiva (ca. 50-135 e. c), famoso rabino, quizá el erudito más destacado de su época, contribuyó al desarrollo de la Halajá —que es el contenido normativo de la Ley oral en el Talmud. Fred Skolnik y Michael Berenbaum (eds.), *Encyclopaedia judaica*, Jerusalén, Keter Publishing House Ltd, 2ª ed., 2007, t. 1, s. v. AKIVA.

⁵⁶ Amos y Fania Oz destacan como una de las peculiaridades judías el acto de relatar historias, que se convertiría en un precepto anclado en los textos. «El mandamiento bíblico “nárrale a tu hijo” [...] fue puesto por escrito, y lo escrito se convirtió en canónico. Siguió a continuación una cadena textual, incluso en lo que respecta a este precepto específico: desde el Éxodo 13, 8 hasta ambas versiones del Talmud, el de Jerusalén y el de Babilonia [...] y aún más efectivamente hasta la perennemente popular *Hagadá*». La *Hagadá*, que se lee en la Pascua de *Pésaj*, es «la narración de la opresión sufrida en tierra extraña y la inminente promesa de una vida libre en la tierra propia». Amos Oz y Fania Oz-Salzberger, *Los judíos y las palabras*, op. cit., pp. 37 y 216.

comienzo de esa nostalgia que hoy se agranda cuando la voz de un tío dice en un grabador: “Soy Naftule” [...]» (p. 64). Es de notar que las narraciones que conforman el legado vayan perdiendo importancia para la *sujeta*, así también la «cosecha de dátiles», que bien puede interpretarse como una alusión al otro lado del Mediterráneo, concretamente a Israel.⁵⁷ Ante la persistente continuidad de la memoria familiar, el *yo* parece decantarse a lo que sería totalmente propio: una *casa construida con sus manos*, modo en que el *yo* expresa un momentáneo afán de ser pura realidad individual, en no tener otro origen más que sí mismo.

Así se lee:

Ahora soy yo aun sabiendo que nada es continuación de nada sino que todo es siempre comienzo que espera algo que lo continúe; aunque esté claro que los puntos negros que quedaron en la costa no quedaron en la costa para siempre, aunque se tenga la evidencia de lo pasado no pasado [...] (p. 86).

Aun si el pasado se resiste a pasar, incluso si aquellos deudos que se quedaron del otro lado del Mediterráneo permanecen *en la sujeta*, se esboza esa voluntad de desasirse del peso de la genealogía, de apelar a un comienzo *de este lado del Mediterráneo* que se halle a salvo de los jirones del pasado —de ese tiempo que interviene en el presente de la enunciación. Con todo, el *yo* continuará tejiéndose a partir de la llamada a los otros, al linaje y su legado. De modo que la fuerza de la genealogía, de la memoria familiar, cuyas raíces se encuentran *del otro lado* del Mediterráneo, ha de complementarse con lo más propio de la *sujeta*, con su historia —ésta que emerge *de este lado*.

⁵⁷ Es popular el cultivo de la palma datilera en algunas zonas del Mediterráneo y del Medio Oriente. Según la tradición rabínica, la miel enumerada entre las siete especies con las que Israel es bendecida (Deuteronomio 8:8) es miel de dátiles. Dicho sea casi al paso, en la Biblia, el término hebreo para designar la palma datilera es *tamar*, mientras que en la literatura rabínica también refiere al fruto, al dátil. Fred Skolnik y Michael Berenbaum (eds.), *Encyclopaedia judaica*, Jerusalén, Keter Publishing House Ltd, 2ª ed., 2007, t. 15, s. v. PALM.

Dicho lo cual, considero preciso volver a la espiral de significaciones que envuelve a la figura de aquel narrador de historias, el abuelo. Aun si resulta lógico, quiero agregar que el ánimo con que la voz poético-narrativa perfila a este personaje y su raudal de relatos se halla vinculado con la infancia —de ahí el matiz nostálgico que cintila en estos poemas en prosa. La nostalgia —de *nostos*: regreso y *algos*: dolor—, que paulatinamente va atemperándose del inicio hasta el final, empuja la escritura en su afán de ir hacia atrás, de lograr que lo pasado y perdido inunde el presente vivo de la enunciación. En la medida en que la reconstrucción del período de la niñez tiene lugar, se hace posible el paso hacia el futuro, que es como decir que en la elaboración de la infancia se halla la prefiguración del tiempo venidero. En lo que sigue ahondaré en esto último. Por de pronto, basta destacar que las reminiscencias de la infancia permiten a la *sujeta* figurar su futuro, el futuro de su escritura. No hay que perder de vista que aquello que el *yo* despliega en este volumen es el inicio, la primera etapa de su mito autobio-gráfico. Como queda claro, en las páginas en las que aparece la figura del abuelo se encuentra, casi de manera obligada, la elaboración textual del *yo* en el pasado: una representación de la *sujeta*-niña escuchando, alborozada, un cúmulo de narraciones. Lo que corresponde destacar aquí es que en la puesta en escena de la infancia refulge el poder mágico de las palabras.

Merced a la travesía escrituraria que se obstina en ir hacia atrás, en invertir el viaje de los antepasados, se recobran las escenas de la niñez y, con ellas, ese halo mágico de nominación que persistirá en la *sujeta*. No debe sorprender, por ello, que el *yo* declare que «las palabras se transformaron en el descubrimiento sonoro del mundo» (p. 93). El mundo deviene plétora de sentido, gama infinita de imágenes gracias a un gesto tan humano como es nombrar. Desde este horizonte, bien puede decirse que el poder de nominación constituye el fermento en *De este lado del Mediterráneo*. Un poder que se adelanta desde la dedicatoria:

es en el nombre de Mauricio Staif en donde se halla la fuente de energía escrituraria. Las dimensiones de fuerza que adquiere ese nombre permiten que la identidad de la *sujeta* cobre espesor: el recuerdo del nombre, a pesar de la ausencia de su portador, lo mantiene en tensión; permanece y se perpetúa en la *sujeta*, en su memoria, quien puede decir *yo* en la medida en que su memoria deviene la memoria misma de los otros, del linaje. De ahí que Enrique Foffani asevere que en *De este lado del mediterráneo* «[l]a memoria alucina y explota los límites de la subjetividad propia en una operación real de lo imaginario que reside en recordar a través del recuerdo del otro». ⁵⁸ La constante llamada a los otros —al *nosotros*— constituye uno de los ejes de mi reflexión en lo siguiente, así también las coordenadas del ser judío que encuadran la identidad del linaje. De igual modo, procuraré mostrar cómo lo familiar se entrevera con lo más propio, con la individualidad del *yo*, cuyo efecto, no huelga adelantarlo, estriba en la amalgama de distintos referentes escriturarios.



En este primer tramo del trayecto escriturario de Tamara Kamenszain resplandece, en cuanto toca a lo formal, el uso del poema en prosa como el dispositivo más preciso, si para fraguar una identidad en la página, en primera instancia, para remitir a esa potencia narrativa que permea, de cabo a rabo, la escritura poética de la porteña. Esa potencia narrativa, esa remisión al relato parece germinar en la noción de lo familiar, en la presencia del linaje que, no resulta caprichoso insistir, se constituye en tanto que linaje judío. En la medida en que la genealogía interviene en el presente de la escritura, en tanto el pasado familiar habita el presente individual de la *sujeta*, es inequívoco afirmar, ya desde este punto, que el mito autobio-

⁵⁸ Enrique Foffani, “Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 334.

gráfico que comienza a tejerse aquí posee como núcleo el ser-con los otros, quiero decir: el *yo* se instaura en ese vínculo con los otros, con los deudos. Esta incesante llamada al linaje que se reconstruye en la escritura no se desdibuja ni aun en aquellos momentos en que la *sujeta* prefiere lo más absolutamente propio. Por el contrario, es en la oscilación entre los otros y el *yo* que nace esta historia. Lo que equivale a decir que es en el vaivén (imaginario, trazado en la página) entre este y el otro lado del Mediterráneo o, mejor: en su coyuntura en donde florece la posibilidad de la escritura y, con ella, la historia de un *yo* que, lejos de encerrarse en el solipsismo, apelará —filialmente, éticamente— a las voces, a las vidas de los otros. De esta suerte, si el papel de la memoria es central en estas páginas se debe a que es en ella en donde se hallan guardados, atesorados, el linaje y su trama.

1.1.1 Errancia, extranjería y judaísmo o Del llamado a los otros

I

Anteriormente me he referido a la memoria, al acto de recordar, como el principio dinámico que moldea —y modula— la fluencia de la escritura en *De este lado del Mediterráneo*. Un acto radical cuya tendencia parece ser la de la desmesura, puesto que no se halla circunscrito a la *sujeta*, al uno individual (e indivisible) de un *yo*. Por contra, se trata de una fuerza que se apresura en franquear los diques de ese *yo* con miras a tender un puente, un pasaje hacia el otro, hacia los otros. La singularidad del acto de recordar supone aquí aquel movimiento de interiorización descrito en páginas anteriores —aquella «interiorización mimética»⁵⁹ que toma sobre sí la mirada, el rostro, los recuerdos de los que han muerto. Frente a la ausencia del otro —en cuanto mortal, en cuanto otro que muere—, la *sujeta* se entrega al peculiar ejercicio de una memoria que excede sus propios límites, que se desborda hasta acoger (y ser) la vida de ese otro. De ahí que en “Caleidoscopio”, el poema en prosa en el que acontece el hallazgo del rostro, la *sujeta* no solamente describa el sentido de sus gestos como imitación de los de sus antepasados, sino que vea a sus antepasados viviendo en ella, en esa imagen que el espejo le devuelve. Es preciso traer de nueva cuenta aquellas líneas:

Miré a través de un espejo y vi detrás de mi rostro todos los rostros que soy y todos los antepasados que mis gestos imitan (vi a mi bisabuela mirarse en un espejo ovalado asombrándose de su propia juventud) (p. 62).

En definitiva, esta memoria que juega, que desquicia sus límites para preñarse de la vida de los otros, se manifiesta como una suerte de metonimia alegórica en tanto que quien rememora, la parte, se asume como el todo, como la representación de ese todo. No es otra

⁵⁹ J. Derrida, “Mnemosyne”, en *Memorias para Paul de Man*, op. cit., p. 45.

la figura que, para Derrida, define la retórica del duelo, el ejercicio de la memoria que sobrevive a la muerte del otro.⁶⁰ Ante lo cual vale añadir que aquí este tropo muestra cómo la emergencia del *yo* en la escritura requiere, forzosamente, de la referencia a los otros. Al mismo tiempo, funciona como impronta de supervivencia: los elementos que conforman el conjunto, el linaje, no pueden existir fuera de él. La *sujeta* lo formula así: «[u]n escalón es toda la escalera porque lo que quiere separarse muere en un destierro que lo condena a estar fuera del mundo» (p. 78). Desde esta peculiar perspectiva, el *yo* de la escritura se trasmuta en uno caleidoscópico, que al hablar de sí convoca un enjambre de plurales: *nosotros* y «nuestra ignorancia de recién venidos» (p. 67), *nosotros* y «nuestra súplica» (p. 68), *nosotros* y «nuestros recuerdos» (p. 70): *nosotros*, los que «caminamos por una vía, seguidos de algo que nos empuja siempre hacia adelante» (p. 74). Un pronombre que también se desdobra en un «ellos», los antepasados, los que «tomaron sopa de lentejas en una casa llena de inmigrantes (las piernas torcidas de caminar por el Nuevo Mundo, la boca arrugada de querer vender telas para tapar la desnudez)» (p. 69). Esta abundancia de pronombres plurales no solamente ilumina el proceso de constitución del *yo* en la página, sino que deviene afirmación incondicional del otro, sello de una alianza con ese otro, con el linaje y, desde una mirada más amplia, con una comunidad.

Pues bien, de la continua apelación al *nosotros*, de la recurrente invocación a los fantasmas del linaje conjurada —y conjugada— ahora en plural, se desprenden los ejes que jalonan este tramo de mi análisis. De entrada, es preciso destacar que esa presencia espectral de los otros, simbolizada en la categoría de la persona gramatical plural, aparece continuamente acompañada de referencias tanto a ciertas formas de representación colectiva,

⁶⁰ *Vid. ibid*, p. 47.

como a sus prácticas de cohesión. Por supuesto, y en esta cuestión estriba un complejo abanico de significados, hay que subrayar que se trata, en cada caso, de estrategias de identidad y preservación características de una comunidad judía, es decir, de una comunidad que se concibe a sí misma en términos de errancia y extranjería. Ahora, no son pocos los estudiosos que, incluso frente a la creación del Estado de Israel, han sostenido una reflexión sobre la esencia del judaísmo a partir de las nociones de exilio y nomadismo.⁶¹ Para poner un ejemplo, basta parar mientes en Emmanuel Lévinas, quien propone como rasgos cardinales del pensamiento —y el posicionamiento— judíos el exilio radical, sin posible retorno, así como la errancia sin fin. Rasgos que, para el filósofo lituano, se encuentran compendiados en la figura de Abraham, el patriarca del pueblo judío, aquel que fue llamado a abandonar su tierra para dirigirse a un lugar *otro*, desconocido.

Así, y desde el ángulo levinasiano, tales aspectos tienen su origen en el momento mismo en el que Abraham emigra, sin vuelta atrás, a la región de Canaán —y no tanto en el exilio milenario de la tierra prometida.⁶² Estas consideraciones arrojan luz sobre las

⁶¹ Valga traer a colación los planteamientos de Yeshayahu Leibowitz, pensador israelí y practicante judío ortodoxo, para quien la fundación del Estado de Israel no tiene relación alguna con la posesión de un territorio, sino que se trata de una misión impuesta al pueblo judío. La esencia del judaísmo, para Leibowitz, no radica en la propiedad de una tierra, sino en llevar a cabo las *mitzvot* (los preceptos) de la Torá. Asimismo, sostiene que la declaración del Estado judío resulta de una mentira: «En Israel surgió el pueblo judío». Leibowitz niega esto declarando, en su lugar, que el pueblo judío llegó ya conformado a esa tierra, pues ya poseía la Torá, la cual se le había entregado en un territorio de nadie, en el desierto. Y. Leibowitz *apud* Esther Cohen, “¿Habitar la lengua?”, en *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, *op. cit.*, p. 32, n. 1.

⁶² Lévinas hace una crítica a la filosofía occidental, particularmente a las categorías desde las que se piensa la identidad, a partir de la figura de Ulises, el que regresa a Ítaca, el retorno de lo *Mismo*. En contraposición a este personaje, Lévinas propone la figura de Abraham como representación de lo otro, lo extranjero, la alteridad absoluta: el que parte de su tierra natal para no volver, el movimiento sin retorno. Así, la imagen del patriarca ayuda al lituano a plantear una filosofía entendida en un sentido ético, como discurso abierto al otro, a la exterioridad. E. Lévinas, *La huella del otro*, trads. E. Cohen, S. Rabinovich y M. Montero, México, Taurus, 2000, pp. 47-54. Si bien la oposición Ulises/Abraham es esclarecedora para entender la invitación levinasiana a pensar de *otro* modo, es innegable que se trata de un contraste no del todo afortunado, pues la naturaleza de Ulises es proteica: cada una de las experiencias que le acontecen en su viaje lo cambian, lo vuelven *otro*. De modo que difícilmente podría afirmarse que vuelve siendo el mismo. La riqueza de este personaje excede los límites de estas páginas, mas una reflexión al respecto puede encontrarse en Pietro Citati, *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*, trad. J. L. Gil Arístu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

formulaciones de identidad de una comunidad que se piensa y se proyecta marcada, histórica y simbólicamente, por la trashumancia. De modo que, determinado por la impronta del desplazamiento y la diáspora, el pueblo judío sustituye el desarraigo de una territorialidad específica por el arraigo a las Escrituras, al Libro.⁶³ Una patria textual, se podrá presumir, y una transportable, móvil. En la medida en que los hijos de Abraham⁶⁴ sigan el cumplimiento de los preceptos e ideales de la Biblia —uno de los cuales, el principal, es el imperativo de la memoria,—⁶⁵ podrán constituirse en tanto pueblo, y pueblo santo. Este vínculo estrecho con el pasado es posible merced a la interrelación del ritual y el relato, conductos de la memoria colectiva que cohesionan los nexos de una comunidad que cifra su identidad en el carácter nómada de su historia.

Errancia y extranjería son, como me propongo demostrar en lo siguiente, dos nociones que permean la escritura en *De este lado del Mediterráneo*. Nociones que, indubitablemente, devienen imágenes con las que Tamara Kamenszain teje, en este conjunto de poemas en prosa, el primer capítulo de su mito autobiográfico. En efecto, la centralidad de esta mancuerna de imágenes es aquí puesta al descubierto por el *yo* poético-narrativo desde distintos flancos —y con singular insistencia. Si, por un lado, y como antes anuncié, los umbrales de este volumen ya anticipan un enviñón, una fuerza de movimiento que empuja a transitar una distancia, a recorrer, a la inversa, el camino del abuelo y su linaje, la ruta de

⁶³ De ahí que Amos Oz y Fania Oz-Salzberger mantengan que la continuidad judía ha girado alrededor del Texto, de la Biblia hebrea o Tanáj, que ha dado origen a un sinfín de interpretaciones, debates y desacuerdos albergados todos tanto en la literatura rabinica, como en la escritura judía moderna. Una continuidad, pues, que ha podido asegurarse como un tránsito de un comentario a otro alrededor del Libro. *Vid.* A. Oz y F. Oz-Salzberger, “Continuidad”, en *Los judíos y las palabras*, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁶⁴ Si bien Abraham es una figura central para las tres religiones de origen semítico (judaísmo, cristianismo e islam), es privilegio exclusivo de los hebreos ser hijos de Abraham. *Vid.* Isaías 41: 8 y Jeremías 33: 26.

⁶⁵ No hay que dejar de lado que la alianza entre el pueblo judío y Dios exige, en la Biblia hebrea, que ambos recuerden. Tanáj es, por cierto, el acrónimo que designa la Biblia hebrea, compuesta por los libros: Torá (Pentateuco), Neviim (Profetas) y Ketuvim (Crónicas: escritos históricos y poéticos). Las reverberaciones de la orden de recordar aparecen esparcidas por todas partes, mas se hallan acentuadas en el Deuteronomio y en los libros de los Profetas.

aquellos que vienen allende el mar; por el otro, la *sujeta* enuncia, de manera reiterada, ese viaje que marcó la identidad de su genealogía. De ahí que el *nosotros* que se asoma a cada página se configure a partir de su trashumancia, de su «necesidad de peregrinar» (p. 61).

Peregrinaje que, por cierto, se manifiesta en una doble condición de fractura, desarraigo, camino que disocia del hogar; tanto como de continuidad, posibilidad de arraigo a todas partes, camino que asocia el hogar a cada espacio al que se arriba. Así, algunas veces este periplo se dibuja teñido de júbilo: migración emprendida por alegres caminantes para quienes «cada nuevo lugar tiene una sombra hospitalaria», quienes ven —continúa detallando la *sujeta*— «en cada chimenea un anuncio de calor [que] está destinado a nosotros» (p. 67). Otras, las más de las veces, esa ruta recorrida de Varsovia a Buenos Aires es descrita en tanto «triste peregrinación» (p. 73), éxodo que cimbra la épica familiar, cultivando en ella —y en sus personajes— el nostálgico anhelo del regreso. Desde este marco cubierto por la añoranza se recuerda al abuelo, precisamente en el poema en prosa titulado “Retorno”: «[e]se hombre es el mismo que antes de morir pidió que su alma vuelva al punto de partida, al lugar verde que una vez dejó para conocer el ruido específico de otros lugares [...]» (p. 72). Cualquiera que sea el encuadre desde el que se articula —y se discierne— el viaje, éste siempre funciona como pieza clave en la construcción identitaria del *nosotros* y, por ello, en la fragua misma del *yo* y su escritura.

De este modo, la cuestión del viaje, del desplazamiento, se perfila como motivo recurrente que si descoloca y desterritorializa a ese *yo* caleidoscópico —consolidado en la porfiada aparición del *nosotros*—, también sabe relocalarlo y re-territorializarlo. Es menester, en este orden de ideas, hacer una precisión: ese *yo* que se niega a ser *uno*, que identifica en sí mismo a los *otros* para presentarse en su dimensión colectiva, no solamente funciona como una suerte de fagocitosis, de interiorización extrema de los antepasados, sino

que también tiende a desdoblarse para que esos otros aparezcan en su alteridad, para que, en tanto sujetos exteriores al *yo* poético-narrativo, éste pueda establecer un diálogo con ellos. Una muestra palmaria de este diálogo con el otro, así como de una mirada reivindicativa del movimiento migratorio, se halla en el poema en prosa dedicado al padre. En éste, la *sujeta* se dirige a ese hombre de «ojos amarillentos empapados en melancolía judía» (p. 91), a quien, por negarse a ver su creciente arraigo afectivo a un lugar ajeno, distante de aquel que dejó del otro lado del Mediterráneo, ella invita a considerar una posible nueva pertenencia.

Con miras, pues, a que el padre reconozca en Buenos Aires una morada, el *yo* poético-narrativo le ofrece, enumerándolas, diferentes ocasiones en las que es observable un nuevo arraigo, aun si éste no es deliberado. En esta recapitulación de momentos referentes al establecimiento del padre en *este lado*, se cuentan escenas de aprendizaje, como las de las clases de castellano, mas también, es meritorio subrayarlo, las de tango.⁶⁶ Las coordenadas de la lengua castellana y de la cultura popular rioplatense, articuladas en el discurso de la *sujeta* desde el voseo, señalan la constitución de un espacio imaginario en el que, al alimón, se entreveran las alusiones a la cultura judía —como, por caso, la lectura de la Torá en la sinagoga. Esta constitución textual de un espacio en el que se conjugan elementos de diferente raigambre aspira aquí a paliar la melancolía del padre inmigrante, una melancolía que resulta de su incapacidad de asimilar las múltiples pérdidas provocadas por el exilio.⁶⁷

⁶⁶ El tango será, por cierto, una importante directriz en la obra posterior de Tamara Kamenszain, tanto de creación poética, como de reflexión crítica. Un ejemplo superlativo de ello se encuentra en “La gramática tanguera”, apartado incluido en el conjunto de ensayos titulado *La edad de la poesía* (1996). El tango, en tanto compendio de música, danza y letra, aportará, también, los pivotes para la escritura del poemario *Tango Bar* (1998). Esta modalidad popular de la poesía ha sido revisada en su llamativa relación con el barroco por Enrique Foffani, en “Del neobarroco al neobarroso: figuraciones de tango bar(roco)”, incluido en su introducción a T. Kamenszain, *La novela de la poesía, op. cit.*, pp. 31-42. Asimismo, otra reflexión sobre el tango como matriz de sentido se halla en Jorge Monteleone, “Letra y música sentimental. Sobre *Tango Bar* de Tamara Kamenszain”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1998 (sec. Cultura).

⁶⁷ Uso aquí el término «melancolía» en referencia a las formulaciones de Freud, para quien tanto el estado melancólico como el de duelo conforman las dos respuestas anímicas que un sujeto puede manifestar ante la pérdida. La melancolía se presenta como la incapacidad de llevar a cabo el trabajo de duelo, esto es: la

Estas últimas formulaciones exigen un remanso. El motivo del viaje, de la travesía geográfica, brinda a la *sujeta* una mirada peculiar que bien puede, como ella, calificarse de caleidoscópica, pues tiende superponer distintos espacios —y distintos tiempos, como traté de mostrar en el apartado anterior. En otras palabras: la noción de desplazamiento, de partida sin retorno al lugar de origen, configura una óptica que borra fronteras, instalando en un mismo punto todos los lugares, todos los momentos recordados e imaginados. Ahora, la mención del no-retorno es sumamente significativa, puesto que es esa imposibilidad de volver la que produce el anhelo de restitución de lo perdido, la voluntad de enlazarlo, como presencia diferida, espectral, al espacio porteño. En este punto, es necesaria una aclaración: la confección textual de un espacio en el que se aglutina *éste* y el *otro* lado del Mediterráneo no desdibuja las marcas de extranjería de la *sujeta* y su linaje; muy por contra, las intensifica. Indubitablemente, es sólo mediante el énfasis en los caracteres de inmigración y alteridad que la operación de superposición y ensamblaje es posible.

De ahí que el *nosotros* que aquí se confecciona se afirme en su condición de «recién venidos», que insista en la travesía como la trama de su identidad —también como su trauma, pues serán siempre *ellos*, los que «bajaron con náuseas del barco» (p. 109), los que siguen calculando las «rutas para volver a cruzar el Mediterráneo» (p. 105). Desde luego que si la travesía, el éxodo —*ex-hodos*, la ruta que los llevó hacia afuera, hacia un lugar desconocido— es inseparable aquí de la sensación de identidad; paralelamente, las gesticulaciones y los santiguamientos rituales aportan un capital nada trivial de significados que los unen a una colectividad *otra*, *diferente* de la que los recibe en *este lado*. De este

imposibilidad de enfrentarse al mundo sin el objeto perdido. Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, t. 14: *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, pp. 235-255.

modo, referir las celebraciones del *shamá* israel, describir el atemorizante «momento del *kaddish*» (p. 98), detallar, en fin, una vida común compartida y acompasada por ritos, por «sábados de lectura bíblica» (p. 105), constituyen los distintos patrones identitarios que serán intercalados en los moldes de la ciudad porteña.

Para continuar, conviene retomar el poema en prosa dedicado al padre, ya que él devela, en buena medida, ese mecanismo de superposiciones que quiere simular un espacio *total* —a la vez que disimular la distancia que separa del lugar de origen. Así pues, luego de enunciar los hilos que tejen un posible nuevo arraigo, la *sujeta* consuela al padre, diciéndole: «[n]o estás sólo en esta ciudad; ella también es una tierra santa que te cobija, en ella también hay leche y miel» (p. 91). Apenas con este trazo, el *yo* poético-narrativo ya insinúa su afán de mezcla, de argamasa, al sobreimprimir sobre la ciudad de Buenos Aires la región de Israel, tierra santa descrita en el Deuteronomio precisamente como aquella en la que fluye «leche y miel».⁶⁸ A poco que se reflexione sobre esta interpolación de territorios —lograda, valga subrayarlo, en un par de líneas, se descubrirá que el mecanismo de superposición en el que insisto tiene su correlato en la intercalación de escrituras. Por lo tanto, y de manera central, la construcción textual de un espacio en el que se entrelazan los restos y retazos de lo perdido se efectúa, a menudo, a partir de un entramado de alusiones a diversos textos.

⁶⁸ *Vid.* Deuteronomio 26: 9. Resulta, sin duda, llamativa esta alusión al pasaje bíblico, pues en él se ejemplifica de manera luminosa la interrelación de ritual y relato al servicio de la memoria. Se trata de la prescripción de la ceremonia de las primicias. En ella, un israelita debe llevar frutos al santuario y declarar: «Mi padre era un arameo errante, el cual bajó a Egipto y habitó allí con pocos hombres, y allí creció y llegó a ser una nación grande, fuerte y numerosa; y los egipcios nos maltrataron y nos afligieron, y pusieron sobre nosotros dura servidumbre. Y clamamos al Señor, *el Dios de nuestros padres*, y el Señor oyó nuestra voz, y vio nuestra aflicción, nuestro trabajo y nuestra opresión. Y el Señor nos sacó de Egipto con mano poderosa, con brazo extendido, y con grande espanto y con señales y con milagros y nos trajo a este lugar, y nos dio esta tierra, tierra que fluye leche y miel» (Dt. 26: 5-9). El subrayado es mío. En este fragmento ya se encuentra resumido todo lo que el pueblo judío debe recordar: el surgimiento de la nación hebrea, la esclavitud en Egipto y su liberación, así como la obtención de la tierra de Israel. Todo, por cierto, gracias al reconocimiento de Dios en tanto sujeto histórico.

Esta algarazara de citas y pasajes se halla anunciada en títulos como “Todo nuevo bajo el sol” (p. 106), en el que la torsión hecha a la referencia bíblica alude, aun si subrepticamente, al pensamiento heracliteano —el cual posee múltiples reverberaciones a lo largo de este volumen. Si bien más adelante me detendré en esta cuestión, valga, por lo pronto, espetar una afirmación: una de las tesis medulares del Oscuro de Éfeso es la percepción de la naturaleza como flujo y cambio incesante, de ahí que al conocidísimo pasaje del Eclesiastés, «nada hay nuevo bajo el sol»,⁶⁹ se le imprima este giro que, valga anticiparlo aquí, apunta hacia la noción del *yo* en tanto permanente tránsito, corriente de río que se renueva constantemente. Esta inversión, nada inocente, constituye, a su vez, un guiño a Oliverio Girondo y su manifiesto martinfierrista.⁷⁰ De este modo, la escritura se revela como eficaz crisol, «espacio de múltiples dimensiones en el que», tal como sugería Barthes, «se concuerdan y contrastan diferentes escrituras».⁷¹

Desde este horizonte, ya se puede divisar la escritura en tanto tejido de hebras y fibras provenientes, fundamentalmente, de dos de los pivotes de la civilización occidental: judaísmo y pensamiento griego. De esta singular mancuerna se desprenden órbitas de sentido que, engramadas al suelo rioplatense, arrojan luz sobre las distintas estrategias mediante las cuales se configura el discurso poético-narrativo en *De este lado del Mediterráneo*. A fin de

⁶⁹ Eclesiastés 1: 9.

⁷⁰ Con miras a definir los intereses y objetivos de *Martín Fierro*, Girondo publica su manifiesto el 15 de mayo de 1924. En él, el poeta propugna una nueva sensibilidad para la que «todo es nuevo bajo el sol». Oliverio Girondo, “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”, *Martín Fierro*, año 1, núm. 4, 1924, pp. 1-2. Hay que decir que en la obra ensayística de Tamara Kamenszain, Girondo deviene tema recurrente. En *El texto silencioso* (1983), la porteña incluye un capítulo titulado “Doblando a Girondo”, en el que el autor de *En la masmédula* es leído como aquel artesano que, desde los márgenes de la literatura universal, desfasa la lengua, gesto sintetizado en la conjugación del *yo* como verbo. En *Historias de amor* (2000), será retomado en el apartado “El cónyuge de las palabras”, en cuyas páginas Kamenszain continúa analizando la perturbación ejercida en el lenguaje por el poeta, presentándolo ahora como un enamorado irredimible que, con “Ángelnorahcustodio”, hace de la literatura el lugar amatorio por excelencia.

⁷¹ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 2009, p. 80.

proseguir, considero necesario hacer hincapié en ese nostálgico empeño del *yo* escriturario en anular las distancias, en anudar distintos planos en un único punto que, al mismo tiempo, es múltiple, puesto que los estratos que lo constituyen pueden, muy bien, ser atisbados. Esta madeja estratificada ofrece, en cada flexión, fragmentos de una historia, de la historia que la *sujeta* urde para darse consistencia. Lo que importa enfatizar es que este *yo* se presenta —y se despliega— en tanto efecto de un entramado en el que la mediación de lo familiar es esencial. De modo que se puede argüir que el mito autobio-gráfico inaugurado en este volumen reposa en un mito de familia: en una narración que se ovilla en torno al linaje y su legado, tanto como a las sagas de la historia de su pasado.

Indubitablemente, reflexiones como ésta conducen al concepto freudiano de «novela familiar», ese molde narrativo forjado por todos los individuos en su infancia, cuyo punto de inflexión estriba en idealizar y mitificar las imágenes de los deudos; relato fabuloso en el que la admiración por la familia le devuelve, al *yo* que la tributa, una imagen amplificada de sí mismo.⁷² Llevado al terreno literario, este concepto pone el foco en las técnicas de asociación e identificación merced a las cuales un *yo* cobra relieve textual, develando, con ello, que la construcción escrituraria de una familia no es más que la dimensión colectiva de la representación individual del *yo* que la crea. A vistas de lo cual no debe extrañar que Denise León afirme que en el tejido del linaje en *De este lado del Mediterráneo* se configura una

⁷² Vid. Sigmund Freud, “La novela familiar de los neuróticos”, en *Obras completas*, t. 9: *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, pp. 217-220. Este modelo de ficción en estado naciente fue observado por Freud en la gran mayoría de sus pacientes, sin importantes cambios estructurales de un caso a otro. Se trata de una fantasía novelada, cuya singularidad radica en la construcción idílica de la familia; su elaboración es natural en la infancia —pues a ella recurre el niño para resolver las crisis de su desarrollo— y patológica en la adultez —sólo los pacientes neuróticos continuaban tejiéndola de manera inconsciente después de la etapa infantil. La crítica literaria ha hecho uso de esta noción para estudiar aquellos textos en los que el sujeto narrativo construye ficciones de familia. Vid. Marthe Robert, “Narrar historias”, en *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, trad. R. D. Sánchez, Madrid, Taurus, 1973, pp. 37-66.

imagen especular de la *sujeta*.⁷³ Para decirlo en otros términos: el mito familiar fraguado aquí hace manifiestas las figuraciones del *yo*, a la vez que brinda el material necesario para sus diversas identificaciones. Ahora bien, entendidas como constante proceso de asociaciones y filiaciones, la *sujeta* y su escritura se producen a partir de un llamamiento a los *otros* —los antepasados, los *otros* del *yo* que fundan su linaje, mas también aquellos otros que conforman una tradición textual: bíblica, filosófica y, como se verá, literaria.

En breve: la mixtura espacio-temporal efectuada por la *sujeta* consigna ese empeño nostálgico —y pertinaz— que, al perfilar una genealogía familiar, delinea las fuentes de su escritura. Cabe aquí volver, una vez más, al poema en prosa dedicado al padre, ya que en él emergen de manera desembozada los rastros de otras escrituras, la apelación a otros para (re)construir en la escritura una familia marcada, fracturada por el exilio y la travesía marítima. Reconstrucción que en esa página se cumple no solamente a partir de reminiscencias bíblicas, sino también literarias. Así pues, en la amalgama de territorios ahí lograda, se bosqueja la ciudad porteña —en alusión concreta al barrio de Villa Crespo— como «la misma que recordaba Marechal» (p. 91). Esta llamada al autor de *Adán Buenosayres* ha de ser leída como una escena más del proceso de mixturas y asociaciones que, con un trazo, urde una filiación que excede los límites genealógicos. Es en este sentido que ha sido entendida por Enrique Foffani, quien ha notado en esa línea el primer momento en la obra de Tamara Kamenszain en el que «la familia de sangre se inmiscuye en la familia literaria».⁷⁴

⁷³ León se vale del concepto freudiano de «novela familiar» para plantear la configuración textual del linaje en *De este lado del Mediterráneo* como un espejo que devuelve, a veces aumentada, otras deformada, la imagen de quien lo convoca. Denise León, en *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, op. cit., pp. 18-20.

⁷⁴ Enrique Foffani, “Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, op. cit., p. 327.

Un lazo afectivo, familiar, tendido hacia Marechal que al tiempo que descubre e inaugura la «pasión genealógica»⁷⁵ que caracterizará a la autora, cifra ese gesto particular de la *sujeta* que hace de la escritura un espacio desde el cual es posible establecer un vínculo, una proximidad con otros: espacio de comunión en el que se testimonia por los antepasados a la vez que se da testimonio de la experiencia de lectura. Lo que hay que subrayar es que la escritura es moldeada por esa experiencia. Si bien es cierto que esta última cuestión describe el andamiaje de toda literatura, no es menos cierto que aquí adquiere una potencia radical que propicia y direcciona el ejercicio escriturario de la *sujeta*. Por tal motivo, es preciso tener en cuenta que el mito autobio-gráfico que Tamara Kamenszain trama a lo largo de su obra desemboca, como antes he afirmado, en una configuración de dos identidades que se traslapan incesantemente: la de la *sujeta* que escribe y la de la *sujeta* que lee. Dos identidades que avanzan de modo espiralado en dos géneros —el de la creación y el de la crítica—, ora trasvasándose, ora fusionándose. *De este lado del Mediterráneo* constituye, de los tramos del trayecto escriturario de Kamenszain, el primero en el que ocurre una fusión, quiero decir, en el que el *yo* de la escritura se figura y se presenta como un *yo* lector: un *yo* producido por una singular dinámica de lectura, de recepción.

II

En este punto, se vuelve necesario poner de relieve que se trata de una muy peculiar dinámica de lectura —y de una lectura pensada en su sentido más lato. Los ecos de otras escrituras en la escritura de la *sujeta* no apuntan hacia la construcción formal de escenas de lectura; sino que, de manera mucho más sinuosa, aluden al ejercicio de recepción en tanto escucha. La

⁷⁵ Jorge Panesi, “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”, art. cit., p. 109.

mirada, la visión que caracteriza al acto de leer es aquí sustituida por el oído. A fin de mostrarlo, basta detenerme en un hecho crucial que signa y delimita la figuración del *yo*: el hallazgo del Libro. Me refiero aquí al encuentro de la *sujeta* con la Biblia hebrea —de cuyo contenido sabrá recoger una importante cosecha de signos y figuras. Un encuentro que se da por intervención del abuelo: él es quien le relata sus lecturas, quien le narra los episodios de las Escrituras. Resulta entonces exacto hablar de escenas de narración oral —sin olvidar, claro, aquéllas de lectura en familia— que, en su configuración, resaltan, precisamente, el carácter narrativo, la lógica fabulatoria de esa vastísima literatura hebrea que se conoce bajo el sucinto nombre de Biblia. Llama la atención que el acceso de la *sujeta* a esa amplísima literatura aparezca arbitrado por el abuelo, por un personaje masculino bosquejado como una suerte de preceptor, de guía en ese tan colosal territorio de la letra.

Vienen aquí muy a cuento las consideraciones de Sylvia Molloy en torno al ejercicio autobiográfico, pues en ellas se delinea la figura del mentor —y del mentor masculino— como un personaje recurrente en la representación del *yo* y su ingreso al universo de los libros. Si bien Molloy estudia las manifestaciones explícitas de las escenas de lectura —el lector con libro en mano—, sus planteos aportan algunas coordenadas a mis reflexiones. De entrada, la escritora porteña ha observado como tópico recurrente en los textos autobiográficos la escenificación de la lectura —en el caso de la *sujeta*, una lectura mediada, se ha visto— como una estrategia básica del autor para manifestar su *diferencia*, para situar en ella la prefiguración de su vocación literaria.⁷⁶ Y no solamente: la elaboración de esta escena emblemática entraña una de las formas más frecuentes de referencia a otros textos,

⁷⁶ Sylvia Molloy, “El lector con el libro en la mano”, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, op. cit., p.32.

textos de los que el *yo* se apropia —que adapta para sí, que, podría decirse, canibaliza.⁷⁷ Cuestión que no implica simplemente la descripción de una actividad libresca, de cierta presunción intelectual, sino que entraña la percepción que de sí mismo tiene un *yo* —así como la imagen que de sí quiere proyectar.

Desde esta mirada, bien se puede sostener que de los rastros y retazos de otros textos que aparecen en *De este lado del Mediterráneo* se desprende tanto una determinada concepción que de la literatura tiene la autora—motivada por ese gesto narrativo e inventivo que encuentra en el tradición bíblica hebrea—, como el soporte ontológico del *yo* de la enunciación, que cobra espesor, que *es* en la medida en que intervienen, en que son citadas las voces de los otros, las huellas de otras escrituras y de las Escrituras. Ahora, y aun si huelga decirlo, el que el hallazgo del Libro aparezca terciado por el abuelo no compromete su valor simbólico —y ontológico; por el contrario, acentúa el carácter de alteridad, de exterioridad en el que insisto. Se trata, pues, de leer en la voz del otro, de conocer a partir del otro. Sin detrimento de esta particular producción de un *yo* escriturario impulsada por la relación (filial, ética) con el otro, vale destacar, como líneas arriba anticipé, que el mediador de las lecturas bíblicas sea un personaje masculino. Así pues, es preciso retomar a Molloy, puesto que ha hecho hincapié en que, a menudo, la elaboración textual de las escenas de lectura son asociadas con algún mentor, alguien que orienta y guía al *yo*.⁷⁸ Un papel que, por lo general, es desempeñado por un hombre, figura que, sobre todo en el siglo XIX, se vincula con la autoridad y la erudición.⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30

⁷⁹ Molloy señala que en la gran mayoría de las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX, el papel del mentor es realizado por un hombre, puesto que «las mujeres, por su poca instrucción, en general no aparecen asociadas a la escena de lectura ni se las acepta como figuras de autoridad». Con todo, encuentra importantes excepciones, como es el caso de *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, en donde el testimonio oral femenino

Si bien es cierto que desde entonces, y al momento de la escritura de *De este lado del Mediterráneo*, esta situación ha cambiado, no es menos cierto que en la tradición judía son los hombres los destinados a conocer y leer las Sagradas Escrituras.⁸⁰ La *sujeta*, consciente de la repartición de labores según el género sexual, construye escenas hogareñas en las que las madres «amas[an] pan casero», mientras los padres «habían llenado la casa de olor a curtiembre imponiendo su autoridad de ojos azules concedores de la ley sagrada (la causa de todas las causas que se dio vida a sí misma y vive)» (p. 98). Ante la exclusividad de la lectura sagrada de la que son poseedores los hombres, lo que resta a la *sujeta* es conocer el Libro por la mediación de alguno de ellos. Por lo tanto, puede argüirse que las escenas de lectura terciadas por el abuelo no sólo confieren una forma y una coloración particulares al discurso poético-narrativo de la *sujeta*, sino que la sitúan en un lugar específico delimitado por su género sexual. Este acceso forzosamente indirecto a las Escrituras adelanta los elementos y las figuras que el *yo* tomará de la textualidad judía.

Si merced a la escucha, el *yo* conoce y se adentra en el ámbito de la tradición bíblica, su vía de ingreso a la literatura talmúdica sucede de la misma manera.⁸¹ La voz del otro, la

adquiere gran importancia; o el del *Ulises criollo*, en cuyas páginas Vasconcelos presenta la figura materna no solamente como lectora y proveedora de libros, sino como guardiana de la cultura nacional. *Loc. cit.*

⁸⁰ Kamenzain insistirá más de una vez en la separación de roles según el género sexual: en todos los casos, corresponderá a los hombres la lectura tanto de la Biblia, como del Talmud. Si bien es cierto que el aprendizaje judío ortodoxo, es decir: el estudio bíblico y talmúdico, estuvo limitado a los lectores masculinos, es válido señalar que para las mujeres de clase alta hubo un *jéder* (habitación que servía como escuela a partir de los tres años). Asimismo, es válida la mención de la *Tzena u'rena*, publicada por primera vez en 1505, que es la traducción de la Torá acompañada de las interpretaciones talmúdicas y rabínicas dirigida a un público femenino (acomodado). En la misma línea, considero prudente anotar que si bien la escritura talmúdica suele ostentar cierto desdén por lo femenino, es otro el horizonte de la exégesis cabalística que, para poner un ejemplo, propone la *Shejiná*, que es la presencia femenina de Dios en el mundo. *Vid.* A. Oz y D. Oz-Salzberger, *Los judíos y las palabras*, *op. cit.*, pp. 39-40 y 217.

⁸¹ Considero válido anotar aquí la importancia que posee la escucha en la tradición judía, una importancia radicalmente superior a la visión —hay que recordar que el segundo mandamiento prohíbe adorar imágenes. La plegaria fundamental hebrea, el “Shmá Israel” o “Escucha, Israel” (Deuteronomio 6: 4-9; 11, 13: 21) —a la que ya antes me he referido, puesto que es uno de los rituales referidos en *De este lado del Mediterráneo*— ya sugiere el valor simbólico otorgado a la audición. Este valor simbólico es manifestado en todo su esplendor en el mismo momento en que el pueblo de Israel escucha la voz de Dios en el desierto de Siná (Éxodo 19: 5-6). La voz escuchada en el Siná sella la alianza del pueblo judío con Dios, liberándolo de la esclavitud en Egipto.

voz del abuelo, es el agente que, al tiempo que enfatiza el carácter narrativo y fabulador de la textualidad judía, plasma el efecto sumamente catalizador del poder de nominación. En efecto, no sólo en los relatos, sino también en los nombres proferidos por el abuelo se encuentran las unidades sémicas con las que la *sujeta* fraguará su historia. Así pues, la identidad del *yo* y la de su escritura se hallan, respectivamente, en dos nombres propios: Bruria y Ruth. Presentado en tanto audaz fabulador, el abuelo entresaca de las extensas narraciones del Talmud el nombre de Bruria, detrás del cual se halla una subjetividad femenina que debía ocultarse para aprender: ella, como la *sujeta*, lee la Biblia por intermediación de la voz de otro. Esposa del afamado rabino Tanna Meir, Bruria accede al conocimiento de la Torá y a los debates que sobre ella se desataban de manera encubierta: «Bruria, la que compró velas en vez de pan y espío a escondidas las interminables discusiones de Akiva con sus discípulos» (p. 107).

Este acceso lateral, desde los márgenes, perfilado en *De este lado del Mediterráneo* en uno de sus personajes, es retomado años después por la autora para describir su iniciación en la escritura.⁸² De modo que en 1986, en un pequeño ensayo titulado “Toda escritura es femenina y judía”, Tamara Kamenszain evoca su infancia para afirmar que fue «una modesta e infantil Bruria» que recibió las narraciones del abuelo como «material de ficción».⁸³ Afirmación que, sin duda, constituye una construcción retórica con la que Kamenszain busca insistir en su posición femenina respecto de la literatura: la que escribe, escribe sujeta a su

⁸² Es preciso agregar que en *Libros chiquitos*, uno de los últimos volúmenes de Kamenszain, el nombre de Bruria vuelve a aparecer: la *sabia marginal* que, si bien no dejó nada escrito, le «sopló a su esposo mucho de lo que lo que él transcribió luego en la Mishná». No huelga agregar que, como consigna la portada, el abuelo no le contó el trágico final de Bruria, pues se suicida. *Vid.* Tamara Kamenszain, “Las tretas de las débiles”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, pp. 57-59.

⁸³ Tamara Kamenszain, “Toda escritura es femenina y judía”, en Jaime Barylko (ed.), *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Milá, 1986, p. 130.

femineidad. Su género sexual, como a Bruria, la sitúa «detrás de bambalinas»,⁸⁴ y desde ese lugar limítrofe, Kamenzain acoge y se apropia de los relatos bíblicos y talmúdicos narrados por el abuelo no para seguir a pie juntillas las tramas de los libros originales, sino para «jugar» con ellos.⁸⁵ Resulta, sin duda, llamativo, que Kamenzain elija este verbo para referir el uso que hace de la textualidad judía. Hay que entender, entonces, esa palabra en toda su polisemia: *jugar* a las Escrituras, *jugarse* en ellas —y *ejecutarlas*.⁸⁶

No se trata solamente de leer la Biblia y el Talmud por la mediación de otro con miras a encontrar en sus historias elementos —de identificación, de reconocimiento— que permitan a la porteña re-producirse en la escritura, sino que, dando un paso más allá, se trata de *ejecutarlas*, de reescribirlas. Una reescritura lúdica —lo advierte Kamenzain— que estriba en hacer de las narraciones míticas hebreas solaz narrativo, espacio de placer que se sigue, que se re-escribe con la lógica de la ficción: «[l]a Torá, origen de la escritura como ficción, es la maqueta que busco trasladar cuando me siento a escribir. No es que quiera imitar su proyecto, lo que quiero imitar es el gesto, el hecho mismo de escribir».⁸⁷ El placer de dar oídos a los relatos provenientes de la tradición textual judía siembra en su escucha —la autora y la *sujeta* de la enunciación— un placer no menor: el de escribir. Nace entonces una inagotable creatividad que se deja seducir por los modos narrativos y ficcionales de la Biblia hebrea, del Talmud, para remedarlos, mas también para transgredirlos, para contar *de otro modo* sus pasajes. De ahí que Ruth no sea nada más la nuera fiel, la que acompaña a su suegra Noemí hasta Canaán, la extranjera que llega de Moab a espigar el campo después de la siega

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ Kamenzain apunta que «escribir mi primer libro será jugar a reescribir la Torá». *Ibid.*, p. 131.

⁸⁶ Hago aquí alusión al vocablo en francés *jouer* que posee el doble sentido de *jugar*, así como de *ejecutar* una pieza musical.

⁸⁷ Tamara Kamenzain, “Toda escritura es femenina y judía”, *op. cit.*, p. 131.

para, más tarde, fundar el linaje de David; será además aquella que presagia las lluvias, que las hace posibles:

Mi abuelo decía que mientras Ruth peregrinaba por los caminos de la tierra santa sus ojos —fijos en el cielo— vaticinaban las lluvias, dialogaban con los vientos y abrían el espacio necesario para que aparezcan las nubes (p. 80).

Ahora, y como habrá podido advertirse, la escucha del testimonio oral del abuelo no es neutral —tampoco del todo inocente, aunque se trate de los oídos de una *infantil* Bruria: la escucha trastoca el sentido, actualiza y re-funda las Escrituras. Los fragmentos del mito bíblico son reordenados para configurar el mito autobiográfico de la *sujeta* en *De este lado del Mediterráneo*. Bruria y Ruth se convierten, así, en la marcación simbólica —femenina— para trazar el derrotero que lleve no ya a la Palabra revelada, sino a la posibilidad misma de escribir, «de articular las palabras» (p. 113).

Una advertencia, sin embargo, debe ser esgrimida: si Bruria y Ruth devienen metáforas, puntos nodales en el proceso de simbolización del *yo* y su escritura, de la misma manera han de entenderse los significados que irradian. Bruria, la mujer que aprende «desde la trastienda»,⁸⁸ es la máscara que la *sujeta* autoral decide encarnar para llamar la atención sobre una subjetividad que habita los márgenes, que desde ahí adquiere el conocimiento llevada por un «goce desinteresado»⁸⁹ que no busca hacer de ese conocimiento un medio de dominación sobre el otro, una herramienta de poder y autoridad; sino, por el contrario, hacer de esos márgenes «su propia posibilidad de placer».⁹⁰ Por lo tanto, de lo que se trata —y ésta será una de las directrices en el primer libro de ensayos de Kamenzain, *El texto silencioso*— es aprender a escribir *mujer*, esto es: hacer de la escritura una zona que renuncie a la gravedad

⁸⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁰ *Loc. cit.*

de una letra mayor, dominante, para que, en su lugar, germine la letra de la «no-conquista».⁹¹ Del mismo modo, Ruth, la moabita, la que, como Abraham, deja su tierra para no volver — y hay que poner atención en que ella parte por una decisión soberana y no, como aquél, por el llamado de Dios— representa el éxodo hacia la alteridad, hacia lo desconocido, hacia lo que no es idéntico al *yo*. Femenidad, extranjería, judaísmo, devienen, así, metáforas, si de la *sujeta*, también de todo escritor.

III

Dicho lo cual, corresponde subrayar el modo en que este conjunto de poemas en prosa se constituye en tanto entramado de alusiones y referencias a distintas tradiciones textuales. Si bien la relación con la literatura bíblica y rabínica es el botón de esa comunión con otras escrituras, sería equívoco soslayar que el *yo* poético-narrativo remite, al alimón, a otras corrientes del pensamiento. Tal como sostuve páginas atrás, la presencia de Heráclito se asoma más de una vez. De igual modo, hay una línea constante de reflexión en lo que toca a la experiencia temporal que involucra más de una concepción. Me permitiré demorarme en esto último a fin de mostrar los diversos nexos que la escritura de este volumen elabora, lo que finalmente desembocará en el diálogo con el Oscuro de Éfeso. De entrada, hay que señalar que la *sujeta* expresa una concepción histórica del tiempo que, sin lugar a dudas, se relaciona con el pensamiento hebreo. Como pudo observarse en la sección anterior, la orden de recordar dirigida al pueblo de Israel en numerosos pasajes de la Biblia entraña la evocación

⁹¹ Emmanuel Lévinas, “El judaísmo y lo femenino”, en *Difícil libertad*, trad. N. Prados, Buenos Aires, Lilmod, 2004, p. 182.

de un tiempo histórico. La preponderancia de la historia para el antiguo Israel se hace evidente apenas se repare en que Dios se revela a sí mismo en el curso de ella.⁹²

En esta tónica, conviene reparar en las siguientes líneas del poema en prosa titulado “Adolescencia I”: «[...] y hubo campanadas que no anunciaban la eternidad sino el tiempo cronológico haciéndose presente a cada hora como recreo» (p. 104). Lo que anuncian las campanadas es un tiempo cronológico, vale decir, la sucesión de acontecimientos irreversibles y de valor autónomo que avanzan en un sentido único. No es otra la visión histórica del tiempo que, como es bien sabido, comienza con la experiencia religiosa judía. Siguiendo a Yosef Hayim Yerushalmi, esta visión implica que el Mar Rojo sólo se puede cruzar una vez, que Israel no puede estar dos veces en el Sinaí.⁹³ Acaso estas formulaciones puedan relacionarse con la sabiduría de Heráclito, asunto que ciertamente resulta arriesgado. Lo que importa destacar es que la relevancia de la visión histórica del tiempo tiene su correlato en el imperativo de la memoria: lo que sucedió, sucedió sólo una vez, y debe ser guardado en los conductos de la memoria para aquellos que no lo vivieron.

Paralelamente, el *yo* poético-narrativo esboza la sensación de un tiempo repetitivo, esto es: un tiempo que parece adquirir sentido en la medida en que remeda los actos de los antepasados. En este punto es posible observar uno de los mecanismos de la visión cíclica del tiempo, en el que cada acción adquiere significado en tanto que imita un gesto arquetípico, inaugurado por los iniciadores del linaje.⁹⁴ Asunto que bien puede advertirse en uno de los

⁹² Vid. Yosef Hayim Yerushalmi, *Zajor. La historia judía y la memoria judía, op. cit.*, pp. 6-7.

⁹³ Vid. *ibid.*, p. 8.

⁹⁴ Planteo esto en consideración del análisis histórico y filosófico de Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*. Volumen en el que Eliade agrupa bajo tres títulos los modos en que opera la concepción cíclica del tiempo en las sociedades premodernas. El primer grupo se caracteriza por ostentar elementos cuya realidad se hace manifiesta en la medida en que es imitación de un arquetipo celeste. El segundo contiene elementos cuya realidad es «tributaria del simbolismo del centro supraterrrestre que los asimila a sí mismo y los transforma en “centros del mundo”». El último —es el que refiero— incluye los rituales y actos que adquieren sentido en tanto repiten hechos planteados *ab origine* por dioses, héroes o antepasados. M. Eliade, “Arquetipos y

primeros poemas en prosa, que reza: «[q]ué imitación del pasado nos hizo abrir un paquete de pan para cenar en la calle de un pueblo [...]» (p. 61). Esta línea formula una pregunta, una que apela a la probabilidad de que un acto colectivo, familiar —por la forma de la primera persona plural *nos*— sea repetición indeliberada del pasado, del tiempo de los antepasados jalonado por algunas acciones que encontrarían su reflejo en el presente de la enunciación. En este orden de ideas, hay que señalar que unas páginas después, precisamente en el poema en prosa titulado “Retorno”, la *sujeta* declara:

Hoy parece como si todo volviera a su punto de partida, como si el verano que empezó no fuera otro que el verano que calentaba los patios fríos de la escuela y endulzaba la voz chillona de la arquetípica directora (p. 72).

En este último ejemplo centellea otro de los modos en que opera la visión cíclica del tiempo que, independientemente de una, así intuitiva, imitación involuntaria de los actos de los antepasados constituidos como modelos ejemplares, alude al retorno cíclico de lo que fue. Repentina sensación de que todo regresa a su inicio, suerte de movimiento circular del tiempo que vuelve para inscribirse en el principio que, asimismo, es el final. «Todo es eterno porque el tiempo que pasa no importa, él está señalando siempre el fin de los tiempos que es el presente» (*ib.*). Resulta notoria esta provisional negación del paso del tiempo que cede total importancia al momento presente. Si se mira detenidamente, esta centralidad concedida al presente implica un movimiento circular, cíclico, en el que la trayectoria del tiempo inicia en un momento presente y a él vuelve. Flujo temporal de cuyo decurso el único punto fijo es el *yo* instalado en el presente. De modo que la *sujeta* contempla la recurrencia de las estaciones,

repetición”, en *El mito del eterno retorno*, trad. R. Anaya, 3ª ed., Madrid, Alianza, 2018, p. 18. Es lícito agregar que, de acuerdo con el pensador rumano, muchos de estos mecanismos prevalecen en las sociedades modernas.

la repetición del estío que siempre retorna para encuadrarse en el momento actual de la enunciación. Las líneas finales de “Retorno” rematan:

[...] y muchos campesinos supieron que el rebaño correría a resguardarse bajo los techos porque esto es lo mismo que sucede siempre y sucederá mientras haya vientos que como los veranos cada año vuelven a su punto de partida (*ib.*).

Para el campesino, la experiencia temporal no es más que la repetición paciente de lo mismo: el cultivo de la tierra, luego la cosecha. Actos que se repiten siguiendo el ciclo de las temporadas. El trascurso del tiempo es un ir y venir por un camino familiar, ya conocido, que *siempre* vuelve a su punto de partida, que es el presente.

Lejos de la formulación del *eterno retorno* que, por caso, elabora Friedrich Nietzsche,⁹⁵ se trata de la percepción de que todo comienza por su principio de manera periódica, esto es: en la repetición continuada de las estaciones que dividen el intervalo de un año. Esta concepción cíclica del tiempo vuelve a ser manifestada por el *yo* cuando dice «[q]ué calor quedará cuando vuelva el otoño en este tiempo reiterativo [...] (p. 85)». Para Mircea Eliade,

⁹⁵ Si bien la cuestión del *eterno retorno* en Friedrich Nietzsche excede los límites de mi análisis, creo pertinente anotar que para el pensador alemán esta noción se relaciona con el *amor fati*, con la aceptación y afirmación de la vida con todo lo que ésta tiene de doloroso, también de exuberante. El *eterno retorno* se plantea en tres de sus volúmenes. En *La ciencia jovial* se formula como un desafío al lector: «[q]ué pasaría si un día o una noche se introdujera a hurtadillas un demonio en tu más solitaria soledad para decirte: “Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla no sólo una, sino innumerables veces más; y sin que nada nuevo acontezca, una vida en la que cada dolor y cada placer [...] todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida habrá de volver a ti [...]”». F. Nietzsche, Libro IV, § 341, en *La ciencia jovial*, trad. G. Cao Cuenca, Madrid, Gredos, 2010, pp. 531-532. Es en *Así habló Zaratustra* en donde se enuncia reiteradas veces, particularmente en la sección “El convaleciente”, en donde el personaje central, Zaratustra, no sólo parece contestar afirmativamente a aquel desafío planteado en *La ciencia jovial*, sino que es en lo que consiste su enseñanza. Así, sus animales, la serpiente y el águila, le dicen: «[m]ira, sabemos lo que enseñas: que todas las cosas retornan eternamente y nosotros mismos con ellas, y que nosotros ya hemos existido infinitas veces, y todas las cosas con nosotros». F. Nietzsche, “El convaleciente”, en *Así habló Zaratustra*, trad. J. R. Hernández Arias, Madrid, Gredos, 2010, p. 264. Finalmente, en *Ecce homo*, el *eterno retorno* aparece como la «fórmula suprema de afirmación». F. Nietzsche, “Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie” en *Ecce homo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005, p. 103. La respuesta afirmativa ante el desafío planteado en *La ciencia jovial* implica, pues, la afirmación incondicional de la vida, sin que la repetición de las angustias constituya objeción alguna. Un luminoso estudio en este respecto puede leerse en Scarlett Marton, “El eterno retorno de lo mismo. «El pensamiento fundamental de Zaratustra»”, *Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, núm. 16 (2016), pp. 129-150.

la concepción del tiempo como repetición —con sus múltiples manifestaciones— entraña una negativa frente a la historia en tanto rechaza la visión de los acontecimientos como únicos, irreversibles e inusitados.⁹⁶ Sin embargo, es innegable que las nociones cíclicas del tiempo, características de las sociedades tradicionales, prevalecen en el pensamiento histórico. A fin de ilustrar esto, basta traer de nueva cuenta el ejemplo de los antiguos hebreos que, si bien se opusieron a la idea del eterno retorno, de igual modo participaban en festividades anuales, hablaban del circuito de las estaciones y de la recurrencia de ciertos acontecimientos naturales.⁹⁷

En la misma línea, es válido señalar que los rituales judíos son conmemoración y repetición (o reactualización) de hechos paradigmáticos. Piénsese en el *Sabbath*, que es una *imitatio Dei*, una reproducción de un acto primordial, del descanso de Dios.⁹⁸ De acuerdo con Yerushalmi, el *Sabbath* «llegó a experimentarse como un día fuera de los límites del tiempo histórico, y, eventualmente, incluso como anticipación semanal del fin de los tiempos».⁹⁹ La experiencia temporal no puede ser menos que compleja, a fin de discernirla y otorgarle un sentido, el ser humano ha desplegado cuantiosas estrategias que más allá de que puedan contraponerse, lo que interesa es que suelen fundirse, fusionarse, en fin: complementarse. Tal es el horizonte desde el que considero han de ser leídas las percepciones del tiempo en *De este lado del Mediterráneo*: modos diversos de sentir y comprender el paso del tiempo que se enriquecen recíprocamente —y que, de manera paulatina, sabrán congregarse en la imagen del río.

⁹⁶ Vid. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, op. cit., passim.

⁹⁷ Vid. Yosef Hayim Yerushalmi, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, op. cit., p. 9, n.7.

⁹⁸ Vid. Génesis 2: 2. Mircea Eliade dedica un inciso al modo en que los rituales de diversas religiones operan como repeticiones de modelos divinos. Véase M. Eliade, “Modelos divinos de los rituales” del capítulo “Arquetipos y repetición”, en *El mito del eterno retorno*, op. cit., pp. 34-41.

⁹⁹ Yosef Hayim Yerushalmi, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, op. cit., p. 50.

Llega el momento de reparar en las referencias a Heráclito. Antes de atender la desembocadura de este volumen, que encuentra su impronta en la imagen del río, corresponde observar otras de las remisiones al pensamiento heracliteano que, como tuve ocasión de adelantar páginas atrás, involucran la cuestión del cambio incesante. Sin lugar a dudas, esta cuestión se relaciona, en todos los casos que aquí me ocupan, con los fragmentos fluviales del Oscuro de Éfeso, acaso de los más citados. Si bien el pensamiento de Heráclito se ha cifrado, desde la Antigüedad, en el tema del cambio que, desde este punto de mira, describe el ser de todas las cosas, a esto es preciso sumar la idea de la unidad e identidad de los contrarios, su armonía. La voz poético-narrativa en *De este lado del Mediterráneo* no sólo alude al flujo de mutaciones de todo cuanto es, sino que también se impregna de ese juego dialéctico que caracteriza el discurso del pensador griego. En esta tónica, fuerza es traer a cuenta, una vez más, las líneas de “Caleidoscopio”, pues en ellas aparece la primera mención directa a Heráclito:

[...] porque el viejo Heráclito aseguró que todo es movimiento y nada perece o bien que todo perece y esta es su forma de ser movimiento (porque no hay quietud que sea estática y no hay movimiento que no sea a la vez quietud) (p. 62).

Es fácil advertir que el ya célebre tema del cambio heracliteano se formula aquí en cuanto que movimiento, cuyo dinamismo parece condensarse en la muerte, en el perecimiento que afecta a todo lo que es. Son varios los fragmentos heracliteanos que refieren la muerte, mas en estricta simetría con el nacimiento.¹⁰⁰ De modo que la unidad de los opuestos encuentra una de sus manifestaciones en la unidad de muerte y vida. Para decirlo con Enrique Hülsz

¹⁰⁰ Considérese, como ejemplo, el fragmento B36: «[p]ara las almas muerte es devenir agua / para el agua muerte es devenir tierra / pero de la tierra nace el agua, / del agua nace el alma». Sin espacio para emprender un análisis de este texto, lo que hay que destacar es la correlatividad simétrica de *thánatos* y *génesis*. Tanto el fragmento como su análisis se encuentran en Enrique Hülsz Piccone, en el inciso “Génesis y muerte de *psukhé* en B36” del capítulo “Los fragmentos del *lógos*. Texto y comentario”, en *Logos: Heráclito y los orígenes de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 132-135.

Piccone, es el «juego dialéctico de presencia y ausencia»¹⁰¹ que estaría presente en todas las cosas. Todo perece, empero, la muerte es a su vez nueva génesis de todo. Asimismo, considero que en estas líneas que cito de “Caleidoscopio” y, de manera particular, en su oración entre paréntesis, hay un guiño al peculiar modo en que Heráclito enuncia su pensamiento. Independientemente de la oscuridad estilística de los fragmentos, se trata de la referencia a la identidad de los opuestos que se encuentra en todas las cosas, y la elección expresiva que procura reproducir dicha identidad, esa armonía de los contrarios. Reflexiones que conducen a la segunda mención directa a Heráclito en estos poemas en prosa, en la que, asimismo, se alcanza a percibir una alusión a la forma de construcción, al estilo de los fragmentos fluviales.

En lo que a esto respecta, es preciso decir que, de acuerdo con Hülsz Piccone, existen tres fragmentos que evocan la imagen del río, aunque difícilmente pueden ser considerados, en su conjunto, como auténticos.¹⁰² La versión B12, transmitida por Eusebio, proviene de Cleantes estoico y habla «[s]obre quienes entran en los mismos ríos fluyen otras y otras aguas».¹⁰³ La versión B49a la proporciona Heráclito homérico y concuerda con el inicio que cita Cleantes: «[e]n los mismos ríos [dos veces] entramos y no entramos, estamos y no estamos».¹⁰⁴ Si bien esta versión omite la referencia al flujo de las aguas, de acuerdo con Hülsz Piccone, la acción seguida de su negación tiene un efecto retroactivo en la mismidad de los ríos: «si entramos y no entramos, si estamos y no estamos, la implicación es que los ríos son y *no son* los mismos».¹⁰⁵ La tercera versión, B91a, es una entre las varias que ofrece

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 116

¹⁰² Aun si es bien sabido, me parece necesario anotar que los fragmentos que se conservan de Heráclito provienen de más de treinta fuentes, siendo la más temprana Platón (siglo IV a. de C.) y la más tardía Alberto Magno (XIII d. de C.). *Vid. ibid.*, p. 65.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 206.

Plutarco, exhibiendo todas ellas dependencia tanto de la paráfrasis platónica que se puede leer en el *Cratilo*, como de la aristotélica, que se halla en la *Metafísica*. La cita, pues, que da Plutarco dice: «[p]ues no es posible entrar dos veces en el mismo río según Heráclito».¹⁰⁶ Independientemente de la versión que se asuma como auténtica o incluso si las tres son tomadas en tanto tal —aunque Hülsz Piccone da preferencia a la última, lo que importa destacar es que la imagen del río sirve para ilustrar el cambio, «que es la verdadera *natura rerum*, y lo que se juega en el cambio es la relación entre mismidad y alteridad»,¹⁰⁷ asunto que lleva, una vez más, a la unidad de los contrarios. Así, en el poema en prosa titulado “Mea Shearim”, el *yo* dice:

[...] que es tratar de abrir una caja redonda y encontrarse con el cuadrado que rodea o invade y no deja ver el infinito inmenso que Heráclito envió ayer en una luz, desde Éfeso en Turquía (ciudad invadida por los mares), que *siendo cada vez otros son los mismos* porque están encerrados en una caja redonda y conducen a la eternidad sin nombre [...] (p. 101).

El subrayado que hago de estas líneas remite a la alteridad, a la constante diversidad de las aguas —sea de los mares o de los ríos—, que es en donde, siguiendo la línea heracliteana, se halla su mismidad. Vale decir: la identidad de las aguas es su alteridad; la constante es su cambio, su dinamismo. Enseguida, es válido leer en la imagen de la *caja redonda* que propone la voz poético-narrativa una correspondencia con la dialéctica *circular* que anima el pensamiento de Heráclito, una de cuyas expresiones se encuentra en la frase final de B10: «[d]e todas las cosas lo uno y de lo uno todas las cosas».¹⁰⁸ Al horizonte heracliteano que esboza este poema en prosa se aúna el título, Mea Shearim, dicción hebrea para *cien puertas*:

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 204 y 207.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 165.

es el barrio de judíos ortodoxos situado al norte de Jerusalén. Con lo que se podrá confirmar que la escritura deviene espacio en el que se anudan judaísmo y pensamiento griego.

Para decirlo en otras palabras: la escritura es un espacio de llamamiento a otras voces, espacio de comunión y diálogo en el que el *yo* cobra relieve y espesura. Las coordenadas que delimitan las figuraciones del *yo*, si bien remiten continuamente a lo familiar, a la cohesión del linaje, también entrañan lo más propio de ese *yo*, su diferencia. En esta tónica, resulta necesario señalar que el trazo de esa diferencia, de la singularidad, se puede leer en las referencias a Heráclito. En tanto la cuestión del judaísmo alude siempre y en todos los casos a los lazos familiares, la cita de otras textualidades permite ser discernida como el trazo de lo más individual. En el poema en prosa que cierra *De este lado del Mediterráneo* se halla una reflexión de la *sujeta* sobre sí misma. El pensamiento sobre sí se vale de la imagen del río que, con su ínsito sabor heracliteano, se deja entender como puro movimiento, cambio incesante. Así pues, el llamado a los deudos, la alianza incondicional con el linaje sellada en la expresión plural del *nosotros*; la mirada caleidoscópica que intercala distintos planos a fin de anular las distancias, los núcleos de sentido cosechados de la textualidad bíblica y rabínica: todo conduce a la *sujeta* a afirmarse en la comparativa con el río.

Como el río que con un trabajo infinito carga las piedras hacia su fin (o sea hacia su principio) me veo a mí misma recurriendo a todo tipo de lentes para mirar el trascurso de lo que otros llaman existencia y yo llamo este trabajo infinito de cargar imágenes que se repiten (fuentes de energía que se va o se multiplica) [...] (p. 113).

Hay que comenzar por hacer hincapié en que el río es descrito, menos en relación con el continuo flujo de sus aguas, que en tanto trabajo: ardua faena que supone el acarreo de las piedras. Enseguida, es menester señalar que el final es concebido también como un principio —la equivalencia de estos términos evoca aquella circularidad o correlatividad simétrica

entre muerte y nacimiento que se pudo avistar anteriormente en el pensamiento de Heráclito. Ahora, el trajín de las piedras propio del río se puede relacionar, de modo intuitivo, con el mismo movimiento de sus aguas. Laborioso movimiento en el que el *yo* se observa y que, al alimón, se enlaza con la existencia. Asimismo, la existencia es ponderada como trabajo que, también, consiste en un trajín, mas en este caso de imágenes. En otros términos: la gestión con imágenes inherente a la escritura poética es comparada con la actividad que el *yo* observa en el flujo del río. Fuerza es destacar que dichas imágenes *se repiten*. Considero que en esta afirmación de la *sujeta* se desvela el mecanismo de su escritura, que estriba en la reiteración de algunas nociones, en el uso recurrente de imágenes y concepciones que, empero, se exhibirán siempre desde ángulos diversos. Tendré oportunidad de profundizar en esto en el siguiente capítulo. Baste, por lo pronto, realzar esta forma luminosa, aunque, a su modo, discreta, de anticipar el dinamismo de la escritura —imantada por esas *fuentes de energía* que saben repetirse, multiplicarse e, incluso, desvanecerse— desde el primer libro.

Interesa percatarse de que la línea con que comienza este poema en prosa se repite, con algunas variaciones, en los cuatro fragmentos o párrafos que lo conforman. Desde cierto ángulo, puede inferirse que la repetición (con sus variantes) de esa primera oración consiste en el juego de combinaciones con sus términos que, con todo, no hace mella en su sentido. Así, la expresión *como un río que con un trabajo infinito carga las piedras hacia su fin (o sea su principio)* se transforma, repitiéndose, para comparar el flujo del río, su trajín con las piedras, con el porvenir: «[c]omo el río que carga las piedras hacia su fin imagino posibles hijos, viajes futuros, emociones más altas que las conocidas [...]» (*ib.*). Seguidamente, la misma imagen ayuda a perfilar las reminiscencias de la niñez, suerte de movimiento en reversa de las aguas: «[c]omo el río que carga las piedras hacia su principio me sitúo en el sol absoluto de mi infancia [...]» (*ib.*). Al final, sólo se retoma la cuestión del trabajo, de la

laboriosa faena para luego referir el curso de las aguas, el flujo del río que describe el modo en que el *yo* se concibe:

Como este trabajo infinito no es más que un juego delicado e inmóvil, me dejo llevar por la cálida corriente del río que soy y que aunque nunca se detiene está siempre detenida porque puedo escribir sobre ella, alabarla, renovarla, esperar pacientemente a que llegue hasta su fin (aquel que no es más que su principio porque en las imágenes de mi infancia están las imágenes borrosas de un posible futuro [...]), en el sol absoluto el signo de días que vendrán después de las noches y se instalarán frente a la ventana que abro todas las mañanas sabiendo que una luz estará allí inapresable, callada, repetitiva). (*ib.*)

La cuestión del trabajo en su aspecto fatigoso, arduo, es atemperada en cuanto se define como un juego —aun si delicado y, por tanto, difícil. El *yo* se figura, enseguida, en la imagen del río, de la corriente de sus aguas, en la que alcanza a percibirse un trasfondo heracliteano, si por las ya célebres sentencias del río, sobre todo por la expresión paradójica que afirma, primero, que la corriente *nunca se detiene* para, luego, negar su movilidad. Enlace de contrastes, amalgama de los opuestos que, como aludí antes, se puede relacionar con la teoría de la unidad de los contrarios que Heráclito refiere más de una vez.¹⁰⁹ Desde este horizonte se perfila la correspondencia entre el principio y el final, que, análogamente, apunta a la dimensión prospectiva de la infancia —con sus figuras y personajes, así como con el conjunto de relatos legados al *yo* de los que sabe extraer otras autofiguras, así como maneras de figurar su escritura.



Tras este recorrido que ha tenido como objetivo una aproximación al conjunto de poemas en prosa que conforma *De este lado del Mediterráneo*, habrá podido advertirse el lugar medular

¹⁰⁹ *Vid. ibid.*, p. 69.

que ocupa la noción de lo familiar. Noción que atraviesa, de cabo a rabo, la escritura poética y ensayística de Tamara Kamenszain. Si en el espacio poético se trata, en primera instancia, de la (re)construcción de los lazos de familia en la página; en segunda, se puede comprobar, ya desde este volumen inaugural, la elaboración de otros lazos —aquellos que llaman, que invitan otras voces a la escritura. Los vínculos que se tienden hacia ciertos referentes bíblicos, talmúdicos, literarios y filosóficos ilustran un dinamismo ético, también filial, que fragua familias textuales. Dinamismo que permea la escritura poética de la porteña, al tiempo que deviene clave de su escritura ensayística.

Las energías que animan el trayecto de Kamenszain se generan en el torniquete de lectura y escritura. Desde este horizonte se puede comenzar a avizorar el vaivén entre dos campos genéricos característico de la porteña, mas también esa constante llamada al otro, a los otros. En este volumen, la figura de la moabita Ruth ayuda a dilucidar, si el modo en que la potencia narrativa interviene en el texto poético, también la apertura hacia los otros, hacia la alteridad —cifra de los nexos establecidos con otras voces. De igual modo, la imagen de Bruria, la *sabia marginal*, se vuelve medular en la medida en que representa el lugar femenino, lateral, reluctante a toda grandilocuencia que, si bien supone una identificación, una autfiguración, a la par, constituye uno de los ejes centrales de *El texto silencioso*.

1.2 El origen de la escritura en *El texto silencioso*:

una poética de los márgenes

1.2.1. Figuraciones del silencio y lo femenino

I

Si bien la experiencia de lectura desplegada por Tamara Kamenszain en el terreno ensayístico ya había dado sus primeros atisbos durante la década de los setenta con breves publicaciones en revistas, de las que ya antes me he ocupado, alcanza su momento decisivo en 1983 con la publicación de *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. Se trata de un volumen que retoma —y reelabora— cierta coloración, cierto aroma, aquella dirección, en fin, que había sido sugerida, a su modo, en *De este lado del Mediterráneo*. Así, la noción de lo familiar, del linaje, medular en ese primer poemario, reaparece en este conjunto de ensayos para trocarse en novedoso flujo de asociaciones y enlaces que desembocará en la transgresión, en el desborde de las filiaciones de la sangre. De modo que, si en el poema en prosa dedicado al padre ya podía observarse una *pasión genealógica* que excedía los límites de parentesco sanguíneo al entreverar la historia familiar con la literaria —a partir, hay que recordarlo, de la mención de la ciudad porteña como «la misma que recordaba Marechal»—, esa lógica de desquiciamiento y expansión de los lazos familiares logra desarrollarse plenamente en *El texto silencioso*.

Paralelamente, la inscripción del *yo* de la escritura a partir de la diferencia sexual, esto es: la construcción de una identidad en la página desde la delimitación de género que permea el discurso poético-narrativo en *De este lado del Mediterráneo* continuará siendo central en el volumen de ensayos que ahora me ocupa, mas esta vez el arsenal simbólico

contenido en la femineidad se articulará desde otra óptica, similar a la que la porteña elaborará en “Toda escritura es femenina y judía”. Al respecto, vale apresurarse a acotar que, como tuve ocasión de mostrar en el apartado anterior, la posición marginal del sujeto-mujer que condiciona y modula la escritura del primer poemario de Kamenzain —representada, sobre todo, en uno de los personajes del Talmud, Bruria— experimenta un proceso de resignificación en “Toda escritura es femenina y judía”. Tal como insinúa el título de este ensayo, que ve la luz tres años después de la publicación de *El texto silencioso*, femineidad y judeidad devienen metáforas para apuntar —y apuntalar— un lugar de enunciación lateral que, desde esa misma lateralidad, ha de ser reivindicado. La consecuencia de esta reivindicación se traduce en la formulación de un modo femenino de la escritura susceptible de ser empleado, indistintamente, por hombres y mujeres. La postulación de esta modalidad de la escritura, que aboga por dotar de un valor positivo los elementos asociados tradicionalmente a la mujer, constituye uno de los ejes de reflexión en *El texto silencioso* — el otro, como he afirmado en las primeras líneas, radica en la conmoción de los límites genealógicos.

Tales son las dos balizas que guiarán mi recorrido en este apartado, mas es preciso decir que a éstas se añadirá la cuestión judía —otra de las venas cavas de la escritura en *De este lado del Mediterráneo*—, planteada al comienzo, apenas sugerida a lo largo del volumen y totalmente desplegada en “El círculo de tiza del Talmud”, el segundo apéndice. Como un trasfondo que, lejos de disiparse, se acentúa hacia las páginas finales, Tamara Kamenzain elabora en este libro una reflexión sobre el judaísmo partiendo de uno de sus vectores medulares, a saber: la exégesis talmúdica. Así, la imagen del talmudista, del intérprete anónimo que discurre interminablemente sobre un único texto, la Torá, constituye una de las figuras con la que Kamenzain tejerá una inusitada red de correspondencias. Esta última idea

es esencial para entender los procedimientos críticos que la porteña elabora en este conjunto de ensayos. Procedimientos cuyo dinamismo se muestra impulsado por un afán que traza equivalencias semánticas, que fragua una secuencia de analogías entre distintos términos a fin de exponer *otra* modalidad de la escritura. De esta suerte, los cinco capítulos que conforman *El texto silencioso* se abocan a explorar ciertas estrategias de la escritura, determinadas coordinadas estéticas en cinco autores disímiles. Esta semejanza resulta crucial, puesto que la porteña elige las escrituras de Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Enrique Lihn, Macedonio Fernández y Francisco Madariaga para ejemplificar los diversos matices de esa dimensión femenina de la literatura. Si bien dichos autores sudamericanos constituyen el flanco masculino de ese modo *otro* de la escritura, es en “Bordado y costura del texto”, el primer apéndice, en donde la porteña dispone la línea de voces femeninas que registran ese singular discurso. Este apéndice es el que amplía las ideas en torno a la producción de una textualidad alterna, femenina, que en los capítulos precedentes aparecen condensadas en una espiral de asociaciones, en esa red de correspondencias que he referido.

La analogía central que propicia la escritura crítica de Tamara Kamenszain en este libro se halla en el gozne que establece entre el silencio —anunciado desde el título— y la densidad simbólica contenida en la figura femenina. Antes de ilustrar esta primera analogía, así como los múltiples sentidos de que se imbuyen sus términos constitutivos, me permitiré extender un poco más estas líneas introductorias. Señalaré primero que la manera en que Kamenszain relaciona las escrituras heterogéneas de Girondo, Ortiz, Lihn, Fernández y Madariaga bien puede ser leída en tanto que reflejo de ese peculiar dinamismo que avanza sembrando paralelismos, que se desplaza instaurando afinidades. Enseguida es menester pergeñar la peculiar forma en que la porteña estructura sus reflexiones. Los cinco capítulos de este volumen ponen de manifiesto esa lógica de conmoción y expansión de los límites

genealógicos al crear líneas de comunicación transversales entre escrituras desemejantes. En este último sentido, hay que agregar que una de las hazañas críticas de Kamenszain que germina en *El texto silencioso* —y que será continuada en los volúmenes ensayísticos que lo siguen— consiste en la composición de un insólito sistema arborescente que conecta a cinco autores desiguales a partir de la noción de una escritura otra, femenina, lateral y, como se verá más tarde, judía. Los dos apéndices que cierran el volumen esclarecen y expanden ese dinamismo de correspondencias que he acentuado en dos movimientos generales: por un lado, la figura femenina se concreta en la madre; por el otro, y tal como insinué líneas arriba, la imagen del talmudista se añade a la analogía dispuesta entre el silencio y el universo simbólico femenino. Esta analogía, tanto como la espiral de asociaciones y filiaciones que ella suscita, son presentadas en un par de apretadas páginas introductorias en las que se adelanta la fuerza metafórica que impulsará las reflexiones de Tamara Kamenszain. Por razones metódicas que convienen a mi exposición, dedicaré el apartado siguiente a estudiar los apéndices, mientras que en éste me concentraré en ilustrar los mecanismos de lectura que la porteña desarrolla en los cinco capítulos de este volumen, comenzando por elucidar ese dinamismo de correspondencias y afinidades que se halla prefigurado en los umbrales: el título, el subtítulo y la introducción.

Con este propósito en mientes, es necesario desbrozar un primer derrotero que me permita desentrañar el sentido —o los sentidos— con que la porteña emplea el vocablo *silencio*. A fin de emprender este acercamiento inicial, considero prudente espetar un par de acotaciones iniciales, pues, por un lado, ha de advertirse que tal término funciona como centro generador del discurso crítico de Kamenszain; por el otro, que no es su acepción habitual —en tanto que abstención o falta de lenguaje— la que aquí se juega. Una primera vía de aproximación se halla en las especificidades contextuales, en las circunstancias

particulares en las que germina *El texto silencioso*. En esta línea de ideas, importa subrayar que la experiencia de lectura de la que este volumen da cuenta guarda una relación íntima, sugerida de manera velada en el discurso de la porteña, con la experiencia del exilio. Esta manera oblicua de referir la vivencia del exilio, tanto como la atmósfera de violencia que cimbró al territorio argentino durante la última dictadura militar, comprendida entre los años que van de 1976 a 1983, posee ciertos alcances retóricos y textuales que se relacionan con la concepción de literatura que Kamenszain expone en estas páginas. La escritura de la porteña ostenta una marca en la que se cifra esa interrelación entre la experiencia de lectura y la del exilio. De orden más bien referencial, la clave de bóveda se encuentra inscrita en la última página del volumen, anotada casi a modo de signatura, con un dato autobiográfico. Se trata, sin más, de una fecha, del registro de un período —y el tránsito— en el que se gestaron las reflexiones e interpretaciones de *El texto silencioso*: «Buenos Aires-México, 1976/1981».¹¹⁰ La tensión y la travesía entre dos territorios, la referencia a una época que constituye no solamente el momento singular de enunciación de la porteña, sino, a su vez, la alusión a los años en los que el terror de Estado desatado por las Fuerzas Armadas argentinas a partir del 24 de marzo de 1976 estaba vigente, son las coordenadas espacio-temporales que delimitan mi primera vía de aproximación.

Es, pues, una clave autobiográfica la que arroja una primera luz sobre el tejido de connotaciones con que Tamara Kamenszain envuelve la palabra *silencio*. Tejido del que se desprende la formulación de cierto modo de leer, vale decir, el esbozo de los patrones de lectura que jalonan el recorrido de la porteña por las escrituras de cinco autores

¹¹⁰ Tamara Kamenszain, *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 92. En adelante, sólo daré el número de la página entre paréntesis dentro del texto, pues todas las citas del volumen pertenecen a esta edición.

sudamericanos. Por lo tanto, es posible comenzar por rastrear cierta reminiscencia del campo semántico de la dictadura en este vocablo. Cuestión sobre la que Enrique Foffani se ha detenido, llamando la atención sobre una de las frases gestadas por los publicistas de las Fuerzas Armadas: «El silencio es salud».¹¹¹ Con este eslogan, los militares pretendían instigar a la población a callar, puesto que «si hacía uso de la voz para dar testimonio de los campos de concentración clandestinos, sobrevendrían la enfermedad y la peste».¹¹² Esta taimada imposición de silencio frente a los horrores perpetrados por la dictadura puntúa una corrosiva relación, a saber, la del lenguaje y la política inhumana de la aniquilación.

Al respecto, resulta equívoco soslayar el hecho de que el lenguaje es un arma política asaz efectiva que, en la Argentina de la década del setenta, sirvió no sólo para «legalizar» la dictadura,¹¹³ para otorgarle un orden legal, sino para silenciar cualquier ejercicio crítico que reaccionara ante la violación masiva de los derechos humanos ejercida por el Estado. Antes de seguir, hay que recordar que como resultado de la atroz violencia que comenzó a respirarse en Buenos Aires con el golpe de Estado de 1976, Kamenszain decide, tres años después, abandonar su país. Ahora, es durante el año en que se instaura la dictadura militar que la porteña pone en marcha la escritura de *El texto silencioso*, que será continuada en el país de asilo, México —en donde permanecerá hasta 1984, esto es: un año después de ser electo el primer gobierno constitucional en Argentina.

¹¹¹ Destaco del ensayo introductorio de Enrique Foffani, “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, el inciso dedicado a “Corriente alterna: entre la poesía y el ensayo”, en Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía*, op. cit., 2012, p. 23.

¹¹² *Ibid.*, p. 24.

¹¹³ El régimen dictatorial instalado en 1976 se distinguió por elaborar un ordenamiento legal para legitimarse, es decir, para otorgarle una forma legal a aquello que no tenía forma legal. Una de las bases de tal ordenamiento consistió en un estado de excepción creado a través de la declaración (i)legal del estado de sitio. La Corte Suprema jugó, como afirma Victoria Crespo, un papel central en este proceso de «legalización» de la dictadura, tanto como en mantener la ficción de la vigencia de un orden jurídico. *Vid.* V. Crespo, “Legalidad y dictadura”, en C. E. Lida, H. Crespo y P. Yankelevich (comps.), *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 165-170.

Es entonces al amparo de un país ajeno que Kamenszain se entrega a la confección de su primer libro de ensayos, cuya tónica general, empero la lejanía —o acaso en su virtud, no parece traslucirse del todo indemne ante la dinámica de corrupción y socavamiento que sufría la lengua en su país natal. Muy por contra, bien puede sostenerse que uno de los goznes que articulan las reflexiones vertidas en este volumen apunta, aun si oblicuamente, a la transformación o trocamiento de una de las directrices del discurso militar, la imposición de silencio, en la posibilidad de un discurso otro, al margen, en el que se supriman las estructuras conminatorias, intimidantes de un lenguaje convertido en arma. Así, ante la voz castrense, ante la palabra estridente que sofocaba la capacidad de comunicación y creación en la lengua, Kamenszain se decanta hacia su lado más tenue: la palabra en voz baja, el susurro.

A raíz de estas consideraciones podrá confirmarse —y ampliarse— aquello que insinué páginas atrás, esto es: que el silencio que figura en el título del volumen que aquí me ocupa no remite al mutismo, a la ausencia de lenguaje, sino a una voz queda, susurrante, que resiste ante los impulsos de dominio, si del discurso dictatorial, de modo general, de todo discurso hegemónico. Lo anterior puede traducirse en los siguientes términos: se trata de apelar a la configuración de un discurso en el que se fracture toda forma de totalidad —y totalitarismo—, de construir una línea de fuga ante, en palabras de Kamenszain, la «marcialidad de los discursos establecidos» (p. 75). En este sentido, resultan centrales las afirmaciones de Foffani, para quien el título de este conjunto de ensayos constituye una respuesta al silencio impuesto por el poder militar, respuesta sublevada que consiste en conferir a ese silencio «un poder de resistencia».¹¹⁴

¹¹⁴ Enrique Foffani, “Corriente alterna: entre poesía y ensayo”, en Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía*, *op. cit.*, p. 24.

De todo esto se desprende más de una observación. La primera, acaso la más evidente, es que en *El texto silencioso* se apuntala la figuración de una dimensión sonora del silencio —en tanto voz no estridente, tampoco imperativa—, cuya potencia metafórica es puesta en relación con el código simbólico femenino. Lo doméstico, las formas comunicativas asociadas a la mujer conforman el sustrato del que germina esta particular noción del silencio. Mas la escritura crítica de Kamenszain avanza hacia una suerte de amplificación o acumulación de sentidos. Como insistí al comienzo, la porteña urde una red de equivalencias y analogías que se expande a cada tanto. El silencio es concebido en estrecho vínculo con el habla femenina entendida, a su vez, en cuanto que antítesis de los discursos hegemónicos y su capacidad de dominio. Correspondencia que se prolonga impulsando nuevas afinidades: la voz femenina, representada en el susurro, la voz baja, deviene el registro oral de un orden lateral, al margen. Asimismo, esta marginalidad se discernirá por analogía con las zonas de provincia y, en el primer apéndice, con el espacio de la casa. El segundo apéndice, con su metaforización de la cuestión judía, suma a este alud de asociaciones la escritura anónima y silenciosa del talmudista, al tiempo que establece un enlace entre la figura femenina materna y la Torá.

Tras este rápido esbozo de las valencias con las que Kamenszain trabaja, se hace urgente anotar una segunda observación: si su discurso acumula sentidos, si pliega y despliega significados superpuestos articulando una cadena de metáforas que se remiten unas a otras, late entonces en él una línea estética que en la década del ochenta comenzaba a centellear en Argentina: el neobarroco —o neobarroso, como lo bautizara Néstor Perlongher. Es bien sabido que la poesía de Kamenszain ha sido incluida en dicha vertiente, no obstante, lo que resulta llamativo aquí es que su escritura crítica presuma, en este primer tramo, una inflexión neobarroca.

Inflexión que pone el foco, ya desde este momento, en una interpenetración entre la escritura poética y la ensayística de Tamara Kamenszain. El flujo que se origina en la poesía crece y alcanza el discurso crítico de *El texto silencioso*, manifestándose en una metaforización que sitúa la voz femenina en diversos niveles simbólicos capaces de connotarse recíprocamente. En primera instancia, esa voz *silenciosa*, atemperada, es metáfora de la textualidad que la porteña propone aquí. Metáfora de la que germinan todas las demás, como un juego de matrioshkas inagotable. En esta línea, necesario es subrayar que la estrategia de tender metáforas que, en palabras de Enrique Foffani, funcionan «a la *n* potencia»,¹¹⁵ es de raigambre neobarroca. Si el recurso de metaforizar a la máxima potencia puede ser leído desde ese ángulo, éste, por cierto, también brinda una posibilidad de abordar la singular selección de autores que la porteña convoca en este volumen. En este sentido, no es válido olvidar que el subtítulo de este conjunto de ensayos es *Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. Clave esencial para emprender el abordaje pues, por un lado, entraña un cierto modo de asumir y elaborar las influencias de determinada poesía; por el otro, dicha poesía se halla localizada desde el subtítulo, es decir, relacionada con una geografía particular. En torno a esto, el segundo segmento del subtítulo ya declara una demarcación periférica, un modo de decir los márgenes —de lo que se desprenderán otras metáforas que insistirán en destacar ese carácter lateral.

El primer segmento del subtítulo arroja luz sobre una operación que parece consistir en la recuperación de la vanguardia como tradición. Sin embargo, hay que tener en consideración, de entrada, que entre uno y otro término media una conjunción copulativa. Enseguida, es menester indicar que los prolegómenos al volumen proveen una guía para

¹¹⁵ Enrique Foffani, “Carnet de presentación: Tamara Kamenszain, la poeta bibliófaga”, introducción a Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía*, La Habana, Casa de las Américas, 2015, p. 13, n. 1.

clarificar el asunto. Luego de enumerar a los cinco autores convocados, la porteña declara: «ancianidad y tradición para la literatura sudamericana; juventud, vanguardia y marginalidad más allá de las fronteras» (pp. 11-12). De lo que se sigue que ancianidad y tradición, juventud y vanguardia son dos órdenes que, lejos de oponerse, se conjugan en estos autores sudamericanos. La mirada de Tamara Kamenszain sabrá detenerse en los aspectos disruptivos de la escritura *silenciosa* de estos autores, ésa que, sin duda, también sabe prestar oídos a la tradición. El caso de Oliverio Girondo puede ayudar a ejemplificar esta armonía entre vanguardia y tradición, pues su experimentación con la materia lingüística es, al alimón, «eco cansado de todo lo que lo antecede» (p. 17). Ahora, y como apunté líneas arriba, el horizonte neobarroco resulta útil para abordar la selección de Kamenszain, ese trazo genealógico que vincula las escrituras heterogéneas de cinco autores que, si bien se hallan en los cimientos de su propia productividad, a la vez, conforman el influjo de su generación.¹¹⁶

Tres años después de la publicación de *El texto silencioso*, Kamenszain retoma a los autores ahí congregados en un ensayo titulado “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, en cuyas páginas sostiene que los poetas argentinos, «huérfanos», debieron armar un «padre ficticio con las partes más vigorosas de [sus] antecesores».¹¹⁷ Partes o

¹¹⁶ En lo que a esto se refiere, hay que destacar que, siguiendo a Martín Prieto, la biblioteca de los neobarrocos estuvo conformada por el Oliverio Girondo de *En la masedula*, por poetas surrealistas entonces devaluados, como Francisco Madariaga, tanto como por el simbolismo de Juan L. Ortiz. Ahora, Prieto hace hincapié en que, en la construcción de esa biblioteca de influjos, los neobarrocos excluyeron casi a todos los narradores. *Vid.* Martín Prieto, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cuadernos Lírico*, puesto en línea el 1 de julio de 2012, disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/768>. De modo que la elección de poetas de Kamenszain se vuelve tanto más llamativa por cuanto abraza también a poetas que fueron, a la vez, narradores, como Macedonio Fernández y Enrique Lihn.

¹¹⁷ Tamara Kamenszain, “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, artículo presentado en 1986 y publicado al año siguiente en AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*, Santa Fe, Universidad del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria. En este artículo, la porteña no solamente realiza una continuación de la genealogía literaria articulada en *El texto silencioso*, sino que agrega que es en Osvaldo Lamborghini en quien se reúnen las partes o cualidades de dicha genealogía. Este texto es reelaborado e incorporado a T. Kamenszain, *La edad de la poesía*, incluido en *Historias de amor*, Buenos Aires, Paidós, 2000,

cualidades que son, precisamente: «el más que desborda la médula del poema» de Girondo, el «ejercicio metafórico de la idea» de Macedonio, Juan L. Ortiz con su «milimétrica prolijidad de vanguardia» y Madariaga, con «la invención de otra modernidad para lo gauchesco».¹¹⁸ De modo que la genealogía que en *El texto silencioso* se formula en tanto dimensión femenina de la literatura, será retomada y ponderada algunos años después como ese *padre ficticio* del que carecía la nueva poesía argentina. Con lo que se podrá advertir que, aun si el ángulo de lectura se transforma, la genealogía fraguada en *El texto silencioso* permanece, dando lugar a nuevas filiaciones. Los nombres que conforman esta genealogía, elaborada años después en tanto «golem de laboratorio»,¹¹⁹ son, como aludí antes, los mismos que componen la biblioteca neobarroca, cuya naturaleza híbrida —e incluso «extravagante»—¹²⁰ se caracteriza, además, como ha subrayado Martín Prieto, tanto por ser «netamente nacional»,¹²¹ como por estar abierta al diálogo con la biblioteca latinoamericana.

De ahí que la porteña incluya en su primer libro de ensayos al chileno Enrique Lihn, así como la preeminencia que le otorga, a partir de este volumen, al cubano José Lezama Lima, «padre magistral»¹²² del neobarroco. No resultará caprichoso agregar que la familia literaria que Kamenszain arma en *El texto silencioso* seguirá apareciendo, a cada tramo, en su trayecto como poeta y ensayista. Asimismo, es lícito señalar que, si en cada volumen

pp. 117-124. Uno de los apartados del siguiente capítulo de mi investigación lo dedico a reflexionar sobre los planteamientos de la porteña en torno a este tema.

¹¹⁸ Tamara Kamenszain, “Osvaldo Lamborghini o lo mismo de lo mismo”, en *La edad de la poesía, op. cit.*, p. 117.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

¹²⁰ Martín Prieto, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, art. cit.

¹²¹ *Loc. cit.*

¹²² Jorge Monteleone, en el inciso “Neobarrocos” incluido en “Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social”, en Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 12: Jorge Monteleone, *Una literatura en aflicción, op. cit.*, p. 439.

crítico de la porteña los referentes literarios se familiarizan hasta volverse deudos, padres y «tatitas»;¹²³ en el terreno poético, lo familiar deviene literatura.

Toca reparar en que la forma de aludir los márgenes que se anuncia en el subtítulo es confirmada en las primeras páginas del libro que ahora me ocupa, en la “Introducción a las provincias de la lengua”. Si la espiral de asociaciones y afinidades que vertebran el ejercicio crítico de Kamenzain es promovido por el nexo trazado entre la oralidad del susurro y una particular identificación de lo femenino, a éste se suma aquella «marginalidad más allá de las fronteras» (p. 12). Marca de lateralidad de la que se puede deducir que en tanto la porteña emplea el ser *diferente* femenino para caracterizar una modalidad discursiva, esa diferencia operará, menos como corolario de la dicotomía sexual, que como representación de una escritura ejercida al margen. De modo que si los cinco autores convocados por Kamenzain son catalogados como «femeninos» es en virtud de su lateralidad. Lateralidad que, a no dudarlo, se manifiesta de maneras diversas en cada uno de «estos *otros* maestros» (*ib.*). Nótese enseguida que en el subrayado que hago de una de las primeras líneas de estas páginas introductorias ya se encuentra esa alteridad, esa diferencia que será potenciada y perfilada por la porteña en cuanto que signo femenino. Antes de seguir con las pautas de lectura ofrecidas en los prolegómenos, conviene hacer una pausa a fin de esclarecer la manera en que la porteña discierne lo femenino como figura representativa de esa marginalidad. Esta última afirmación ya sugiere que Kamenzain parte de las coordenadas tradicionales desde las que se ha pensado la subjetividad femenina, de los mitos y mistificaciones que se han desplegado en torno a ella.

¹²³ Tamara Kamenzain, “Osvaldo Lamborghini o lo mismo de lo mismo”, *op. cit.*, p. 117.

Por lo demás, es indiscutible que la discursividad de la mujer ha sido, si no negada, al menos sí situada sistemáticamente en una posición de subalternidad o alteridad respecto del discurso masculino. En otras palabras: si la delimitación y definición de lo femenino se ha dirimido en términos de oposición frente a lo masculino —entendido éste último en tanto norma, «forma de expresión dominante»¹²⁴ según ha señalado Gilles Deleuze en un volumen al que más tarde me referiré, el resultado no puede ser otro distinto que el de esa impronta de lateralidad que ha signado la discursividad de la mujer. A lo cual vale añadir que si bien es cierto que las distintas corrientes feministas han permitido que las mujeres se apropien de los sitios discursivos y materiales de los que fueron excluidas, no es menos cierto que la historia de su discursividad —y, en primera instancia, la que concierne a la representación de su subjetividad— se halla pautada por la diferencia sexual, quiero decir: por la determinación de lo femenino respecto de los parámetros masculinos.¹²⁵ Se podrá inferir que esta oposición

¹²⁴ Gilles Deleuze, “Vida y literatura”, en *Crítica y clínica*, trad. T. Kauf, 4ª ed., Barcelona, Anagrama, 2016, p. 11.

¹²⁵ Basta reparar, en este sentido, en los versículos del *Génesis* en la Biblia dedicados a narrar la historia de Adán y Eva. En la popular imagen de la costilla se concede, tal como apunta Emmanuel Lévinas, «una prioridad a lo masculino, en donde reside *el prototipo de lo humano* y que determina la escatología respecto de la cual se describe la maternidad misma: la salvación de la humanidad». E. Lévinas, “El judaísmo y lo femenino”, en *Difícil libertad*, *op. cit.*, p. 85. El subrayado es mío. Puesto que lo masculino ha sido el paradigma de representación de lo humano, la esfera de lo femenino se ha delimitado en referencia a la alteridad, a lo otro. De ahí la lateralidad femenina en la que Tamara Kamenszain insistirá. Al respecto de este cariz lateral, subalterno de lo femenino y su confinamiento a la domesticidad y a la maternidad, han sido decisivas las reflexiones de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir —que, dicho sea al paso, constituyen uno de los pivotes de la exposición de la portaña en “Bordado y costura del texto”. Tanto Woolf como Beauvoir dedicaron agudas páginas a la elucidación (y crítica) de un hábito peculiar que estriba en formular la diferencia de los sexos en tanto oposición, de lo que se desprende el constreñimiento de lo femenino a la subalternidad, a la alteridad. Ambas pensadoras observan que este enfoque de pensamiento ha resultado efectivo no solamente para trazar las bases de la subjetividad masculina como la más capacitada para participar en todos los campos, sino, además, para sostener su ego y sus deseos. Dejo la línea de pensamiento de Woolf en suspenso para retomarlo en el siguiente apartado. En lo que respecta a Beauvoir, vale decir, por lo pronto y rápidamente, que, al emprender su crítica de la definición de la mujer en oposición al hombre, cuestiona la supuesta neutralidad del discurso racional, entendiéndolo en tanto instrumento de dominación. *Vid.* V. Woolf, *Una habitación propia*, trad. L. Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967 y S. de Beauvoir, *El segundo sexo*, trad. A. Martorell, 16ª ed., Madrid, Cátedra, 2000. Siguiendo la línea de Beauvoir, me permitiré añadir que Luce Irigaray, en la década del setenta, profundiza en el análisis de la construcción de lo femenino como lo otro de la posición dominante de la subjetividad. Para proseguir con el cuestionamiento de ese hábito que concibe la diferencia femenina en tanto inferioridad, Irigaray retoma un término acuñado por Derrida: *falogocentrismo*. Este concepto puede verse como una suerte de diagnóstico de la lógica que ha guiado al pensamiento occidental, en tanto que remite a la

binaria deriva en la configuración de la población femenina en tanto minoría simbólica. Minoría que será vinculada, social y culturalmente, a un conjunto de valores, comportamientos y roles —impuestos y prescriptivos— cuyo corolario se halla en un espectro de rasgos o atributos referentes a su «función ontológica»,¹²⁶ tales como la debilidad, la voz al límite de la evanescencia, la maternidad, la domesticidad. Atributos que serán retomados por Kamenszain para postularlos como características de esta *otra* modalidad de la escritura.

El ejercicio crítico de la porteña estriba aquí en re-simbolizar lo femenino, en dotar de un valor positivo los elementos asociados a esa minoría simbólica, haciendo de ellos talentos, caracteres que la escritura comporta. En consecuencia, cada una de las labores que circunvalan el universo de lo doméstico serán ponderadas en tanto modos de aludir a la escritura —«[c]oser, bordar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir» (p. 77) puntualizará la porteña en uno de los apéndices. Si bien tales analogías conforman, hasta cierto punto, un lugar común, no resulta válido perder de vista que los recursos metafóricos en ellas implicados apuntan hacia una cuestión central: nos encontramos frente a un conjunto de ensayos orientados a re-semantizar lo femenino —empresa que desemboca en la formulación de una poética de los márgenes. Ese afán de re-semantización se concreta en la medida en que las páginas de *El texto silencioso* plantean la diferencia femenina en su aspecto

cimentación de la centralidad y preponderancia de la razón (cuya premisa es la coincidencia entre pensar y ser) que, en su proceso de legitimación, define y caracteriza al sujeto pensante en términos de virilidad abstracta. Vid. L. Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, trad. R. Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2007. Una sesuda revisión de este asunto puede leerse en Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, trads. G. Ventureira y M. L. Femenías, Barcelona, Gedisa, 2004.

¹²⁶ En el ya citado artículo de Lévinas, dedicado al esbozo y reflexión de ciertos rasgos femeninos desglosados a partir de los personajes de la tradición bíblica hebrea y el Talmud, el filósofo lituano judío presta especial atención a la preeminencia de la razón en el pensamiento occidental. Para Lévinas, el *logos* posee una «esencia masculina» que se manifiesta en una vocación de dominio y conquista. En contraposición, sitúa lo femenino, cuya «función ontológica» es la de la «no conquista», la que, frente al «pensamiento que domina el mundo», irrumpe con «la extraña debilidad de su dulzura». E. Lévinas, «El judaísmo y lo femenino», en *Difícil libertad*, *op. cit.*, p. 82.

radicalmente positivo —energía escrituraria que no teme la carencia, que recula ante la altisonancia, que no anhela compensar su minoridad, sino convertirla en un dispositivo de enunciación. En esta tónica, no resulta ocioso insistir en esta singular maniobra de Kamenzain que consiste en configurar los calificativos que históricamente han cimentado la categoría de lo femenino, si en tanto rasgos de cierto modo de la escritura, también en cuanto líneas de filiación que unen a cinco autores disímiles. Maniobra que en sí misma devela uno de los mecanismos, acaso el principal, de lectura de la porteña, a saber: que su reflexión sobre las escrituras de otros se construye especularmente, en tanto operación hermenéutica en la que se deja advertir una autorreflexión, cierta autorrepresentación. Esta peculiaridad del ejercicio crítico de Kamenzain ha sido observada por Alicia Genovese, quien en breves y esclarecedoras líneas afirma que los textos críticos de la porteña «se construyen autorreferenciados como escritura de mujer».¹²⁷ A raíz de lo cual puede distinguirse el ángulo autobiográfico, enfáticamente femenino, desde el cual la porteña se adentra en el terreno de la crítica.

Es menester hacer hincapié en que, a efectos de articular una genealogía en los márgenes, apartada del «microfónico mundo de las verdades altisonantes» (p. 75), la porteña esboza cinco modalidades de la escritura como aquellas que, frente a la ambición de universalidad de cierta literatura, se decantan por la provincia. Conviene retomar aquí la introducción, en cuyas páginas la autora comienza por delinear una lejanía, una distancia respecto de todo centro: «[I]ejos, donde el español se hizo sureño, habitaron algunos escritores silenciosos» (p. 11). De evidente carácter programático, esta línea provee algunas de las directrices que guían el ejercicio crítico de la porteña. La inscripción del adverbio

¹²⁷ Alicia Genovese, “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenzain”, en *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998, p. 88.

apunta, por un lado, al bosquejo de una suerte de cartografía en la que se delimitan los centros y sus bordes, en la que se delinea la provincia real —puesto que alude, como ilustraré en lo que sigue, a las regiones de Corrientes y Entre Ríos—, mas también la provincia imaginaria, empleada para decir los márgenes. Es prudente añadir que este adverbio, esta palabra con la que inicia *El texto silencioso* puede leerse, además, en cuanto correlato de otra distancia, indudablemente real que, en los años que van de 1979 a 1984, separaba a Kamenzain de su país natal. La distancia que trajo consigo el exilio, como antes afirmé, no puede menos que influir en la singular concepción de literatura que la porteña expone en este volumen. Así pues, escribiendo en el exilio, Kamenzain destaca y metaforiza los elementos que circunscriben su propio lugar de enunciación: la lejanía que la aparta de la zona rioplatense, la misma que le permite escribir en silencio, distante de la estridencia editorial y académica, de aquello que más tarde llamará «ghetto teórico».¹²⁸ A vistas de lo cual es válido sostener que la elaboración retórica de esa distancia, encauzada a reconstruir la pertenencia, se pone de manifiesto en tanto recuperación de los espacios periféricos, de las zonas de provincia. En otros términos: el ámbito marginal, provinciano brinda a Kamenzain la fórmula exacta para reconstruir su arraigo.

¹²⁸ Poco más de dos décadas después de regresar a Buenos Aires, Tamara Kamenzain escribe un ensayo en el que, con un tono indecible entre crítica y autobiografía —tono que, por cierto, se acentuará hasta volverse característico de la porteña— reconstruye la experiencia del exilio y sus ineluctables efectos tanto en su forma de escribir, como en su forma de pensar la escritura. La distancia respecto del país y su «ghetto teórico», apunta Kamenzain, le permitieron no solamente escribir su primer libro de ensayos, sino hacerlo lejos de «los mandamientos, de la ley paterna», con una «impunidad medio naíf o despreocupada». Afirmación que si bien puede leerse en tanto justificación ante la crítica que recibió *El texto silencioso* en Argentina —de la que la misma porteña da cuenta en este ensayo, aduciendo como ejemplo el «desparpajo» que Nicolás Rosa observó en el volumen—, entraña, a su vez, la formulación de un discurso que, escrito desde fuera, se deja puntuar por un principio evidentemente femenino. De este modo, resulta preciso señalar que, desde una mirada dialéctica, la porteña continúa estableciendo correspondencias entre lo masculino y la gramática del poder, la voz que legisla y manda, por un lado; y, por otro, lo femenino y la libertad creativa, la voz aquiescente y lúdica que, a su vez, identifica con lo poético. T. Kamenzain, “El ghetto de mi lengua”, en Sylvia Molloy y Mariano Siskind (coords.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 160.

Esta reconstitución de la pertenencia desde el exilio, la elaboración retórica del propio lugar de enunciación que se deja percibir desde los prolegómenos a *El texto silencioso* constituyen —me arriesgo a aseverar— un medio más por el que se devela la escritura de vida, la escritura autobiográfica que subyace a la escritura crítica de la porteña. Escritura crítica que, aun en su naturaleza hermenéutica, se muestra en su carácter narrativo. La primera línea de *El texto silencioso* es, de esta guisa, buen ejemplo de esa inflexión: oración que por su tono ya sugiere que lo que la seguirá es la puesta en relato de una experiencia de lectura. Debe resaltarse que la vocación narrativa en la que la *sujeta* de la escritura insistía —y mediante la cual fraguaba su identidad textual— en *De este lado del Mediterráneo* continuará siendo la fuerza que imanta la andadura discursiva de la *sujeta* de la lectura.

A la luz de lo expuesto, considero válido aventurar una hipótesis: *El texto silencioso* da muestras, sí desde el inicio, pero también a lo largo de sus páginas, de partir de una premisa básica: el discurso crítico, hermenéutico, es el relato —sostenido en un método, en una explicación sistemática, pero un relato— de una lectura. Sin detrimento de su esfuerzo reflexivo, de sus proposiciones interpretativas y, sin duda, valorativas, Tamara Kamenszain nos *cuenta un cuento*. El interés radica, así, en la urdimbre de un discurso hermenéutico que, sin negar sus filamentos subjetivos, intuitivos, se urde desde fuera de la centralidad académica, del así denominado por la porteña *ghetto teórico*. Ahora, si es cierto que, como ha asegurado Ricardo Piglia, el trabajo de la crítica consiste en «borrar la incertidumbre que define la ficción»,¹²⁹ en lo que atañe a Kamenszain esa pretensión, habrá podido intuirse, no

¹²⁹ Resulta pertinente recordar aquí que Ricardo Piglia concibe la escritura crítica como «una de las formas modernas de autobiografía», a lo que agrega que «[e]l crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee». En lo que se refiere al estatuto de la verdad en la escritura, Piglia sostiene que tanto la ficción como la crítica trabajan con él, mas la ficción lo hace con miras a construir un discurso que no es ni verdadero ni falso; mientras que la crítica busca borrar esa incertidumbre, «trata de hacer oír su voz como una voz verdadera». De todo esto el crítico y escritor concluye que la crítica procura establecer «una ilusión de

conforma un objetivo sino, en todo caso, una conjura. Confiado a las posibilidades de la imaginación, el discurso crítico de la porteña exhibe aquí sin ambages su matiz fabulador.

II

Como hilos que se ovillan en una única madeja, los textos disímiles, de distinta fibra de Girondo, Ortiz, Lihn, Macedonio y Madariaga articulan en este volumen una genealogía situada de espaldas «al gran mundo» (p. 12). La porteña presenta las diversas texturas de estos cinco autores como formas de inscribir en la página «la provincia de su lengua» (p. 11). Inscripción que, si bien remite a un uso regional del español, tal modulación debe verse, menos como forma de expresión puramente localista, que como un modo femenino de bajar la voz. El caso de Francisco Madariaga es buena muestra de cómo Kamenszain ilustra ese singular procedimiento. Nacido en el Paraje Estancia Caimán de la provincia de Corrientes, Madariaga despliega en su poesía la dimensión de su tierra natal. Despliegue que se deja observar desde el empleo de términos guaraníes hasta la reconstrucción verbal de la «*llanura subtropical* de Argentina» (p. 62). Para Kamenszain, la entrada de los vocablos guaraníes a los poemas del correntino supone la puesta en escena de un cruce, de un mestizaje: la mezcla, en fin, de lo español y lo indígena. Cuestión que, a la par, se trasluce en una de las imágenes predilectas de Madariaga, el caballo. A fin de ilustrar esto último, la porteña relaciona el modo en que Lezama Lima elabora la imagen del caballo en el poema “Venturas criollas” y aquello que Madariaga busca aludir con la figura equina. De modo que si en los últimos versos del poema lezamiano aparece el escritor como el jinete que «extiende su humanidad sobre el caballo» (p. 63), las marcas de este acto se hallan, para Kamenszain, en las monturas,

objetividad» —una ilusión que, ya se ha visto, Tamara Kamenszain no abriga. Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 13.

las riendas, el estribo. Accesorios que denotan la historia de una cruce, vale decir: piezas en las que «lo español habla por la utilidad y lo indígena por el filamento» (p. 64). Así como el jinete del poema de Lezama Lima avanza «al trotecito aleve»,¹³⁰ el poeta correntino, asumido como jinete, dice seguir «el llamado del caballo de llanura subtropical» —cabalgando, puntúa Madariaga— «al trotecito por el ras de la naturaleza».¹³¹

Trotecito que, en ambos casos, hace «hablar las yerbas»,¹³² promueve la transformación del espacio natural en paisaje. Desde un ángulo a todas luces lezamiano, la porteña enfatiza el modo en que Madariaga, con *mano firme*, doma el lenguaje a fin de verbalizar la naturaleza, de trocirla en paisaje recorrido al trote con palabras criollas entremezcladas con el habla guaraní.¹³³ Entendida como generatriz de la poética de Madariaga, la tierra natal que se dibuja en sus versos adquiere un cariz de marginación, de pobreza. Esto último puede observarse en la dedicatoria de su tercer libro, *El delito natal* (1963): «[a] los bosques, a las aguas, a los hombres más desamparados del País

¹³⁰ José Lezama Lima, “Venturas Criollas”, en *Dador* incluido en *Poesía completa*, Madrid, Sexto Piso, 2016, p. 470.

¹³¹ Francisco Madariaga *apud* Tamara Kamenszain, *El texto silencioso*, *op. cit.*, p. 61.

¹³² José Lezama Lima, “Venturas criollas”, *op. cit.*, p. 470.

¹³³ Con esta afirmación se vuelve necesario apuntar de manera esquemática que una de las nociones centrales que Lezama Lima desarrolla en *La expresión americana* es aquella concerniente al paisaje. Y el paisaje en cuanto que sentido configurado mediante el lenguaje, mediante una expresión específica, americana. Para decirlo con el cubano, paisaje es «diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre». Esto es: modo de contener la naturaleza, de dominarla en su exuberancia a fin de amigarla con el ser humano. No huelga añadir que, concebido como «forma de dominio» ejercida sobre la naturaleza, el paisaje implica, siempre y en todos los casos, cultura. Presentados a modo de fábula, de narración, estos ensayos exhiben un complejo sistema vertebrado por un *logos* poético —uno de cuyos efectos se halla en la propuesta de una visión sobre la expresión literaria en América. Con este objetivo en la mira, Lezama presenta un cúmulo de personajes ejemplares, metáforas de los modos particulares mediante los cuales el hombre americano teje un imaginario, un modo de dialogar con la naturaleza, de convertirla en paisaje. Uno de estos personajes es el *Señor Estanciero*, con el cual el cubano ilustra la reinención del castellano con la expresión criolla. En este respecto, Lezama expone cómo los poemas gauchescos trabajan la tradición verbal que heredan. En cada verso, en cada palabra, Lezama observa «la mano dura que se ejercita», la mano que doma esa tradición verbal y la pone en acto. José Lezama Lima, *La expresión americana*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 149-175 y 187-189. Tamara Kamenszain cita en extenso estos fragmentos para mostrar el modo en que Francisco Madariaga ejerce una «doma de lo ya domado» (p. 65). En otros términos: si el *Señor Estanciero* doma el castellano para que devenga expresión criolla, Madariaga se hace cargo de esta tradición y ejerce una doma más, una doma moderna.

Correntino». ¹³⁴ De raigambre animista, esta línea ilumina el modo en que Madariaga elabora en el poema los ejes de la pampa subtropical. En este orden, Kamenszain anota que en la medida en que el correntino hace mención de los personajes criollos, pone de manifiesto «su marginalidad para volverla espectáculo» (p. 67). Esta marginalidad trazada en la página es, por cierto, paralela a aquella que encuadra el lugar de enunciación del correntino. Al respecto, dos aclaraciones son precisas: en primer lugar, no cabe perder de vista que Madariaga se relacionó con los miembros del grupo surrealista —de entre los que se destaca Aldo Pellegrini, a quien dedica *El asaltante veraniego* (1967), su quinto libro. De ellos, declara el correntino, obtiene la «imagen moderna», ¹³⁵ horizonte desde el cual trabajará las coordenadas de su terruño. En segundo lugar, es necesario añadir que luego de ese encuentro con los surrealistas en la década del cincuenta, Madariaga regresa a Corrientes, en donde escribirá la gran mayoría de sus libros. Decisión de escribir al margen, en la lejanía de los cenáculos porteños. Acaso como consecuencia de esa distancia, de una lateralidad así buscada y asumida, su obra se muestra «encapsulada, marginal y hasta secreta». ¹³⁶ Esta decisión —que supone, ya se ha visto, hacer de la provincia una dimensión fraguada en el lenguaje— es, por cierto la línea textual mediante la que Tamara Kamenszain hermana a Madariaga con Juan L. Ortiz, otro poeta que inscribe en sus versos su tierra natal.

En cuanto atañe al caso de Ortiz hay que agregar que, como se verá más adelante, con él la porteña ejemplifica no sólo la elaboración poética de los márgenes de provincia, sino, de manera más puntual, ese modo femenino de bajar la voz, de menguar, merced a diversas

¹³⁴ Francisco Madariaga, *El delito natal*, incluido en *El tren casi fluvial. Obra reunida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 138.

¹³⁵ Francisco Madariaga *apud* Tamara Kamenszain, *El texto silencioso, op. cit.*, p. 62.

¹³⁶ Miguel Espejo, “Los meandros surrealistas”, en Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 7: Cecilia Manzoni, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, p. 40.

estrategias, los tonos imperativos de la lengua. Antes de profundizar en esto último, considero oportuno atender otros procedimientos escriturales que, al ser incluidos en esta genealogía lateral, ilustran los diversos mecanismos que, vistos desde aquí, entrañan una textualidad femenina. Resulta sin duda notorio que la porteña lea desde este singular horizonte el entramado verbal que Girondo efectúa en su último libro, *En la masmédula* (1953). Para esclarecer esto último, conviene retomar un aspecto que ya antes aludí, puesto que provee el ángulo desde el cual Kamenszain lee los versos girondianos, al tiempo que ilumina una cierta percepción de la escritura que entrelaza a los autores aquí convocados. Así, lo primero que ha de resaltarse es que la porteña presenta las estrategias de Girondo en cuanto proceso lúdico de descomposición y reconstrucción de la lengua. Concentrada en la naturaleza constructiva de la poesía girondiana, Kamenszain pone sobre la mesa uno de los elementos que serán discernidos en cuanto que distintivos de la dimensión femenina de la escritura, a saber, su carácter de fabricación, de detallada factura: el «trabajo artesanal» (p. 11) de toda praxis poética. Con el propósito de proponer la diferencia femenina como potencia escrituraria, la porteña vincula esa concepción artesanal de la escritura con las labores domésticas del hogar. Si bien se trata de un tema que la autora desarrolla hasta el primer apéndice, no resulta ocioso atender aquí ese modo de ver la escritura, planteada así en tanto oficio (doméstico).

Desde esta perspectiva, el que escribe es concebido en cuanto que productor, artesano: no ya un genio inspirado, sino aquel que teje en silencio y muestra «las construcciones por su reverso» (p. 81). Fuerza es recordar aquí que los primeros ensayos de Tamara Kamenszain pueden ser leídos como el despliegue de una fuente común: Macedonio y su *belarte concienzial* —aquel que es «*consciente*, sabido y no “inspirado” [...]; de trabajo *a la vista*».¹³⁷

¹³⁷ Macedonio Fernández, “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”, en *Obras completas*, t. 7: *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 2010, p. 133. La pauta dictada por

Sobre esa idea macedoniana que permea *El texto silencioso*, la porteña imprime la impronta femenina, el imaginario doméstico. Horizonte desde el cual se delinea la escritura en tanto costura que muestra el lado del dobladillo, trabajo paciente que exhibe su «sello artesanal» (p.80). Es desde este enfoque que la porteña delinea las articulaciones y desarticulaciones efectuadas en la lengua por Gironde, las maniobras tipográficas de Ortiz que evidencian «su mirada de artesano» (p. 29), la teatralidad de la palabra montada por Lihn en sus poemas para mostrar su artificio, el tejido de palabras criollas y términos guaraníes con que Madariaga construye su paisaje. En este sentido, una observación complementaria es precisa: la percepción de la escritura en cuanto oficio cuyo valor se halla, menos que en un arrebato de inspiración, en el trabajo, en el *artesanado del estilo*, puede vincularse con las reflexiones estructuralistas —al tiempo que constituye uno de los principales rasgos de la concepción moderna de la poesía.¹³⁸ Ya Roland Barthes se demoraba en la idea del escritor-artesano, apuntando, a propósito de Gustave Flaubert, que una de las vías trazadas por las escrituras modernas reside, precisamente, en el reemplazo del «valor-genialidad» por el «valor-trabajo».¹³⁹

Macedonio, la escritura que revela su proceso y que sobre él teoriza, supone un reto similar en relación con la lectura, que deviene así «lectura de ver hacer [...] lectura de trabajo». Esta pauta doble o especular macedoniana es medular en las reflexiones de Tamara Kamenszain; se verá reemerger nítidamente en su último libro, cuyo primer capítulo lleva el título “Ver hacer”. Vid. T. Kamenszain, *Libros chiquitos*, op. cit., pp. 9-100.

¹³⁸ En relación con la explicitación de la escritura en tanto labor artificial y exhaustiva, Pedro Lastra y Enrique Lihn han llamado la atención, de entrada, en el papel central de Edgar Allan Poe quien, desde su punto de mira, dispone los ejes para una reflexión sobre la escritura y sus procedimientos desde la escritura misma, es decir: para la dimensión meta-literaria de la literatura. Línea que será retomada y ponderada por Baudelaire en tanto que rasgo de la Modernidad. Llevando estas consideraciones un paso más allá, Lihn se vale de las teorías de Walter Benjamin en torno a la época moderna —lo que implica entender el producto literario según las pautas económicas de la sociedad industrial— para postular la escritura como un objeto más del mercado, de lo que se deriva la concepción del escritor en tanto «histrión literario» —el concepto es de Poe—, esto es: un manipulador consciente del lenguaje. Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago, Ediciones Atelier, 1990, pp. 83-96 apud Juan Zapata Gacitúa, *Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva*, Santiago, La Noria, 1994, p. 88.

¹³⁹ Roland Barthes, “El artesanado del estilo”, en *El grado cero de la escritura*, trad. N. Rosa, 6ª ed., México, Siglo XXI, 1983, p. 66.

Tras lo cual, toca centrar la atención en la lectura que Kamenszain expone sobre Gironde, cuyas estrategias textuales son ponderadas como atributos de una escritura silenciosa, femenina. Los términos que la porteña dispone para encauzar su comentario sobre los mecanismos de composición girondeanos poseen un núcleo en común: la experimentación lúdica, el juego radical con las palabras vueltas hacia sí, hacia su pura forma. Concentrada en el último tramo de la trayectoria de Gironde, la porteña destaca la supresión del «lastre expresivo» del lenguaje que, despojado de su anclaje referencial, vale por su «materialidad» (p. 16). El despliegue verbal de *En la masmédula* es planteado por Tamara Kamenszain como una suerte de energía que integra y desintegra palabras, que desborda conexiones semánticas para crear nuevas amalgamas, insólitas acumulaciones y superposiciones. Todo lo cual es sistematizado por la porteña en cuatro operaciones.

En primer lugar, Kamenszain observa que «cada palabra funciona como eco de un concepto» (*ib.*), esto es: la eficacia de cada vocablo estriba, ya no en su contenido conceptual, en su coeficiente racional, sino en sus signos, en la nitidez de su grafía. Ahora, si las palabras se hallan fuera de toda lógica de representación, si son percibidas en cuanto que puro sonido, figura, ritmo, conforman entonces un «espacio material» (*ib.*), autónomo, con su propio campo de fuerzas, en el que Gironde juega a descomponerlas y re-componerlas. Comienza a delinearse así la segunda operación: por principio, dicho juego es *microscópico*, se sirve de elementos mínimos, de «prefijos y sufijos», de palabras cortadas que serán luego ensambladas en otras de distinto orden —así se lee *agrinsomnes*, *bisueño*, *erofronte* y tantas más. Esta experimentación lúdica con la materia lingüística opera también «macroscópicamente» (p. 18) al lograr una forma en la página que ofrece «una lectura visual»

(*ib.*) —cuestión que se encuentra de manera más manifiesta, me parece, en el poema “Plexilio”.¹⁴⁰

Si el despliegue verbal de *En la masmédula* no remite al mundo, sino a su pura materialidad —y sonoridad— trastornada, es desde estas coordenadas que ha de pensarse el *yo* que escribe. En otros términos: la subjetividad que se articula —y desarticula— en la escritura girondiana no constituye la representación de un sujeto exterior, no describe, para decirlo con Kamenzain, a un «yo que est[é] fuera del texto» (p. 18); muy por contra, se trata de su producto. Tal es, a grandes rasgos, la tercera operación que la porteña anota. En sus particularidades, esta operación supone que el *yo* formado en el lenguaje está sometido a sus mutaciones y fluctuaciones, a un encadenamiento progresivo de alteraciones. En este orden de ideas, la autora sostiene que «dentro de la masmédula habita el yo múltiple» (p. 19). Cuestión que confirman poemas como “Yolleo” y “Tantan yo”, en los que la subjetividad fraguada se percibe como sucesión de «yoes» o «mil y un yo». ¹⁴¹ La porteña describe este «yollar» en tanto que «verbo de una subjetividad abierta, escindida, dispersa» (p. 18). A lo que agrega que, en la medida en que la escritura girondiana adviene pura verbalización del *yo*, ésta ha de leerse como el despliegue de una energía «mareada, cansada, desdoblada» (p. 19). ¹⁴² Dinamismo de fuerzas intersecantes cuya huella es la escritura misma. Tras lo cual, es preciso preguntarse por el vínculo que Kamenzain establece entre su muy singular

¹⁴⁰ En este mismo sentido, y tomando como ejemplo este poema, Enrique Molina ha señalado que, si en él se acumulan «numerosas definiciones de la ingravidez» —como *etervago*, *plespacio* o *nubifago*, su disposición gráfica ratifica esa sensación evanescente que en sí mismas sugieren. *Vid.* Enrique Molina, “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde”, prólogo a O. Gironde, *Obra*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 37.

¹⁴¹ *Vid.* Oliverio Gironde, *Obra completa*, ed. crítica coord. por Raúl Antelo, ALCCA XX (*Colección Archivos*, 38), 1999, pp. 246 y 256.

¹⁴² En lo que concierne a este cansancio, basta reparar en el poema “Yolleo”, en el que el despliegue léxico parece estancarse en esa palabra que es origen y efecto del fenómeno de la identidad, de lo que se desprende una retahíla de repeticiones y deformaciones: «con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla». El sujeto, de pronto apresado, sujetado por el lenguaje que, aun si opera de modo novísimo, mediante nuevas combinaciones, insiste en decir *yo*, se pregunta «por qué tanto yollar / responde / y hasta cuándo». *Loc. cit.*

concepción del silencio y los no menos singulares modos que confiesa la escritura de Girondo, asunto que constituye la cuarta y última operación. La noción del silencio que la porteña expone aquí consiste, ya se ha visto, en una derogación de la altisonancia de la lengua que, en el caso de la escritura de Girondo, desemboca en la renuncia a sus funciones. De ahí que Kamenszain afirme que la lengua gironiana «nada comunica, con nadie pretende dialogar» (p. 20). Por lo tanto, es en esa cesación de toda intención comunicativa que la autora instala su figuración de la «palabra silenciosa» (*ib.*).

Habría podido advertirse hasta aquí que la porteña recupera y acentúa aquellos elementos que le permiten construir una red de filiaciones ceñida al universo simbólico femenino. De ahí que el orden de lo doméstico —formulado en cuanto que atención al detalle, labor consciente de su artificio— provea uno de los ejes que delinear la escritura en su dimensión femenina. En torno a esta noción artificial de la escritura, los planteos de Macedonio Fernández y Enrique Lihn son centrales, pues ambos tematizaron el proceso constructivo del texto. Conviene percatarse, en este punto, de que esta mancuerna de autores alumbra con nitidez cierto comportamiento marginal, esa lateralidad esencial en las reflexiones de Kamenszain. En cuanto atañe al chileno, hay que decir que su busca de constante experimentación en la escritura estuvo siempre acompañada de un franco rechazo a la edición y publicación tradicionales. Cuestión que puede traducirse en términos de doble marginalidad, pues si Lihn escribía fuera de los cánones genéricos, lo hacía también fuera de los espacios institucionales de edición. A título de ejemplo, basta reparar en su intento de publicación de *Papeles de Manhattan y otros*, volumen a-genérico en cuyo "Post-scriptum" Lihn insiste tanto en esa renuencia a publicar por las vías institucionales, como en el talante heterogéneo de sus escritos, arguyendo que bien «puede ocurrir que reaccione escribiendo un libro dentro de un género tradicional: por ejemplo, el ensayo; pero en cualquier caso estaré

bajo la influencia directa o indirecta del *libro-ekeko*, errátil, azaroso, torrencial». ¹⁴³ Esa misma resistencia a escribir dentro de las coordenadas genéricas es, por cierto, la que distingue a Macedonio Fernández.

Acaso el proyecto escriturario del Recienvenido pueda compendiarse en una imagen trazada por Kamenszain en una línea: «Macedonio escribía en la cama, intentando des- escribir las divisiones genéricas» (pp. 50-51). Desde su sórdida pensión, el porteño escribe *papeles* que exasperan las determinaciones genéricas en la misma medida en que subvierten la noción unitaria de libro. Su afán por cuestionar los principios constructivos de ciertos registros discursivos —como el de la autobiografía o el de la novela— deriva en un gesto paródico sin límites que, si sabe ironizar las formas de autorrepresentación, sabe también demorarse en una plétora de prólogos que, valga la redundancia, prologan una actividad diferida, en permanente construcción. Esta última consideración apunta hacia esa actitud macedoniana que se decanta por la escritura fragmentaria, por la diseminación del texto en múltiples borradores, escritos que se publican, como afirma Mónica Bueno, «casi accidentalmente, impulsados por amigos o por sus hijos». ¹⁴⁴ La dimensión plural de la escritura de Macedonio —desplegada o, diríase mejor: diseminada en poemas, relatos, autobiografías espurias, teorías estéticas— se encuentra imantada por el pensamiento metafísico. La práctica escrituraria de esta línea de pensamiento, al ser ejercida al margen del espacio epistemológico de la filosofía, es desembozadamente divergente: se vale del humor,

¹⁴³ El “Post-scriptum” que refiero aquí es un diálogo entre Lihn y Pedro Lastra (*vid. supra*, n. 138) que vio la luz por primera vez en la revista *Atenea* (Universidad de Concepción, núm. 441, mayo de 1981, pp. 131-138) y, posteriormente, fue incluido en la segunda edición de *Conversaciones* (1990), de Pedro Lastra. Las citas de Lihn, tanto como la información sobre él que aludo se encuentran en Juan Zapata Gacitúa, *Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva*, *op. cit.* pp. 68-69.

¹⁴⁴ Mónica Bueno, “Historia literaria de una vida”, en Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, t.8: Roberto Ferro, *Macedonio*, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 42-43.

de la parodia, del chiste, al tiempo que insiste en su estatuto ficcional.¹⁴⁵ En este orden de ideas, Kamenszain hace hincapié en que la rumia metafísica macedoniana difiere de la «metafísica universal» (p. 55). Una divergencia, una diferencia que desemboca en «otra metafísica»: una que, por moldearse en la provincia del *gran mundo*, se deja traslucir «criolla, casera» (*ib.*). Para Kamenszain, esta inflexión lateral, local de la metafísica es la estrategia merced a la cual Macedonio «parodia la solemnidad universal de la otra Metafísica» (*ib.*).

III

En la serie de rasgos escriturales sobre la que Tamara Kamenszain llama la atención puede observarse que las concepciones del silencio, de lo femenino y de los márgenes funcionan como metáforas sometidas a una constante *mise en abyme*. Situados en un plano de correspondencias y espejos, estos términos constituyen el horizonte desde el cual la porteña se aboca a la experiencia de la lectura —al tiempo que revelan la impronta subjetiva de aquella que lee. Es desde este horizonte del que emergen de manera nítida los versos y la figura de Juan L. Ortiz. Nacido en 1896 en Gualeguay, provincia de Entre Ríos, Ortiz escribe al margen —y en neta oposición— a la cultura oficial. Su vasta obra está compuesta por más de diez libros¹⁴⁶ que él mismo edita con una «obsesividad artesanal» (p. 77) que se pone de manifiesto en una tipografía pequeña, en la distribución de los espacios en blanco, así como en una muy peculiar puntuación —rebotante de puntos suspensivos y signos de

¹⁴⁵ Una reflexión sobre este modo lateral, oblicuo en que Macedonio Fernández despliega su pensamiento metafísico se halla en Diego Vecchio, “*Yo no existo. Macedonio Fernández y la filosofía*”, *ibid.*, pp. 381-410.

¹⁴⁶ Idénticos en su formato, los primeros cuatro libros son escritos y publicados en Gualeguay: *El agua y la noche* (1937), *El alba sube...* (1937), *El ángel inclinado* (1938) y *La rama hacia el este* (1940). En 1942, Ortiz se jubila y se traslada a Paraná, en donde escribe el resto: *El álamo y el viento* (1948), *El aire conmovido* (1949), *La mano infinita* (1951), *La brisa profunda* (1954), *El alma y las colinas* (1956) y *De las raíces y el cielo* (1958). Libros que, siguiendo a Sergio Delgado, Juan L. Ortiz pudo editar gracias a un sistema de bonos. *Vid.* S. Delgado, “La luz aún no nacida”, en Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 9: Sylvia Saita, *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 323.

interrogación. Si bien Ortiz comienza a escribir a finales de los años treinta, hacia la década de los sesenta detiene la publicación de sus poemarios para trabajar en un único libro, aquel en el que se congregaría y ampliaría su obra. Así, entre 1970 y 1971 la editorial Constancio Vigil, en Rosario, publica *En el aura del sauce*, compuesto por tres tomos en los que se reúnen los diez libros anteriores del entrerriano más tres conjuntos de textos inéditos: *El junco y la corriente*, *El Gualeguay* y *La orilla que se abisma*.¹⁴⁷ Durante los años anteriores a esta edición, Ortiz fue una figura marginal, alejada del medio literario porteño, lo que, preciso es sortear el equívoco, no entrañaba un desconocimiento de su obra.

En este último sentido, Martín Prieto ha señalado que el entrerriano aparece como un caso aislado en los diversos intentos que, desde 1957 y todavía hasta 1967, procuraban sistematizar la historia de la poesía argentina.¹⁴⁸ Para Prieto, este aislamiento es producto de su ubicación generacional, pues todo intento de sistematización, esto es: todas las historias, panoramas y muestras de poesía argentina parten de un impulso clasificatorio guiado por movimientos y generaciones en cuyas líneas la obra de Ortiz no se dejaba encasillar.¹⁴⁹ Con todo, desde los años anteriores a la década del setenta —momento en que la poesía orticiana adquiere mayor difusión—, la figura de Juan L. Ortiz fue configurándose como un mito.

¹⁴⁷ Después de la publicación de los tres tomos de *En el aura del sauce*, Ortiz puso en marcha la escritura de un cuarto tomo. Un proyecto escriturario de continuación que, como afirma Sergio Delgado, se vio interrumpido de manera parcial en 1977, cuando la Biblioteca Constancio Vigil fue secuestrada por la dictadura militar, hasta que se trunca de manera definitiva con la muerte del poeta entrerriano, en 1978. Válido sea añadir que es Sergio Delgado quien, en 1996, reedita la obra completa de Juan L. Ortiz, a la que añade los materiales inéditos que iban a formar parte de aquel cuarto tomo. Delgado procura reconstruir lo que hubiera conformado ese libro prometido, publicándolo bajo el título *Protosauce*. Vid. Juan L. Ortiz, *Obras completas*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996, pp. 35-95.

¹⁴⁸ Martín Prieto, “*En el aura del sauce* en el centro de una historia de la poesía argentina”, en *ibid.*, pp. 111-112.

¹⁴⁹ Cuestión que se confirma en una entrevista que Tamara Kamenszain le hace a Ortiz a propósito de la publicación de los tres tomos de *En el aura del sauce*. Cuando la porteña le pregunta al entrerriano si puede ubicar su obra en alguna corriente literaria, el poeta le contesta «[b]ueno, yo braceo un poco a contracorriente». T. Kamenszain, “Las arrugas son los ríos”, en *Una poesía del futuro. Entrevistas con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires, Mansalva, 2009, p. 46. Valga agregar que la porteña relata este encuentro con Ortiz en “Leer por dinero”, *Libros chiquitos*, *op. cit.*, pp. 110-113.

Siguiendo a Prieto, uno de los iniciadores del así conocido *mito Juanele* —constituido en relación menos con la obra del poeta entrerriano que en cuanto al él como personaje— fue Alfredo Veiravé, quien desde 1965 ya estudiaba los poemas orticianos, afirmando que era casi imposible hacerlo sin haber convivido con él, «sin haber asistido a cierto rito, en el cual el poeta lee sus páginas».¹⁵⁰ De esta percepción de Ortiz en tanto que personaje dan cuenta las «peregrinaciones a Paraná» referidas por Rodolfo Alonso y Juan José Saer en 1979 y 1989 respectivamente,¹⁵¹ así como las numerosas entrevistas que le hacían los jóvenes poetas que lo visitaban —entre los que se hallaba Tamara Kamenszain. Puesto que considero que el caso del entrerriano ilustra de modo palmario la modalidad femenina de la escritura que se propone en este volumen, me permitiré hacer un par de observaciones más antes de ahondar en las reflexiones de la porteña. De entrada, hay que insistir en que la figura y la obra de Ortiz se encuentran permeadas por un hálito marginal que —no obstante el apasionado interés que suscitó en algunos y su paulatina inclusión en el canon de la poesía argentina— permanece como una impronta que no puede mirarse de soslayo.

Impronta que se articula de manera doble, pues al tiempo que el entrerriano ejerce al margen de toda centralidad su oficio de escritor, su poesía confirma ese alejamiento respecto de los «dictados del centro»¹⁵² mediante una voz sutil, tímida, que relativiza el sentido de lo que nombra, que mitiga su capacidad de enunciación, dejando al descubierto una poesía colmada de interrogaciones. Interrogaciones que, por cierto, no constituyen meros recursos retóricos: no se orientan hacia una posible respuesta ni disfrazan una aseveración para

¹⁵⁰ Alfredo Veiravé, “Estudio preliminar para una antología de la obra poética de Juan L. Ortiz”, *Revista de la Universidad Nacional del Litoral*, núm. 63 (1965), p. 68.

¹⁵¹ Vid. Rodolfo Alonso, “Juan L. Ortiz está vivo”, *Hispanamérica*, año 8, núm. 22 (abril, 1979), pp. 91-93 y Juan José Saer, “Juan”, prólogo a Juan L. Ortiz, *En el aura del sauce*, en *Obras completas, op. cit.*, pp. 11-14.

¹⁵² Sergio Delgado, “La luz aún no nacida”, art. cit., p. 321.

plantearla como duda. Como han señalado Héctor Piccoli y Roberto Retamoso, se trata de un mecanismo que modula el discurso poético del entrerriano.¹⁵³ Enseguida hay que anotar que a la entonación interrogativa continua se suman otros mecanismos que, como destaca Hugo Gola, procuran «restarle gravedad a su lengua, [...] aliviarla de todo peso».¹⁵⁴ En esta línea de argumentación, Gola sostiene que, con tal objetivo en mientes, Ortiz suprime las estridencias, multiplica las «terminaciones femeninas», todo lo cual termina por aproximarlos «al murmullo».¹⁵⁵ Las consideraciones del santafesino son, se habrá advertido, centrales para la exposición de Kamenszain, ya que señalan la cercanía al susurro que exhiben los versos de Ortiz. Estos son, para la porteña, los aspectos más generales del trabajo paciente y artesanal de Juan L. Ortiz, que busca «despojar a la poesía de sus corazas e instalarla en ese lugar desolado [...] donde habita lo que no tiene más objeto que el de sus propias carencias» (p. 28). Así, Kamenszain describe la obra ortiziana como aquella cuya fortaleza consiste en un «encuentro con la debilidad» (*ib.*). Debilidad lograda ardua y laboriosamente mediante una tipografía pequeña que hace de cada página un «mapa de versos frágiles» en los que la proliferación de puntos suspensivos y signos de interrogación son los relieves, las marcas de ese «estado de carencia» (*ib.*).

Merece especial atención ese aspecto de carencia, de precariedad en el que Kamenszain hace hincapié. Aspecto que, si bien se devela en un determinado estilo, tanto como en sus temas —que son siempre los mismos: los parajes, la escena de provincia enfocada desde la miseria y el desamparo—, se halla también en la figura del personaje

¹⁵³ Héctor Piccoli y Roberto Retamoso, “Juan L. Ortiz”, *Capítulo, historia de la literatura argentina*, núm. 5 (1982), p. 177 *apud* D. G. Helder, “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”, en Juan L. Ortiz, *Obras completas, op. cit.*, p. 130, n. 7.

¹⁵⁴ Hugo Gola, “El reino de la poesía”, en *ibid.*, p. 109. Este texto aparece por primera vez como prólogo a la edición de *En el aura del sauce*, publicado en Rosario por la editorial de la Biblioteca Popular Constancio Vigil en 1970. Tamara Kamenszain cita este fragmento en extenso para reforzar sus planteos.

¹⁵⁵ *Loc. cit.*

Juanele: en una «teatralidad del gesto autoral» (p. 35) que la porteña observa. En este punto, conviene destacar que, como afirmé líneas atrás, Tamara Kamenszain forma parte de aquella larga lista de poetas que emprendieron la *peregrinación* a Paraná para conocer a Ortiz. De su diálogo con el poeta entrerriano interesa rescatar, por un lado, los rasgos que caracterizaban al «Juanele mitológico» (p. 34) —cuyo semblante parecía querer reafirmar su decisión de vivir en el silencio aislado de provincia—; y, por otro, sus palabras, voz que, al tiempo que insiste en su propia marginalidad, expone lo que bien puede entenderse como una suerte de consigna: escribir para incorporar en la poesía «la riqueza de la pobreza».¹⁵⁶ Aquellos que visitaron al personaje de largas boquillas de caña, cabellos blancos y cuerpo enjuto, advirtieron esa actitud de aislamiento y carestía que su obra ya les adelantaba. Mas para Kamenszain se trataba de un *disfraz*, de una suerte de montaje que si ponía de manifiesto cierto desamparo, esa marginalidad elegida —y que ciertamente se atemperaba en la medida en que se convertía en «ritual iniciático de la joven poesía argentina»—,¹⁵⁷ lo hacía en virtud de ocultar, de proteger una obra gestada en voz baja, incubada en una «matriz silenciosa» (p. 27). Esta última cuestión es medular, pues si bien la porteña concede cierta importancia al personaje *Juanele*, autor en cuanto actor, no permite que esa *teatralidad* hable por los versos orticianos, «cargados de un silencio casi insoportable» (p. 35).

Tras lo cual, toca centrar la atención en las estrategias formales de las que se vale Ortiz para llevar a sus versos esa atenuación radical de una voz fuerte que los acerca al silencio. La tipografía pequeña que el entrerriano elige para editar sus libros es un elemento llamativo que pone en escena esa voz insegura que se manifiesta colmada de preguntas. Para Kamenszain se trata de una marca que delimita «el lugar de la debilidad» (p. 29) —y ese

¹⁵⁶ Tamara Kamenszain, «Las arrugas son los ríos», entrevista con Juan L. Ortiz, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁷ Juan José Saer, «Juan», *art. cit.*, p. 13.

lugar es, sin más, el *yo* que escribe. Un *yo* que, como aquel fraguado por Girondo, se concibe a sí mismo en tanto que multiplicidad y flujo.¹⁵⁸ Para la mirada de la porteña, el único método que posee este «sujeto múltiple» (p. 27) para escribir es interrogarse —sin que una respuesta advenga. Merced a este alud de preguntas, «la escritura va abriendo el abanico de su propia construcción» (p. 29). De modo que los versos orticianos avanzan en la medida en que el *yo* que escribe se cuestiona y cuestiona todo aquello que nombra. En este sentido, resultan notables los diversos modos en los que la escritura del entrerriano elabora las preguntas, pues si bien algunas de las veces enmarcan apenas un verso; otras abarcan estrofas enteras. Hay que agregar que en numerosas ocasiones se elide el signo de apertura de la interrogación, de manera que es sólo hacia el final del poema que el lector advierte que aquello que había entendido como descripción era, más bien, una secuencia de cuestionamientos. A este recurso se suma un curioso empleo de comillas. Si digo curioso es en la medida en que éstas rara vez cumplen con su función usual. Así, la porteña sostiene que no hay «ningún sentido oculto detrás de las palabras entrecomilladas, ninguna cita que deba ser desocultada por una lectura erudita» (p. 29). Menos que un sentido oculto, las comillas ponen de manifiesto la labor escrituraria, se convierten en la «señal de una elección» (*ib.*) —frente a la cual el *yo* mantiene una distancia o cierta reticencia.

En la medida en que las estrofas se van minando de estos recursos, Kamenzain observa un acrecentamiento de retracciones, de indecisiones —también de correcciones que, en su esfuerzo de enmienda, ponen el foco en ese tono dubitativo, en esa voz que se atenúa,

¹⁵⁸ Baste un poema para ilustrar esta cuestión. En “Suicida en agosto” —cuyos versos evidencian una muy característica tendencia del entrerriano que estriba en dislocar o mejor: en desdoblar la certeza de los pronombres—, la voz poética del *yo* se despliega en una tercera persona que dice cuestionándose «Y era ya sólo, fluido, él». Juan L. Ortiz, “Suicida en agosto”, en *La orilla que se abisma*, incluido en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 802.

que exhibe su *debilidad*. En cuanto a la *matriz silenciosa* en que se gestan los poemas del entrerriano, es preciso retomar un rasgo que hasta aquí sólo he mencionado de refilón: los puntos suspensivos. En los poemas orticianos es frecuente encontrar este signo ora introduciendo un verso, ora cerrándolo. Signo que cambia la entonación, que parece consignar una zona de indeterminación, de vacilación de la que nace —y en la que desemboca— el poema. Refiriéndose a la poesía de Juan L. Ortiz, Beatriz Sarlo ha señalado que los puntos suspensivos articulan una sintaxis que capta, al mismo tiempo, «las elipsis del pensamiento y los desvanecimientos de la voz».¹⁵⁹ En esta tónica, Kamenszain sostiene que los puntos suspensivos, al suspender el sentido y apagar los sonidos estridentes, conducen la poesía orticiano hacia «su verdadero reducto», que no es otro más que «el lugar del silencio» (p. 31). Tales son algunos de los elementos que reflejan, en la obra del entrerriano, una potencia que se configura mediante la debilidad, la mitigación de la voz. Rasgos de esa dimensión femenina de la escritura que la porteña propone en este volumen: en la medida en que los versos orticianos rechazan toda forma de expresión dominante, presumen siempre —retomando las palabras de Deleuze— «un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización».¹⁶⁰

Asimismo, la escritura del entrerriano se distingue, como la de Madariaga, por el empleo de vocablos guaraníes —específicamente en poemas como “Las colinas, “Entre Ríos” y *El Gualguay*. Aspecto que Kamenszain pone de relieve, describiéndolo como el mecanismo merced al cual Ortiz «se hace cargo de la historia lingüística de su paraje» (p. 34). Este *hacerse cargo* supone no solamente llevar al poema retazos de la lengua guaraní,

¹⁵⁹ Beatriz Sarlo, “La duda y el pentimiento”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 275.

¹⁶⁰ Gilles Deleuze, “La literatura y la vida”, en *Crítica y clínica*, op. cit., p. 11.

sino, además, trabajar su «historia social» (*ib.*). Impulsada por la circunstancia social de Entre Ríos en su versión *miserabilista* —y guiada por el uso de regionalismos, una empresa de este calibre constituye, menos que un acto poético novedoso, un peligro. Sarlo ha anotado esta cuestión, arguyendo que en cuanto se filtra la materia social en los versos orticianos, éstos se enfrentan al riesgo de caer en la poesía social, en el «regionalismo miserabilista». ¹⁶¹ Ante la obstinada decisión orticiano de incrustar en la poesía «la región [donde] están los pobres», ¹⁶² Sarlo concluye que la labor poética de Juan L. Ortiz reside, precisamente, en encarar ese peligro. Otra es la perspectiva de Tamara Kamenszain, para quien la puesta en escena de la materia social (y lingüística) de Entre Ríos constituye una estrategia más orientada a desplegar la debilidad en el poema —«[d]ébil el pueblo, débil el poema» (*ib.*), detalla la porteña. Un efecto de debilidad creado a partir de esa inscripción del paisaje provinciano, «con sus imágenes adelgazadas de miseria» (*ib.*), con su lengua. Así, Ortiz dibuja en la página una voz frágil, menor, encauzada a mostrar sus *propias carencias*, su minoridad. Trabajo artesanal, femenino, que no busca paliar esa marginalidad, sino darle «densidad escrita» (p. 30).



En los versos del entrerriano se hallan inscriptos múltiples rasgos —tipográficos, temáticos y lingüísticos— que ponen de manifiesto una debilidad, al tiempo que diluyen la hegemonía de una voz, su grandilocuencia. Flagrante rechazo a la altisonancia de *los discursos establecidos* que Kamenszain recupera y acentúa a fin de ilustrar uno de los diversos modos en los que se revela la dimensión silenciosa, femenina de la escritura. Hasta aquí he procurado

¹⁶¹ Beatriz Sarlo, “La duda y el pentimiento”, en *Escritos sobre literatura argentina, op. cit.*, p. 274.

¹⁶² *Loc. cit.*

atender los diversos comportamientos escriturales que la porteña perfila en estrecha correspondencia con cierta metaforización de lo femenino. En cuanto atañe a esto último, hay que insistir en que Tamara Kamenszain emplea lo femenino —tanto como los varios elementos que circunvalan esta categoría— para significar una modalidad de la escritura que se despliega en virtud de su reticencia a los discursos dominantes. Ahora, la de Kamenszain es una mirada dialéctica que imbuje de una fuerza positiva dicha marginalidad —postulada como esencia de esta escritura *otra*. De esta suerte, los cinco capítulos de *El texto silencioso* exponen la narración de una experiencia de lectura que, guiada por un afán genealógico, traza filiaciones sostenidas en un orden ginocéntrico. Orden que, a su vez, será emparentado con una metaforización de la cuestión judía.

Enseguida hay que subrayar que en la narración hermenéutica de Kamenszain se configura un *yo* femenino: una *sujeta* de la escritura que lee de manera especular, marcando la impronta de su subjetividad en los textos que analiza —y en los que se (re)conoce. Asimismo, no huelga hacer hincapié en que las filiaciones que Kamenszain construye desbordan los límites sanguíneos al articularse en relación con la escritura, con cierta textualidad. En este peculiar gesto que consiste en urdir una red de parentescos a partir de la figura femenina puede adivinarse una subversión respecto de las maneras habituales de concebir la norma genealógica y su trayecto, estrictamente patrilineal.¹⁶³ Como anteriormente sostuve, son las páginas del primer apéndice las que concretan esta figura en cuanto que figura materna. En la medida en que la madre deviene cifra del orden doméstico, tanto como de esa discursividad silenciosa, el segundo apéndice seguirá recalcando su halo esencial en lo que corresponde a la exégesis talmúdica.

¹⁶³ *Vid.* Ana Amado y Nora Domínguez, “La familia en desorden”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones, op. cit.*, pp. 30-31.

1.2.2 La madre, la escritura femenina y la exégesis talmúdica

I

Los dos apéndices de *El texto silencioso* continúan tejiendo aquella red de correspondencias anticipada desde sus prolegómenos, una continuación que constituye, a la vez, una profundización de las nociones que, en los cinco capítulos anteriores, habían imantado la escritura de Tamara Kamenszain. De esta suerte, si antes el arsenal simbólico contenido en la figura femenina había proporcionado los ejes necesarios para la postulación de una textualidad otra, lateral y silenciosa; ahora esa figura no solamente se concretará —y condensará— en la madre, sino que en ella se reconocerá el origen de toda escritura. Cuestión capital que se adelanta desde la dedicatoria del apéndice: «a Eva Staif», la madre. Si la porteña teje aquí una narrativa hermenéutica a fin de situar en la figura materna el origen de la escritura, la cifra de este gesto se halla en la dedicatoria, en la que la madre aparece inscripta como inicio, semilla de la que germina la escritura. Y la escritura a la que da lugar es una que enfatiza y desarrolla ese rol, acaso el principal, atribuido tradicionalmente a la mujer —el de la maternidad.

Esta formulación de la mujer-madre como origen de toda escritura puede conducir a un equívoco que hay que disipar sin dilaciones, pues no se trata de apelar al símbolo materno para metaforizar la creación, la *poiesis* estética. En una operación simple, aunque no por ello menos penetrante, Kamenszain sitúa en la figura materna el don de la palabra y, en consecuencia, la donación de la capacidad escrituraria. Concebida menos como metáfora de la creación que como figura concreta que regala el don de decir y el don de escribir, la madre es el centro alrededor del cual orbitan el resto de términos analógicos merced a los cuales la porteña reflexiona sobre la escritura. Tal como antes tuve ocasión de adelantar, si Tamara

Kamenszain traza en el primer apéndice una genealogía literaria femenina, ésta germina en estrecha referencia al vínculo con la madre. Vínculo medular que es, asimismo, clave en lo tocante a la cuestión judía que aparece en el segundo apéndice, centrado en las especificidades de los comentarios exegéticos del Talmud. Esta última cuestión resulta llamativa pues, como se sabe, la tradición talmúdica es estrictamente masculina.

Para entrar en materia, se vuelve necesario agregar que las consideraciones que Kamenszain vierte en los dos apéndices que ahora me ocupan tienen como punto de partida dos imágenes que, respectivamente, proveen un cierto ordenamiento, una determinada estructuración de su escritura. Imágenes o figuras que delimitan el itinerario específico de pensamiento de la porteña en los últimos tramos de *El texto silencioso*. Si el primer anexo, “Bordado y costura del texto”, se dedica a explorar y formular una discursividad netamente femenina, tal modalidad discursiva encuentra su correlato en el espacio —real y simbólico— de la casa. Cuestión que puede plantearse así: la casa, en tanto que zona a la que, de antiguo, se ha confinado lo femenino, deviene figura espacial que representa, si el lugar de enunciación, también la misma enunciación de la mujer. El segundo anexo, “El círculo de tiza del Talmud”, destinado a remarcar la impronta femenina que subyace a las interpretaciones y debates de los rabinos en torno a la Biblia hebrea, parte, como ya antes he hecho hincapié, de la imagen del talmudista, mas —y esto es central— de la imagen del talmudista como «ejemplo analógico» (p. 85). En este sentido, es preciso apuntar lo siguiente: si la labor de los talmudistas consistió en comentar e interpretar la palabra revelada, dicha labor debía ser ciertamente indirecta, es decir, debía procurar, menos que el desciframiento del sentido profundo de las Sagradas Escrituras, el análisis exhaustivo de sus palabras, de sus signos. En este método exegético indirecto, que alude a la verdad revelada sin referirla directamente, Kamenszain percibe una técnica que opera mediante el «juego de la analogía»

(*ib.*), uno que ella misma emplea para discurrir sobre la escritura de los rabinos en el Talmud. En este orden de ideas, bien puede sostenerse que, si la imagen del talmudista otorga el juego analógico mediante el cual la porteña expone sus reflexiones en el segundo apéndice, dicho juego se extiende y permea la escritura toda de *El texto silencioso*.

Conviene retomar la imagen de la casa en cuanto figura espacial que compendia dos aspectos que vertebran la poética que Tamara Kamenszain propone en este volumen. En primer lugar, resulta inequívoco subrayar que el orden de lo doméstico —con sus tareas y cuidados que, aquí, se constituyen metafóricamente como características del acto de escribir— se halla circunscrito al espacio hogareño. Observación lógica de la que se sigue que si lo doméstico, dominio atribuido tradicionalmente a la mujer en la división sexual del trabajo, es formulado por Kamenszain en estricta correspondencia con la actividad escrituraria, su consecuencia inmediata reside en la articulación de la casa como zona material y simbólica en la que se produce un discurso otro, marginal, femenino. La marginalidad o subalternidad de la discursividad de la mujer, su relación «tan callada y lateral» —puntúa Kamenszain— respecto «de los discursos establecidos» (p. 75) bien puede esquematizarse en la distribución de las distintas áreas que conforman el espacio de la casa y, de manera más concreta, en las áreas específicas a las que, de antaño, se ha confinado la actividad femenina, a saber: la cocina, la sala de estar. Áreas en donde el habla de las mujeres se desenvuelve y se disuelve como «cuchicheo» (p. 75), «susurrante plática» (p. 76), «enmarañada mezcla de niveles discursivos» (*ib.*) que, en virtud de esa superposición de múltiples voces, esquivo las modalidades de poder y dominación implícitas en el discurso hegemónico. La porteña agrega que el objeto de esa amalgama de rumores «es la nada» (*ib.*), esto es: la cotidianidad, el trajín de todos los días ceñido a la intimidad de la casa, al círculo familiar. Esta última afirmación conduce al segundo aspecto que el espacio del hogar

simboliza —central en lo que concierne a la poética que la porteña plantea aquí, mas también en lo que atañe a su propio ejercicio poético: lo familiar, la genealogía; la casa como zona en la que se resguardan las filiaciones, los lazos familiares.

De modo que la casa funge como dispositivo espacial que expresa la situación discursiva lateral de las mujeres, al tiempo que remite a lo genealógico, a la noción de la familia. Dos cuestiones que exigen ser examinadas con calma. De entrada, no sobra insistir en que el carácter subalterno de la mujer puede verse como efecto de su función dentro del orden privado de la casa. En este sentido, Jorge Monteleone ha establecido un vínculo entre la estructuración de la casa, particularmente de la casa griega, y el modo en que se produce la discursividad femenina. En otros términos: Monteleone expone una posible lectura del enunciado femenino ligado a un determinado campo de emergencia. En dicho campo se manifiesta, si el rol específico atribuido a la mujer, también la tónica de su voz. Monteleone apunta que la casa griega estaba dividida, a grandes rasgos, en cuatro zonas que distribuían a sus habitantes según sus funciones: el *mégaron*, gran salón en donde se celebraban los banquetes, en donde tenían lugar las decisiones y los acuerdos; el *andrón*, estancia reservada a los hombres; la sala conyugal; y el *gineceo*, espacio destinado exclusivamente a las mujeres.

Siguiendo a Monteleone, las dos salas de gran importancia eran el *mégaron* y la habitación matrimonial, lugares en los que se manifestaba el poder masculino, vale decir: el poder de aquel que fijaba las reglas del contrato conyugal. La habitación matrimonial era, por cierto, el único espacio del *gineceo* que el hombre, cabeza de la familia, podía habitar. Esta estructuración de la casa griega —en la que el *gineceo*, espacio dedicado a la crianza de los niños, a las actividades femeninas, era «un sitio recóndito, apartado, improductivo y

ocioso»—¹⁶⁴ obedece un orden económico. «El orden de la casa griega» —enfatisa Monteleone— «es, etimológicamente, económico: *oikos* es hogar y casa».¹⁶⁵ Basándose en la lectura que Michel Foucault presenta al respecto de la *Económica*, de Jenofonte, Monteleone explica que, puesto que el *oikos* comprendía los campos y los bienes, «dirigir el *oikos* era ejercer el mando»,¹⁶⁶ un mando que no difería del poder que debía ejercerse en la ciudad. Dicho de otra manera: en la medida en que se trataba de ejercer un mando, de gobernar a los otros, el arte doméstico era de la misma naturaleza que el arte político o el militar.¹⁶⁷

Dentro del marco del *oikos*, el comportamiento de la mujer era responsabilidad del esposo, a quien correspondía su formación y dirección, es decir: el papel del hombre respecto a la mujer era casi pedagógico; era él quien debía instruirla a fin de que se convirtiera en una buena compañera, en una *synergos* eficaz que ayudara a mantener el orden de la casa. La disposición de dicho orden, tanto como de las funciones que dentro de él ejercían el hombre y su esposa, se correspondía con «las intenciones de la naturaleza».¹⁶⁸ Así, la debilidad, el temor, caracteres supuestamente ínsitos de lo femenino, son ponderados por Jenofonte en cuanto que cualidades necesarias para que la mujer desempeñe correctamente sus funciones al abrigo de la casa. Por lo tanto, el orden jerárquico del *oikos* era natural: la subalternidad —la obediencia y la sumisión— de la mujer se debía a sus rasgos físicos y de carácter. En esta línea de ideas, Monteleone propone observar en la casa griega, concretamente en el

¹⁶⁴ Jorge Monteleone, “Rumor del gineceo: sobre poesía femenina argentina”, en Elsa Noya y Sylvia Iparraguirre (comps.), *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas, IX Jornadas de Investigación*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1994, p. 102.

¹⁶⁵ *Loc. cit.*

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

¹⁶⁷ *Vid.* Michel Foucault, el inciso “El hogar de Iscómaco” de “Económica”, en *Historia de la sexualidad*, t. 2: *El uso de los placeres*, trad. M. Soler, 2ª ed., México, Siglo XXI, 2011, p. 167.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

gineceo en cuanto que zona apartada y recóndita, el corolario espacial de ese papel subalterno de la mujer. De lo que se desprende la formulación del *gineceo* en tanto que *topos* referido al habla femenina, es decir, lugar de emergencia de una discursividad lateral que se deja escuchar como susurro, «lento rumor»: ¹⁶⁹ «multiplicidad de voces» ¹⁷⁰ que se despliega como contraparte del «lenguaje dominante», ¹⁷¹ de la voz altisonante que legisla y manda. Esta multiplicidad de voces, este rumor que llega del *gineceo* puede vincularse con la «susurrante plática de mujeres» que Tamara Kamenszain sitúa en la cocina, en la sala de estar —espacios «de cruces» (p. 79) en los que se entrelaza la oralidad femenina, los trabajos domésticos y la «historia familiar» (*ib.*). Esto último arroja luz sobre la valoración de la casa como ámbito de lo genealógico: lugar en el que germina y se preserva la familia y sus relatos.

Antes de seguir adelante, se vuelve preciso volver sobre la concepción del habla femenina en cuanto que discursividad lateral. Lo primero que merece subrayarse es que, como ya antes tuve ocasión de anotar, lo femenino se ha representado a lo largo de la historia en tanto alteridad, otredad devaluada. Asunto que puede dirimirse como sigue: puesto que el *logos* se manifiesta permeado por una tendencia universalista que postula el punto de vista masculino como el punto de vista humano, lo femenino se ha confinado «a la posición del otro desvalorizado». ¹⁷² Esta dicotomía jerárquica asimila lo masculino como postura universal, cuestión que desemboca en el constreñimiento de lo femenino a las especificidades de su ser sexuado, de su género, comprendido como *el segundo sexo*. ¹⁷³ Dicho esto, no resulta

¹⁶⁹ Jorge Monteleone, “Rumor del gineceo: sobre poesía femenina argentina”, art. cit., p. 102.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷¹ *Loc. cit.*

¹⁷² Rosi Braidotti, “La necesidad de nuevas utopías”, en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷³ Simone de Beauvoir ha enfatizado y reflexionado ampliamente sobre la disimetría de los sexos. «La relación entre ambos sexos no es la de dos electricidades, dos polos: el hombre representa al mismo tiempo lo positivo y lo neutro, hasta el punto en que se dice “los hombres” para designar a los seres humanos». Desde esta perspectiva, la mujer aparece como lo negativo. En otras palabras: «existe un tipo humano absoluto que es el

desmedido aseverar que en la medida en que lo masculino se establece y valoriza como norma dominante, su discurso se deja inteligir en relación con el poder, con la ley. Tras lo cual, no sorprenderá que la voz femenina sea formulada como su antítesis: habla lateral, otra, que, asimismo, se produce al margen, en el espacio reducido del hogar. Sin género de duda, este confinamiento en los márgenes, simbólicos y materiales, supone una limitación que sofoca al habla femenina, ciñéndola al susurro, casi al silencio. No obstante, dicha limitación, tal constreñimiento, son transfigurados y ponderados por Tamara Kamenszain en su dimensión radicalmente positiva: susurro y silencio devienen caracteres que singularizan una modalidad escrituraria. Análogamente, y como insistí antes, el orden de lo doméstico es re-simbolizado por la porteña para apuntalar el orden de la escritura. Mecanismo singular que supone una transformación a la vez que una transgresión respecto de la reclusión de las tareas domésticas al ámbito de lo privado.

Alicia Genovese ha hecho hincapié en esta cuestión, arguyendo que en “Bordado y costura del texto”, «la utilización metafórica de los referentes domésticos deja el encierro de su lugar de origen y pasa al afuera de la escritura».¹⁷⁴ De esta guisa, lo doméstico se despoja de su devaluación, sale de su encierro en la dimensión de lo privado para pasar *al afuera de la escritura*; para describir y sostener el acto esencial de la escritura. En esta revalidación del universo doméstico fulgura, no solamente la relación metafórica de las actividades de coser,

tipo masculino», de modo que la mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, nunca a la inversa: «ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, lo Absoluto: ella es la Alteridad». En este orden, Beauvoir añade que la subjetividad de la mujer se ha delimitado en relación con su anatomía: «[l]a mujer tiene ovarios, útero; son condiciones singulares que la encierran en su subjetividad; se suele decir que piensa con las glándulas. El hombre olvida olímpicamente que su anatomía también incluye hormonas, testículos. Percibe su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo, que cree aprehender en su objetividad, mientras que considera el cuerpo de la mujer lastrado por todo lo que lo especifica [...]». S. de Beauvoir en su introducción a *El segundo sexo*, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁷⁴ Alicia Genovese, “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenszain”, en *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, *op. cit.*, p. 85.

bordar y limpiar con la construcción de un texto —que ciertamente equivaldría a un nivel técnico de la escritura, sino también la asociación del significado de estas prácticas con la naturaleza misma de la escritura.

A fin de ilustrar lo anterior, hay que comenzar por apuntar que en algunas de las líneas en las que Kamenzain refiere las labores domésticas, enfatiza su carácter improductivo, «vacío» (p. 77). Cuestión llamativa: si los oficios del hogar en sus particularidades, en su obsesiva atención al detalle, brindan a la porteña la fórmula exacta para enfocar el aspecto constructivo, artesanal del oficio escritural, al mismo tiempo arrojan luz sobre la naturaleza improductiva, *vacía*, de la escritura. Al relacionar la *praxis* escrituraria con las prácticas de limpieza del hogar, con los actos de bordar y coser, ambos ejercicios terminan por ser identificados como un «trabajo inútil y callado» (p. 81). Séame permitido, en este punto, aventurar lo siguiente: la inutilidad de una y otra labor que Kamenzain refiere bien puede vincularse con la noción del gasto improductivo de Georges Bataille.

Asunto que exige su remanso. Siguiendo la luminosa lectura de Silvio Mattoni en este respecto, Bataille desarrolla dicha noción al pensar la economía, ya no desde la producción y acumulación de bienes, sino desde su derroche, desde su dilapidación.¹⁷⁵ Así, las formas de gasto improductivo, de gasto sin finalidad, suponen la negación de la utilidad, de lo que sirve y se acumula. Entre estas formas, que se gestan en neta oposición a la «conservación y reproducción mecánicas de la sociedad»,¹⁷⁶ se halla la experiencia mística, el erotismo, la poesía —y la poesía en tanto forma que socava «la supuesta naturaleza comunicativa y

¹⁷⁵ Silvio Mattoni, “Bataille: la experiencia soberana”, *El poeta y su trabajo*, 2001, núm. 4, p. 7. (Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2306>). La exposición atenta y extendida de esta noción se encuentra en G. Bataille, *La parte maldita precedida de La noción del gasto*, trad. F. M. de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987, pp. 25-43, así como en G. Bataille, *El límite de lo útil*, trad. M. Arranz, Madrid, Losada, 2010, *passim*.

¹⁷⁶ Silvio Mattoni, “Bataille: la experiencia soberana”, *loc. cit.*

utilitaria del lenguaje». ¹⁷⁷ Desde este horizonte, la poesía revela el «carácter material» del lenguaje, su «articulación sonora», haciendo caer el velo de la «instrumentalidad de las palabras». ¹⁷⁸ Nótese enseguida que estos últimos son términos similares a los que Kamenszain emplea para describir la escritura de Gironde como aquella que «desencadena las palabras de su lastre “expresivo”, revirtiendo su ensombrecida materialidad hasta ponerla en luminoso primer plano» (p. 16). Ahora, si las palabras en la poesía, en el espacio literario, son el reverso de lo útil, los trabajos domésticos bien pueden leerse en ese mismo sentido: son inútiles en cuanto que no entrañan acumulación —cada día han de repetirse, han de empezar desde cero. De igual modo, ambas labores ignoran el tiempo invertido, su gasto. No es gratuito, en esta tónica, que la porteña apunte que «el ojo que relee lo escrito pierde tiempo encontrando suciedad en el detalle» (p. 77): pérdida, derroche, tiempo de trabajo que se desentiende del gasto.

Tamara Kamenszain relaciona el trabajo escriturario con el del hogar en más de un aspecto. A lo que hay que agregar otra cuestión medular: el orden de lo doméstico, su cariz «artesanal, obsesivo y vacío», es impreso en el hogar por la madre. Vale destacar, asimismo, que ésta es apenas una de las operaciones que la porteña despliega a fin de situar en el centro de sus reflexiones —y, en consecuencia, en el centro de la escritura— la figura materna. Como sugerí al comienzo, resulta llamativo que Kamenszain no se valga de la metáfora de la madre como dadora de vida para describir la donación de forma que supone la creación estética. En “Bordado y costura del texto”, la mujer-madre no solamente engendra, no es simplemente reproductora: también habla, de ella mana la *susurrante plática*, la tradición oral que circula por la casa. En las páginas de este apéndice hay, además, una ponderación

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

¹⁷⁸ *Loc. cit.*

de la madre como aquella que enseña a hablar; es en tal virtud que Kamenzain sostiene que también de ella «se aprende a escribir» (p. 76). Un gesto en el que puede percibirse un reconocimiento radical de la vida, de la lengua y de la letra gratuitamente recibidos. Este reconocimiento es fruto de otro no menos sustancial: el del vínculo con la madre. Es mediante esta relación, mediante la afirmación de este primer lazo que la escritura de mujeres —la textura y la textualidad conseguidas por mujeres concretas— es posible. A efectos de esclarecer esta última cuestión, hay que insistir en que la modalidad femenina de la escritura que Kamenzain propone en este volumen presume un rechazo a la altisonancia, a los tonos imperativos del lenguaje. Una de las formas en las que se pone de manifiesto esa capacidad de dominio e imposición del lenguaje se halla, siguiendo a Barthes, en la frase.

«Toda frase» —sostiene el semiólogo francés— «por su estructura asertiva, tiene algo imperativo, conminatorio».¹⁷⁹ Lo cual hace que la frase denote un dominio que es muy próximo al poder: «ser fuerte es, *en primer lugar*, acabar las frases». A lo anterior, Barthes agrega que la misma gramática describe la frase «en términos de poder, de jerarquía: sujeto, subordinada, complemento[...]».¹⁸⁰ Como contraparte de esas connotaciones de poder y dominio, fulgura la palabra *silenciosa*, femenina. Ahora, si susurro y silencio se identifican, según el contexto hasta aquí trazado, en la mujer; entonces ella ha de tender una serie de exploraciones, de búsquedas a fin de encontrar un discurso que le sea propio. Exploraciones y búsquedas discursivas que tienen lugar en la medida en que apele al vínculo con la madre. En este respecto, la porteña declara que «en el contacto con la madre es donde se desarma la frase. Su pomposidad muere con la plática, su pesadez con el cuchicheo, su amplitud con el

¹⁷⁹ Roland Barthes, “La guerra de los lenguajes”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, op. cit., p. 163.

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

silencio» (p. 82). Con esta afirmación, la porteña sigue las reflexiones de Virginia Woolf en *Una habitación propia*. Como es sabido, en este ensayo, publicado por primera vez en 1929, Woolf reflexiona sobre los obstáculos que las mujeres enfrentaban —en su época y en tiempos anteriores— cuando se atrevían a escribir. De entre estas cuantiosas dificultades, basta destacar una: la falta de tradición literaria femenina. Como consecuencia de esta falta, Woolf apunta que aquella que se animaba a tomar la pluma, descubría que «no existía ninguna frase común lista para su uso».¹⁸¹ La falta de tradición femenina entrañaba, de esta suerte, la carencia o la escasez de instrumentos adecuados para que las mujeres encontraran su estilo. La solución a este conflicto es instalada por la autora de *Orlando* en el contacto con la madre. Desde este horizonte, las mujeres escritoras pueden encontrar su tono, ya no en los «grandes escritores varones»,¹⁸² sino en el vínculo con la mujer-madre.

La figura materna se vuelve esencial para el tejido del texto femenino: punto de madeja de la escritura. Hay que señalar que este énfasis que recae en el vínculo con la madre posee tres efectos entrelazados que no pueden mirarse al sesgo. De entrada, dicho vínculo permite reconstruir un linaje de madres y abuelas. Enseguida, se vuelve necesario añadir que es por ese contacto con la madre que se hace posible el trazo de una genealogía literaria alternativa, específicamente femenina. Conviene, por lo pronto, detenerse en estas dos cuestiones. En lo que concierne a la recuperación —y la acentuación— de la línea femenina en el sistema familiar, es lícito apuntar que se trata de un desvío, de una torsión en la noción de genealogía familiar, centrada en la ley paterna —o Ley del Padre, en términos psicoanalíticos. En esta peculiar dirección, son ineludibles las formulaciones de Claude Lévi-Strauss, en el terreno antropológico, y de Jacques Lacan, en el del psicoanálisis. Puesto que

¹⁸¹ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, op. cit., p. 105.

¹⁸² *Ibid.*, p. 104.

se trata de planteos extensos, me permitiré referirlos de manera sucinta, ayudándome de las reflexiones de Ana Amado y Nora Domínguez. La cuestión, pues, puede compendiarse así: Lévi-Strauss parte de una interdicción básica para sostener su teoría, a saber: la del incesto. Tal interdicción deviene, desde este ángulo, «ley universal y básica a través de la cual se establece el pasaje de la naturaleza a la cultura».¹⁸³ Por su parte, Lacan retoma este presupuesto y lo formaliza mediante la noción de lo simbólico a fin de «conceptualizar y delimitar el espacio de esa ley que impone el Nombre del Padre».¹⁸⁴ Para expresar esta cuestión en otros términos: es en la imagen del padre en la que se instala la función de «representar y volver efectivo ese límite»,¹⁸⁵ esa prohibición. De este modo, la concepción de lo genealógico aparece continuamente ligada a la interdicción del incesto y, en consecuencia, a la noción de la Ley del Padre. No escapará a nuestras sospechas que esta preponderancia de la figura del padre en la teorización de la estructura familiar encierra a la madre en la insignificancia simbólica. Al respecto, Luisa Muraro sostiene que el pasaje de la naturaleza a la cultura nos exige que nos separemos de la madre y de la relación con ella para ingresar en el orden simbólico y social —pasaje del que el padre es el agente.¹⁸⁶

Las reflexiones de Kamenszain en “Bordado y costura del texto” pueden abreviarse en ese singular gesto que consiste en resaltar las raíces —y las ramificaciones— femeninas del árbol genealógico. En consonancia con lo cual, la porteña hace de la madre el centro que imanta los lazos familiares, figura que legitima el linaje. Si bien ya este gesto supone, como se ha visto, un desvío respecto de la norma genealógica, la porteña va más allá. En la medida

¹⁸³ Ana Amado y Nora Domínguez, “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, op. cit., p. 26.

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁶ *Vid.* Luisa Muraro, “La palabra, don de la madre”, en *El orden simbólico de la madre*, trad. B. Albertini, Madrid, Horas y horas, 1994, p. 42.

en que las páginas de este apéndice liberan a la madre del confinamiento a su función de reproductora —que, según Irigaray, implica la reclusión a un papel social de-subjetivado, producto de la división sexual del trabajo;¹⁸⁷ le devuelven su preeminencia al reconocerla no sólo como matriz de la vida, sino también de la lengua y de la escritura. Siguiendo este derrotero, el contacto con la madre, al tiempo que permite la afirmación de una línea femenina en la genealogía, provee la posibilidad de conformar una tradición literaria de mujeres. Así, Kamenszain bosqueja un árbol genealógico que, en su rama poética, incluye a autoras como Alfonsina Storni, mientras que, en su rama teórica, abarca a Melanie Klein, Julia Kristeva y Simone de Beauvoir. A lo que hay que sumar una cuestión notoria: si la escritura crítica de la porteña se manifiesta guiada por una *pasión genealógica* que avanza trazando parentescos, esta construcción continua de familias literarias insistirá, a partir de este primer volumen, en las ramas femeninas. Así, en *La edad de la poesía* aparecerán Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik; en *Historias de amor*, Delmira Agustini, Storni, Olga Orozco y María Victoria Suárez; en *La boca del testimonio*, la porteña retomará a Pizarnik y añadirá a Roberta Iannamico, que volverá a aparecer en *Una intimidad inofensiva*, junto a Cecilia Pavón. En el libro que ahora me ocupa, el linaje literario de mujeres —así como su escritura— tiene su origen en el vínculo con la madre.

Kamenszain formula este vínculo —este «cuerpo a cuerpo con la madre»,¹⁸⁸ en palabras de Irigaray—, en tanto espacio en el que germina la escritura femenina. Relación inicial e iniciática que la porteña enuncia como «[l]ugar de marginalidad y desprestigio donde la madre se comunica con su hija; allí se sedimenta y crece, como una telaraña, el inmenso

¹⁸⁷ Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, trads. M. Bofill y A. Carvallo, Barcelona, La sal. Edicions de les dones, 1985, p. 14.

¹⁸⁸ *Vid. ibid.*, pp. 5-17.

texto escrito por mujeres» (p. 82). Este desprestigio aludido por Kamenszain obedece a aquella insignificancia a la que se ha reducido a la madre. En este respecto, bien puede sostenerse que la porteña alude a las teorizaciones con respecto a este vínculo, que desde Freud se plantea como un apego que deberá desaparecer —y que incluso deberá convertirse en odio.¹⁸⁹ A raíz de esta última consideración, podrá advertirse la magnitud de ese gesto — a todas luces amoroso— por el cual la porteña concibe en el contacto con la madre la posibilidad de la escritura. Es necesario añadir que, si Tamara Kamenszain otorga un papel central a la madre en lo que se refiere a la discursividad, a la posibilidad de decir y de escribir, también reconoce en su imagen el elemento de lo «no discursivo» (p. 80).

En cuanto atañe a lo no verbal y su relación con la madre, esto es: a la etapa anterior al advenimiento del lenguaje articulado y la figura materna, la referencia al pensamiento de Julia Kristeva es obligada. El núcleo de la teoría que la crítica y escritora búlgaro-francesa expone en *La revolución del lenguaje poético* es la «chora semiótica».¹⁹⁰ De entre los numerosos significados de *chora*, palabra de origen griego, vale destacar el de *receptáculo*.¹⁹¹ De modo que la *chora* viene a ser el receptáculo en donde se alojan los procesos iniciales anteriores a la nominación. Me permitiré seguir las reflexiones de Luisa Muraro a propósito de Kristeva en tanto ofrecen un lúcido —y crítico— compendio de las teorías de ésta. Así pues, para la filósofa búlgaro-francesa, el lenguaje posee dos modalidades heterogéneas: la

¹⁸⁹ Vid. Luce Irigaray, “El punto ciego de un viejo sueño de simetría”, en *Espéculo de la otra mujer*, op. cit., p. 31.

¹⁹⁰ Julia Kristeva, en el inciso “La «chora» sémiotique: ordonnancement des pulsions” de “Sémiotique et symbolique”, en *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, París, Editions du Seuil, 1974, pp. 22-29.

¹⁹¹ El término, ciertamente complejo, es usado por Platón en el *Timeo* para referir una articulación provisoria, móvil, constituida por estadios efímeros. De acuerdo con Kristeva, Platón insiste en el carácter necesario, mas no divino de la *chora*, que también llega a consignarse en tanto receptáculo. Vid. *ibid.*, p. 23. Por su parte, Luisa Muraro sostiene que la *chora* en Platón sirve «para designar lo real sin orden ni unidad que precede a la obra de Dios». L. Muraro, “La palabra, don de la madre”, en *El orden simbólico de la madre*, op. cit., p. 44. Una reflexión sobre las complejidades del término puede leerse en Jacques Derrida, *Khôra*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

simbólica, que «se adquiere con la identificación de un sujeto y sus objetos»; y la semiótica, cronológicamente anterior, que corresponde a la vida pulsional de la primera infancia.¹⁹² La semiótica está constituida «por funciones elementales que vinculan y orientan el cuerpo en relación con la madre»; en ella no hay todavía sujeto —ni, por tanto, objeto—, sino «procesos dotados de un ritmo y sujetos a una suerte de reglamentación como resultado de las constricciones biológicas y sociales, mediadas por el cuerpo materno».¹⁹³

De esta suerte, la *chora* semiótica representa lo pulsional, lo *no discursivo* en relación con el cuerpo de la madre; mientras que lo simbólico atañe al lenguaje como instauración de sentido. De acuerdo con Muraro en su lectura de Kristeva, entre lo semiótico y lo simbólico hay una discontinuidad, una frontera, denominada «corte tético», que es posible transgredir por medio del sueño, del arte, de la palabra poética.¹⁹⁴ De lo que se sigue que es en el lenguaje poético en donde se muestra, de modo palmario, la relación entre estas dos modalidades. Según Muraro, si bien lo simbólico y lo semiótico se relacionan en la producción poética, para Kristeva el lenguaje común, en tanto código que permite la comunicación, se logra en la medida en que se suprime la relación con la madre. En esta supresión radica la crítica o el distanciamiento de Muraro respecto del pensamiento de Kristeva, así como la importancia de su línea teórica para mis reflexiones, puesto que Kamenzain, ya se ha visto, no olvida que en el vínculo con la madre se encuentra lo *no discursivo*, mas sus planteos otorgan a tal vínculo un peso que trasciende ese espacio semiótico caracterizado como ausencia de lenguaje articulado.

¹⁹² Luisa Muraro, “La palabra, don de la madre”, *loc. cit.*

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ *Loc. cit.* Las formulaciones de Kristeva en torno a este corte se hallan en J. Kristeva, en el inciso “Le thétique: rupture et/ou frontière” de “Sémiotique et symbolique”, en *La révolution du langage poétique, op. cit.*, pp.41-43.

Tal como he insistido hasta aquí, la porteña rescata y exalta el contacto con la madre al formularlo como *lugar* en el que es posible el tejido, el texto femenino. Esto conlleva al tercer efecto que antes aludí, pues la figura materna, desde este ángulo, no sólo implica la posibilidad de reconstruir genealogías —literarias y sanguíneas— centradas en la mujer, sino que, al alimón, supone la posibilidad misma de la escritura, otorgándole, así, un relieve simbólico. En breve: Kamenzain rescata la primerísima experiencia de la relación con la madre que Kristeva sitúa en lo semiótico, para instalarla también en el orden de lo simbólico. Esta importancia concedida a la madre —y a la madre real, a Eva Staif— seguirá siendo central en la producción poética y crítica de la porteña: figura privilegiada en torno a la que se organiza el poemario *El eco de mi madre* para luego ser ponderada en tanto que «pasión materna» que da forma a su deseo de leer y, por tanto, a su vocación literaria, como apunta en su último volumen ensayístico, *Libros chiquitos*.¹⁹⁵

II

Si la figura materna es central para Kamenzain en sus formulaciones a propósito de la escritura femenina, lo será también para su reflexión en torno a la exégesis talmúdica. Como anticipé anteriormente, la porteña inicia este apéndice refiriendo la imagen del talmudista como «ejemplo analógico», cifrando, así, su propio método de lectura. En consonancia con esto, la escritura de Kamenzain avanza plant(e)ando ideas en virtud de su posible nexo con otras, a fin de urdir una red de asociaciones en la que los filamentos femeninos resplandecen. Filamentos que pueden verse en tanto que huellas de esa subjetividad que se adentra en el terreno crítico. Así pues, si se repara en que el apéndice anterior pondera la oralidad como

¹⁹⁵ Vid. Tamara Kamenzain, “Pasión materna”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, pp. 85-91.

uno de los atributos de la madre, no extrañará que Kamenszain comience este segundo anexo deteniéndose en el momento en que la labor exegética de los rabinos se hallaba circunscrita a la esfera de lo oral. Las discusiones e interpretaciones rabínicas en torno a la ley bíblica, que serán luego redactadas a efectos de conformar el primer comentario escrito sobre la Torá, presumen una impronta peculiar sobre la que ya he llamado la atención, a saber: su atención obsesiva a la letra y su detalle. Esta atención obsesiva que el ojo del exégeta pone en los pormenores de las Sagradas Escrituras es, se habrá sospechado, uno de los puntos clave en el juego analógico que la porteña arriesga. «Lejos de discutir conceptos», apunta Tamara Kamenszain, los rabinos, intérpretes privilegiados del Libro, atendieron «las desinencias gramaticales, sumaron y recompusieron palabras, generaron, sin escribirla, una narración superpuesta a la bíblica, para que oficiara como muralla de protección» (p. 86). Cuestión asaz llamativa: el pleno de sentido de la verdad revelada se mantiene intacto, inviolable, en la medida en que las disquisiciones en su respecto se concentran en «el detalle más insignificante» (*ib.*). Por tanto, la atención meticulosa puesta en la palabra, en la letra, constituye uno de los modos mediante los cuales se custodia la ley divina —al que se suma la oralidad, que retomaré más adelante.

Una actividad de esta singular —e incluso paradójica—¹⁹⁶ naturaleza merece algunas consideraciones complementarias. En primera instancia, es menester subrayar que en el momento en que los rabinos se dedican a discutir la Torá, esto es: en cuanto aplican el intelecto humano para inteligir la palabra divina, inauguran una nueva época en la tradición judía. Una

¹⁹⁶ Aludo, con este adjetivo, a la lectura de Denise León sobre este apéndice. León cataloga como paradójica la actividad de los talmudistas en tanto que ésta reside en la discusión sobre «lo más insignificante» a fin de mantener «vivo el pleno de sentido». Sin duda, León glosa, en la línea que cito, a Kamenszain, de lo que deduce que la labor de los exégetas del Talmud puede caracterizarse como paradójica. D. León, “Las relaciones con la tradición”, en *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, *op. cit.*, p. 99.

nueva época que se compendia en un movimiento, en una transición que va de la profecía a la exégesis. Si bien durante siglos la transmisión de las enseñanzas y los preceptos bíblicos estuvo reservada a las voces proféticas, fue a partir del año 400 a. C. aproximadamente, con el cierre definitivo del canon bíblico, que el profeta cede su lugar al intérprete, inaugurando con ello la época del comentario exegetico.¹⁹⁷ Es así como los rabinos devienen los nuevos mediadores de la palabra revelada. Enseguida, hay que decir que la labor de los rabinos, en tanto nuevos mediadores, vale decir: en cuanto que intérpretes autorizados, consiste en transmitir la revelación escrita a partir de sus comentarios, a partir de su lectura particular.

Lectura particular, institucionalizada que, como punta Esther Cohen, «influirá en la actividad interpretativa de los futuros comentarios bíblicos».¹⁹⁸ Dicho esto, es imperativo recordar que Kamenzain observa en esta lectura particular, en este primer comentario, la construcción de una *muralla de protección* para las Escrituras. Estos primeros intérpretes son, para la porteña, intermediarios y, por tanto, guardianes de la Torá. Conviene, en este punto, retomar el aspecto de la oralidad, que Kamenzain propone como otra de las claves de la actividad rabínica. Si el cometido de los primeros exégetas fue salvaguardar el texto sagrado, sus comentarios debían limitarse al ámbito oral, pues «[e]l que escribe, máximo hereje, imprime su propia Verdad sobre las escrituras, borrándolas» (p. 87). En este orden de ideas, Kamenzain introduce una de las analogías que vertebran sus reflexiones: el talmudista encuentra en la Torá «a su verdadera madre. Ella, auténtico cuerpo escrito, transmite en letras una identidad para el hijo» (*ib.*).

¹⁹⁷ Vid. Esther Cohen, “Una mística de la lectura”, en *La palabra inconclusa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 40.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

Esta asociación permite a la porteña situar la figura materna en el centro de las actividades, del pensamiento —e incluso del ser— rabínico. En otros términos: la identidad que transmite la Torá al rabino implica, asimismo, la delimitación de su labor, que deberá remitirse únicamente a ella. Dicho esto, resulta preciso llamar la atención sobre ese singular vínculo que la porteña establece entre la madre y la palabra revelada. En esta tónica, es imprescindible tener en cuenta que la Torá, es decir: el Pentateuco en la tradición cristiana, es la Ley escrita entregada por Dios a Moisés. Para expresarlo en una fórmula: la Torá es la ley de Dios, la ley del Padre. De este modo, bien se puede aseverar que las Sagradas Escrituras poseen un carácter masculino. No es gratuito, en esta tónica, que Edmond Jabès sostenga que «Dios, a través de su Nombre, es el libro»¹⁹⁹ —y el libro en el que se sostiene la identidad judía, que hace de los judíos «el pueblo del libro».²⁰⁰ La afirmación de Jabès no dista de las consideraciones de Gershom Scholem al respecto, pues para él la Torá es la representación ampliada, el comentario extendido del nombre de Dios —idea que, sin duda, permea buena parte de la mística judía.²⁰¹ De ahí que la circuncisión signifique la «inscripción nominal», la huella del nombre de Dios «en la corporalidad masculina», como apunta Esther Cohen.²⁰² Vertidas estas consideraciones, podrá advertirse esa singularidad del nexo que la porteña construye. Un nexo que, con todo, no es caprichoso. Si bien Kamenzain juega metafóricamente con los términos a fin de establecer una red de asociaciones, ésta tiene su lógica. Así pues, considero que el vínculo que la porteña fragua entre figura materna y Torá responde a, al menos, tres cuestiones. En primer lugar, la concepción de la Torá como

¹⁹⁹ Edmond Jabès, “Del desierto...”, en *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, op. cit., p. 34.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 91.

²⁰¹ *Vid.* Esther Cohen, “‘Derramar la sangre de las lenguas’: la circuncisión como figura del lenguaje en la cábala de Abraham Abulafia”, en *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, op. cit., p. 52.

²⁰² *Loc. cit.*

madre dadora de identidad puede equipararse con un hecho de todos conocido: la pertenencia al judaísmo, la identidad judía, se da por vía materna. En segundo, y tal como apunta Cohen, la Torá, en lengua hebrea, es de género femenino. Finalmente, y en relación con esto último, hay que decir que en la simbología cabalista —contraparte de las lecturas talmúdicas— la Torá aparece representada como mujer.

Basta reparar en que en la concepción cabalista de las relaciones entre el ser humano y lo divino, entre el lector de la Biblia y la Biblia, el erotismo juega un papel central. De lo que se desprende que la Torá «no es sino la amante doncella asediada por el lector enamorado».²⁰³ A vistas de lo cual, no sorprenderá que, en lo que concierne al terreno más ortodoxo de la exégesis bíblica, el de los talmudistas, Kamenzain no solamente atribuya una naturaleza femenina a la Torá, sino que la moldee en tanto que figura materna. Bajo esta perspectiva, el rabino es el hijo afectuoso que cuida a la madre; su labor es salvaguardar su cuerpo escrito —«leer y preservar lo leído» (p. 87). En este respecto, la porteña añade que fue sólo ante la inminencia de la muerte, de la dispersión de la comunidad judía, que «los rabinos se decidieron a escribir el Talmud» (*ib.*)—entre los siglos II y VII. Si bien la escritura constituía un «oficio profano» (p. 88), los talmudistas debían encararlo a fin de esquivar peligros en absoluto menores: «perder la memoria, olvidar a la madre, quedarse sin identidad» (*ib.*). No deja de llamar la atención la importancia que cobra la figura materna en las reflexiones de Kamenzain: la madre, asociada a la Torá, sostiene y cohesiona la identidad de la comunidad judía. Ahora bien, y para continuar, es necesario atender una cuestión más que la porteña agrega a lo expuesto hasta aquí. Si los rabinos se decidieron a establecer por escrito el Talmud, a ejercer un oficio profano, es decir, a convertirse en escritores; a efectos

²⁰³ Esther Cohen, “La larga querrela del pasado”, en *La palabra inconclusa*, *op. cit.*, p. 26.

de hacer de este oficio uno menos profano, se abstienen de firmar, devienen «escritores anónimos» (*ib.*) Asunto llamativo que, por cierto, constituye una de las grandes diferencias entre las interpretaciones talmúdicas y las cabalísticas, pues para éstas últimas es esencial la individualidad, el hombre —y el nombre— particular de quien lee la Biblia, de quien tiene una unión mística con ella.²⁰⁴ En cambio, el Talmud es producto del trabajo de un grupo numeroso de sabios —ya sean los estudiosos *amoraim* o los *tannaim*—²⁰⁵ en el que la particularidad, la individualidad de cada uno tiende a perderse, esto sin desmedro de algunas excepciones.

Todo esto constituye la línea de pensamiento de Kamenszain que, en este punto, ofrece un rasgo más para caracterizar la labor de los talmudistas. Un rasgo que, como se verá, describe, de modo particular, al rabino y, de modo general, al ser judío. Esta última consideración exige ir con calma. Se habrá podido observar, hasta aquí, que los talmudistas se concentraron en leer y salvaguardar un único texto, haciendo de éste «el cerco delimitado al cual referir su ocupación» (p. 88). La Torá deviene, merced a estos primeros comentaristas, un lugar, un terreno cercado, una suerte de guetto textual en el que germinan la pertenencia y la identidad judías. Para la porteña, los talmudistas hacen de la Torá un «estrecho espacio de pertenencia» (*ib.*) que se constituye en virtud de su diferencia. Una diferencia que será

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 74.

²⁰⁵ No resulta ocioso recordar aquí que el Talmud (del hebreo *lamad*, significa tanto «enseñar» como «aprender») abarca la totalidad de la sabiduría oral: las discusiones que se desarrollaban en las academias de estudio desde el siglo I hasta el siglo V. Fueron puestas por escrito en dos ediciones: una se publica en Israel; la otra, en Babilonia. Ambos volúmenes están compuestos por seis órdenes, divididas en diferentes tratados: *Zeraim*, que incluye la reglamentación agrícola; *Moed*, las festividades y días solemnes; *Nashim*, las normas de matrimonio y familia; *Nezikin*, el derecho civil y criminal; *Kdashim*, los sacrificios en el templo; *Tahorot*, la higiene y los preceptos de pureza ritual. Las múltiples controversias en torno a ese conjunto de temas se hallan reunidos en ambos libros del Talmud en dos partes: la Mishná (la constante repetición del estudio, que contiene las discusiones que mantuvieron los sabios *tannaim*, redactada en Palestina) y la Guemará (la finalización relativa a los debates comentados en la Mishná por los sabios *amoraim*). Se estima que el grupo de los *amoraim* estuvo compuesto por tres mil estudiosos; el de los *tannaim*, menor, fue de casi trescientos. Amos Oz, Fania Oz-Salzberger, *Los judíos y las palabras*, *op. cit.*, pp. 210-219.

conservada, tanto por el rabino, como por el judío, como su *tesoro*, como la clave de su identidad. Si los judíos son, como ha apuntado Jacques Derrida, «[a]utóctonos del Libro»,²⁰⁶ los talmudistas se encargaron de construirle límites, de hacer del texto sagrado un espacio delimitado, diferente, separado. En este «recorte obsesivo de su propio guetto» (p. 89), la porteña establece una analogía entre los talmudistas y la familia de escritores silenciosos a la que dedicó sus reflexiones en los capítulos anteriores. La provincia en la que Kamenzain situó la obra silenciosa, artesanal de Girondo, Ortiz, Lihn, Macedonio y Madariaga equivale a ese terreno textual cercado al que los talmudistas dedicaron su escritura, también silenciosa y artesanal. De modo que, si antes la diferencia femenina sirvió para formular una diferencia escrituraria —una modalidad de la escritura detallada a partir de los elementos que circunvalan la categoría de lo femenino—, ahora esa diferencia se articula en correspondencia con la diferencia judía, con la impronta de alteridad que marca la identidad judía.

Se vuelve necesario llamar la atención en este dinamismo de analogías y enlaces que impulsa y regula el pensamiento de la porteña. Al ponderar la marca de diferencia, de alteridad como rasgo que enlaza el quehacer de los talmudistas con la escritura de los cinco escritores sudamericanos, la porteña sitúa su contraparte en la universalidad, en el cielo abierto del *gran mundo*. Universalidad que, por el lado del judaísmo, se halla representada en Baruch Spinoza; mientras que, por el literario, encuentra su figura característica en Jorge Luis Borges. Si tanto la familia de autores aquí hermanados por Kamenzain, como los talmudistas son los «artesanos silenciosos» (p. 91) que desplegaron su detallada labor con la materia lingüística en el terreno circunscripto de la provincia, del guetto textual de la Torá,

²⁰⁶ Jacques Derrida, “Edmond Jabès y la cuestión del Libro”, en *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 93.

Spinoza y Borges saltan el cerco, fundan una relación con lo extranjero. La gran transgresión de Spinoza, por la que bien pronto fue anatemizado, fue precisamente ese afán de universalidad. De ahí que Yirmiyahu Yovel hable del autor de *La Ética* como «el primer judío secular», aquel que secularizó la historia de su pueblo y luego invistió «de significado universal ciertos valores judíos».²⁰⁷ La porteña abrevia esto en una línea: «Spinoza aclaró las Escrituras» (*ib.*), hizo transparente aquello que los talmudistas quisieron mantener inaccesible aun para ellos mismos: el sentido de la verdad bíblica. En este gesto que apunta hacia la exterioridad, Kamenszain establece el nexo con Borges, quien haría «traducible» (p. 12) aquello que para los poetas silenciosos instalados en su provincia era proceso de experimentación y transmutación de la palabra, «trabajo alquímico» (*ib.*). Borges funda la universalidad para la literatura argentina en la misma medida en que Spinoza secularizó lo que había sido historia sagrada. Se habrá podido observar que, sin rodeos ni vacilaciones, Kamenszain juega a la analogía, construye filiaciones y conexiones, presentando así una original práctica ensayística que también salta el cerco del *guetto teórico*.



Para concluir, quiero agregar que en este mosaico de asociaciones y analogías que la porteña construye, la escritura talmúdica resulta metáfora de la escritura, de toda escritura. Metáfora medular que la porteña apunta hacia el final de este segundo apéndice, con la que se ratifica la concepción de la madre como origen de la escritura. En otras palabras: si la Torá es la tierra textual y materna que da origen al Talmud, y el Talmud es concebido como metáfora de la escritura, entonces la figura materna se vuelve raíz, principio de la escritura. Mecanismo

²⁰⁷ Yirmiyahu Yovel, “Spinoza y su pueblo: ¿el primer judío secular?”, en *Spinoza, el marrano de la razón*, trad. M. Cohen, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 1995, p. 187.

singular de correspondencias que conducen al núcleo o, mejor: al corazón de la creatividad crítica de Tamara Kamenszain. Las páginas de *El texto silencioso*, desde sus umbrales hasta sus apéndices, confeccionan un tejido interpretativo en el que el hilo femenino —reflejo de una subjetividad que se afirma en la escritura— es fulgurante. Desde la revaloración de las tareas domésticas, del *Eterno femenino* planteado como potencia escrituraria, hasta la ponderación de la madre como origen de la escritura, Tamara Kamenszain pone en el centro de la escena a la mujer. Una línea enfáticamente femenina que, sin género de duda, seguirá destellando en su escritura subsecuente. La maternidad y el orden de lo doméstico —en su aspecto de arduo trabajo que dilapida el esfuerzo— serán algunos de los ejes que imantan la escritura poética en *La casa grande*, volumen al que me dedicaré en lo que sigue.

Al respecto, es lícito adelantar que aquella fuerza narrativa que en *De este lado del mediterráneo* se hallaba representada en el personaje de Ruth, sabrá encontrar otros modos de manifestarse en el poemario que me ocupará en lo siguiente, en cuyos versos podrá advertirse, asimismo, esa inflexión neobarroca que, ya desde este conjunto de ensayos de la porteña, ha podido observarse. En relación con esto, es necesario destacar que el tránsito, el movimiento de la escritura de Kamenszain, al caracterizarse por su despliegue espiralado entre dos registros genéricos, instala núcleos de sentido en tanto jalones de su continuo dinamismo —núcleos, almacigos de sentido que, hasta aquí, he procurado ilustrar: la fuerza narrativa que irrumpe en la poesía, la noción de lo familiar, la condición judía, las improntas de lo femenino, a los que de manera harto cautelosa se suma la espinosa cuestión de la muerte. Si bien en *De este lado del Mediterráneo* se hace lugar la muerte a partir, no sobra recordarlo, del nombre de una ausencia inscrito desde la dedicatoria, se trata de una cuestión que sabrá cobrar vigor. Como pretendo mostrar en lo sucesivo, en la (re)construcción de los lazos de sangre, así como en la fragua de los lazos textuales, literarios, entrará de manera lenta,

acompañada, la fuerza deletérea del vacío, de la ausencia. La constante remisión a los otros —a los deudos, así como a los referentes literarios, a sus voces— se observará, paulatinamente, invadida, allanada por su ausencia, por la experiencia de su muerte.

CAPÍTULO 2. EL TRAZO GENEALÓGICO Y LA IRRUPCIÓN DEL VACÍO:

DE LA POESÍA AL ENSAYO

2.1 Planos de *La casa grande*: el espacio de la casa, las correrías de la prosa y la ronda de la muerte

I

Para avanzar un paso más en la vía que, paulatinamente, ofrecerá una visión de conjunto sobre las energías que animan la escritura de Tamara Kamenszain y, asimismo, sobre ese impulso que la mantiene a vueltas entre poesía y ensayo, es prudente esbozar algunas consideraciones generales. Por principio, no considero ocioso subrayar que el periplo escriturario de la porteña exhibe ciertas recurrencias, retornos obsesivos sobre determinadas imágenes y concepciones que (re)aparecen transfiguradas: sometidas, de continuo, a nuevos ángulos y visiones. La sola mención de la obsesión —del latín *obsessio*, asedio— puede ayudar a esbozar el modo en que se articula dicho periplo. Permítaseme plantearlo así: la noción de lo familiar, la condición judía, la construcción de la identidad sostenida en lo femenino devienen, entre otras más, *fuerzas* que acechan la escritura de Kamenszain. De su asedio es perentorio encontrar esa salida que, vaya paradoja, es la misma escritura. Y si algo comienza por decir esta escritura es el trabajo incesante con los materiales que constituyen su asedio. Así, en el tercer libro de poemas de la autora, *La casa grande*, las nociones mencionadas se ven reemerger adoptando nuevas disposiciones, nuevas orientaciones.

Cuestión que consiente ser formulada como sigue: si ya desde estos primeros tramos del trayecto escriturario de Kamenszain puede percibirse un conjunto de elementos iterativo, esa repetición obsesiva que presenta los mismos elementos bajo nuevas iluminaciones, como bañados por nuevas perspectivas de la mirada poética, puede leerse en correspondencia con lo que Severo Sarduy ha catalogado en tanto operación barroca: la anamorfosis.²⁰⁸ De modo que dichos elementos, esos tópicos, están siempre presentes, mas, como cristales de un caleidoscopio, son continuamente reordenados, combinados de maneras diversas, ofreciendo, con ello, nuevos paisajes, nuevas construcciones que suponen, al mismo tiempo, la producción de nuevos sentidos.

Líneas arriba mencioné que hay otras fuerzas que acechan la escritura de Tamara Kamenszain o, más precisamente, hay un elemento más dentro de ese conjunto iterativo del que conviene hablar ahora, a saber: el asunto mismo de la escritura, la reflexión sobre su composición. La asociación analógica entre el trabajo de la escritura y los quehaceres domésticos, particularmente la costura y el bordado, idea elaborada a detalle en el último apéndice de *El texto silencioso*, se halla reflejada en los versos de este poemario; sin embargo,

²⁰⁸ Para el escritor cubano, que plantea el paradigma barroco en su relación con lo visual, con lo figurativo, la anamorfosis resulta medular, pues supone una «perversión de la perspectiva y de su código». Contraria a las composiciones que siguen un orden único, que exigen una mirada de frente, la anamorfosis revela sentidos oblicuos, implícitos, que sólo saltan a la vista si el espectador se desplaza hasta un determinado punto. La anamorfosis supone, así, descentramiento: deslizamiento del código de la perspectiva hacia puntos marginales que descubren la polisemia de la composición. La anamorfosis, por cierto, opera del mismo modo que la alegoría, que es oscurecimiento del sentido, «degradación de la narración natural». Vid. Severo Sarduy, “La alegoría: Galileo/Tasso”, en *Barroco*, incluido en S. Sarduy, *Obra completa*, t. II, ed. crítica coord. por Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, ALLCA XX/CNCA (Colección Archivos, 40), 1999, pp. 1219-1220. Resulta preciso agregar que, en su introducción a la poesía reunida de la porteña, Enrique Foffani emplea el concepto de anamorfosis para abordar ese gesto peculiar de la autora implicado en recoger sus poemarios bajo un único título, *La novela de la poesía*, que entraña, por consiguiente, «un nombrar que abraza los libros anteriores, para que, haciéndose extensivo a todos ellos, se agrupen ahora para formar otro dibujo desde otra perspectiva [...]» (el subrayado es mío). De modo que, merced a este recurso barroco que Foffani percibe desde el título, la escritura de Kamenszain muestra otros sentidos que, sin embargo, siempre habían estado ahí. Enrique Foffani, en el inciso “La novela de la poesía, la novela de la muerte”, de “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, en Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía. Poesía reunida*, op. cit., p. 6.

su asedio puede observarse desde una época más temprana. Antes de seguir, es preciso recordar que esa red apretada de correspondencias y simpatías tejida por la porteña en su primer volumen ensayístico es de raigambre barroca, al igual que la repetición de figuras y nociones y su correspondiente anamorfosis. Hay que recalcar que el empleo de los mismos materiales ordenados de distintos modos, plegados y replegados según diversos ángulos, es el signo barroco que, a cada tanto, refulge en la obra poética y ensayística de Tamara Kamenszain. No debe perderse de vista que los procedimientos de la metáfora, por su alteración y ruptura del nivel denotativo, directo del lenguaje, por su juego de desplazamientos, constituyen, para Sarduy, una de las principales operaciones del ingenio barroco.²⁰⁹ De esta guisa, el deslizamiento de un elemento perteneciente a un orden simbólico ciertamente degradado, marginal, como es el caso de las tareas de la casa, hacia el espacio simbólico de la escritura, hacia el discurso que piensa la escritura, conforma, también, una operación barroca. Y no nada más, pues el acento que recae, por virtud de tal analogía, en el trabajo, en el sentido del esfuerzo, en la aplicación detallista, minuciosa del que escribe, concebido, así, como artesano, como orfebre, puede dirimirse como otra marca barroca en la escritura de la porteña.²¹⁰ Dicho esto, corresponde ahondar en la simiente de esta analogía, de esta idea iterativa desarrollada en *El texto silencioso* y su imagen espejeante en los versos de *La casa grande* que, como dije, se remonta a una época anterior.

Con esto traigo a colación los poemas escritos entre 1971 y 1974 —que permanecieron inéditos hasta su inclusión en la edición de la poesía completa de la porteña,

²⁰⁹ *Vid. loc. cit.*

²¹⁰ En sus consideraciones al respecto de los orígenes y la historia del vocablo *barroco*, Sarduy anota: «[...] del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular —del portugués *barroco*—, el áspero conglomerado rocoso —del español *berrueco* y luego *berrocal*—, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, *barroco* aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre». *Ibid.*, p. 1199.

en 2012—, de cuyo conjunto es lícito entresacar el último, titulado “Lo que empieza donde termina”. Poema que, si bien no presume un estilo rebuscado, oscuro o barroco, al exponer la reflexión sobre la composición del libro a partir de su analogía con la actividad de las modistas ya adelanta esa huella que, algunos años después, se convertirá en una operación constante. De esta analogía se desprende un asunto asaz significativo, pues la escritura se apuntala en cuanto esforzada labor que en este primer momento ha de permanecer oculta: minucioso trabajo que va tejiéndose «del lado de adentro» a fin de que por el «lado de afuera» no se perciba dicho esfuerzo:

Para armar un libro hay que hacer
como las modistas que cosen
siempre del lado de adentro
y cuando dan vuelta la tela esas costuras
que ellas trabajaron confiadas
desaparecen para dejar ver
un aceptable
lado de afuera.²¹¹

Asimismo, y en cuanto toca a ese lado del dobladillo que, tanto quien escribe, como quien cose, ha de ocultar su dificultoso (en)tramado, es necesario decir que lo que también *debe* permanecer invisible por el lado de afuera de la tela es ese *yo* que efectúa el trabajo. Cuestión medular que, como procuraré ilustrar aquí, restalla en los poemas de *La casa grande*. Antes de profundizar en esto último, es menester atender el resto de los ejes que aparecen este volumen. Fuerza es subrayar, entonces, ese carácter de repetición anamórfica —contraseña de la obra poética y ensayística de Kamenzain, de su diálogo— que este conjunto de poemas produce. Suerte de refracción en verso de las claves que refulgían en *El texto silencioso*, la

²¹¹ Tamara Kamenzain, “Lo que empieza donde termina”, *Poemas inéditos (1971-1974)*, en *La poesía de la novela. Poesía reunida, op. cit.*, p. 125.

última página de *La casa grande* consigna el periodo de su escritura —que corresponde, como aquél, al periodo del exilio: «Buenos Aires-México-Buenos Aires, 1978-1985».²¹² En este dato inscripto casi al modo de signatura al final del libro se agrega el regreso que, por cierto, fungirá como partícula temática del poemario. Si bien se trata de un asunto que habré de retomar más adelante, creo pertinente adelantar que aquello que en el primer libro de ensayos de Kamenszain se dejaba entrever en tanto tensa travesía entre dos territorios, consecuencia de la violencia dictatorial, en los versos finales de *La casa grande* se transforma: efecto de un cambio de óptica, se revela como el retorno posible, vuelta al país natal que, concomitante con la vuelta sobre el tiempo de la memoria, sólo servirá para confirmar un ayer irretornable, la pérdida de lo que fue. Lo que importa poner de relieve en este momento es que en la medida en que las claves de *El texto silencioso* encuentran su punto de refracción en el discurso poético de *La casa grande*, devienen los jalones que orientarán mi ruta de análisis. Así, se vuelve preciso anotar que este poemario cifra en un único verso dos de las coordenadas que habían imantado las reflexiones de la porteña en su primer libro de ensayos: «[s]e interna sigilosa la sujeta» (p. 179).

Verso que muestra, por un lado, que la cuestión de género continúa siendo central, dado que el *yo* de la escritura sigue delimitándose en virtud de su femineidad, transmutando el sujeto —esa estrategia lingüística que funda la elocución, que se instaura en la propiedad de sus enunciados— en «sujeta»: en esta trasgresión o torsión gramatical puede avizorarse uno de los rasgos estilísticos de la escritura barroca de la porteña en este volumen,²¹³ al que

²¹² Tamara Kamenszain, en el quinto fragmento del poema “La casa grande”, *La casa grande*, en *ibid.*, p. 197. En lo que sigue, y puesto que todas las referencias a este volumen pertenecen a esta edición, sólo daré el número de página entre paréntesis dentro del texto.

²¹³ En una entrevista reciente, Tamara Kamenszain deja dicho, en cuanto a esta torsión del vocablo *sujeto*, que se trataba de un comportamiento textual «bien neobarroco» que, por cierto, singulariza un momento de su escritura que ella misma define como su «época de velar». Extendiendo el comentario, la porteña declara que tuvo «una época de velar y otra de ir desvelando» que se suceden, «como olas». “Escribir es andar medio a

se aunará el alambicamiento de la sintaxis. Por otro lado, a esa proyección de una subjetividad femenina corresponde una cierta modalidad discursiva que, si en los ensayos se formuló en tanto reticencia a los tonos altisonantes de la lengua, en cuanto que susurro, en el espacio del poema se traduce como *sigilo*. En lo que respecta a la identidad que se fragua en la página, llama la atención esa distancia, ese modo de aludir al *yo* en tercera persona que, dicho sea de una vez, permea buena parte del poemario. Con lo cual se podrá divisar, desde ya, a un *yo* que, furtivo, desea desaparecer tras la costura del texto. El hilo de esta costura no es más que ese giro de distanciamiento que, como una suerte de fuerza no personal, hace de acicate para el ejercicio de figuración del *yo* desplegado en estos versos. Por lo tanto, la «*sujeta*», término que compendia los mecanismos textuales de autofiguración, es central, núcleo en torno al cual se ovilla el resto de los ejes que, de cabo a rabo, surcan este volumen. Si bien estos ejes se encuentran íntimamente ligados —a veces, incluso, superpuestos—, es posible desovillar su madeja a fin de reconocerlos en su particularidad. Hay que señalar, en primer lugar, que lo que atañe a ese *yo* feminizado, esto es: al arsenal simbólico de lo femenino, contenido ahora en la *sujeta* que «se disfraza de madre» (p. 187), constituye el punto de partida —al que, sin embargo, habrá que volver continuamente. Enseguida, hay que tener en cuenta que en la medida en que el *yo* asume la posición de mujer-madre, renueva la trama de genealogías, orientándola con ello, no sólo al pasado y a la memoria, sino también a un futuro posible, abriendo la brecha para incorporar nuevas ficciones, nuevos eslabones en la cadena del linaje, pues «ya gestó» (p. 188).

Cabe agregar que si esta renovación de los lazos de parentesco se aloja en la imagen de la madre, en la figura de la que *ya gestó*, dicha renovación también late en la figura de la

ciegas con alguna intuición”, entrevista de Silvina Frieria a la autora, en la sección *Cultura & Espectáculos* de *Página 12*, lunes 27 de agosto de 2012.

que se casa, en la boda o «maridaje» (p. 186) que, como propone Enrique Foffani, «reconfirma el *continuum* de la progenie».²¹⁴ Ahora, si en la *sujeta* se asienta la posibilidad de continuidad del linaje, ella también sabe guardar los restos del pasado, las ausencias. De esta suerte, la escritura de *La casa grande* parece gestarse en la tensión entre dos polos: en el nudo de la línea genealógica abierta al porvenir y los cortes que en esa línea de filiaciones produce la muerte. El último punto sobre el que habré de reflexionar remite también a una tensión, una que permea este volumen, tanto como la obra entera de Kamenszain, a saber: la tensión autobio-gráfica. Aun si a cada tanto los versos de este poemario insisten en la cuestión de la invención, de la fabulación como el hilván con que la *sujeta* teje (y se teje) en la escritura, el otro hilván que se cose del lado del dobladillo en ese tejido es, como referí antes, aquel que alude al afuera del poema, a las circunstancias de un *yo* que vive fuera del papel —y que aspira a no dejarse ver por el lado de afuera del tejido. El dato inscripto al final del volumen provee, en esta tónica, un elemento para el análisis, sin embargo, el dinamismo de esta tensión es complejo y recorre cada poema. Como se verá, hay una referencia a acontecimientos concretos —la maternidad y la boda son ejemplos palmarios— que se halla implosionada por ese distanciamiento que hasta aquí he señalado: modo de decir las circunstancias vitales de un *yo* que está como expulsado de sí, lejos todavía de la primera persona gramatical.

No resultará desmedido aseverar que en los umbrales, en el pórtico a *La casa grande* se encuentran declaradas las líneas que delimitan el particular horizonte del que emerge. Se trata de un poema que, entre paréntesis y en cursivas, funciona como llave mediante la cual

²¹⁴ Enrique Foffani, “Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada. Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones op. cit.*, p. 326.

es posible abrir la puerta. Llave que funge, menos que como desciframiento de los principios que guían el poemario, que como su declaración, su condensación: modo de adelantar su lógica abigarrada, su coherencia. En este sentido, es indispensable volver sobre un asunto que tuve ocasión de indicar más arriba, pues si las directrices que guiaron el discurso crítico de la porteña en *El texto silencioso* se hallan refractadas en los poemas de este libro, el punto preciso de la refracción se observa en este poema-llave. De acuerdo con lo que se proponía en “Bordado y costura del texto”, cuya simiente se ubica en el poema “Lo que empieza donde termina”, los versos que abren este volumen acumulan vocablos pertenecientes al campo semántico de la costura —tales como *vestido, orillos, hilván, ropaje*— a efectos de nombrar el trabajo de la escritura en su vínculo con el trabajo doméstico:

*(Al estampado de la infancia,
un cuerpo mínimo lo espesa.
Quien desgasta su vestido
por la vida pasa, empieza
en los orillos a marcar
deseos, pálidas letras.
Increadas, fascinadas.
Ganoso hilván analfabeto
del ropaje débil anverso
aprende en lo raído, por la
faena encuentra su destreza) (p. 173).*

Podrá observarse que en la conjugación que elaboran estos versos del orden de la escritura y de la costura interviene el deseo, como si al discernir el texto poético en tanto que tejido, urdimbre, esto es: labor —*inútil y callada*, como se adjetivaba en el apéndice mencionado— ligada al cuerpo, a la mano, se hiciera ineludible la entrada del deseo: el deseo de la letra, de la escritura que no puede reducirse a la esfera de lo utilitario. En este respecto, hay que recordar que en su primer libro de ensayos Kamenszain establecía su concepción de la

escritura fuera de los límites de lo útil: su valor se estipulaba en estricta referencia al trabajo invertido que, como las tareas de la casa, devenía puro gasto, disfrute y dispendio de la empresa. Esta cuestión tiene que ver con lo que Sarduy, con Georges Bataille de trasfondo, describe como la práctica más actual del barroco: ese gasto, ese dispendio y derroche del esfuerzo en función del placer, del gusto, por su parodia de la economía burguesa —sostenida en la acumulación y administración de bienes—, por su subversión del orden supuestamente natural de las cosas es lo que significa *hoy* «ser barroco».²¹⁵ La noción del gasto entreverada con el gusto en el gesto escriturario atraviesa el poemario, formulándose con detalle en el quinto poema —punto que dejo en suspenso para retomar más adelante. Interesa, por lo pronto, seguir con las pautas ofrecidas en este poema-llave que, al escandir en verso una concepción de la escritura, registra el modo en que se constituye una identidad en la página, los mecanismos merced a los cuales se articula ese *yo* que «*por la / faena encuentra su destreza*».

En este punto es prudente hacer una observación que, aun si obvia, merece mención: la confección de la escritura es, al alimón, confección del *yo*. La destreza de la tejedora estriba, sin más, en tejer(se), en el trabajo sigiloso e inútil que hila una subjetividad en la página. Hilado, confección que, en su derroche de esfuerzo, en su factura minuciosa alejada del lenguaje directo y austero, anuncia esa dificultad que, como sostiene Alicia Genovese, «exige que el lector descifre, desmonte, acomode alteraciones del orden lógico».²¹⁶ Uno de los mecanismos de perturbación, de anomalía que presumen estos versos, repitiéndose en el

²¹⁵ Severo Sarduy, “Suplemento”, en *Barroco*, *op. cit.*, pp. 1250-1251. Casi en su totalidad, este suplemento se encuentra en otro trabajo del cubano a propósito del barroco en América Latina. *Vid.* S. Sarduy, “Barroco y neobarroco”, en *ibid.*, pp. 1401 y 1402.

²¹⁶ Alicia Genovese, “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenszain”, en *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, *op. cit.*, p. 86.

resto de los poemas del volumen, es el del encabalgamiento. Más adelante me detendré en el significado de su uso; por lo pronto, he de señalar que el desacuerdo entre el metro y la sintaxis que dicho fenómeno supone aparece, ya desde el inicio, saturando el poema. El ejemplo más evidente de este desacuerdo o discrepancia se lee en los últimos dos versos (*aprende en lo raído, por la / faena encuentra su destreza*). El corte violento producido entre el artículo y el sustantivo —una unidad del enunciado que Antonio Quilis denomina «sirrema»— recibe el nombre de encabalgamiento sirremático.²¹⁷ En la nomenclatura de Dámaso Alonso, cuando el verso encabalgante continúa fluyendo sobre el verso encabalgado más allá de la quinta sílaba, como es aquí el caso, se trata de un encabalgamiento suave.²¹⁸ Varias clases de encabalgamiento nos saldrán al encuentro en lo que sigue, por ahora, toca continuar con la lectura de estos versos, en particular con el asunto del deseo.

«*Quien desgasta su vestido / por la vida pasa, empieza / en los orillos a marcar / deseos, pálidas letras*» (*ib.*). Si las marcas que el deseo deja en los orillos son las letras, parece que esa subjetividad que se urde desde la distancia de la tercera persona, para comenzar el canto —siempre, como se verá, entrelazado con el cuento— ha de volver al inicio, a la infancia. Así, los dos primeros versos de este poema-llave rezan: «*[a]l estampado de la infancia / un cuerpo mínimo lo espesa*». Me permitiré aventurar que en este segundo verso ya se anuncia la tensión autobio-gráfica que recorre el poemario, guiño subrepticio que anuda realidad y textualidad, pues el *cuerpo mínimo* bien puede aludir a la infancia de aquella que respira fuera del poema, tanto como al mismo poema en cuanto que *cuerpo mínimo* que

²¹⁷ Antonio Quilis, “Pausa, tono, encabalgamiento”, en *Métrica española*, 18ª ed., Barcelona, Ariel, 2007, p. 87.

²¹⁸ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, 4ª ed., Madrid, Alianza, 2015, s. v. ENCABALGAMIENTO. También puede verse: Dámaso Alonso, “Garcilaso y los límites de la estilística”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1962, pp. 71-72.

confiere espesor a la niñez, haciendo de ella un nudo más del tejido, de la trama de una subjetividad que se hila en la página.

El título del volumen seguido de esta mancuerna de versos remite a la configuración del espacio de la casa —y de la casa natal— como aquel que resguarda el pasado, que conserva las imágenes de la infancia. La noción de la casa es, a no dudarlo, uno de los cimientos de la poética de Tamara Kamenszain: ya en *El texto silencioso* se fraguaba una concepción de la escritura femenina en relación con el espacio de la casa, ponderando esta figura espacial como el lugar del que emerge el discurso femenino. No es otro el espacio en el que se despliegan los poemas de este volumen —punto nodal de su confección. Pero esta figura no se adapta a una idea fija, estable del hogar. Casi a contrapelo, se trata de una superposición de diversas moradas. Tal como apunta Genovese a propósito de este poemario, «[l]a casa grande es la casa de los ancestros, de los inmigrantes judíos y es el país propio al que se regresa»,²¹⁹ a lo que hay que agregar que es también la casa del presente de la enunciación, aquella en la que la *sujeta* escribe «impostándose en oficio de mujer» (p. 176).

Genovese describe esta trasposición de moradas en cuanto que transformación, transfiguración de la casa «en zona engarzada al espacio más amplio del país y al tiempo de la memoria».²²⁰ Cuestión irrefutable que, sin embargo, puede iluminarse desde otro ángulo, pues en tanto centro generador del discurso poético de este volumen, el espacio de la casa natal se dibuja sobre el tiempo de la memoria. Preciso es destacar, así, que el trazado de esta figura espacial es indisociable del tiempo de la memoria, del pasado y su carga de genealogías y ausencias. Vienen muy a cuento, en este tenor, las formulaciones de Gaston Bachelard, para quien la casa natal, «primer mundo del ser humano», espacio emblemático de la

²¹⁹ Alicia Genovese, “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenszain”, *op. cit.*, p. 84.

²²⁰ *Loc. cit.*

interioridad en el que se aprenden las funciones de habitar, es el núcleo, el tema fundamental del que «todas las demás casas no son más que variaciones».²²¹ A raíz de lo cual, la cuestión puede plantearse en los siguientes términos: el país al que se anhela regresar, la casa desde la que se añora ese retorno son las distintas modulaciones de un único espacio, el de la casa grande.

Al respecto, resta hacer una aclaración, dado que dichas modulaciones se exhiben organizadas en tres secciones, estructuración tripartita inaugurada en este volumen que se mantendrá a lo largo de la obra poética de Tamara Kamenszain —con la excepción de *Los No*, el segundo poemario de la autora, tanto como de los últimos volúmenes, *El libro de los divanes* (2014) y *Chicas en tiempos suspendidos* (2021). Mirada a vuelo de pájaro sobre la superficie, las tres secciones de las que consta este poemario se hallan dedicadas a perfilar un plano a detalle de la morada desde sus distintas variaciones. La primera parte se distingue, en primera instancia, por presentar la casa menos como refugio o cobijo que como encierro, «ensimismada reclusión» —se lee en el segundo poema— en la que la mirada del *yo* se sitúa en un punto intersticial, en un vitral, metáfora de la dialéctica, de la tensión entre la interioridad y la exterioridad; en segunda, la casa, en tanto espacio (casi presidio) doméstico aparece dentro del orden económico, del *oikos*: la *sujeta* que imposta su voz en voz de madre, escribe «[a]islada por el filo del billete en / la deuda» (p. 180).

Si bien los poemas de esta primera sección responden a la configuración de la casa del presente de la enunciación, su actualidad se dibuja sobre el trasfondo del tiempo de la memoria, haciendo de esa morada un espacio saturado de jirones, de retazos del pasado:

²²¹ Gaston Bachelard, “La casa. Del sótano al desván. El significado de la choza”, en *La poética del espacio*, trad. E. Champourcin, rev. de la trad. M. Á. Palma Benítez, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2020, p. 53.

espacio escrito al trasluz sepia del álbum familiar. Esta presencia fragmentaria, a menudo esquiva, del pasado en el presente —fulgurante en ciertos objetos, en fotografías— prepara el terreno para la segunda parte, en la que aparece la casa natal en su remisión a los antepasados. En tal virtud, los lazos familiares devienen las coordenadas que acotan, que cercan ese espacio de los comienzos. En su dimensión residual, la huella de los antepasados es el signo sobre el que se recorta el decir de la *sujeta*, su «voz en cadena que al estilo engancha / en esa herencia de tramas forzadas» (p. 183). A la luz de este verso, puede afirmarse que las tensiones fermentan y se fomentan en *La casa grande*: los lazos de parentesco son también ataduras; la casa es un refugio que sabe dar cobijo tanto como aislar, encerrar; el legado ya despunta en su carácter problemático, carga rebuscada de ficciones que, sin embargo, da el tono, el estilo.

Esta ringlera de opuestos, vale decir: de nociones que operan mediante un doble — ciertamente paradójico— mecanismo, puede leerse como réplica de la antítesis que Kamenszain construía en su primer libro de poemas en prosa (de éste y del otro lado del Mediterráneo). Asimismo, constituye, Sarduy viene de nuevo al encuentro, otra marca de la expresión barroca: palabras que no designan significados plenos, únicos, sino que se sostienen en oposiciones binarias, antitéticas, como afectadas por un signo positivo y uno negativo.²²² La imagen paradigmática de esta serie de oposiciones se halla en la tensión del adentro y el afuera, en la metáfora del ojo como vitral o dintel, intersticio:

Vitral es el ojo dibujado, un
cuadro de interiores con ventana
que por la vista filtra lo que pasa
en el dibujo, afuera, de la casa.
Pintura joven de familia impresa en

²²² Severo Sarduy, “La palabra «barroco»”, en *Barroco, op. cit.*, p. 1203.

el espesor del vidrio endeble aguarda
al ojo que la enmarque, al marco que de
el íntimo color la cruce al otro
tono de la calle. Viaja en su pulsión
púber esta escena avitralada. De
la ensimismada reclusión más allá,
el otro croquis, el mundo, quiere ver (p. 174).

Suerte de migración o desplazamiento del ojo a un objeto, al vitral, descrito como ese punto intersticial entre el encierro doméstico —asociado con el interior del *yo*, con la intimidad— y el *tono de la calle*. El vitral parece ser entonces un ojo ubicuo que mira hacia adentro y hacia afuera, manteniéndose en esa tensión; manifestando, al alimón, la atracción por el afuera, el deseo de quebrar la reclusión tanto de la casa, como del *yo*. Habrá podido advertirse el uso reiterativo, obsesivo del encabalgamiento en este poema, el segundo de la primera sección. Para seguir con la nomenclatura de Dámaso Alonso, este fenómeno o anomalía puede clasificarse en dos tipos. El encabalgamiento abrupto, en el que se prolonga el sentido de un verso a otro, pero que se quiebra súbitamente en el segundo —Caparrós agrega que el corte ha de producirse en la quinta sílaba o antes.²²³ Y el suave, ya antes referido, que continúa fluyendo hasta la terminación del verso encabalgado —o, siguiendo a Caparrós, después de la quinta sílaba. Este último tipo de encabalgamiento es el que permea el poema transcrito.

El corte versal, si bien fractura la sintaxis, permite que el sentido del verso encabalgante continúe fluyendo en el encabalgado más allá de la quinta sílaba. Estas continuas fracturas sintácticas, estas incesantes alteraciones de la forma ponen de relieve la sensación de encierro, de esa «ensimismada reclusión» que el *yo* desea franquear y que, sin

²²³ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española, op. cit., s. v. ENCABALGAMIENTO SUAVE*.

embargo, sólo intensifica. Potenciamiento de la tensión entre el adentro y el afuera, del contraste entre lo privado doméstico —ligado a lo íntimo del *yo*, zona interior— y lo público, la calle —zona exterior—, que alcanzará su expresión más completa y penetrante en la tercera sección, en donde la intimidad de la casa natal, el *adentro* de los lazos de familia con sus costumbres y rituales, encuentra su representación en la lengua de los antepasados, el *idisch* como «cerco de palabras» (p. 194) que se anhela franquear, transitar hacia afuera, a las calles de Buenos Aires figuradas en el sonido del voseo, en la *ternura* del castellano.

Para continuar, quiero apuntar una singularidad más en lo que toca a la estructuración de *La casa grande*, a su organización tripartita de las modulaciones de la morada, pues, en la medida en que la última parte presta su título al volumen, sus versos constituyen, si el compendio de las tensiones sembradas en las dos secciones anteriores, a la vez, otro modo de *cantar el cuento*: tejido que vuelve sobre la infancia para enhebrar la otra vuelta, la vuelta al país natal, como un cumplimiento de sentido —uno a su modo lúgubre, marcado por la impronta de la ausencia pues, como se verá, los destinatarios del «aviso de regreso» (p. 196) están muertos. A efectos de ordenar el pensamiento así como se ordena un escritorio para dedicarse a una tarea específica, dejo las reflexiones de la última sección para el siguiente inciso, dedicando así estas páginas a las dos primeras partes del poemario.

II

Es momento de comenzar a analizar la cuestión del *canto* y el *cuento*, ese vaivén entre la poesía y su otro que ya se adelantaba sin embozos desde *De este lado del Mediterráneo*. Si bien Tamara Kamenszain no vuelve a valerse del poema en prosa para acercar el poema al relato, su poesía continuará instalándose en esa tensión, en esa oscilación entre dos polos opuestos. Para ilustrar mejor este punto, valga espetar algunas consideraciones quizá

impertinentes en este momento, pero útiles para tener en cuenta de ahora en más. Con *Los No*, el segundo poemario de la porteña publicado en 1977, la autora acuña dos movimientos o comportamientos escriturales que se verán reemerger en el poemario que ahora me ocupa. En primer lugar, y de manera central, el verso y su cesura: si bien los primeros atisbos de este cauce para el discurso poético ya se hallan en los poemas inéditos, escritos durante la misma década en que aparece *Los No*, es en las páginas de este segundo poemario que puede decirse se inaugura el verso como procedimiento de la escritura que Kamenszain ya no abandonará. En segundo lugar, el poema-prólogo —o lo que antes llamé poema-llave: dividido en cinco secciones, cada parte de *Los No* se muestra preludiada por un poema entre paréntesis y en cursivas que, como señala Enrique Foffani, funciona como su *ars poética* condensada.²²⁴ Esta práctica, por cierto, sólo es retomada en *La casa grande*.

Tras lo cual, corresponde reparar en el recurso del verso. Es fácil presumir que el uso del metro no puede menos que variar de un volumen a otro. Así, *Los No* se distingue por la alternancia entre versos breves y alejandrinos, mientras que el tercer poemario de la porteña se caracteriza, principalmente, por el uso de endecasílabos y dodecasílabos, tanto como por la constante, obsesiva manifestación de la tensión entre el verso y la pulsión narrativa mediante el uso del encabalgamiento —ya antes referido. Estas consideraciones conducen a los planteos de Giorgio Agamben en su ensayo titulado “Idea de la prosa”, en cuyas páginas el *enjambement*²²⁵ aparece como un rasgo ambiguo que, a la vez que supone la condición necesaria de toda versificación, entraña un «paso de prosa».²²⁶ Me permitiré exponer este

²²⁴ Enrique Foffani, “Del neobarroco al neobarroso: figuraciones de tango bar(roco)”, inciso de su introducción “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, en T. Kamenszain, *La novela de la poesía*, op. cit., p. 41.

²²⁵ Desajuste pausal, engambamiento, enjambamiento son algunos de los otros términos con los que también es nombrado ese desajuste producido por la no coincidencia de la pausa versal y la pausa morfosintáctica.

²²⁶ Giorgio Agamben, “Idea de la prosa”, en su libro homónimo, trad. R. Molina-Zavalía, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, p. 25.

asunto con calma. Primero diré que para el pensador italiano, el único criterio efectivo para diferenciar la poesía de la prosa es, menos que el ritmo o el número de sílabas —elementos que también pueden encontrarse en la prosa—, aquella marca en virtud de la cual «puede oponerse un límite métrico a un límite sintáctico»,²²⁷ esto es, el *enjambement*. De modo que «todo verso en el cual el *enjambement* no se hall[e] de veras presente será, pues, un verso con *enjambement* cero», mientras que la prosa será aquel discurso en el que esto no es posible.²²⁸ En esta desconexión entre el elemento métrico y el elemento sintáctico, es decir: en esa discordancia entre ritmo sonoro y sentido, Agamben instala la identidad de la poesía. Enseguida, hay que apresurarse a acotar que el verso, en el mismo movimiento en el que, rompiendo un nexo sintáctico, afirma su identidad, es, empero, «irresistiblemente atraído a enarcarse sobre el verso sucesivo, para asir lo que ha arrojado fuera de sí: insinúa un paso de prosa con el gesto mismo que demuestra su versatilidad».²²⁹ Y, continúa Agamben, «[e]n ese arrojarse de cabeza al abismo del sentido, la unidad puramente sonora del verso transgrede, con su propia medida, también su propia identidad».²³⁰ En consecuencia, el encabalgamiento constituye un gesto ambiguo que se orienta al mismo tiempo en dos direcciones opuestas: hacia atrás —verso o sonido— y hacia adelante —prosa o sentido».²³¹

Este vaivén o *paso de prosa* con el que la identidad de la poesía se manifiesta perturbada, en equilibrio tenso con lo otro de sí, es la marca métrica mediante la cual Kamenszain acerca y hace distar, a un tiempo, canto y cuento.²³² A este singular rasgo, que

²²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²²⁸ *Loc. cit.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 25.

²³⁰ *Loc. cit.*

²³¹ *Vid. ibid.*, p. 26.

²³² En su libro *Mundos en común*, Florencia Garramuño dedica un breve inciso a atender los modos en que Tamara Kamenszain insta una zona de indiferenciación entre la poesía y lo narrativo en *El eco de mi madre*. El trayecto de sus reflexiones pasa raudamente por la mención de otros poemarios de la porteña, entre los que se halla *La casa grande*, del que apunta que es «el encabalgamiento marcado [el] que le imprime un paso de

se observa rebotante en los poemas de *La casa grande*, se aúna, en cuanto toca al contenido, un cierto afán narrativo —caro, ya se habrá podido sospechar, a la porteña. En otras palabras: en cada poema late, como se declaraba en *De este lado del Mediterráneo*, un «intento de inventar una historia». Intento que, si bien se manifiesta ciertamente disfrazado, oculto merced a alteraciones sintácticas, continuos hipérbatos, no renuncia a desarrollar relatos mínimos en los que un *yo* se urde. En este orden de ideas, considero preciso volver sobre una cuestión que formulé anteriormente respecto de la primera parte del poemario y su configuración del espacio de la casa, pues en ella se halla implicada la constitución del *yo*.

Tal como afirmé, los primeros poemas del volumen trazan la casa del presente de la enunciación, un trazo que acota ese espacio de la interioridad, de la intimidad, sobre el tiempo de la memoria. Así, el pasado aparece anclado al presente a través de determinados objetos, de álbumes de familia, de fotografías. La fotografía en tanto huella de la experiencia del pasado, signo del «esto ha sido»²³³ —que, hay que recordar, es la esencia de la foto para Roland Barthes: eso que ha estado irrecusablemente presente y que, sin embargo, se halla diferido ya en esa imagen— sujeta a la *sujeta*. De lo que se desprende la articulación de un *yo* cuya actualidad se exhibe incesantemente intervenida por los restos del pasado. Valga, en este punto, la cita en extenso del tercer poema:

Si de fotos recorrida la memoria
en álbum, de fotos al signo atada y en
su color antiguo o ácido la postal
por gestos, de infancia vive retocada.
Esos gestos letras son, son letreros

prosa». Las formulaciones de Agamben ayudan a Garramuño a atender esa zona de inespecificidad en el poemario del 2010 de Kamenszain, así como en *Melodrama*, de Carlito Azevedo, publicado el mismo año. Florencia Garramuño, “La prosa de la poesía”, en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 131-155.

²³³ Roland Barthes, “Esto ha sido”, en *La cámara lúcida*, trad. J. Sala-Sanahuja, México, Paidós, 2018, p. 91.

que retienen en orden luminoso
la presencia aplastada en el cartón.
O como espejo deformante ausencia:
impresa ausencia que encuentra quien buscó
atrasado en los rasgos de su doble
aquel pasado que el sepia reedita (p. 175).

Versos que señalan de manera palmaria el *eidos* de la fotografía, eso que en ella se revela y que no es más que la retención, la inmovilización del tiempo: suerte de atascamiento de la presencia en el papel que no tarda en devenir vacío, ausencia. La foto, desde este ángulo, no es más que un modo, ciertamente terrorífico, de señalar —incluso de anticipar— la muerte de su referente, aunque esté aparentemente aferrada al deseo de conservación. Para decirlo con Barthes, la fotografía es la «imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida».²³⁴ Es necesario señalar que, en los versos citados, la *sujeta* parece estar mirándose en una fotografía que, como «espejo deformante», le devuelve su imagen como la de otra, la de su «doble». Asimismo, ese *espejo deformante* es captación —y antelación— de su ausencia.

No es gratuito, en este sentido, que Barthes vea en la fotografía el advenimiento del yo mismo como otro, «dislocación ladina de la conciencia de la identidad»²³⁵ que bien puede vincularse con la heautoscopia, con la visión del doble. Vale decir: en ese acto por el que la fotografía supone un mirarse ocurre un desfase, una no-coincidencia del yo con su imagen que implica la singular percepción, así sea momentánea, de la alucinación de su doble. A esta percepción se añade otra, no menos alucinatoria, dado que el instante en el que un yo se ve reproducido en una imagen, se siente convertido en su propio espectro —cuestión que Barthes describe como una «microexperiencia de la muerte»,²³⁶ pues lo que una foto toma de

²³⁴ *Ibid.*, p. 165.

²³⁵ *Ibid.*, p. 33.

²³⁶ *Ibid.*, p. 134.

un *yo* es, según el contexto hasta aquí planteado, su muerte, su ausencia. Este poema, por su fisonomía, por su forma, ya pone en evidencia el empleo de endecasílabos que satura este volumen: un empleo particular que no suele obedecer la regla de los acentos obligatorios — de los once versos que conforman el poema, sólo el sexto, el séptimo y el décimo entran en la clasificación que propone Antonio Quilis como endecasílabos melódicos.²³⁷

Resta subrayar algunos aspectos más que laten en el poema citado, haciéndose patentes en el resto del volumen. Aspectos que incumben al *yo*, a su articulación y, por tanto, al particular modo en que se enuncia. Me permitiré aventurar que esa dislocación alucinatoria que entraña mirarse en una fotografía como un(a) doble puede vincularse con el uso de la tercera persona, o sea: con la técnica de distanciamiento, de desdoblamiento del *yo* en un «quien». Páginas atrás tuve la ocasión de adelantar que buena parte del poemario se halla permeada por esa voz en tercera persona. Son las dos primeras partes de *La casa grande* las que corresponden a este trato ciertamente indefinido del *yo* que, si se describe llanamente en cuanto que disfraz o modo de encubrir la primera persona, resultará limitado. De esta suerte, considero que la cuestión puede dirimirse desde tres ángulos que, no obstante, poseen su punto de convergencia. Desde una primera perspectiva, íntimamente deleuziana, el uso de la tercera persona, como potencia impersonal, es la expresión más elevada de una singularidad —acaso también de una solidaridad, en tanto que esa expresión, en su reluctancia al egoísmo de la primera persona, abarca lo colectivo.²³⁸ Es sabido que para Deleuze la escritura es,

²³⁷ Si bien estos versos presentan varios acentos, cumplen con la regla del acento obligatorio en la tercera y sexta sílaba, que caracteriza al endecasílabo melódico. *Vid.* Antonio Quilis, *Métrica española*, *op. cit.*, pp. 72-73.

²³⁸ *Vid.* Gilles Deleuze, “La literatura y la vida”, en *Crítica y clínica*, *op. cit.*, 2016, p. 13. Concédaseme agregar que si Deleuze formula la enunciación de la tercera persona en tanto expresión de una singularidad es a fin de que no se interprete como simple generalidad. De modo que, si la escritura es la zona del devenir y en ella se deviene-mujer, por caso, ese devenir ha de apuntarse como un devenir-mujer *entre* las mujeres, sin los caracteres formales que hacen decir *la* mujer. Estos planteos se relacionan con las reflexiones que Tamara Kamenszain elabora, Deleuze mediante, al respecto de la poesía de César Vallejo. En su cuarto libro de ensayos, la portaña

menos que la imposición de una forma a una materia vivida, un proceso de devenir que desborda toda materia vivida.²³⁹ De esta suerte, la enunciación en tercera persona hace de la escritura un camino, siempre indirecto y por ello eficaz, por el que el *yo*, lejos de proyectarse, de proyectar un mí mismo en la página, deviene, alcanza esa visión —o invención. En consecuencia, es posible afirmar que la *sujeta* logra tal autofiguración —tal *devenir*— en virtud, si de la escritura, más precisamente: de la fuerza impersonal de la tercera persona. Y no nada más, pues en esa manera impropia, impersonal, de enunciarse se halla implicado el *yo* que escribe, tanto como cualquier otro: estrategia que da luz a lo colectivo. Buena muestra de esto es el poema arriba citado, en cuyos versos el pronombre relativo «quien» puede aludir a la *sujeta*, así como a cualquier otra individualidad.

Desde una segunda óptica, que en absoluto se contrapone a la primera, se puede decir que esa enunciación impropia de la *sujeta*, esto es: ese desdoblamiento en la alteridad de la tercera persona es una estrategia que busca desentrañar el misterio que encubre al *yo*, produciéndolo desde esa distancia. Dos ángulos estrechamente ligados que, sin embargo, se distinguen en la medida en que el primero postula la escritura como un proceso de devenir, siempre en curso, que en su través busca enunciar lo colectivo; mientras que el segundo alude, más bien, a la enunciación en tercera persona como un cierto modo de investigación sobre el *yo*. No obstante esta divergencia, acaso sólo aparente, ambas miradas hacen hincapié en el *yo* como efecto de la escritura. Así pues, la enunciación en tercera persona funge como el mecanismo eficaz merced al cual la *sujeta* cobra forma y sentido —modo, también, de

afirma que Vallejo es «el escritor que lleva la vida a un estado de fuerza no personal», agregando que el término «no personal» ha de entenderse en términos deleuzianos, esto es: no como lo más general, sino como lo más colectivo. De lo que se desprende que la instancia impersonal excede, desborda la primera persona hasta alcanzar la visión de lo colectivo, sin aplastar o reducir la singularidad de cada uno. T. Kamenszain, “Testimoniar en oxímoron. El caso de César Vallejo”, en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007, p. 22.

²³⁹ Vid. *ibid.*, p. 11.

descubrirse. Es preciso apresurarse a señalar que si bien esta fragua de sí, este proceso de devenir es potenciado por el distanciamiento que supone la enunciación en tercera persona, será en la última sección del poemario en donde la *sujeta* encontrará su instancia de subjetivación, momento en que la enunciación del *yo* en primera persona se hace posible. A este respecto, el tercer ángulo provee otra vía de reflexión. Como referí antes, son las últimas páginas de *La casa grande* las que apuntan el regreso al país natal, regreso que puede interpretarse como retorno al *yo* —como si en las secciones anteriores, caracterizadas por la impronta de la tercera persona, la *sujeta* hubiera estado exiliada de sí, proscripta de la posibilidad de decir *yo*. Desde este horizonte, la distancia del país natal se traduce en la distancia de la primera persona gramatical. La insistencia de este volumen en elaborar el espacio de la casa desde sus diversas modulaciones es susceptible de leerse desde ese mismo horizonte: el exilio, la lejanía de la patria, la salida del lugar donde se era y donde se estaba —espacio donde se poseía el poder de decir *yo*— deriva, aquí, en una escritura que anhela ese territorio, que lo reconstruye desde la nostalgia.

Asunto que puede plantearse como sigue: la distancia del país natal se trasluce en la reconstrucción del espacio amado, de la casa natal. Suerte de *topofilia* —para retomar a Bachelard—,²⁴⁰ en la medida en que ese espacio está investido de afectos, de los valores de la intimidad, haciéndolo indisociable de la idea de identidad y pertenencia. Análogamente, este espacio es, como antes sostuve, inherente al pasado, al tiempo de la memoria, pues de acuerdo con Leonor Arfuch, «qué es la infancia, en su investidura mítica, si no la casa familiar»,²⁴¹ es decir, un recuerdo que se halla necesariamente anclado a un lugar. A lo que

²⁴⁰ Vid. Gaston Bachelard en su introducción a *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 33.

²⁴¹ Leonor Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, incluido en L. Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 248.

se añade que ese lugar aparece siempre henchido de las voces de los otros, de la reminiscencia de los otros. No es gratuito que Bachelard afirme que «la casa natal es una casa habitada»,²⁴² espacio —y tiempo— que, por haber sido compartido con los otros, contiene la huella de su presencia. Este orden de ideas conduce pronto al concepto del *cronotopo* dado que, siguiendo a Arfuch, toda vivencia de la casa se caracteriza por la «peculiar relación entre espacio, tiempo e investidura afectiva».²⁴³ El resultado lógico de estas consideraciones radica en discernir la figura de la casa natal, de la casa grande, en sus múltiples dimensiones, esto es, en cuanto que red de correspondencias entre espacio, tiempo y afecto. Acaso en virtud de su complejo entramado, esta figura no está a salvo de las tensiones que antes mencioné. Paradojas, ambivalencias que revelan el espacio de la casa en su densidad simbólica más completa: cobijo, abrigo tanto como encierro, reclusión. Así, cada poema de este volumen arroja luz sobre las «diversas funciones de habitar»²⁴⁴ —siguiendo con Bachelard— que, por cierto, no se reducen a su puro valor positivo, sino que también pueden experimentarse en tanto que disrupciones, incluso como resistencias ante las ilusiones de estabilidad y protección que la imagen de la casa parece proveer.

El carácter multívoco, proteiforme de aquello que la casa grande, la casa familiar representa puede observarse en el poema con que abre la segunda sección del poemario, en cuyos versos se lee: «[á]rbol de verbos genealógicos, en- / ramado refranero de la casa, / quien conversa en él encuentra el surco / donde rastrear el eco de su charla» (p. 183). Una

²⁴² G. Bachelard, “La casa. Del sótano al desván. El significado de la choza”, en *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 52.

²⁴³ L. Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, *op. cit.*, p. 254. Tal como apunta Arfuch, el concepto fue elaborado por Bajtín en su teoría de los géneros discursivos partiendo del término perteneciente a las matemáticas e introducido por la teoría de la relatividad de Einstein. *Vid.* Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trads. H. S. Kriukova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989. Como su etimología lo indica, el *cronotopo* señala la relación entre tiempo y espacio, a la que Arfuch añade el afecto.

²⁴⁴ G. Bachelard, “La casa. Del sótano al desván...”, en *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 53.

breve pausa es necesaria a fin de atender la peculiar pausa versal que divide el sustantivo *enramado*: se trata de un encabalgamiento léxico —de esta clase de corte sólo se cuentan tres en todo el poemario. Vuelvo al asunto: estos versos ponen de manifiesto que el origen, la genealogía, las voces del linaje se hallan subsumidos en el territorio de la casa natal que, no huelga hacer hincapié, en esta sección se manifiesta todavía marcado por una doble distancia —temporal y geográfica, dado que está ubicado en otro tiempo y en otro espacio. Los versos que siguen a los que acabo de citar, ya los he referido antes, formulan ese origen como «herencia de tramas forzadas». De modo que las coordenadas de la casa natal, reconstruidas desde el exilio, resguardan y atesoran un legado que la *sujeta* parece percibir en su aspecto precario —en tanto construcción narrativa que no está exenta de defectos. Este proceso de cuestionamiento de la herencia exige, a no dudarlo, reactualizaciones, nuevas perspectivas sobre esa trama *forzada* de genealogías y generaciones. En este sentido, es medular que la *sujeta* asuma su papel o disfraz de madre, pues ello ya implica el brote de nuevas ramas en el árbol genealógico y, por tanto, la necesidad de enraizamiento, de un nuevo arraigo para ese linaje de inmigrantes judíos. Asunto que puede observarse en el sexto poema de esta sección, en el que se lee:

Burbuja, pez o mariposa mien-
tras crece a la maternidad estanca
de su agua en el útero obstinado
y al padre de un destierro fabulado
a orillas rescata de ese estanque
pues ya gestó; la patria le apetece (p. 188).

El origen, la herencia transmitida por un linaje que asentaba su identidad, desde *De este lado del Mediterráneo*, en la trashumancia, en la condición diaspórica de la historia y la tradición judías, no es ya verdad solemne, sino ficción que pide ser superada. La reconstrucción de la

casa natal deviene reconstrucción del pasado del linaje, reconstrucción no idílica ni idealizada en la que el motivo de la inmigración atávica coincide con la propia experiencia de la sujeta —enunciada en tercera persona, mas, en esta experiencia migratoria son dos los elementos que parecen reorientar la trama familiar. El primero radica en que el retorno al país natal es posible —aun y cuando, como se verá más adelante, este regreso sólo descubrirá ausencias, vacíos, la pérdida insalvable de lo que fue. El segundo, se habrá podido advertir, estriba en la maternidad, circunstancia que sitúa en el horizonte lo que está por venir: la posibilidad de patria y, en consecuencia, la construcción o concepción de un nuevo arraigo para el padre.

En otros términos: la que concibe, concibe (en) el deseo de arraigo simbólico y afectivo a un lugar, a un territorio. En esa apetencia de patria ya se halla el impulso de subvertir el relato del pasado, de someterlo a la irrupción de nuevos signos, de nuevas contingencias. En breve: la maternidad hace de la *sujeta* el personaje que, en esta trama genealógica, introduce el porvenir y, con él, otras miradas sobre el pasado. Reflexiones similares han sido planteadas por Jorge Panesi, para quien la *sujeta* en cuanto que madre o *genitrix* es «[l]a que espera» y, de ahí entonces, «la anticipadora de lo venidero, aquella que está pendiente del *resto*, de lo que queda en el futuro».²⁴⁵ Al respecto del *resto* —el subrayado es de Panesi—, de eso que queda en el presente de lo que fue, es decir, de su huella, el crítico porteño aclara que «para la *genitrix* los restos no son nunca ruinas, no atan al pasado, sino que se desatan hacia todos los porvenires posibles».²⁴⁶

En esta línea, una observación adicional es precisa: la necesidad de echar raíces en un espacio determinado, la apetencia de patria que se enuncia en relación con la maternidad es

²⁴⁵ Jorge Panesi, “Banquetes en el living: Tamara Kamenszain”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 294-295.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 295.

elaborada por la *sujeta* en su condición de exiliada. Búsqueda de pertenencia desde la no-pertenencia, el arraigo geográfico deviene un proceso en construcción que no se manifiesta exento de líneas de fuga, incluso de fracasos pues, como procuraré mostrar en el siguiente apartado, la inminencia del retorno al país natal —que se describe ligada a la infancia, como un modo de ensayar una definición en verso de ese retorno apelando a la memoria de la niñez— sólo acierta en subrayar una extranjería constitutiva, la marca de la alteridad que separa al *yo* y su linaje de los otros incluso en el país al que se anhela volver. Ahora bien, y en cuanto concierne al linaje judío de la *sujeta*, de ese *yo* fraguado en la escritura y delimitado en virtud de su femineidad, es prudente anotar que si bien los poemas de este volumen hacen alusión al carácter insuficiente del relato, de la trama de generaciones que es legada a ese *yo* —y de la que sabe diferir, o mejor: de la que ha de diferir a efectos de hacerla propia—, tal legado, esa herencia es indeclinable. De modo que, como sucedía en *De este lado del Mediterráneo*, la genealogía es el otro medio por el cual se delimita al *yo* configurado en la escritura.

Genealogía que, hay que decirlo aunque resulte una obviedad, está inscrita en el nombre propio que, a pesar de ser propio, lleva en sí mismo la impronta de los otros, de los antepasados. Viene muy a cuento el sexto poema de la primera sección, cuyos versos cantan: «[c]orta el nombre propio en los sueños / barajas de rostros superpuestos / y el suyo idéntico disemina / por esa nebulosa de ajenos» (p. 178). Sea en la conciencia de la vigilia o en la inconsciencia del sueño, el nombre propio hace siempre referencia a los otros, al linaje. Desde esta perspectiva, aquello que la *sujeta* hereda, la «identidad marcada» —como se lee en el mismo poema— que le es legada restalla en ese nombre propio que, incluso en los sueños, aparece en su remisión a los otros, a sus rostros. No será excesivo afirmar que en el nombre propio ya se asienta la trama de filiaciones, el origen mismo de la *sujeta*, espacio simbólico

de arraigo que posee alcances considerables en la obra poética de Tamara Kamenszain — hasta el punto de convertirse, como la casa, en reclusión o encierro: *ghetto* que pide ser franqueado.²⁴⁷ Esto último arroja luz sobre una peculiar tendencia de la porteña que estriba, para decirlo con Panesi, en «postula[r] nudos para después desatarlos», en «ata[r] barriletes para que se los coma el viento».²⁴⁸ Lo que equivale a decir que cada construcción, cada figura elaborada en la página conduce pronto a su puesta en cuestión, una puesta en tensión de su sentido, de la supuesta estabilidad que toda palabra parece prometer.

III

En lo que toca a las tensiones, que sin duda saturan *La casa grande*, se vuelve indispensable reparar en lo relativo a aquella que late en la dimensión autobio-gráfica que ocultan y desocultan estos poemas y, un poco antes, en la que atañe a la muerte. Con esto último, quiero llamar la atención sobre un asunto esencial para la intelección de estos poemas orientados a reconstruir el espacio de la casa en sus múltiples variaciones. Como referí al inicio, la escritura de estos versos parece gestarse en la tensión entre dos polos: en la línea genealógica abierta a lo venidero, a las posibilidades del futuro, y los cortes, los vacíos que en esa línea produce la muerte. Si bien la contundencia de la desaparición de los otros, de los abuelos, se perfila, perspicua, en la última parte del poemario, es posible atisbar la impronta de la muerte en las secciones precedentes. En la primera parte, la insinuación, el guiño de la muerte se

²⁴⁷ Asunto que encuentra su manifestación más clara en *El ghetto* (2003), el sexto poemario de Tamara Kamenszain, cuyos versos elaboran la muerte del padre, desplegándose a partir de su nombre —y en su memoria, como se lee desde la dedicatoria: «*In memoriam* Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto». Luminosas reflexiones al respecto del nombre del padre y el trabajo de duelo elaborado a partir de su inscripción se hallan en: Enrique Foffani, “Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada. Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia*, op. cit., pp. 319-342, así como en Denise León, en el inciso “El ghetto”, en *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, op. cit., pp. 68-83.

²⁴⁸ Jorge Panesi, “Banquetes en el living: Tamara Kamenszain”, op. cit., p. 297.

halla sugerido, como procuré mostrar anteriormente, en el tercer poema y su singular tratamiento de la fotografía —enfocado en la ausencia de la que ella sería plasmación. La segunda sección, con su articulación de la casa natal en neta remisión al linaje y su legado, ofrece con el segundo poema una inquietante visión de la enfermedad y el acecho de la muerte, encarnando un sibilino testimonio del modo atroz en que una presencia familiar, un deudo es imbuido, contaminado por la agonía:

Nombra la enfermedad a los abuelos
que con ella enracimados crecen
en la memoria del adulto enfermo
(enajenado, que en ella decrece
hacia la vaga infancia de su cuerpo).
Ridículo se empacha de temores
por el seno engomado de la sonda
y en círculos los vomita, vicioso
de cura, adicto de madre, al miedo.
Cosida con los puntos de su trazo
la boca de la muerte está cerrada
mas por el blanco de su herida neutra
en silencio se expide, anestesiada (p. 184).

La figura de los abuelos y la de la enfermedad se dibujan entreveradas, aglutinadas en la memoria de un adulto, de quien los versos nos comunican todo —sus miedos, su anhelo de alivio, los malestares últimos de su desfallecimiento, enmarcado por sondas y vómitos— menos su identidad. La estampa de un hombre es, así, reducida a su cercanía con la muerte, al estertóreo decaimiento de su cuerpo. Llama la atención el tono mordaz con el que es descrito este adulto enfermo, tildado de *ridículo* por temeroso, como si ese en ese miedo a la muerte se condensara ya toda su identidad. Aunque no es todavía un cadáver, este adulto ha perdido lo esencial de la vida y su dinamismo, su movilidad, por lo que, de él, ya sólo

sobresale su padecimiento. Un enfermo atado a la vida por un hilo de *vicio* y de *adicción*: ante su ansia de salvación, los versos lo perfilan como un «vicioso de cura», mientras que, en cuanto toca a sus temores, aparece como *adicto al miedo*. Sintagmas que subrayan la obstinación del enfermo a permanecer con vida. Hacia el final, la «boca de la muerte» se muestra cosida, obturada, dando la impresión de que su marcha, su progresión en el cuerpo enfermo ha sido contenida, atajada momentáneamente. Detención transitoria que deja una herida en la que la muerte prevalece, latente, silenciosa —tan anestesiada como el cuerpo que habita.

Dicho esto, considero necesario recalcar la inflexión de estos versos que, al suprimir cualquier sentimiento de desolación, cristalizan en la receptividad, en la observación y descripción de los fenómenos de la enfermedad y la cercanía de la muerte. La ridiculez de aquel que, de tan enfermo, se sacia hasta la indigestión de sus propios temores radica en la repulsa, el rechazo que provoca el modo en que la proximidad de la muerte reduce a alguien a la inercia de la supervivencia, a la simple expresión de dolor. Al figurar la muerte como una herida que supura silencio, este poema ilustra su acecho en el espacio de la casa. Asedio acallado de manera provisional que, sin embargo, se mantiene presente. De esta suerte, la muerte invade, subrepticamente, el despliegue de lo familiar detallado en esa mirada minuciosa de la *sujeta* que recorre las coordenadas de la casa grande, con sus recovecos y fotografías. Invasión morosa de lo desconocido radical en lo familiar.

Luego de este atisbo de la intrusión de la muerte en el hogar —sin denostar los efectos que produce, las tensiones que siembra en esta trama de genealogías en tanto lenta implosión del vacío—, es momento de atender aquello que se relaciona con la otra tensión, la autobiográfica. Como mencioné al comienzo, los versos de este volumen señalan el carácter ficticio del *yo* articulado en la página, mas en ellos late, al mismo tiempo, cierta remisión a

circunstancias concretas, a sucesos que jalonan la vida del *yo* autorial. Enrique Foffani se ha detenido en este punto, arguyendo que «la *sujeta* juega a la ambigüedad de la autobiografía».²⁴⁹ Hay que tomar la voz «juego» —puntualiza Foffani— en su acepción de ludismo, así como de «jugar el rol»: modo de poner en escena a un *yo* que emerge de ese torniquete, de esa tensión representada en el guion que abre la palabra *autobio-grafía*.

Se trata, a fin de cuentas, de rehuir a la lógica romántica que une vida y obra, pues lo que se fragua en los volúmenes de Kamenszain es «una vida *en* la obra».²⁵⁰ Vida fabulada — y experimentada— en el poema que se halla marcada, como aquella que transcurre fuera de la página, por hitos, sucesos, núcleos o nudos anecdóticos que se diluyen, que *se los come el viento*, poniendo, así, en juego la ilusión referencial. De esta singular manera, la alusión a la infancia con que comienza el poemario, el vestido o disfraz de madre con que la *sujeta* se atavía en las dos primeras secciones, la boda o «maridaje» narrada en los versos del cuarto poema de la segunda parte pueden ser discernidos en los mismos términos con los que Kamenszain ha descrito la obra de Aurora Venturini, a saber: como «gestos autobiográficos que piden ser descreídos».²⁵¹

En conformidad con esta petición que aquí le endilgo a la porteña, me arriesgaré a aseverar que cada uno de los poemas de *La casa grande* —y del resto de sus poemarios— la oculta y la designa en un mismo trazo. Acaso esta afirmación valga también para sus libros de crítica. Me permitiré formularlo como sigue: tanto sus ensayos como sus versos tienen como centro un estado de sensibilidad, un movimiento de existencia que es propio de ella,

²⁴⁹ Enrique Foffani, “La obra poética entre tramos y trayectos de este lado (*y del otro*) del Mediterráneo”, inciso de su introducción a Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía. Poesía reunida*, La Habana, Casa de las Américas, 2015, p. 23.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

²⁵¹ Tamara Kamenszain, “Un parloteo sin puntos ni comas”, en la sección *Literatura* de *La agenda. Revista*, 11 de febrero de 2021.

quiero decir, de aquella que, por una partida de nacimiento, coincidimos en llamar Tamara Kamenszain. De modo que su obra poética y ensayística, en tanto periplo escriturario, debe su forma a esa relación esencial que sólo hasta sus últimos tramos es afirmada por la porteña directamente.²⁵² En este volumen, que, hay que subrayarlo, es su tercer poemario, esa relación todavía se esconde y, sin embargo, se revela en esos *gestos autobiográficos* —que incluyen, también, la circunstancia del exilio, que si bien subyace en cada poema, su signo más nítido se halla en la inscripción de la fecha y el lugar de su escritura en la última página.

A la luz de estas reflexiones, bien puede aventurarse que la escritura de *La casa grande*, la experiencia de la escritura que en sus versos se despliega, aspira al ocultamiento de aquella relación esencial, de la comunicación sencilla con la vida que, no obstante, se afirma en ese ocultamiento, en esa suerte de rodeo. Una experiencia de la escritura que teje y desteje nudos, que se demora en el gasto de su esfuerzo por el puro gusto sin fin ni finalidad que esa experiencia entraña: «[l]aborioso espacio en el gusto / gestado por el gasto» (p. 177). En esta línea de ideas, considero necesario añadir una observación más en cuanto a la singular práctica barroca de Kamenszain: si sus versos en este poemario recuperan las torsiones, las alteraciones sintácticas —pliegue y repliegue de la forma—, ese impulso trastoca el lenguaje para mostrar su artificio, minucioso trabajo que dilapida su esfuerzo en virtud del gusto, del puro placer de la escritura. Esforzada y paciente labor que hila en un único volumen diversos ángulos de un único espacio —el de la casa familiar, la casa grande— como aquel en el que se fragua tanto la intimidad de un *yo*, así como su contrafigura, la exterioridad de la calle, el

²⁵² En uno de sus más recientes volúmenes de ensayo, la porteña dedica el último capítulo a elaborar una suerte de autorreflexión sobre su libro de poemas *El eco de mi madre*, publicado en 2010, mas en la marcha de su escritura toca otros de sus poemarios, como *La casa grande*. En este punto, y al respecto del verso «[s]e interna sigilosa la sujeta», Kamenszain anota que, luego de casi treinta años, y despojándose de «viejos pudores formalistas», tuvo que aceptar que «esa que llamé “la sujeta” no era otra que, literalmente, yo misma». T. Kamenszain, “Narrarse a sí misma-versificar a la otra”, en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, op. cit., p. 122.

afuera de los otros. Un decir (de lo) íntimo que se construye en obligada referencia a la alteridad —asunto que se verá más a detalle en el siguiente inciso. En la medida en que estos versos articulan el interior de la casa natal en correspondencia con la intimidad del *yo*, con su interior, no hacen caso omiso de lo que horada toda interioridad: el asedio de la muerte, su presencia latente, ciertamente adormecida en este punto del trayecto que, al asomarse apenas un par de veces en estas primeras secciones del poemario, acentúa su acechanza, su ronda en el espacio de la casa. A raíz de lo cual, se puede observar que al conjunto iterativo de tópicos que aparece transformado en cada volumen de la porteña, iluminado desde nuevos ángulos en virtud del procedimiento de la anamorfosis, se agrega la muerte como otro tema recurrente, cuyo asedio sabrá circunscribir, paulatinamente, el terreno de la escritura.



Para concluir, debe repararse en que la compleja trabazón de la materia lingüística de Kamenszain en este volumen se complace en construir diversos planos de la casa natal en tanto saturación, proliferación de los restos de la memoria familiar: espacio que, desde todos los ángulos, se muestra henchido de las voces de los otros, de las huellas de los antepasados. Profusión que admite ser leída en correspondencia con lo que Severo Sarduy describe como un síntoma barroco: el *horror al vacío*.²⁵³ De modo que la impronta barroca se halla en los diversos niveles de *La casa grande* —el alambicamiento de la construcción de cada verso, la repetición de figuras y nociones que se organizan bajo la luz de nuevas perspectivas, la plétora de nociones cuyo dinamismo reside en las oposiciones binarias, el *horror al vacío* que colma cada recodo del espacio de la casa. Ahora bien, detrás del abigarramiento, de la

²⁵³ Severo Sarduy, *Barroco*, op. cit., p. 1220.

constante ruptura de la sintaxis que, empero, se enmienda, se recompone en el verso siguiente, hay un relato, una trama de lo cotidiano que, si bien se halla colmado de tensiones, de figuras antitéticas —y aun si en él se abre, todavía difuso, el acoso de la muerte— atiende lo sencillo, aquello que Denise León denomina «lo pequeño», «los materiales degradados de la cotidianidad».²⁵⁴ De ahí que Genovese afirme²⁵⁵ que en la suntuosidad barroca de Kamenzain refulgen, ya no los brillos del oro, sino los «brillos de la casa» —como reza el octavo poema de *Vida de living*.

²⁵⁴ Denise León, “La escenificación del espacio autobiográfico”, en *La historia de Bruria. Memoria, autofiguraciones y tradición judía en Tamara Kamenzain y Ana María Shua*, op. cit., p. 63.

²⁵⁵ Alicia Genovese, “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenzain”, en *La doble voz*, op. cit., p. 87.

2.1.1 Epístola a los muertos. Formas de volver a casa

I

Llega el momento de atender las modulaciones y las intensidades, el impulso que guía la última sección de *La casa grande*, cuyos versos constituyen, como antes aseveré, otro modo de *cantar el cuento*. Esta última sección se compone por un largo poema dividido en cinco fragmentos que comienzan por demorarse en el pasado —circunscrito a un espacio, a la casa de la infancia— para desembocar en el presente de la enunciación —articulado en virtud de la proximidad del retorno, como un tiempo subordinado al porvenir. Al tratarse de otro modo de cantar el cuento, estos cinco fragmentos vuelven sobre la casa natal, sobre el tiempo de la memoria —y, por tanto, sobre la infancia—, a fin de apuntar la vuelta al país. Como si esta vuelta, este retorno al país de origen exigiera, incluso en la inminencia de su posibilidad, escribir, recobrar en el poema un espacio y un tiempo que no tardan en revelar su esencia en su misma pérdida, en su ausencia.

En lo toca a la demora en el pasado —y su rémora— son los dos primeros fragmentos los que despliegan el trabajo esforzado de la memoria y, de ahí entonces, la (re)construcción de su anclaje espacial remitido siempre a la familia, a un linaje de inmigrantes judíos que, con sus ritos y días sagrados, así como con su singular ejecución de la domesticidad en la vida cotidiana, subrayan su diferencia. De modo que, si se tiene en cuenta que es esta sección la que presta su título al volumen, la *casa grande* ha de entenderse como una noción compleja que, si bien implica la correlación primordial entre espacio y tiempo, también deviene frontera desde la que se atisba esa diferencia, suerte de linde que, al alimón, resalta el adentro y el afuera, la intimidad y la exterioridad. De lo que se desprende que esta noción, por su necesaria remisión a la familia, opera, tal como sucedía en las secciones anteriores, en cuanto

que cerco y cerradura. Sin embargo, adentro del cerco, detrás de la cerradura se encuentran los materiales que permiten a la *sujeta* configurarse y configurar su escritura.

Es necesario hacer hincapié en que el modo en que se arman las filiaciones en la última sección de este poemario y, específicamente, en los dos primeros fragmentos, estriba en *narrar* la memoria de los antepasados —como llegará a afirmar la *sujeta*—, en escribir su recuerdo y, por tanto, el pasado de la infancia. Rememoración sostenida en la figura de los abuelos que se efectúa como reconstrucción de la casa natal, de la casa grande. Llama la atención que esta reconstrucción espacial, como plano acotado a partir de costumbres y rituales, no apunte hacia una glorificación o idealización de lo que fue. Por el contrario, en estos versos late la voluntad de narrar, de describir detalladamente y sin concesiones, la cotidianidad del tiempo pasado, atendiendo sus defectos, sus excesos, incluso su carácter asfixiante. Singular manera de contar el tiempo de la memoria como un relato cuyos personajes no se muestran exentos de fallas; a la inversa, aparecen delineados según su avaricia, su ignorancia. Cabe recordar, en este orden de ideas, la manera en que la *sujeta* refería su legado en las secciones anteriores: «herencia de tramas forzadas» de la que los versos de esta última parte parecen ser el desarrollo. Así, hacia el final del primer fragmento, el «nombre del patriarca» es calificado como «angurriente» (p. 194), lo que equivale a instalar su nombre y su ley en la avidez, en la codicia.

Es lícito preguntarse qué es lo que avaricia el patriarca y, en primera instancia, quién es el patriarca, quién se esconde tras ese nombre que, sin embargo, no es desvelado. Por principio, hay que insistir en que el primer fragmento despliega un relato mínimo del pasado ovillado en torno a una festividad del calendario judío. De modo que estos versos pueden leerse como la condensación del tiempo de la memoria en un único día —y un día festivo, cuyo ritual aparece detallado según la brecha de los sexos: las mujeres amasan el pan,

mientras que los hombres leen la Biblia en voz alta. Conjunción de alimento y letra que, por lo demás, caracteriza toda festividad judía.²⁵⁶ Estos dos elementos estructuran un ritual que posee como puntal —literal y literario— la mesa: dispositivo familiar, asaz hogareño, en el que se sirve el pan, los «bollos que se asoman al placer / de una mordida» y las hojas de las Sagradas Escrituras, el «otro repertorio» (p. 193).

En ese sentido, no resultará ocioso subrayar que la continuidad judía, la persistencia de su identidad colectiva, es «primordialmente textual».²⁵⁷ Para plantearlo en otras palabras: la cohesión de la familia judía se sostiene en la transmisión oral de pasajes bíblicos y talmúdicos, cuestión de la que ya daban cuenta los poemas en prosa del primer volumen de Kamenzain. Ritual y relato son, como sostuve en las páginas dedicadas a *De este lado del Mediterráneo*, los dos canales a través de los cuales fluye la memoria que, en el particular caso del pueblo judío, es mandato.²⁵⁸ Asimismo, hay que tener presente que cuando se evoca el pasado en los días festivos, éste no es un tiempo primigenio, sino el tiempo histórico, aquel en el que se cumplieron los momentos críticos de la historia de Israel.²⁵⁹ La Pascua de *Pésaj*, los Tabernáculos, por mencionar un par de ejemplos, son conmemoraciones del éxodo de Egipto y la estancia en el desierto.

Importa poner de relieve, por un lado, la unión, la conjunción de letra y alimento que exponen estos versos: «las hojas servidas a la mesa» (*ib.*) junto al pan; por el otro, su tono

²⁵⁶ Vid. Amos Oz y Fania Oz-Salzberger, “Continuidad”, en *Los judíos y las palabras*, *op. cit.*, pp. 36-49.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁸ En cuanto al imperativo de recordar, que aparece más de sesenta veces en la Biblia hebrea, las reflexiones de Yerushalmi son centrales. Vid. Yosef Hayim Yerushalmi, “Fundamentos bíblicos y rabínicos. Significado en la historia, la memoria y la escritura de la historia”, en *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, *op. cit.*, pp. 1-32.

²⁵⁹ Con todo, y tal como pudo verse en el segundo inciso dedicado a *De este lado del Mediterráneo*, no todas las fiestas judías tienen su fundamento en la concepción histórica del tiempo: así el *Sabbath* llegó a experimentarse como un día fuera del tiempo histórico. Entre estas contadas excepciones también se halla, por caso, el *Yom Kippur*, que apunta hacia cierta noción cíclica del tiempo en tanto se trata de un rito de arrepentimiento y expiación en el que la *historia* pecaminosa del año viejo queda abolida para dar lugar a un nuevo comienzo. Vid. *ibid.*, pp.49-50.

desengañado, ciertamente orientado a disipar la ilusión de un prestigioso tiempo pasado. Gradualmente, la reflexión sobre estos dos puntos responderá a las preguntas anteriormente formuladas. Así pues, se vuelve forzoso reparar en que en la unión de letra y pan sobre la mesa familiar estriba el modo, sin duda notorio, de señalar los ejes que organizan un día festivo judío al tiempo que enfatiza el carácter ciertamente asfixiante del ritual. Este primer fragmento construye el curso de un día en tanto curso de una comida alrededor de la mesa: ritual y liturgia son enmarcados por elementos culinarios a fin de recordar un pasado que ha de seguirse transmitiendo de generación en generación. Curiosamente, el recuerdo de dicho pasado pasa a segundo término, pues lo que enfatizan estos versos al apuntar la manera en la que se estructura el festejo es la diferencia con los otros, los vecinos: «[s]i los vecinos se quejan delimitan / otra familia, el ghetto sin alambres» (*ib.*).

Análogamente, al referir el alimento y la letra como los dos repertorios servidos a la mesa, se puntualiza la separación de los sexos según sus respectivos roles. Las mujeres son representadas, si por amasar el pan, también por su maternidad que, ya se sabe, es la vía por la que se transmite la pertenencia al judaísmo. En tal virtud, dicha maternidad es descrita en términos que colindan con un apego casi desesperado a la descendencia judía: «[l]a abuela se aduerme con los dedos / pegados al tejido de la especie» (p. 194). El verso que sigue rompe con toda posibilidad de ilusión por el pasado, tanto como con la valoración de la judeidad transmitida, dado que la abuela se apega a una progenie que, sin embargo, no es la elegida: «ni elegido su pueblo ni su nieto» (*ib.*). Cualquiera que sea el recuerdo conmemorado en el festejo —así se trate de la entrada en la Tierra Prometida—, puede decirse con seguridad que dicha celebración implica, menos que un intento de intelección del pasado, un asunto de identificación, de identidad concretada tradicionalmente en la elección del pueblo de Israel por Yahvé que, sin miramientos, el yo de la escritura niega.

En lo que concierne a la representación de los hombres, a quienes corresponde recitar los pasajes de la Biblia hebrea, el tono que los traza no es menos desencantado. El ritual de la lectura en voz alta parece efectuarse con cierta distracción, de manera mecánica, desviándose de cualquier intento de conocer, de inteligir los episodios narrados. Siguiendo esta senda del pensamiento, es menester reparar en los siguientes versos: «[l]etras inversas despegan con la voz / del que recita» (p. 193). Líneas que, sin género de duda, aluden, por un lado, al sentido sinistroverso, de derecha a izquierda, de lectura del hebreo; mientras que, por el otro, perfilan a un lector singular, que bien puede tratarse del nieto —aquel «de sombrero revuelto por cabeza» (p. 194). Los versos finales de este fragmento abren un paréntesis para describir a este lector singular, cuyo acto se abrevia en ese gesto de colocarse el sombrero, la kipá. Así, el acto de cubrir la cabeza es paralelo al de «borrar esa ignorancia / que cierra el nudo de los textos viejos / y suelta distracción por sus amarras» (*ib.*). Resulta notable que las Sagradas Escrituras sean referidas en tanto *textos viejos*, de los que el nudo, la trama es cerrada, clausurada por la ignorancia de este lector específico que no da muestras de tener un particular interés por la liturgia y aquello que conmemora.

A fin de continuar, es preciso retomar la conjunción o mezcla de alimentos y letra que estructura la conmemoración, mixtura de dos repertorios bosquejada en unos cuantos versos que desembocan en la ya mencionada angurria del nombre del patriarca: «Y el guisado por ol- / fato dice: narración lineal, un gusto / por los hechos, lo que pasó da fama / al angurriente nombre del patriarca» (p. 193). Habrá podido observarse que el elemento culinario aparece vinculado, primero, al sentido del olfato y, enseguida, al del gusto que, a su vez, es ligado al *gusto por los hechos*, gusto por su *narración lineal* —que puede leerse

en consonancia con la concepción lineal de la historia que expresan los textos bíblicos,²⁶⁰ desde el Génesis hasta las *Crónicas*.

Viene muy a cuento la mención del Génesis, dado que son sus páginas las que contienen las historias de los Patriarcas,²⁶¹ de entre cuyos nombres cabe destacar el de Abraham que, si bien es una figura central en las tres religiones monoteístas, corresponde a Israel el título de ser su «descendencia».²⁶² De modo que detrás del «nombre del patriarca» podría esconderse Abraham, el «primer ancestro del pueblo de Israel».²⁶³ Empero, el carácter indefinido, ambiguo de este verso implica que tal *nombre* puede aludir, en su lugar o a la vez, a un ancestro más cercano al *yo* de la escritura. Acaso la angurria pueda atribuirse a cualquier ancestro —bíblico o no— que atesore con avaricia el pasado y su fama. De igual manera, no huelga subrayar que se trata de un ancestro masculino, pues son las mujeres quienes se aferran al linaje, las que «más hijos arriman a la mesa» (*ib.*), mientras que los hombres degustan la narración de la historia —la historia de Israel que, por virtud del ritual, de la recitación, aun si distraída, implica la actualización de dicha historia en el linaje. Todas cuestiones descritas en este primer fragmento que no da cabida a la complacencia; por contra, en él se despliega una mirada crítica que denota una sensación de incomodidad frente a una práctica religiosa que se constituye en tanto cerco familiar, ghetto *con* alambres. Es lícito

²⁶⁰ Si bien ya me he ocupado de esta cuestión, no sobra anotar que la concepción de la historia como tiempo lineal, que ya no es pensado en ciclos cósmicos, sino como andadura recta que camina hacia una meta: «una historia salvífica universal que inicia su andadura en la creación, perdura a lo largo de los tiempos y tiende hacia un final», Hans Küng apunta que aun si se trata de una comprensión del tiempo compartida por las tres religiones monoteístas, corresponde, de inicio, a la experiencia religiosa judía. H. Küng, “Origen”, en *El judaísmo. Pasado, presente y futuro*, trads. V. A. Martínez y G. Canal, 2ª ed., Madrid, Trotta, 1998, p. 32. Cuestión que también ha sido observada por Yerushalmi, quien apunta, por su parte, que el antiguo Israel «fue el primero que asignó una significación decisiva a la historia y forjó así una nueva visión del mundo de cuyas premisas se apropiaron finalmente tanto la cristiandad como el Islam». Y. H. Yerushalmi, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, *op. cit.*, p. 6.

²⁶¹ *Vid.* Génesis 11-35.

²⁶² *Vid.* Isaías 41: 8.

²⁶³ Hans Küng, *El judaísmo. Pasado, presente y futuro*, *op. cit.*, p. 22.

acentuar ese contraste, esa impronta de alteridad que marca al linaje del *yo* que escribe y que, no carece de importancia, en este primer fragmento aún no se enuncia, ya que la experiencia del día festivo judío es reconstruida con un tono impersonal, ciertamente distante. A raíz de lo cual puede sostenerse que la mirada del *yo* se instala en el límite, en la frontera o umbral de dicho cerco —cuestión que ya se anotaba en la primera sección, con la metáfora del vitral— para hablar con la voz del testigo.²⁶⁴ Esa mirada que contempla lo que pasa *adentro* a fin de describirlo, también avizora lo que sucede *afuera*, de manera que es solamente en ese contraste desde donde es posible dibujar lo íntimo, lo familiar o, en palabras de Kamenszain: «lo propio».²⁶⁵

Con esto último traigo a colación un breve artículo de la porteña publicado a propósito de su poemario *El ghetto*, en el que declara que «para testimoniar acerca de lo que sucede adentro es necesario que la lente enfoque hacia afuera. Porque lo propio se revela en el montaje que propone lo ajeno».²⁶⁶ La dinámica del contraste entre lo propio y lo ajeno, esto es: entre lo judío y lo *goi*,²⁶⁷ recorre la obra poética y ensayística de Tamara Kamenszain — como ha podido observarse hasta este punto de mi investigación. Un contraste que, lejos de resolverse, se halla orientado hacia la coexistencia, hacia el diálogo entre lo propio y lo ajeno, entre la *mismidad* (lo Mismo, el *yo*) y la *otredad* (los otros y lo Otro radical, la muerte). Ahora bien, esta coexistencia dialógica germina, menos en el terreno de las certezas, que en

²⁶⁴ Una idea similar es planteada por Sylvia Molloy en un breve texto introductorio a una antología en la que compendia algunos poemas de *La casa grande*. En dichas páginas, Molloy dice: «I think, for example, of Tamara Kamenszain's "Big House", where the reminiscing self, evoking her immigrant ancestors, remains very much an outsider spying it». Sylvia Molloy, en el inciso "Family Portraits", en Sara Castro-Klarén, S. Molloy y Beatriz Sarlo (comps.), *Women's Writing in Latin America*, Oxford, Westview Press, 1991, p. 121.

²⁶⁵ Tamara Kamenszain, "Lo propio se revela en lo ajeno", en la sección *Cultura y Nación* de *Clarín*, 5 de abril de 2003, p. 8.

²⁶⁶ *Loc. cit.*

²⁶⁷ En el hebreo bíblico es una palabra neutral que significa «pueblo», mas con el paso del tiempo llegó a referir a los no judíos en general. *Vid. Los judíos y las palabras, op. cit.*, p. 211.

el de las interrogantes, en el de la puesta en cuestión de aquello que sería propio, de lo que permite, de consuno, la identidad y la identificación: el linaje, los lazos de parentesco. Desde este ángulo, las diversas autofiguras que la porteña fragua en *La casa grande* —la *sujeta*, la madre y, en este fragmento, la testigo que permanece agazapada, sin enunciarse— brotan de ese cuestionamiento de lo propio, metaforizado en la casa familiar como lugar de origen, en las costumbres y rituales de la estirpe. En cuanto a esto último, hay que decir que si el primer fragmento despliega el rito de un día festivo; el segundo atiende las coordenadas de la casa natal, articuladas, también, desde la diferencia, desde ese límite en el que lo propio se percibe en tanto cerco y reclusión. En tal sentido, conviene reparar en los versos del segundo fragmento que, siguiendo con el tono desencantado que centellea en esta sección, delinean el espacio de la infancia en una estocada: «[g]rávida ratonera de inmigrantes» (p. 194). Singular manera de llamar la atención sobre la extranjería, sobre esa condición de desplazados que define la identidad de una familia.

La casa, espacio henchido de deudos que están fuera de lugar y que, precisamente en tal virtud, construyen su lugar apegándose a rituales, a costumbres, a una lengua —todas formas de ser que representan ese territorio del que se vieron forzados a partir. En esa «ratonera», pese a la obstinación de sus inquilinos por reproducir aquello que los cohesionan y los identifica, esto es, su diferencia, se da un juego de hibridaciones: mezcla de aquello que articula su identidad, que recuerda su territorio, y el nuevo territorio, el suelo argentino. Cuestión que puede percibirse en los siguientes versos:

Aquí los pisos alargan con el baile
la agonía de sus tablas.
Alfombras que de Persia tienen
el obsesivo dibujo refrito
a cada brinco muerden, con el polvo,

retazos de estepa acriollada [...] (*ib.*).

Los objetos transportados por los inmigrantes poseen, como las costumbres, los rituales y la lengua, una carga de sentido y un efecto: la recreación del hogar en un nuevo espacio. Recreación que, sin embargo, no se despliega intacta en ese espacio otro, sino que éste actúa, interviene en ella. Así, las alfombras de Persia se tienden sobre una superficie «acriollada», aclimatada. Y, con todo, la mezcla, la posible mixtura de lo propio y lo ajeno en cuanto que proceso orientado hacia la asimilación es problemático, espinoso, pues las más de las veces reincide en la diferencia, acentúa la frontera que separa a estos inmigrantes judíos de los otros. A fin de ilustrar esta dinámica de interacciones y separaciones, se vuelve necesario retomar el asunto de los objetos transportados, pues éstos muy pronto se instalan en una suerte de *vis à vis* con los objetos de territorio de adopción. Así se lee:

Mujeres, amazonas para el parto
—montarse de costado a lo extranjero—
en el barco acarrear *camisones*
y a la hora precisa des-bordada
por las tierras ajenas seminaron
una moda del frío y del abrigo
cuando en trenzas prensadas otras indias
como riendas, *de frente*, los parían (*ib.*).

Antes de reflexionar en el subrayado que hago de estos versos, considero prudente reparar en el énfasis que recae en la diferencia sexual, quiero decir: la separación de los géneros continúa siendo —como en *De este lado del Mediterráneo*— un parámetro de identificación que, en lo que atañe al volumen que ahora me ocupa, y particularmente al fragmento citado, funciona como una estrategia que pone de relieve la maternidad. La función maternal, la gravidez, deviene el modo de inteligir tanto la materialidad del cuerpo femenino, como la subjetividad femenina —ora de la *sujeta*, ora de la línea de mujeres de su genealogía. De esta guisa, las

mujeres, «amazonas para el parto», trajeron consigo camisones mientras que las del territorio al que llegaron, las *otras*, los tejían. La moda de unas y de otras bosqueja un frente a frente, una contraposición que no tarda en radicalizarse.

El *yo* que rememora el pasado de su linaje sin enunciarse, como testigo casi neutral, escribe la contundencia de esa extranjería, de esa alteridad que los aparta de los otros, primero, a partir de la descripción de los rituales de un día festivo; después, atisbando esa diferencia que quiere ser dialógica en los objetos transportados y, enseguida, como se verá, trazando las coordenadas de la casa natal —de esa «[g]rávida ratonera de inmigrantes»— en referencia al *idisch* como lengua que aprisiona. Resulta notorio que, para potenciar esa diferencia que acorrala también mediante palabras, el *yo* que escribe abandone la pura receptividad, la pasividad de quien sólo observa, inscribiéndose en un *nosotros*. El *yo* entra en escena por medio de un pronombre plural que, en su articulación, apela al tiempo de la infancia: «[a] los niños adentro nos encierra / con el idisch un cerco de palabras» (*ib.*). Como sostuve en el apartado anterior, la tensión entre el adentro y el afuera, entre la intimidad y la exterioridad que se asoma a cada tanto en los poemas de *La casa grande*, alcanza su imagen más intensa en la formulación de la lengua de los antepasados, del *idisch*, en tanto cerco, valla lingüística que aparta del exterior. En la medida en que esta lengua judeoalemana funge como representación de una diferencia que segrega, la posibilidad de franquear su cerco la provee el castellano, el voseo del exterior, de la calle, que ese *nosotros*, esos niños prueban al modo de la travesura, mientras los adultos duermen la siesta. Travesura que es remarcada como acto efectuado a escondidas mediante paréntesis:

(Sin embargo escapando por la siesta
furtivos en la calle dormitaron
a la sombra acolchada del voseo

probaban las ternuras de un colchón:
el castellano) (p. 195).

Como correlato de las paredes físicas de la casa grande, de la casa de la infancia y sus coordenadas espaciales, los primeros dos fragmentos de esta última sección despliegan un detalle pormenorizado, si de sus habitantes, también de todo lo que sucede dentro. Rituales y lengua devienen los dos ejes medulares merced a los cuales se acota este espacio de los inicios en cuanto que frontera que pide un salto hacia fuera. Dos ejes que, en su mismo orden, son el revés de ese afuera, del exterior. Me explico: el *idisch*, como el hebreo, se escribe de derecha a izquierda, inversión del sentido de escritura del castellano que, en los últimos versos del segundo fragmento, se apunta en relación —a través de la voz de otro, de un vecino— con el calendario judío y sus días festivos: «“Los días que de ustedes son festejo / ni mandinga deja su trabajo [...] / si de escribir empiezan al derecho / enhebran al revés su calendario”» (*ib.*). Aun si esta observación viene de la voz de un otro que evidencia esa diferencia con el tono del reproche, esta contraposición entre dos órdenes, entre dos mundos, el judío y el *goi*, es esencial para discernir las particulares modulaciones de lo familiar que se elaboran en *La casa grande* y, de manera central, esa dialéctica de lo propio y lo ajeno que recorre la obra de Kamenszain. Como señalé líneas arriba, este contraste entre dos mundos apunta hacia una coexistencia que, ya se habrá podido advertir en los versos recién citados, puede ser tensa, incluso violenta. Esto último ya exige una reformulación, pues acaso dicha violencia sólo pueda intuirse, antes que en una coexistencia ya consolidada, en un primer encuentro o, mejor: en el primer encontronazo entre dos mundos experimentado por la *sujeta*. De ahí que la tensión de tal contraste sea esbozada nada menos que en los versos que cantan el tiempo de la niñez.

En este mismo sentido, es útil tener en cuenta las declaraciones de Tamara Kamenszain al respecto de los versos que postulan la lengua judeoalemana como encierro en este poemario. Me refiero a un breve artículo publicado dos décadas después de *La casa grande* y que, no obstante esa distancia temporal, anuncia desde el título su nexo con este volumen: “El ghetto de mi lengua”. En secciones anteriores me he acercado a algunas de las consideraciones vertidas en esas páginas por la porteña, mas lo que ahora me interesa destacar son las siguientes palabras: «[...] en el origen de mi aprendizaje de la lectoescritura conviven dos lenguas: una —o dos en una, el hebreo y el *idisch*— se escribe de derecha a izquierda y la otra —el castellano— se escribe de izquierda a derecha. En el choque entre esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea ubico también un primer estallido literario». ²⁶⁸ Llama la atención que Kamenszain emplee términos como *choque* y *estallido* para plantear la cuestión del aprendizaje de la lectura y la escritura, es decir, del periodo de la infancia en el que tal experiencia tiene lugar. De manera que el encuentro entre dos mundos, entre esos *dos trenes*, es vivido como una colisión que, a pesar de su cariz violento, es productiva, creativa.

La reflexión sobre esta idea pide ir con calma. Si bien, gradualmente, el ímpetu de este choque sabrá moldearse en diálogo entre los opuestos, lo que interesa apuntar, por lo pronto, es que a cada uno corresponde una fuerza que es asimilada en relación con la dicotomía encierro/libertad. Así, mientras que el *idisch* se formula en tanto noción que delata cierto ensimismamiento, el encierro de la identidad, de la propia interioridad; el castellano se vincula con «la calle y sus juegos *goi*», ²⁶⁹ con una exterioridad libre, sin alambres. El encontronazo entre estas dos fuerzas —en el que, hay que subrayarlo aunque resulte obvio,

²⁶⁸ Tamara Kamenszain, “El ghetto de mi lengua”, en Sylvia Molloy y Mariano Siskind (coords.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, op. cit., p. 159.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 160.

ambas prevalecen, ninguna anula a la otra— es apuntalado en relación con la literatura, con la escritura, de lo que se desprende un asunto en absoluto trivial: la poesía nace del encuentro, aun si violento, con lo otro, con lo ajeno. Desde este ángulo, bien puede afirmarse que son sólo los otros los que salvan del encierro del *yo*, del ghetto y su lengua que segrega.

II

Corresponde ahora centrar la atención en el tercer fragmento de la última sección de *La casa grande*, en cuyos versos restalla el presente de la enunciación. Es válido traer a cuenta el primer verso, dado que regala más de una clave luminosa de lectura: «[q]uien la memoria narra de estos muertos» (p. 195). Por principio, conviene reparar en el verbo que subrayo, pues pone de manifiesto en un trazo el envión narrativo, esa potencia que, casi al modo del fantasma, acecha a cada tramo la poesía de Tamara Kamenszain. El acto de narrar aparece, en el verso citado, en relación con la memoria de los muertos, o mejor: con la memoria que la *sujeta* guarda de sus antecesores. De lo que se desprende que la potencia narrativa acecha desde el horizonte de su estrecho vínculo con el linaje —y, vale resaltarlo, con el linaje judío. No resultará desmedido aseverar, ya desde este punto, que los fantasmas de la narración son, en la obra poética de Kamenszain, los fantasmas del linaje, cuestión que ya podía percibirse desde *De este lado del Mediterráneo*. Así pues, la potencia narrativa se desvela en su remisión a lo familiar, mas, y esto es central, se mantiene como acechanza, puro asomo.

Enseguida, hay que advertir que, desplazándose de la primera persona del plural a la tercera del singular, el *yo* de la escritura vuelve a instalarse en un *quien* para ofrecer en una línea la suma de lo que hasta este punto ha elaborado: una narración de la memoria de sus muertos. Esta narración, este contarse el pasado del linaje —que, ya se ha visto, quiere ser fiel a lo que fue, sin encomios ni solemnidades— muestra cómo la operación de recordar

aquí no apela a la restitución, sino al reconocimiento de la pérdida, de la ausencia. Escritura del pasado que, por traslucirse en cuanto que carga de ausencias, palabra sobre los antepasados desplegada desde el horizonte de su muerte, parece concebirse a sí misma como merodeo entre tumbas. Merece transcribirse en extenso este fragmento:

Quien la memoria narra de estos muertos
elige repechar hasta la nada
desde el izquierdo margen lastimoso.
Ruta de hormigas atareadas las
palabras entre lápidas caminan.
Cargando al hombro hojitas blanquecinas
me expulsan del presente y entresacan
una alegría, familia en el pasado
daguerrotipo, estática avalancha
revival en sepia y ovalado que es
el marco recurrente de un estilo:
manera de decirlo, dicho está (*ib.*).

En su ejercicio de (re)construcción del tiempo de la memoria, ese *yo*, agazapado tras un *quien*, elige y «elige repechar hasta la nada». Movimiento paradójico de la escritura que articula desde diversos niveles el lugar de origen —el pasado y su localización espacial, la casa natal con sus habitantes— para después optar por la nada. A propósito de este singular verso, Enrique Foffani señala que «en la poesía de Tamara Kamenszain, la nada apela al desierto, a la pampa, a esa llanura in-finita en el sentido de no llegar nunca a su fin [...]».²⁷⁰ Vacío ejemplar que no se interrumpe en ninguna parte y que, de acuerdo con Foffani, cada «palabra contiene y no puede expresar, no puede llevar afuera más que nombrando su decir tautológico».²⁷¹ Un decir que, en el verso citado, desea renunciar a continuar diciendo. Sin

²⁷⁰ Enrique Foffani, “Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada. Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia, op. cit.*, p. 328.

²⁷¹ *Loc. cit.*

embargo, esta renuncia a la palabra o, para decirlo mejor: esta palabra que quiere avanzar hasta su propia nada, hasta los márgenes de su silencio, es interrumpida por una nota positiva, por una «alegría, familia en el pasado». A fin de seguir, es lícito destacar que la esforzada labor con la palabra, su artificio, cristaliza aquí en la imagen de las hormigas, esos insectos que se caracterizan por vivir en comunidades organizadas a partir de la división del trabajo reproductivo. En sus afanosas tareas, las hormigas trazan hileras sobre el suelo que, en el cuarto y quinto verso, se identifican con las líneas de la escritura: ambos recorridos entre túmulos, entre tumbas.

Ahora, el tono lúgubre de este fragmento, su decir que parece encaminarse hacia la nada, hacia su propio borramiento, pronto encuentra motivación en la fotografía como intentada resurrección, «*revival* en sepia» que, si bien no es *la vida*, sí el testimonio de que hubo vida —y una vida en familia, que ya revela, en el sentido químico del vocablo, una identidad sostenida en la pertenencia, permanencia de la estirpe, así entonces, sosiego ante la pérdida, alegría por lo que ha sido. La fotografía, emanación literal de la «familia en el pasado», reaviva el relato. Siguiendo lo planteado hasta aquí, bien puede sostenerse que el presente *debe* supeditarse al pasado, *debe* recordarlo, puesto que lo contrario, es decir: el puro presente en el tiempo es la negación de su pasar y, por tanto, deposición de todo lo que fue. Más allá de que esta reconstrucción del tiempo entrañe una mirada crítica de los basamentos del linaje, más allá de que su recuento traiga al cuento sólo ausencias, lejos incluso de aquella momentánea renuncia a continuar diciendo, lo que estos versos ponen de relieve es un presente poluto de huellas y restos del pasado. Huellas y restos que dan el tono, que son «el marco recurrente de un estilo» (p. 195).

Tras lo cual, hay que decir que en el cuarto fragmento —cuyos versos despliegan, también, un presente maniatado al pasado, ligado a ese tiempo— ya comienza a bosquejarse

el posible retorno, esto es, la inminencia de lo que está por venir. Así, los primeros versos rezan:

Y en el lugar amorfo del comienzo
se sienta a fabular la que no dijo
soy primera, persona, estoy volviendo
mis libros al puerto de la infancia (pp. 195-196).

Más adelante me concentraré en los dos últimos versos citados, en los que, finalmente, se enuncia el *yo* en primera persona, al tiempo que sugieren la vuelta al país —si se atiende la pausa, el corte que deja momentáneamente en suspenso la oración *estoy volviendo*— en neto vínculo con lo que bien puede aventurarse es la labor de la escritura aquí: volver al tiempo de la memoria, llevar la poesía *al puerto de la infancia*. Por de pronto, es forzoso analizar los dos primeros versos, dado que es precisamente en ellos en los que se redefine la relación con ese tiempo de la memoria. En primer lugar, el pasado es elaborado en referencia a su localización, a un lugar —la casa grande, el lugar del comienzo— que, llamativamente, es calificado como *amorfo*. Dicho de otro modo: el tiempo de la memoria es la casa en cuanto que espacio informe susceptible entonces de ser moldeado, como si de una masa se tratara, según las necesidades, según la voluntad del *yo* que rememora desde el presente de la enunciación. En segundo lugar, el *yo*, que comienza instalándose en la tercera persona del singular, no habla de rememoración, de recuerdo, sino de *fabulación*, de invención.

En lugar de una oposición entre memoria e imaginación, percibo una imbricación entre ambos órdenes en los poemas de Kamenszain. Cuestión que acaso pueda plantearse mejor merced a las formulaciones de Edmond Jabès, para quien la ficción, lejos de contraponerse al recuerdo, acude en su ayuda al reparar sus vacíos. De acuerdo con el poeta de origen egipcio, esto equivale a decir que aquello que es imaginado estaba ya, de alguna

forma, en lo más profundo de la memoria: sus huellas, aun ocultas o incluso perdidas en esa profundidad de la memoria, no dejan de ser punzantes, por lo que la imaginación las extrae del olvido, las lleva a la superficie.²⁷² Si bien Jabès dice, no sin cierta vacilación, que «[i]maginar es, tal vez, reencontrar —re-crear— lo que hemos olvidado»,²⁷³ muy pronto afirma que es únicamente la ficción la que permite «trascender el puro acontecimiento, recuperarlo en sus repercusiones más íntimas».²⁷⁴

A la luz de lo cual puede sostenerse, no simplemente que *la que fabula*, en ese mismo acto de imaginación, de invención, recuerda, sino que, en la misma fabulación, en su sola mención, ya se halla eso que de más íntimo tiene el pasado familiar, vale decir: la fabulación es la cifra más íntima de los particulares acontecimientos que marcan, que delimitan al *yo* que escribe. Y, sin embargo, el *yo* de *La casa grande* no es uno que desee estar delimitado, de ahí su constante cuestionamiento de lo propio, de la genealogía y su pasado. De ahí, también, ese constante desplazamiento entre los pronombres personales. Al respecto, conviene retomar los dos últimos versos arriba citados: «soy primera, persona, estoy volviendo / mis libros al puerto de la infancia». De entrada, hay que recalcar que aquí la *sujeta* se enuncia en la primera persona del singular, mas de una manera, podría decirse, anómala. Antes de ahondar en esto, resulta necesario destacar que esta mancuerna de versos confirma que el *yo* de la escritura sigue el hilo de la memoria, persigue (en el sentido etimológico del término, del latín *persequor*: seguir obstinadamente) su huella. Búsqueda obstinada que, como dije líneas antes, se perfila como una vuelta hacia atrás en el tiempo que alude, a su vez, a la vuelta al país. Enseguida, es menester reparar en que, en la medida en

²⁷² Edmond Jabès, “...Al libro”, en *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, op. cit., p. 71.

²⁷³ *Loc. cit.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

que el retorno es inminente —anunciado en ese *estoy volviendo*—, se hace posible la enunciación en primera persona que, sin embargo, se exhibe fracturada por una coma.

Se habrá podido intuir, a lo largo de las páginas de *La casa grande*, una renuencia de la *sujeta* a afirmar *soy yo*, una negativa a articularse en la unicidad de la primera persona. Si bien esta itinerancia entre las diversas personas gramaticales, exceptuando la primera del singular, puede discernirse en relación con aquellos «viejos pudores formalistas», creo que la cuestión admite ser pensada en su vínculo con la dicotomía adentro/afuera. A efectos de ilustrar esta idea, quiero comenzar por apuntar que, a fin de decirse, la *sujeta* ensaya diferentes pronombres: anda por distintos caminos indirectos que, paulatinamente, la conducirán a devenir-*yo*. Como si tal devenir sólo fuera posible luego de agotar esos caminos oblicuos, después de privarse, en su curso, del poder de instalarse en la primera persona. Enseguida, me aventuraré a decir que tales vías indirectas de la enunciación se constituyen como un *afuera*, mientras que el *yo* entraña, como la lengua del linaje, un cerco, esto es, la reclusión en un espacio egocéntrico.

De ahí que en el verso en que finalmente se instaura la primera persona, ésta aparezca fracturada, dividida por una coma. Desde este ángulo, la coma supone una posible salida, una apertura hacia afuera, hacia lo otro y los otros. Con todo, es gracias a la inminencia del regreso que se asoma un *yo* que, más allá de sus elaboraciones, de sus fabulaciones, ya *es* — y está volviendo. Consideraciones que llevan al último fragmento de este poemario, en cuyos versos centellea un presente que posee su piedra de toque en el futuro, en la proximidad del retorno. Esta inminencia de la vuelta al país de origen ilumina con nuevos fulgores todo el poemario, ya que el *yo* declara enviar sus versos como carta para anunciar su regreso:

Estoy lista. En aviso de regreso
voy a liar los versos al paquete.

Aflojo el metro, nudo de lo dicho
y envío su retorno como carta (pp. 196-197).

El tono positivo que parece permear estos versos no tarda en disiparse, pues los versos finales de este último fragmento cierran, clausuran el sentido de *La casa grande* con la mención — y la resignación— de la muerte de los destinatarios: «no me leen, los muertos, mis / abuelos» (p. 197). Para Anahí Mallol, esto implica un cierto fracaso de la carta que, desde su mirada, haría de ésta un mensaje enviado como «como una botella al mar».²⁷⁵ Afirmación tan certera como la que más, pues se me permitirá aseverar que apunta hacia la esencia de toda escritura, arrojada al azar de sus lecturas. Concebidos como carta enviada a los muertos, estos versos ponen de relieve la estructura de toda escritura que, como apunta Jacques Derrida, «debe, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general».²⁷⁶

Llevando un paso más allá esta formulación, hay que decir que es la muerte, la ausencia radical de los destinatarios, los abuelos, la que posibilita la escritura, motivo de los versos en cuanto que epístola que anuncia un retorno que, sin embargo, no puede cumplirse tal como se lo añora. La proximidad del regreso puesta en estrecha relación con la muerte de los otros no hace más que recalcar ese incumplimiento, pues la vuelta al lugar tal como se lo dejó es imposible: los moradores de la casa grande están muertos. Si se tiene en cuenta que este fragmento encuentra el pábulo de su esforzada labor con la palabra y la memoria en el gesto de reconocerse como carta que anuncia el regreso, este retorno se observa, pese a todo, efectuado en el dato con que concluye el volumen: «Buenos Aires-México-Buenos Aires,

²⁷⁵ Anahí Mallol, “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores (Diana Bellesi, Delfina Muschiatti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)”, *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 52/53 (2000-2001), p. 41.

²⁷⁶ Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, trad. C. González, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1994, p. 357.

1978-1985» (*ib.*). En la medida en que este dato fecha el retorno —que antes sólo había figurado en su inminencia—, bien puede sostenerse que opera como un verso más, uno que inscribe la articulación del tiempo, desde el pasado hasta el regreso efectivo de la *sujeta*. Fijar, en el final de página, la circularidad de la partida y el regreso como una firma, que, hay que insistir, es una fecha, un dato en lugar del nombre propio, supone hacer de ese recorrido espacial y temporal lo más propio del *yo*, su marca y lo que la garantiza esa propiedad.

III

Luego de esta lectura y revisión de los cinco fragmentos que constituyen la última sección de *La casa grande*, se habrá podido advertir que, si sus versos registran el presente de la enunciación, es en la medida en que tal temporalidad no es pura presencia del presente, sino tensión entre lo que fue y lo que está por venir. Tensión que constituye, menos que una suspensión en la continuidad del tiempo, una forma de llamar la atención en su paso. Desde este horizonte, se puede aventurar que dicha tensión, en tanto apertura entre el pasado y el futuro, entraña la intensificación del paso del tiempo, cuyo *continuum* acarrea la consciencia, el afrontamiento de las pérdidas, de la muerte de los otros. Frente a estas ausencias refulge la escritura que se instaura como carta enviada a aquellos que ya no están, a los abuelos muertos. Ahora, en el gesto que implica inscribir, marcar como destinatarios precisamente a aquellos que ya no pueden leerla fulgura, primero, el reconocimiento, sin duda acongojado, de su ausencia; después, el anhelo de arrancarlos, así sea por un instante, de su silencio sepulcral, de su muerte.

En tal virtud, puede aventurarse que ese gesto que supone hablar, escribir a los muertos se halla regido por una devoción a su memoria, por la asunción de una responsabilidad ante su ausencia radical. Dicha devoción y esa responsabilidad se traslucen

en un impulso orientado a preservar su recuerdo, tal como se lee en aquel verso en el que la *sujeta* declara, sin rodeos, que *narra la memoria de estos muertos*. En este sentido, y aceptando que cada poema de *La casa grande* funciona como un relato mínimo escandido en verso, tal escansión, ese corte —señalado, también, mediante encabalgamientos— puede asociarse con el afuera del *cercó* familiar. En otros términos: cada corte de verso refiere un impulso otro que reside, sin más, en el deseo de franquear las coordenadas del linaje, del ghetto y sus alambres. Bajo esta luz, la tensión de la poesía y lo narrativo, del verso y su novela, puede discernirse en cuanto que paradójico empeño de (re)construir las filiaciones, los lazos de parentesco en la página y, en el mismo movimiento, buscar saltarlos, traspasar sus lindes al fracturar la línea narrativa.

La escritura de Tamara Kamenszain en este volumen pone de relieve el cariz paradójico de su propio movimiento, ése que, como apuntaba Jorge Panesi, *ata barriletes para que se los coma el viento*. Bordando y desbordando, tejiendo y des-tejiendo, los poemas de este libro revelan el lujo del gesto escriturario —su economía barroca, que es puro dispendio, derroche, gasto. Si bien este asunto ya se adelantaba desde la primera sección de *La casa grande*, sus últimos fragmentos lo confirman al postular sus versos como carta enviada a los que ya no pueden leerla. Maniobra inútil, se presumirá que, en tal virtud, pone el acento en su gratuidad. Una cuestión más llama la atención en los últimos versos de este poemario y es que, tal como reza uno de los versos transcritos más arriba —«aflojo el metro, nudo de lo dicho»—, el hermetismo deliberado que marca los poemas anteriores va decreciendo, suavizándose, destensando «la costura banal de lo ya dicho» (p. 196).

Sobre este particular, la porteña ha declarado que se trata de una tendencia que abarca cada uno de sus poemarios organizados de manera tripartita, arguyendo que la dificultad, el abigarramiento del lenguaje *pide*, hacia el final, *claridad*: «[e]n todos mis libros, desde *La*

casa grande, tengo tres partes y un poema final largo. En esas terceras partes es donde me permito ser más “narrativa”, ser más transparente o decir las cosas sin tener vergüenza. Debe tener que ver con un rollo que se extiende y que necesita o pide cierta claridad». ²⁷⁷ De modo que esta escritura barroca que fulgura con los *brillos de la casa* se sostiene en esa operación sistemática que distiende, que *afloja* el verso en las secciones que cierran cada libro, dejando entrar sin excesivos ambages esa potencia narrativa que la asedia. A fin de poner el punto final de este inciso, me permitiré afirmar que el discurso poético de *La casa grande* nace del reconocimiento desgarrado de la muerte de los otros, nace exactamente allí donde no hay posible respuesta ni posible restitución. Escritura que se abre a la ausencia radical, a la nada, mas no para decir lo indecible —la muerte, el afuera de lo humano— sino para hacer decible la vida. No es gratuito, en este tenor, que Panesi afirme que el entramado que teje la *sujeta* nos dice que sólo «la poesía torna por fin vivible aquello que vivimos». ²⁷⁸



Fuerza es destacar, a modo de conclusión, que la escritura de Kamenzain en este poemario, al prodigar su esfuerzo en la construcción de las diversas modulaciones del espacio de la casa natal, desemboca en lo que puede ponderarse como su núcleo: el pasado, esa temporalidad que, por haber sido experimentada en compañía de los otros, de aquellos que ya no están, se trasluce, hacia el final, en la narración de su memoria y, en seguida, en el señalamiento de su ausencia. Dos cuestiones descuellan en esto último: en primer lugar, y como resulta lógico, se trata de una suerte de narración *contra natura* tanto por la alteración del orden sintáctico, cuanto por la escansión, el golpe, a veces violento, que corta la incipiente línea narrativa en

²⁷⁷ “Escribir es andar medio a ciegas con alguna intuición”, entrevista de Silvina Frieria a la autora, art. cit.

²⁷⁸ Jorge Panesi, “Banquetes en el living: Tamara Kamenzain”, en *Críticas*, op. cit., p. 301.

versos. Corte que es también de orden crítico, pues la cesura que frena, tan constante como momentáneamente, el impulso narrativo de la voz puede leerse en tanto puesta en cuestión de todo aquello que fundamenta el espacio de los inicios, la casa familiar y su vida interior. Si la potencia narrativa se manifiesta en relación con el linaje, es posible afirmar que la cesura aparece como el deseo de atravesar su cerco. En segundo lugar, creo prudente insistir en que en el señalamiento de la muerte de los antecesores se halla el motivo de este conjunto de poemas —la oración con que termina el poemario, «[p]ues / no me leen, los muertos, mis / abuelos», lo confirma tanto por una marca gráfica, la conjunción de valor causal *pues*, cuanto por apuntar esa ausencia como imposibilidad de recibir, de leer la carta, los versos tan afanosamente labrados. Lo que resulta medular, dado que, si en las secciones anteriores la impronta de la muerte se muestra, raudamente, en tanto fisura subsanada de manera temporal, esa oquedad se expande en los versos finales con la afirmación de la muerte de las figuras sobre las que pivota la articulación de la casa natal.

A raíz de lo cual es lícito sostener que el discurso poético de *La casa grande* toma su fuerza, su ímpetu de la desaparición de los otros —de esa ausencia que los versos declaran como su (imposible) destino. No deja de llamar la atención el modo en que este volumen perfila, en unos cuantos trazos, la entrada deletérea de la muerte en el espacio de la casa y, por tanto, en la genealogía: agrietamiento furtivo, casi velado, de los muros de la casa grande por la ausencia. Ahora, si la familia, el linaje que delimita y sostiene a la subjetividad trazada en la página, va, poco a poco, manchándose de muerte, algo similar acontece en lo que se refiere a los referentes literarios familiarizados en la escritura crítica. Como se verá en lo que sigue, en las genealogías elaboradas en el terreno ensayístico entrará también la ausencia radical, pues Kamenszain se abocará al análisis de escritoras que saben consagrar sus versos a la reflexión sobre la muerte, tanto como a aquellos autores que ofrecen testimonio del

abatimiento de la muerte sobre sus cuerpos. De uno o de otro modo, la proximidad —deseada o temida— de la muerte se convertirá en condición de la escritura, como procuraré mostrar en las siguientes páginas.

2.2 Genealogías horadadas por la muerte:

La edad de la poesía

2.2.1 Narrativas de la crítica: de *niñas milenarias*, neobarrocos y otras familias

I

Corresponde, de nueva cuenta, procurar reconocer el singular terreno que Tamara Kamenszain dispone para escribir crítica o, mejor: para continuar tejiendo relatos críticos, narrativas de una experiencia de lectura. Desde su primer volumen de ensayos, *El texto silencioso*, la porteña ya fraguaba singulares métodos de acercamiento a la escritura poética de otros que, sin abandonar la exposición sistemática ni el esfuerzo reflexivo, mostraban sin rodeos ni tapujos su cariz subjetivo, incluso inventivo. Métodos cuyo despliegue discursivo se instalaba, real y metafóricamente, fuera del *ghetto teórico*. Asimismo, y como anteriormente tuve ocasión de advertir, en el trazo genealógico, vale decir: en la voluntad de familiarizar los referentes literarios, de construir consanguineidades textuales, se concretaba el motor de dicho despliegue. Voluntad, fuerza catalizadora de asociaciones y filiaciones que resurge, diáfana, en *La edad de la poesía*, segundo libro ensayístico de Kamenszain, publicado por vez primera en 1996 por la editorial Beatriz Viterbo.

Es válido comenzar por decir que si antes, en ese libro fundacional que constituye *El texto silencioso*, la trabazón de parentescos se sostenía en una peculiar concepción del silencio, vinculado con el habla femenina, cuyo resultado fue la formulación de una textualidad otra, lateral, reluctante a la grandilocuencia de determinados discursos, ahora tal trabazón se halla vertebrada por lo que me aventuraré en denominar, pluralizando el sustantivo del título del volumen, las *edades* de la grafía del *yo*. Designación oscura, se me

podrá objetar, que no parece esclarecer nada en cuanto al pivote de esa potencia imaginativa que traza familias poéticas. Empero, dos cuestiones descuellan en ella y, por tanto, en el mismo título de este conjunto de ensayos: en primer lugar, la alusión al tiempo, a una experiencia temporal articulada en etapas, *edades*; en segundo, esta articulación o estructuración del tiempo, concebido entonces como el tiempo de una vida, corresponde a cierta poesía, a aquella que Kamenszain se aboca en estos ensayos.

Esos versos que la porteña elige se caracterizan por un matiz autobio-gráfico, esto es: por construir un *yo* en la página que parece compartir con el *yo* autoral esa experiencia del tiempo que se extiende entre dos acontecimientos trascendentes, el nacimiento y la muerte. De la temporalidad que media entre estos dos hitos mayores y extremos, de esa vida en el poema, el discurso hermenéutico-narrativo de Kamenszain se detiene prácticamente en todas sus fases, sus *edades*: desde la infancia hasta la adultez, pasando por la adolescencia, hasta el momento radical de la cercanía de la muerte, del vértigo de su inminencia. A lo que hay que agregar que, si bien estas edades aparecen organizadas según la secuencia natural del tiempo o, mejor: siguiendo el orden que de ordinario damos a nuestra experiencia temporal, éstas pertenecen a la poesía, a la singularidad de una duración vivida en el poema, en su lenguaje.

De ahí que el período de la niñez, central en estas páginas, pueda extenderse por «mil años» —como reza el título del primer capítulo. Es necesario pergeñar el modo en que la porteña configura este nuevo árbol genealógico, con sus raíces y ramificaciones organizadas a partir de ese peculiar ciclo biológico de —y en— la poesía. Sin preámbulos ni advertencias, *La edad de la poesía* inicia con el ramaje femenino. Así, el primer capítulo se concentra en Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik, poetas con las que Kamenszain formula esa infancia milenaria, insólita por pertinaz, por negar la transitoriedad de esa edad que, si hace caso de

su límite, de la muerte, es en la medida en que ésta deviene una acción frecuente, un juego susceptible de efectuarse repetidamente en la escritura. Enseguida, en el segundo capítulo, aparecen los tallos y filamentos neobarrocos, los poetas *cansados del cansancio* que, como «adolescentes girondianos»,²⁷⁹ encuentran nuevos vericuetos para la poesía argentina en la década de los ochenta.

Oswaldo Lamborghini y Néstor Perlongher conforman ese entronque que hace pie en el barroco áureo para anegarlo del barro del Río de la Plata. El tango, por cierto, será uno de los elementos que permitirán a Kamenszain ubicar al neobarroco, si en el limo rioplatense, también dentro de las coordenadas barriales. No huelga agregar que, como se verá más adelante, el germen de este capítulo se halla en un artículo publicado en 1986, “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, en cuyas páginas la porteña retoma algunas de las ideas centrales de *El texto silencioso*. De lo que se puede colegir que Kamenszain venía moldeando, ensayando las ideas en torno a esta familia *neobarrosa* desde una década antes de que *La edad de la poesía* viera la luz. Si se tiene en cuenta que la tarea de este volumen consiste en reflexionar sobre la vida de un *yo* en el espacio de la poesía y, desde ese horizonte, pensar «cómo se comporta ese yo que dice *yo* en el poema»,²⁸⁰ no sorprenderá que hacia el final de este capítulo aparezca Augusto de Campos como aquel que hace de su nombre un verso y de esta operación poética una operación de *resta*.²⁸¹

²⁷⁹ Así los adjetiva Tamara Kamenszain en un par de párrafos que aparecen en la contracubierta de la primera edición de este volumen. Vid. T. Kamenszain, *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

²⁸⁰ Tamara Kamenszain, en el inciso “La gramática tanguera” del capítulo “Neobarrocos en su tinta”, en *La edad de la poesía*, incluido en T. Kamenszain, *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, op. cit., p. 112. En lo sucesivo, sólo daré el número de página dentro del texto, pues todas las citas pertenecen a esta edición.

²⁸¹ Kamenszain llama la atención sobre esta cuestión a propósito del primer volumen de Augusto de Campos, *El rey menos el reino*, en donde «encontramos al poeta interesado en la operación de restar». Y la cifra que se resta aquí, detalla la porteña, es la «cifra del nombre. Menos Augusto parecen decir los ex poemas: “escarnecí sobre mi nombre en varias lenguas”, “ya cansé mi nombre” [...]». T. Kamenszain, *ibid.*, p. 126.

En torno a esto último, hay que decir que por ese acto que implica escribir, *dar* el nombre propio en el poema para restarse, para disminuirse y, en esa misma operación, inscribir el nombre de los otros, los deudos que respiran fuera del papel —esa hebra narrativa, la novela familiar que Kamenzain ve, especularmente, en otras escrituras— brota otro sarmiento, la rama de los *hijos adultos*. César Vallejo y Arturo Carrera son los nombres con los que la porteña escribe el tercer capítulo, el más breve, en el que, dicho sea de una vez, ya se vislumbra la fragua de una noción que será plenamente desarrollada en uno de sus últimos libros ensayísticos, a saber: la de los «poetas chiquitos» (p. 138).²⁸² Más adelante me detendré en esto último; por lo pronto, hay que decir que en este punto del trayecto ya puede comenzar a percibirse que Tamara Kamenzain traza múltiples arborescencias en este volumen.

Acaso esta última cuestión pueda plantearse mejor con la ayuda de Gilles Deleuze y Félix Guattari, para quienes las estructuras arborescentes, por remitir a sistemas jerárquicos y centralizados, pueden ser reformuladas a partir de la imagen del rizoma, que hace del árbol un modelo que no está a salvo de «deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos»,²⁸³ que actúa en lo heterogéneo creando múltiples comunicaciones transversales: sistema acentrado susceptible de regenerarse, de continuar creciendo horizontalmente como la hierba. A la luz de estas consideraciones, los capítulos de *La edad de la poesía* pueden verse como un conjunto de esquejes, de diversas raicillas fasciculadas, cuya unidad subsiste no obstante sus múltiples ramificaciones. De igual modo, esta mirada sobre las familias poéticas que Kamenzain construye permite subrayar su continuo crecimiento y proliferación pues, como antes aludí, algunos nudos de las arborescencias que

²⁸² El adjetivo se convierte en noción estética en *Libros chiquitos*, publicado en 2020 por la editorial Ampersand.

²⁸³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Introducción: rizoma”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trads. J. V. Pérez y U. Larraceleta, 5ª ed., Valencia, Pre-textos, 2002, p. 25.

retoñan en este volumen vienen de textos anteriores y serán retomados años después. Baste, por ahora, reparar en que las páginas dedicadas a los neobarrocos, con su simiente en un texto más antiguo, dan lugar a la reflexión sobre el *neobarroso* perlongheriano, que será retomado y rebautizado por la porteña años después como *neoborroso*.²⁸⁴ Asimismo, es lícito señalar que las presencias de algunos poetas son persistentes, reapareciendo continuamente tanto en el terreno del ensayo, como en el de la poesía —Pizarnik, Vallejo, Lamborghini y Perlongher son muestra de ello.²⁸⁵ En este sentido, y para seguir con el trazado de la estructura de este libro, la poesía del chileno Enrique Lihn, analizada desde uno de sus vértices en *El texto silencioso*, vuelve a dibujarse en el último capítulo, titulado “La lírica terminal”. Así pues, hacia el final de *La edad de la poesía*, se forma una nueva ramificación a partir de las complejas circunstancias en que Lihn, Perlongher, Héctor Viel Temperley y José Lezama Lima escribieron sus versos finales. Se trata de la última *edad* de la poesía, su última fase: momento en que estos cuatro poetas, ante la inminencia de la muerte, cimbrados por su intimidad, deciden dar testimonio de esa cercanía, nombrar su próxima desaparición.

La reflexión sobre los cuatro capítulos que conforman este volumen, las consideraciones sobre su curso y su tejido, exigen seguir un determinado orden, por lo que dedicaré el presente subcapítulo a sus primeras tres secciones, prestando especial atención al ramaje femenino, así como a Lamborghini y Perlongher, ese par de adolescentes neobarrocos

²⁸⁴ Vid. Tamara Kamenszain, “Neobarroco, neobarroso, neoborroso. Derivas de la sucesión perlongheriana”, en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, op. cit., pp. 69-98.

²⁸⁵ Las reflexiones sobre Pizarnik y Vallejo son reanudadas, aunque desde otro ángulo, en los dos primeros capítulos del cuarto libro ensayístico de la porteña. Vid. T. Kamenszain, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, op. cit., pp. 15-61 y 63-115. Algunos versos de Vallejo, pertenecientes a los *Poemas en prosa* y *Los heraldos negros*, abren, respectivamente, los poemarios *Solos y solas*, publicado en 2005, y *El eco de mi madre*, en 2010. De igual manera, los nombres de Pizarnik, Lamborghini y Perlongher devienen versos en el poemario que da título a la edición de la poesía reunida de la porteña, *La novela de la poesía*. Al respecto de Lamborghini, en su libro de ensayos de 2016, la porteña no sólo elabora la línea de nuevos poetas que se inscriben en la estela de Perlongher, sino también la de aquellos que conforman la «sucesión lamborghiniana». Vid. T. Kamenszain, “Ya no hay que escribir novelas”, en *Una intimidad inofensiva*, op. cit., pp. 62-67.

cuyo rumor resuena, de continuo, en la escritura poética y ensayística de Kamenzain. Si bien con esto me propongo abordar el particular modo en que la porteña analiza la operación neobarroca y su cambio de denominación a orillas del lodo rioplatense, esta senda del pensamiento recorrerá también el resto de las arborescencias que aparecen en los primeros tramos de *La edad de la poesía*. Pero será en el siguiente capítulo, destinado así al examen de las últimas secciones del volumen —y, de ahí entonces, al hito extremo, final de una vida en la poesía—, en donde me concentraré en esclarecer aquello que encierra, esa generosidad última que se halla implicada en la noción de la *lirica terminal*.

Este acercamiento a *La edad de la poesía* posibilitará, al alimón, perfilar y discernir aquello que da pábulo a que ciertas presencias constituyan apariciones insistentes en la escritura de Kamenzain: suerte de acontecimientos textuales a los que la porteña no dejará de volver, de recordar. Si llamo *acontecimientos* a esas presencias familiares, a los referentes axiales del trayecto escriturario de Tamara Kamenzain, se debe a una cuestión que se relaciona con una de las hipótesis de mi trabajo de investigación. Y es que, si tal trayecto avanza de manera *espiralada* entre dos géneros, su recorrido zigzagueante va configurando dos identidades que se mantienen en continuo diálogo: la de una *sujeta* que escribe que es, a la par, una *sujeta* que lee. Si bien esta doble configuración autobiográfica sabrá, sobre todo en los últimos tramos de su escritura poética, entreverarse, lo que corresponde destacar en este momento estriba en que, en el terreno del ensayo, Kamenzain teje narrativas de una experiencia de lectura que, así como su objeto o su tema en este volumen, pueden ponderarse como una vida en la obra. Quiero decir: cada lectura, cada libro al que la porteña se aboca puede verse en tanto suceso de una vida transformada en escritura —suceso que es, sin más, un encuentro con los otros. En este tenor, resulta asaz significativo que, en el 2000, con la publicación de su tercer libro de ensayos, titulado *Historias de amor*, Kamenzain decida

reunir sus dos volúmenes anteriores, *El texto silencioso* y *La edad de la poesía*. Tres libros congregados bajo ese llamativo título que, en sí mismo, ya adelanta la matriz narrativa de su confección. Asunto que es confirmado y ampliado en el prefacio, en cuyas breves y luminosas páginas —apenas un par—, la porteña comienza por declarar su «compulsión por desbordar los imprecisos límites del ensayo».²⁸⁶ Una dinámica de exceso, de expansión que consiste en (con)fundir las lindes de la crítica con las de «un diario íntimo».²⁸⁷

Lo que este diario íntimo relata es la historia de esos encuentros —amorosos, sí, aunque en primera instancia cordiales, por cuanto esta palabra, en su etimología, remite al corazón— con los otros, con su escritura percibida en tanto presencia. Relatos que se hallan cristalizados en la forma de libro, cuestión que viene muy a cuento, pues para Kamenszain el libro «es sinónimo de linaje». En una entrevista en 2003 con Silvio Mattoni, la porteña dice, a propósito de sus *Historias de amor*, que si bien en este volumen se vuelca en «narrar haciendo crítica [...] lo que queda como reconocible es el libro, y libro para mí es sinónimo de linaje. Gerard Haddad lo dice con una metáfora que me encanta: “comer el libro”, en el sentido de digerir la identificación amorosa con el grupo de pertenencia inscribiéndose en una genealogía».²⁸⁸ Si bien Haddad se refiere, de manera particular, a los rituales de lectura judíos de las escrituras bíblicas y rabínicas, la metáfora de la digestión es, sin género de duda, susceptible de aplicarse a cualquier lectura. El acto interpretativo, en tanto recepción y asimilación de las palabras del otro, puede equipararse con los actos de ingestión y digestión que, desde este ángulo, implicarían la posibilidad de identificación con aquello —el pan o la letra— que se interioriza.

²⁸⁶ Tamara Kamenszain en su prefacio a *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁷ *Loc. cit.*

²⁸⁸ “Sólo hay poesía de amor”, entrevista de Silvio Mattoni con Tamara Kamenszain, *La voz del interior*, Córdoba, 17 de julio de 2003 (secc. Cultura).

Como podrá advertirse, los planteos de Kamenszain regalan una clave preciosa en lo que me ocupa, pues la *identificación amorosa* con los otros que tiene lugar en la lectura se articula en su escritura mediante el armado de genealogías. A raíz de lo cual, bien puede sostenerse que las lecturas que la porteña escribe, aquellas que narra, ponen de manifiesto esa identificación, si en cuanto que lazo filial imaginado, fabulado; también, y en primer lugar, en tanto vínculo vivido, experimentado con los otros. Acaso uno de los efectos que esta estrategia promueva sea la posibilidad de decir *nosotros*, palabra que resuena como una identidad en la alteridad, sin reducir o borrar la diferencia. Dicho esto, resta por averiguar qué es lo que anima dichas identificaciones, asunto que, a su vez, ayudará a responder a la pregunta que esbocé un poco más atrás —aquella que se interroga por lo que hace que ciertas identificaciones, algunas filiaciones se conviertan en huellas persistentes, imborrables, en la escritura de Kamenszain.

II

Corresponde ir al inicio de *La edad de la poesía*, lo que equivale a decir que toca ir a la infancia, empero, y tal como anticipé líneas atrás, se trata de una infancia que, al ser de la poesía, al tomar forma en ese singular espacio, es tan insólita como la que más: renuente a pasar y, en tal virtud, armonizada al compás de la vejez y la muerte. Una infancia intensificada por una suerte de paradoja temporal, en tanto que el orden de la sucesión cotidiana del tiempo aparece perturbado, provocando su coexistencia con otras edades. El carácter insólito de esta edad obedece, así, a que aparece ahí donde no se la espera, sobreimpresa en las edades adultas, en las escrituras maduras de dos poetas disímiles —acaso esta diferencia pueda observarse, de entrada, en su relación con la vida— entre las que, sin embargo, existe más de un vaso comunicante, como lo demuestra la lectura de Kamenszain.

Ahora, si digo que las divergencias entre Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik comienzan a observarse desde sus biografías, se debe tanto a la clara diferencia de edades, como a que la longevidad de una se contrapone a la precoz renuncia ante la vida de la otra. A no dudarlo, la precocidad de Pizarnik —clave en su recorrido vital, aunque, sobre todo, en el escriturario, como enseguida lo mostrará Tamara Kamenszain— es uno de los ejes de esa diferencia que refiero. A efectos de ilustrar esto, hay que empezar por decir que, si bien no hubo una amistad entre ambas poetisas, sí llegaron a encontrarse en más de una ocasión, como señala Ivonne Bordelois.²⁸⁹

Después, es menester apuntar que, de su admiración por Biagioni, Pizarnik deja constancia en una carta que le envía con motivo de la aparición de su tercer poemario, *El humo*, publicado en 1967 por la editorial Emecé. Con este breve volumen, Biagioni fue merecedora del Primer Premio Municipal de Poesía en 1968, premio que Pizarnik había recibido dos años antes por *Los trabajos y las noches*, su sexto libro. La carta que menciono, y a la que habré de volver más adelante, es escrita, como sostiene Bordelois, «por una joven y rebelde poeta consagrada a una poeta mayor en vías de consagración».²⁹⁰ Explicitada, aun si meridiana, esa precocidad vital de la autora de *La última inocencia*, hay que apresurarse a acotar otra cuestión en apariencia obvia a fin de disipar malentendidos, pues si aquella edad extraña, esa infancia insólita, es el punto en que ambas poetisas convergen —a la vez que sabrán divergir—, en ninguno de los casos se trata de una infancia recordada, de la

²⁸⁹ Bordelois relata, en una breve presentación a la epístola que Pizarnik escribe a Biagioni, que dicha misiva resulta tanto más interesante por cuanto «no la respaldaba una amistad personal previa», pues ambas se conocieron sólo «a través de contactos ocasionales, como los encuentros en la SADE [Sociedad Argentina de Escritores] y un viaje de escritores a Tucumán, en el que ambas coincidieron». Ivonne Bordelois y Cristina Piña (comps.), *Nueva correspondencia. Pizarnik*, México, Postdata Editores, 2012, p. 214.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 215.

recuperación de un tiempo perdido, sino de una construcción en la poesía. Una infancia que se produce en la página, espacio en el que Biagioni y Pizarnik devienen niñas.

De modo que tal devenir-niña supone, siguiendo a Deleuze y Guattari, menos que una suerte de regresión a la infancia, un saber extraer de la edad que se tiene «las partículas, las velocidades y las lentitudes, los flujos» que constituyen la niñez de esa edad.²⁹¹ Es así como Amelia Biagioni, poeta nacida en 1916 en Gálvez, provincia de Santa Fe, logra traslapar edades, encontrar la niñez de la vejez para cantar en su último poemario, *Región de fugas*, publicado en 1995: «si alguien me llamara, me buscara / preguntaría por una niña de mil años».²⁹² Tamara Kamenszain comienza su segundo libro de ensayos preguntando por esa niña de mil años, proponiéndose seguir las pistas de esa niña milenaria que juega a las escondidas.

Importa advertir, antes de continuar, que Biagioni fue una poeta que vivió al margen de los círculos literarios prestigiosos. Al respecto, Bordelois comenta que vivió una vida aparentemente modesta, ejerciendo «la docencia mientras practicaba, casi secretamente, el culto de la poesía».²⁹³ De los seis libros publicados por la poeta santafecina,²⁹⁴ fallecida en Buenos Aires en el año 2000, Kamenszain recorre los últimos tres —*Las cacerías*, *Estaciones de Van Gogh* y *Región de fugas*— en la busca de aquella que «escondida detrás del tiempo, se deja perder» (p. 93). Como es evidente, tal búsqueda sólo puede desplegarse en el lenguaje, en la intimidad de la palabra poética, espacio —o bosque— en el que Biagioni habita y desde

²⁹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., p. 279.

²⁹² Amelia Biagioni, “Al rey sin fin”, en *Región de fugas*, Sudamericana, 1995, apud Tamara Kamenszain, “En el bosque de Amelia Biagioni”, en *La edad de la poesía*, incluido en *Historias de amor*, op. cit., p. 93.

²⁹³ Ivonne Bordelois en *Nueva correspondencia. Pizarnik*, op. cit., p. 214.

²⁹⁴ La obra de Biagioni comprende *Sonata de soledad* (1954), *La llave* (1957), *El humo* (1967), *Las cacerías* (1976), *Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995), además de un largo poema póstumo titulado “Episodios de un viaje venidero”, publicado por *La Nación* dos semanas después de su muerte.

el que tiende constantes indagaciones sobre su identidad, sobre su *yo*, que no es nunca unitario ni estable: muy por contra, se tratará siempre de un *yo* que atraviesa diversas mutaciones, diferentes gamas cromáticas de entre las cuales la muerte es apenas una.

De esta suerte, si en *Región de fugas* la niña milenaria canta «[t]an sólo sé / que el bosque errante de los nombres / es mi hogar»,²⁹⁵ será esa floresta lingüística la que, a su vez, hará de ella una nómada, andarina entre las fluctuaciones de un *yo* que vive y muere en el poema. A raíz de esto último, Kamenszain no tarda en inscribir a Biagioni dentro de «esa vasta tradición de escritoras que juegan a morir en el poema» (p. 94), de lo que se desprende su filiación con Alejandra Pizarnik. Empero, en el reverso de las repercusiones catastróficas que en aquella tuvo este juego, Kamenszain hace hincapié en que «morir no es más que otra actividad posible para la *nená* inspirada y liviana que busca distraerse mientras despista al lobo» (*ib.*), ataviada con su «caperuza de pelo blanco riente».²⁹⁶ Antes de ahondar en la historia de amor que late en el sustantivo que subrayo, es lícito atender los alcances de esa muerte que tiene lugar en la poesía de Biagioni y que, no sobra insistir, no es sino otra fluctuación de un *yo* que no se agota ni lo agota, sino que perdura como una suerte de bucle, repitiéndose.

Kamenszain inicia su narrativa crítica sobre la poeta santafecina citando la tercera estrofa del poema “Al rey sin fin”. En estos versos, la *nená*, tan milenaria como inspirada, reza: «voy saltando muriendo volando feliz / en el viaje que me deshoja».²⁹⁷ El verbo morir en gerundio, entre el salto y el vuelo, ya hace de la muerte otra experiencia más, ligera como

²⁹⁵ Amelia Biagioni, “En el bosque”, en *Región de fugas*, en *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 519, *apud* Tamara Kamenszain, “El bosque de los nombres”, en *La edad de la poesía*, incluido en *Historias de amor*, *op. cit.*, p. 98.

²⁹⁶ Amelia Biagioni, “Al rey sin fin”, en *Región de fugas*, *apud* Tamara Kamenszain, *ibid.*, p. 93.

²⁹⁷ Amelia Biagioni *apud ibid.*, p. 94.

aquellas que la acompañan: otra actividad que, aun si practicada cotidianamente en el viaje de la escritura —que avanza paralelo al de la vida—, va deshojando, extinguiendo de a poco, a ese *yo* del que, con todo, quedarán sus hojas. Si bien es cierto que la niña-Biagioni parece decir, en los versos citados, que va *muriendo* mediante la misma operación, en el mismo movimiento en el que va viviendo, no es menos cierto que de ese juego suyo que consiste en *ir muriendo*, bien que sobrevive, no sale indemne. De ahí que, en la última estrofa de este poema, la *nena* declare: «[a]hora me arrojó a una tumba. / Pero evitando lápida de muerta definitiva / me rescato, ya un poco mutilada y sin saliva».²⁹⁸ Queda claro, así, que el «juego inocente de morir» (p. 94), su repetido acontecimiento en la escritura, entraña siempre un riesgo, una exposición a la pérdida: modo, al fin, de poner en juego al *yo*. En la imagen de la tumba en la que se halla implicado, menos que el término definitivo, un lugar para estar o, diríase mejor: un espacio hogareño en el que se aprende a morir, Kamenszain observa un vínculo con Emily Dickinson, aquella otra poetisa obsesionada con la muerte que, a su vez, cantaba: «[l]a tumba es mi pequeño hogar / donde haciendo mis quehaceres para ti / pongo mi sala en orden / y sirvo té de mármol».²⁹⁹ «He aquí», afirma la porteña, la figura de las poetisas «malditas» (*ib.*), escritoras que se juegan a muerte en la escritura desde las cuatro paredes de la casa, ensayo de las cuatro paredes de una lápida. Unas líneas más adelante, la porteña las define en una estocada: son «[l]as que solo salen al exterior con máscara de niña asombrada y por una única puerta que las conecta con la mística de la muerte» (*ib.*).

Como se verá más adelante, es en los versos de Pizarnik en los que la unión entre la niñez y la muerte —el desdoblamiento del *yo* en una *niña muerta* —alcanza su relieve más

²⁹⁸ Amelia Biagioni *apud loc. cit.* Una acotación es precisa: Kamenszain no cita el último verso. La versión completa del poema puede leerse en Amelia Biagioni, *Poesía completa, op. cit.*, pp. 524-525.

²⁹⁹ Emily Dickinson *apud* Tamara Kamenszain, *loc. cit.*

denso y acuciante. Por lo pronto, toca reparar en la mención de la «mística de la muerte», por cuanto ilumina al respecto de la mirada de Kamenszain sobre estas poetas que comprometen sus subjetividades en ese juego a (la) muerte. En lo que atañe a Biagioni, no es posible dejar de referir que sus versos han sido abordados desde una perspectiva mística,³⁰⁰ mas lo que importa destacar aquí es esa fórmula clara, incluso sencilla, con la que Kamenszain acota estas escrituras femeninas y su entronque con la desaparición. La porteña habla de una *mística de la muerte*, es decir, de una mística negativa que entraña la visión, la aprehensión ya no tanto de Dios, sino —la redundancia es necesaria— de la muerte. Aunque acaso estos dos términos no sean opuestos. En esta línea, vienen muy a cuento las formulaciones de Georges Bataille en torno a la experiencia mística o, como prefiere llamarla, *interior*. El pensador francés sostiene, de entrada, que el Dios que evocan tanto San Juan de la Cruz como Santa Teresa es uno «sin forma y sin modo» —Eckhart llegará a decir, por su parte, que «Dios es la nada».³⁰¹ Enseguida, y en la medida en que se trata de un Dios *sin forma y sin modo*, Bataille afirmará que su aprehensión es «un alto en el movimiento que nos lleva a la aprehensión más oscura de lo *desconocido*: de una presencia que no es distinta en nada a la ausencia».³⁰² De esta suerte, Bataille ubica en un mismo plano la aprehensión divina y la poética en tanto ambas permiten «apropiarnos de lo que nos supera»:³⁰³ de ese vacío absoluto,

³⁰⁰ Vid. Valeria Melchiorre, “Amelia Biagioni: la proliferación de lo divino”, ponencia pronunciada en *IV Jornadas Diálogos: literatura, estética y teología. Miradas desde el Bicentenario: imaginarios, figuras y poéticas*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 12-14 de octubre de 2020. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/amelia-biagioni-proliferacion.pdf>. Aída Arias, “Amelia Biagioni y el decir insuficiente. Modulaciones de la tradición de la inefabilidad mística en *Región de fugas*”, *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa*, año XII, vol. 12 (diciembre, 2015), pp. 1-13.

³⁰¹ Georges Bataille, “Esbozo de una introducción a la experiencia interior”, en *La experiencia interior*, trad. F. Savater, Madrid, Taurus, 1973, pp. 14-15.

³⁰² *Ibid.*, p. 15.

³⁰³ *Loc. cit.*

de esa plenitud vacía que es semejante a la muerte. Por esta senda del pensamiento, no es difícil, por cierto, encontrar una afinidad con los planteamientos de Jorge Monteleone.

En un breve estudio introductorio titulado “Una figura en el tapiz”, umbral a la antología de poesía argentina y brasileña *Puentes / Pontes*, Monteleone teje un vínculo entre la poesía y el espacio de lo sagrado para acercarse a los versos de la poeta santafecina. Para el crítico porteño, «en la poesía de Amelia Biagioni el espacio del poema es el acceso a lo sagrado», espacio que «devora y a la vez engendra al yo-mujer».³⁰⁴ Me permitiré aventurar que en tanto Monteleone insiste en el carácter «agónico, letal, incluso terrible»³⁰⁵ de este espacio, pone el acento en lo sagrado y en lo que, siguiendo a Bataille, ha sido siempre su signo más privilegiado: la muerte.³⁰⁶ De este modo, no resultará excesivo afirmar que si los versos de Biagioni posibilitan la aprehensión de la nada, es en tanto sucumben a la tentación del abismo, de lo desconocido radical que fascina a la vez que aterra.

En torno a ambas *poetas malditas*, una observación es precisa: el juego agónico que cada una despliega en su escritura sin duda apunta (hacia) la ausencia, pero no absoluta, pues en ambos casos subsiste una voz que canta el relato de esa muerte. El juego letal de Biagioni y Pizarnik posee una estrategia en común, a saber: la del desdoblamiento. Si bien esta cuestión es evidente sobre todo en Pizarnik, dado que atraviesa la totalidad de su obra, en los versos de la santafecina también aparece un *yo* que se escinde para dar cuenta del

³⁰⁴ Jorge Monteleone en el inciso “Poema y espacio sagrado: Biagioni, Orozco, Viel Temperley, Madariaga”, de su ensayo introductorio “Una figura en el tapiz”, en *Puentes / Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea / Poesía argentina e brasileira contemporânea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 12.

³⁰⁵ *Loc. cit.*

³⁰⁶ *Vid.* Georges Bataille, “La guerra y la filosofía de lo sagrado”, en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, trad. S. Mattoni, 4ª ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, p. 166.

desfallecimiento de su *otra*.³⁰⁷ Este espejismo dual se inaugura en la poesía de Biagioni a partir de *El humo*, su tercer poemario y motivo de la misiva que Pizarnik le escribiera a fin de profesarle su admiración.

Es menester hacer una breve pausa a fin de reparar en esta carta, que condensa algunos de los ejes tanto de la poética de Biagioni, como de su propia autora, al tiempo que ilumina los vínculos entre ambas observado por Kamenszain. Resulta notorio que en estas líneas, Pizarnik haga hincapié en aquellos aspectos —en aquellas «cosas tan terribles»—³⁰⁸ de los poemas de *El humo* con los que, aun sin decirlo explícitamente, da muestras de sentirse plenamente identificada. De entrada, la poeta avellanedense confiesa la seducción que le provoca la capacidad de Biagioni de *padecer* sus versos. Uno de los corolarios de este padecimiento se halla, siguiendo la lectura de Pizarnik, en la invocación de la «dura poesía»,³⁰⁹ que aparece en el poema “Oh tenebrosa fulgurante”, cuya descripción es semejante a la de la muerte. En esta semejanza o equivalencia ya resplandece un vínculo entre ambas poetas: la poesía se vuelve sacrificial en cuanto que, para realizarla, hay que llevar al *yo* hasta los límites de lo posible, hasta la muerte. De esto, por cierto, Biagioni ya daba cuenta en su libro anterior, *La llave*, en cuyos versos reza: «[p]ara cantar hay que morir. Y canto».³¹⁰

En lo que concierne a la cuestión del desdoblamiento, Pizarnik habla hacia el final de su epístola. De los diversos poemas de *El humo* en los que puede observarse tal técnica, la

³⁰⁷ Una buena muestra de esto se halla en el poema “La soterrada”, que forma parte de *El humo*, en cuyos versos se lee: «De vez en cuando baja mi alma a darme / cucharadas de fuego. / Me encuentra con los dientes apretados, / fija, blanca, sin miedo». Amelia Biagioni, “La soterrada”, incluido en *Puentes / Pontes*, *op. cit.*, pp. 64-65.

³⁰⁸ Alejandra Pizarnik, Carta a Amelia Biagioni, en *Nueva correspondencia*, *op. cit.*, p. 216.

³⁰⁹ *Loc. cit.*

³¹⁰ Amelia Biagioni, “Digo”, en *La llave*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 13, *apud* Valeria Melchiorre, “Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2003, núm. 23. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/biagioni.html>.

avellanedense elige uno, “La soterrada”, del que dice es «el más terrible o el más intimidante, que alude al doble o a la sombra o al espejo o al quién soy».³¹¹ Esta serie de términos que se corresponden ya implica que el desdoblamiento, ese devenir-otra, es un modo de conocerse, un modo de responder a la pregunta por el *yo*. Un modo aterrador, pues Pizarnik anota a renglón seguido que «por supuesto que es facilísimo luchar en la guerra comparado con ese descenso al infernal encuentro con la otra o con las otras».³¹² Sin duda, lo que en estas líneas se asoma es la propia experiencia de Pizarnik, mas, lo que hay que poner de relieve es que, en esa exposición al carácter deletéreo de la escritura y sus espejeos, la poeta avellanedense se siente acompañada por Biagioni. Asunto que puede advertirse en las líneas anteriores a las recién citadas, en las que Pizarnik anota que «el más solitario», que es el poeta, «crea un lugar —el poema— en donde otros solitarios se reúnen, se reconocen».³¹³

Llama la atención que Pizarnik describa así el espacio del poema: lugar en el que la soledad es atemperada por el reconocimiento con los otros. Como algo muy suyo, la avellanedense se centra en los aspectos más lúgubres de *El humo* en la medida en que encuentra en ellos una proximidad, una afinidad. Tamara Kamenszain (re)construye dicha proximidad: un espacio de afinidad —del latín *adfinitas*, parentesco de sangre— en el que Biagioni y Pizarnik, poetas solitarias que no fueron madres ni esposas, se acompañan. No huelga subrayar que, en su narrativa crítica sobre la poeta santafecina, Kamenszain no sólo presta atención al aspecto lúgubre de sus versos que sedujera a Pizarnik, sino también a ese «bosque hospitalario» (p. 98) en el que la *nena* milenaria juega a no dejarse encontrar. El fracaso en la busca de una identidad —signo del terror para Pizarnik— no asusta a esa *nena*

³¹¹ Alejandra Pizarnik, Carta a Amelia Biagioni, en *Nueva correspondencia*, *op. cit.*, p. 217.

³¹² *Loc. cit.*

³¹³ *Ibid.*, p. 216.

que, siguiendo a la porteña, llegará a dar su «respuesta más adulta» (p. 99) en un verso: «soy mi desconocida».³¹⁴

Conviene retomar un asunto que dejé en suspenso páginas atrás. Me refiero a la historia de amor —aunque también de cierto desencuentro— entre Biagioni y Kamenszain que late en el vocablo *nena*. En su último libro, *Chicas en tiempos suspendidos*, la porteña vuelve al bosque-Biagioni, espacio en el que niñez y vejez se traslapan, para llamar esta vez a la poeta santafecina «chica vieja».³¹⁵ En estos versos —en los que, como apunta Enrique Foffani, se concreta «el devenir ensayo del poema»—,³¹⁶ Kamenszain anota que, luego de que la santafecina leyera las páginas que le dedica en *La edad de la poesía*, le envía una carta manifestándole su incomodidad frente a la palabra con la que la nombra: *nena*. El disgusto radicaba en que, para Biagioni, las *nenas* «“no tienen libertad ni el don de recibir aleteos de la / milenaria sabiduría”».³¹⁷ Entonces, escribe la porteña, «le pregunté enojada a la poetisa / si acaso tenía miedo de que sus lectores más pacatos / se escandalizaran por el uso de una palabra tan coloquial».³¹⁸ De esta anécdota, Kamenszain extrae una lección que permea las páginas de ése que sería su último libro. Y es que, si bien la «crítica rareza» de Biagioni «asustaba / mucho más que la palabra nena»,³¹⁹ lo que interesa a la porteña estriba en que, si ciertas palabras provocan rechazo o resistencia en una época, hay que volver a ellas en otra: revivirlas para revivirnos. De ahí que en este breve poemario imperen términos como *chicas* o *poetisa*, así como el nombre de pila al que las escritoras se resistieran a ser llamadas a fin

³¹⁴ Amelia Biagioni, “En el bosque”, en *Región de fugas*, apud Tamara Kamenszain, “El bosque de los nombres”, en *La edad de la poesía*, op. cit., p. 99.

³¹⁵ Tamara Kamenszain en el doceavo poema de *Chicas en tiempos suspendidos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021, p. 49.

³¹⁶ Enrique Foffani, “El fuego del hogar”, suplemento *Radar Libros de Página/12*, domingo 8 de agosto de 2021.

³¹⁷ Tamara Kamenszain, *Chicas en tiempos suspendidos*, op. cit., p. 51.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

³¹⁹ *Loc. cit.*

de entrar en el canon —dice la porteña que, en la época de su correspondencia con Biagioni, «estaba montada / en [su] tonta pretensión de ser Kamenzain y no Tamara».³²⁰

En esos versos, así como en el volumen que ahora me ocupa, la porteña afirmará que Biagioni, aun contagiada por los prejuicios de su tiempo, continuaría siendo «la rara»,³²¹ la que permanecería «al margen de los grandes nombramientos que adornan la ampulosa antología de la poesía argentina» (p. 99). Por supuesto, otra fue la suerte que corrió Alejandra Pizarnik, aquella poetisa —no menos *rara*— cuya «precocidad [...] consistió en desplegar el poema como un relato post-mortem» (p. 101). A la luz de esta aseveración, ya podrá percibirse que esa *rareza* que aludo radica, sin más, en que el *yo alejandrino* se arroja a la escritura dándose de antemano por muerto. Y, sin embargo, hay una voz que sobrevive para cantar esa muerte acaecida desde el comienzo. Una «voz maternal» (*ib.*), como apunta Kamenzain, que canta y acuna a su *otra* muerta: icono mudo que aparece bajo las formas de «niña», «muñeca» o «dama pequeña» que yace al lado de quien se expone a todas las violencias de su escritura. Se vuelve necesario hacer una acotación: si en los versos de Biagioni la muerte es un acontecimiento que se repite, una fase más en la metamorfosis del *yo*,³²² para Pizarnik, esa *judía mística* —como la llama la porteña en este volumen no sin temor de caer en una herejía—, la muerte es «sin resurrección».³²³

³²⁰ *Loc. cit.*

³²¹ *Loc. cit.*

³²² Una muestra se halla en los versos pertenecientes al apartado “Escrituras de rana”, incluido en la primera sección de *Las cacerías*, que cantan: «la muerte no es la muerte / es un salto cromático / en la infinita metamorfosis». Amelia Biagioni, *Las cacerías*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 33, *apud* Valeria Melchiorre, “Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante”, *op. cit.*, s. p.

³²³ Esta afirmación de la porteña la extraigo del capítulo que dedica a Alejandra Pizarnik en su cuarto libro de ensayos, *La boca del testimonio*. En uno de los incisos de estas páginas, Kamenzain subraya «la condición judía de toda muerte: ser sin resurrección» al leer “En esta noche en este mundo”, cuyos versos cantan: «la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua / que es el órgano de la re-creación / del re-conocimiento / pero no el de la resurrección [...]». *Vid.* Tamara Kamenzain, “El secreto judío”, en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, *op. cit.*, p. 76.

Alejada de toda lógica de salvación, Pizarnik atraviesa el espejo *infern*al del desdoblamiento para nombrar la muerte que la constituye, que la imbuye consumiéndola y le devuelve su reflejo como el de una «pequeña difunta»,³²⁴ una «niña muerta» (p. 101) como la llama nuestra autora. Si en esta sombría alianza de la niñez y la muerte puede leerse, siguiendo a Kamenszain, el mito de *la muerte de la infancia* o del *paraíso perdido*, éstos aparecen «dados vuelta» (p. 102), ya que, lejos de simbolizar algo que debiera ser recuperado en la poesía, apuntan hacia lo que, perdido, fenecido, ha de permanecer así, expelido fuera de la vida. Al reparar en poemas como aquel titulado “Infancia”, se puede colegir, con Kamenszain, que la muerte, en virtud de su vínculo con la niñez, se presenta ante el *yo alejandrino* como el «país de lo ya visto»,³²⁵ como aquello frente a lo que, por haber ocurrido ya, no sobreviene sorpresa alguna. Es menester señalar que, en la medida en que esa miniatura en la que se desdobra el *yo* aparece también como una «niña extraviada»,³²⁶ la porteña se dispone a encontrarla y, para hacerlo, anota, «hay que empezar desenterrando el nombre» (p. 103). Con esto, ya podrá intuirse que lo que sigue es una lectura de los famosos versos de “Sólo un nombre” —lectura que, dicho sea de una vez, se halla atravesada por la cuestión judía. La reflexión de Kamenszain sobre estos tres versos parte de una idea tan sencilla como lúcida: en ellos el *yo* entrega su nombre propio, que equivale a entregar su cuerpo, pero enterrado por el eco de ese nombre.³²⁷ Así, aquella que sentía su *yo* como un

³²⁴ Alejandra Pizarnik, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, en *Extracción de la piedra de la locura*, incluido en A. Pizarnik, *Poesía completa*, 12ª ed., Buenos Aires, Lumen, 2015, p. 254.

³²⁵ Los últimos tres versos de este poema dicen: «y alguien entra en la muerte / con los ojos abiertos / como Alicia en el país de lo ya visto». Alejandra Pizarnik, “Infancia”, en *Los trabajos y las noches*, incluido en *ibid.*, p. 176. Kamenszain sólo cita un fragmento del último verso en las páginas 101-102.

³²⁶ A. Pizarnik, “Cantora nocturna”, en *Extracción de la piedra de la locura*, *ibid.*, p. 213.

³²⁷ El poema, bien conocido por todos, reza: «alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra». Vid. A. Pizarnik, “Sólo un nombre”, en *La última inocencia*, *ibid.*, p. 65. Enlazándolo con los *Textos de sombra*, Kamenszain dirá después que, en este poema, es «la sombra que proyecta el nombre propio la que deja, a quien tiene que dar respuesta a los requerimientos de este, sin palabras» y, un poco después, que dicha sombra «empuja cualquier identidad fuera de sí». Tamara Kamenszain, “Testimoniar sin lengua (el caso de Alejandra Pizarnik)”, en *La boca del testimonio*, *op. cit.*, pp. 70-71 y 94.

«peso muerto»³²⁸ firma como Alejandra para, como sostiene la porteña, «empezar a escribir en lengua laica» (*ib.*). Ni Flora ni Blímele,³²⁹ la que escribe usa el «seudónimo de Alejandra» (*ib.*) para nombrarse.

En esta elección, Kamenszain lee un nexo con la prohibición judía de nombrar a Dios, llamándolo en su lugar con un sobrenombre que ocupa el lugar de Su nombre: *Hashem* (*El Nombre* en hebreo). En esta suerte de rodeo tautológico que deja fuera lo que debe permanecer innombrado se halla ese vínculo que la porteña observa: el nombre propio, Alejandra, expulsa al *yo* que debiera referir, dejándolo fuera.³³⁰ De modo que ese nombre deviene una pura oquedad, un vacío que se replica ausentando al *yo* de sí mismo. Hay que decir que la narrativa crítica de la porteña sobre Pizarnik sabe detenerse tanto en los tonos lúgubres que caracterizaron sus versos, como en las modulaciones humorísticas que permearon su escritura cuando abandonó la forma del poema. Hacia el final de este inciso, titulado “La niña extraviada en Pizarnik”, Kamenszain escribe unas cuantas líneas acerca de *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, textos en los que Pizarnik «jugó a la parodia y ejercitó la risa que provoca narrar» (p. 105).

Si bien se trata, no sobra insistir, de unas cuantas líneas, considero que en ellas se halla el germen de lo que, a propósito de esa escritura sarcástica y obscena de Pizarnik, la porteña escribirá en su cuarto volumen de ensayos, *La boca del testimonio*. Me refiero al capítulo “Testimoniar sin lengua (el caso de Alejandra Pizarnik)”, páginas en las que

³²⁸ Alejandra Pizarnik, en la entrada del 22 de agosto de 1962 de sus *Diarios*, nueva ed. a cargo de Ana Becció, Buenos Aires, Lumen, 2013.

³²⁹ Dicho sea al margen, Pizarnik repudió su primer libro, *La tierra más ajena*, publicado en 1955 por Ediciones Botella de Mar en Buenos Aires y el único que firmó como Flora Alejandra Pizarnik, nombre que no volvería a usar. *Vid.* Tamara Kamenszain, “Testimoniar sin lengua...”, *op. cit.*, p. 90, n. 20.

³³⁰ En este tenor, considero prudente anotar que, en la entrada del 6 de noviembre de 1962 de sus *Diarios*, Pizarnik escribe: «Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera».

Kamenszain comienza atendiendo los poemas de la avellanedense —particularmente el “Poema al padre”, que sirve de acicate para una mayor profundización de la cuestión judía en la autora— y desemboca en la lengua enloquecida y lúbrica de *Los poseídos entre lilas y La bucanera de Pernambuco*. A estos dos textos, centrales en la última parte del capítulo que refiero, Kamenszain suma *Textos de sombra*, «primer testimonio que enfrenta a la hablante con los límites de la lengua en términos de obscenidad».³³¹

En lo que respecta a dicho capítulo, es lícito agregar que en Pizarnik, la poeta que deja la poesía para «escribir para la mierda»,³³² Kamenszain encuentra un vínculo con Osvaldo Lamborghini, aquel que declaró «[m]e haré escritor / es decir / me meteré la lengua en el culo».³³³ A fin de ilustrar esta afinidad, la porteña sostiene que ambos autores se esforzaron en mal-decir la lengua, en escribir contra la lengua materna. Para lograrlo, entonces, necesitaron «mal-decir a la madre»,³³⁴ matar en ellos la lengua de ella, asunto que ambos efectúan por mediación del psicoanálisis. Así, Pizarnik escribe “Sala de Psicopatología” y Lamborghini, “El Instituto de Rehabilitación”: dos poemas mellizos en los que, «recreando los términos del decir del diván»,³³⁵ hacen de la figura materna el blanco de sus obscenidades. Lo cual es también, como anota Kamenszain, «un modo de matarla —por lo menos de un susto».³³⁶ Risas aparte, importa destacar que, si en esas páginas, Kamenszain habla de Lamborghini como «el maestro en pasar de un género a otro sin mediaciones»,³³⁷

³³¹ Tamara Kamenszain, en el inciso “La polígrafa animal” de “Testimoniar sin lengua...”, *op. cit.*, p. 98.

³³² Alejandra Pizarnik, en el apartado homónimo de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, incluido en *Prosa completa*, 4ª ed., Buenos Aires, Lumen, 2008, p. 154, *apud* T. Kamenszain en el inciso “De escribir mal a no escribir más” de “Testimoniar sin lengua...”, en *La boca del testimonio*, *op. cit.*, p. 106.

³³³ Osvaldo Lamborghini, “El instituto de Rehabilitación”, incluido en *Poemas 1969-1985*, ed. al cuidado de César Aira, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, p. 320, *apud ibid.*, p. 107.

³³⁴ Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*, *op. cit.*, p. 109.

³³⁵ *Ibid.*, p. 110.

³³⁶ *Ibid.*, p. 111.

³³⁷ *Ibid.*, p. 112.

en el volumen que me ocupa lo perfila como un padre. Consideraciones que exigen ir despacio. Tamara consagra el segundo capítulo de *La edad de la poesía*, si a exponer su idea del neobarroco o neobarroso, también a armar el linaje que en ese limo crece. Son Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher a quienes corresponde conformar esa genealogía que, en tanto tal, no hace oídos sordos de la tradición. En esta línea, hay que apuntar que, como aludí al inicio, la simiente del inciso que la porteña dedica a Lamborghini se halla en un artículo que presentó para un encuentro de literatura y crítica celebrado en el año 1986 en Santa Fe.

El texto en cuestión, referido al inicio de estas páginas, “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, posee una primera parte que es casi idéntica al inciso “Osvaldo Lamborghini o lo mismo de lo mismo” de este volumen; mientras que su segunda parte expone una reflexión sobre Perlongher que Kamenzain no retoma en ninguno de sus textos. De dicha reflexión considero preciso destacar dos aspectos. En primer lugar, la porteña repara en dos versos del largo poema de Perlongher “Abisinia Exibar”, título que alude a la marca de polvos que Lezama usaba para el asma. Los versos son: «[a] los polvos los saca de un frasquito. / Guarda lo acumulado y lo que se disipa lo descuenta».³³⁸ De ellos Kamenzain deduce que, «si el maestro “guarda lo acumulado y descuenta lo que disipa”, estará develándole a Perlongher los secretos del barroco».³³⁹ De lo que se desprende que el secreto consiste en esa acumulación de palabras y jergas que Perlongher prodiga en el poema, en el «amontonamiento de materiales» que irrumpen junto con sus «infinitas combinatorias para el verso».³⁴⁰ No será caprichoso recordar que ya Severo Sarduy formulaba el barroco

³³⁸ Néstor Perlongher, “Abisinia Exibar”, en *Parque Lezama*, incluido en *Poemas completos*, ed. a cargo de Roberto Echavarrén, Montevideo, La Flauta Mágica, 2014, p. 138.

³³⁹ Tamara Kamenzain, “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, art. cit., p. 142.

³⁴⁰ *Loc. cit.*

como «superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche».³⁴¹ En segundo lugar, si Lezama Lima hizo de «padre adoptivo» para Perlongher, fue «el tata Lamborghini» quien dejó preparado el terreno para que su poesía pudiera «retozar».³⁴² Asunto que nos conduce o retorna al inciso sobre Osvaldo Lamborghini. Sobre estas páginas, prácticamente iguales a la primera parte del artículo que refiero, hay que comenzar por decir que en ellas Kamenszain hace una síntesis de aquella genealogía fraguada en *El texto silencioso*. La porteña inicia su comentario arguyendo que, dado que los poetas argentinos nacieron «huérfanos», hubieron de construirse un «padre ficticio con las partes más vigorosas de [sus] antecesores» (p. 117).

Ese *padre ficticio* o «golem de laboratorio» se halla acoplado por Gironde y su «plus, el agregado, el más que desborda la médula del poema»; por Macedonio y el «ejercicio metafórico de la idea»; por Juanele y «la milimétrica prolijidad para la vanguardia», así como por Madariaga y su «invención de otra modernidad para lo gauchesco». A estas partes, desarrolladas todas, como pudo verse antes, en su libro fundacional, la porteña agrega aquí la «extrema fidelidad a la métrica» de Lugones (*ib.*). Enseguida, Kamenszain afirma que es Osvaldo Lamborghini en quien se conjugan esas partes: es él quien emerge del «laboratorio como aquel tatita joven» que transitó todos los conductos a fin de «sacarse de encima a La Literatura» (p. 118). Padre o *tatita*, Lamborghini anduvo todos los caminos: «[d]esde el hermetismo hasta la más extrema transparencia, desde el trabajo metafórico hasta la arbitrariedad metonímica, desde la rima hasta el hartazgo de la cadena narrativa» (*ib.*).

En esta dilapidación minuciosa de todos los medios posibles practicada por el autor de *El fiord* ya comienza a perfilarse esa paternidad que representó para los poetas

³⁴¹ Severo Sarduy, «Barroco y neobarroco», en S. Sarduy, *Obra completa, op. cit.*, p. 1395.

³⁴² Tamara Kamenszain, «La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher», art. cit., p. 141.

neobarrocos —ésa que Kamenszain sería la primera en reconocer.³⁴³ Ejercitándose en moldear, en violentar la lengua y su médula, este *adolescente girondiano* recorre sus códigos y subcódigos haciendo convivir en un mismo espacio todos los opuestos. Si bien con esto aludo a la de-generación de Osvaldo —a su empeño en escribir alterando los límites genéricos, con ello también busco apuntar la tensión de lo popular y lo culto que se abre en sus textos. Piénsese en “Soré y Resoré”, el primer poema publicado por Lamborghini:³⁴⁴ versos en los que, invocando a esas «divinidades clancas de la llanura»,³⁴⁵ el oído permanece atento, tal como apunta Kamenszain, a la «infancia campera de la lengua» (*ib.*). A la escucha de las hablillas populares y los arcaísmos, el flujo y reflujo de este poema se *desenrolla*, como dice uno de los versos, «en la esfera no del entendimiento» y, sin embargo, paralelo a este nudo o *ñudo*, hay una reflexión teórica sobre el doble, el despliegue de un «mismo concepto».³⁴⁶

Mientras que Osvaldo Lamborghini revelaba sin tapujos su aversión por la rima — «si hay algo que odio eso es la música / las rimas, los juegos de palabras»—,³⁴⁷ aquellas «divinidades de la fantasmagoría gauchesca» (*ib.*) convocadas en sus versos no hacen más que rimar. En este volumen queda claro para Kamenszain que la entrada de la rima en el verso es «un aviso nefasto», un modo de «morir bajo la forma del poema», pero,

³⁴³ Vid. Martín Prieto, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cuadernos de Lírico*, art. cit.

³⁴⁴ En vida, Osvaldo Lamborghini dio a conocer un único libro de poesía, titulado, sin más, *Poemas*, publicado en 1980 por Ediciones Tierra Baldía, el emprendimiento editorial de Rodolfo Fogwill, que en el mismo año sacó a la luz *Austria-Hungría*, el primer volumen de poemas de Néstor Perlongher. El libro de Lamborghini compendia “Tadeys”, “Die Verneinung”, “Soré, Resoré” y “Cantar de las gredas en los ojos”, que ya habían sido publicados anteriormente en revistas, aunque en diferentes versiones. “Soré, Resoré” es publicado en el primer número de *Literal*, de 1973; “Los Tadeys” apareció en *Dispositio I*, en 1974; *Literal* también publica “Cantar de las gredas en los ojos”, mientras que “Die Verneinung” aparece en *Escalar* en 1978. Vid. José Javier Maristany, “Una niña en la frontera: linajes, borramientos y géneros disidentes en la poesía de Osvaldo Lamborghini”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 99 (abril, 2019), p. 277.

³⁴⁵ Osvaldo Lamborghini, “Soré y Resoré”, incluido en *Poemas 1969-1985*, *op. cit.*, p. 45.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁴⁷ Osvaldo Lamborghini, “Prosa cortada”, incluido en *ibid.*, p. 78.

paradójicamente, no rimar es «quedarse en la pura intención» (*ib.*)—en la pura intención de decir. Al respecto, es forzoso subrayar que el asunto de la rima es central en la obra de Osvaldo y Tamara, amiga y asidua lectora suya, años después descubrirá que en esa lucha sin cuartel librada por el autor a fin de *sacarse La Literatura de encima* —o al menos de «mantener a raya cualquier intención literaria»,³⁴⁸ la rima se vuelve un enemigo tan temible como ineludible. El elemento adverso de la rima se halla, como luego explicará la porteña, en que tiende una suerte de señuelo musical que no deja ir más allá de la lengua: es su hechizo «el que desvía y distrae a quien busca acceder a lo real».³⁴⁹ Para ese «rimero desnudo sin lo propicio»³⁵⁰ que insiste en la ofensa que le propina la rima, ésta aparecerá como un escollo, el *tope* que «impide saltar el límite impuesto por la frontera de la lengua».³⁵¹ De modo que en la página se disemina una corriente verbal que quiere atravesar los límites de lengua, mientras que una catarata de rimas modula su violencia. Siguiendo a Kamenzain, si *culo* y *ano* remiten siempre a la misma transgresión: «abrir lo que tiende a mantenerse cerrado»,³⁵² el pulso de la rima va «calibrando el trabajo que se ejerce con / contra la lengua» al tiempo que contra la rima se dibuja un modo de decir lo real, de abrirse a su extensa llanura.³⁵³

Tras lo cual hay que apuntar un asunto que no es en absoluto irrelevante, pues la presencia de Lamborghini en la escritura de Kamenzain es persistente, lo que acaso puede atribuirse a la amistad que los unió, mas, aguzando la mirada, podrá observarse una cierta afinidad textual. La inflexión narrativa de la poesía de Osvaldo es innegable, dado que delata

³⁴⁸ Tamara Kamenzain, “Leer por dinero”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 106.

³⁴⁹ *Loc. cit.*

³⁵⁰ Osvaldo Lamborghini, “Die Verneinung”, en *Poemas 1969-1985*, *op. cit.*, p. 74.

³⁵¹ Tamara Kamenzain, “Leer por dinero”, en *op. cit.*, p. 107.

³⁵² *Loc. cit.*

³⁵³ A propósito de esto, léanse los versos: «[...] abiertos a lo real / lato y sin rima / (porque toda rima ofende) / (sin rima, ni siquiera un mísero asonante)», de “(Temas de autor)”, en Osvaldo Lamborghini, *Poemas 1969-1985*, *op. cit.*, p. 137.

siempre un *intento de contar una historia* que se mostrará mutilado, escandido, como *prosa cortada*. A propósito de su de-generación, Kamenszain detallará más tarde que no se trata simplemente de salirse del género, «sino de hacer equilibrio *entre*»,³⁵⁴ de mantenerse en esa tensión entre la poesía y su novela —asunto que, sin duda, ella también haría. En esta reflexión de la porteña, sobre ese equilibrio *entre* logrado por Lamborghini, alcanza a percibirse un matiz autorreflexivo, esto es: un juicio que cabría al respecto de su propia escritura. Basta reparar en que la porteña sostiene que «la poesía entendida como pura versificación se presenta como un callejón sin salida. Porque, para poder encontrar la salida, entre un verso y otro siempre tiene que jugar la prosa».³⁵⁵ Lo que pide reformular la afirmación anterior, pues en tanto Lamborghini «inaugura un nuevo camino para transitar la poesía argentina» (p. 119), se convierte, si en el amigo, sobre todo en ese padre o *tatita* que abrió la brecha para la escritura de la poeta Kamenszain, asimilada —junto con la poesía de Néstor Perlongher y de Arturo Carrera— a la estética neobarroca.

III

Quisiera detenerme, a continuación, en una de las maneras en que Tamara Kamenszain define aquí la escritura de Osvaldo Lamborghini. Y es que, en el campo del decir criollo, este «poeta masturbador», obsceno, «deviene payador: es el que se adueña en público de su propia letra poniendo la voz, cantándola» (p. 110). Que en Osvaldo se dé el cruce entre letra y voz es lo primero que hay que subrayar a efectos de ilustrar lo que Kamenszain concibe en tanto neobarroco. El hincapié es forzoso puesto que, si para la porteña el neobarroco, al

³⁵⁴ Tamara Kamenszain, “Testimoniar sin lengua (el caso de Alejandra Pizarnik)”, en *La boca del testimonio*, *op. cit.*, p. 113.

³⁵⁵ *Loc. cit.*

trasplantarse a la Argentina, se enfanga, se ensucia del barro rioplatense —siguiendo así la definición de Perlongher, tal limo hace alusión al barrio, «ese hábitat mítico de la infancia que el tango define como “hondo bajofondo donde el barro se subleva”» (*ib.*).³⁵⁶ De modo que el nudo del barro y las coordenadas barriales aparece por intermediación del tango. Para decirlo con Jorge Panesi, el tango se dibuja sobre la cartografía del suburbio, en neta remisión al barrio, al arrabal, al tiempo que estará «condenado [...] a pregonar una materia primigenia, religiosa y hasta metafísica: el barro».³⁵⁷ El tango, ese cruce de letra y música ritmada al compás de dos por cuatro, exige apuntar algunas consideraciones más. De entrada, hay que decir que su ímpetu restalla tanto en la poesía de Osvaldo Lamborghini, como en la de Tamara Kamenszain. En cuanto toca al *tatita*, basta detenerse en el poema “La niña en la frontera” que desde el primer verso lanza la imagen de la «[l]uciérnaga curiosa», convocando con ello al tango “El día que me quieras” —escrito por Alfredo Le Pera y musicalizado por Carlos Gardel.³⁵⁸ En lo que respecta a Kamenszain, piénsese en *Tango Bar*, poemario publicado en 1998 en el que el circuito doméstico se amplía: el espacio de la casa se extiende hasta alcanzar el Bar de la esquina que, como sostiene Enrique Foffani, «trae consigo al barrio, el barrio del tango, el barrio de Palermo».³⁵⁹

Más allá de que, en los ejemplos referidos, el tango dicte la pauta sentimental —aquella que a Tamara sirviera para referir la separación de los esposos y a Osvaldo, a hacer

³⁵⁶ Es lícito apuntar que el entrecomillado pertenece al tango “La última curda”, escrito por Cátulo Castillo y musicalizado por Aníbal Troilo en 1956.

³⁵⁷ Jorge Panesi, “La garúa de la ausencia”, en *Críticas*, *op. cit.*, p. 332.

³⁵⁸ Osvaldo Lamborghini, “La niña de la frontera”, incluido en *Poemas 1969-1985*, *op. cit.*, pp. 337-338. Los versos de “El día que me quieras”, grabado por vez primera en 1934, cantan: «[...] y un rayo misterioso / hará nido en tu pelo / Luciérnagas curiosas que verán / que eres mi consuelo». Un lúcido análisis de la relación entre el poema de Lamborghini y este tango se halla en José Javier Maristany, “Una niña en la frontera: linajes, borramientos y géneros disidentes en la poesía de Osvaldo Lamborghini”, *art. cit.*, pp. 294-296.

³⁵⁹ Enrique Foffani, en el inciso “Del neobarroco al neobarroso: figuraciones de *Tango Bar(roco)*” de su introducción a Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía*, *op. cit.*, p. 37.

de la luciérnaga una metáfora del travesti en busca del amor—, lo que importa, por de pronto, es distinguir y discernir el resto de los elementos que provee y que permiten a Kamenzain formular, en el terreno del ensayo, su concepción de la operación neobarroca. Si hasta aquí he insistido, siguiendo a la porteña, en que en el tango se da el encuentro entre voz y letra, ha sido en virtud de llamar la atención sobre el singular dinamismo de identidades que en él se juega. Las letras del tango se exhiben marcadas por una impronta intimista, esa pauta sentimental que, sin ambages, perfila a un *yo* y su emoción. Sin embargo, esa primera persona que en cada estribillo habla (y se duele) de sí misma se halla desbordada: se trata, en concreto, de una identidad «que usan otros» (p. 112), que cantan los otros. En la medida en que hay un *yo* que se regodea en decir *yo* y que, siguiendo la melodía del bandoneón, acumula en su canto pronombres posesivos, es imperioso decir, con Kamenzain, que el tango encuentra una de sus esencias en «esa posesión lírica que excede la identidad de los letristas» (p. 113).

De lo que se puede deducir que el *yo* del tango es una careta susceptible de ser usada por quien cante, esa «alegre mascarita»,³⁶⁰ como cantaba el morocho del Abasto, que cubre el «vacío vívido»³⁶¹ del *yo*. Al respecto, sería un equívoco soslayar el hecho de que en el tango conviven la letra y la voz, así como la danza: la coreografía de dos que, con sus cuerpos, hablan, hacen signos en el piso de baile. Cuestión que Kamenzain perfila de manera espléndida: «[e]l encuentro de dos manda letra y música a los pies, para que en la complicidad de allá abajo saque lustre la borra de sentido». Y enseguida añade: «[f]iruletes, sentaditas, ochos, quebradas, son figuras retóricas que se ofrecen a quien pone el cuerpo en el baile al leerlas» (p. 114).

³⁶⁰ La «alegre mascarita» aparece en el tango “Siga el corso”, escrito por Francisco García Jiménez y musicalizado por Anselmo Aieta. Fue grabado en 1926 con la voz de Ignacio Corsini y, el mismo año, por Carlos Gardel, conocido también como el morocho del Abasto.

³⁶¹ Jorge Monteleone, “Letra y música sentimental. Sobre *Tango Bar* de Tamara Kamenzain”, art. cit.

De manera que, si el cantante ofrece en su voz una lectura de la letra del tango, los bailarines, con sus movimientos y pasos, hacen lo propio: ofrecen con su cuerpo y sus firuletes otra lectura que se despliega paralela a la letra y la música. Sobre este particular, Foffani ha observado que, en la medida en que el tango «se escribe, se musicaliza, se canta y se baila», puede ponderarse, así como el barroco, en cuanto que «retórica compuesta de múltiples códigos».³⁶² Una retórica, en suma, «en clave barroca».³⁶³ De los varios ejemplos que Enrique Foffani propone para ilustrarlo, baste entresacar un par: la elipsis, una de las figuras centrales del barroco, que, según Sarduy, implicaría la interacción de dos núcleos significantes, puede verse en «la danza con dos centros, por más que uno domine al otro»; y la paradoja que, en la escritura de los cuerpos, se hallaría en «la danza inmóvil [que] da giros sobre sí misma», quebradas y firuletes que, con todo, «se dan en el mismo sitio».³⁶⁴ A lo que hay que añadir que en esa serie de complejos y elaborados pasos de baile, Tamara lee una «estricta arquitectura de pliegues y repliegues» (p. 110) que conectan al tango con el hermetismo de la lógica neobarroca. En la misma línea, y puesto que la escritura musical del tango sigue un ritmo binario, la porteña observará en ese compás de dos por cuatro «el múltiplo siempre impar de una metáfora al cuadrado» (*ib.*). Con esto, la porteña teje un vínculo entre la métrica musical del tango y lo que, merced a las formulaciones de Sarduy, es una de las características de la metáfora barroca: la elevación al cuadrado. De igual manera, el asunto de la máscara o antifaz —ora del *yo* masculino, ora del *tú* o el *vos* femenino—, arriba referido, es puesto en conexión con el *yo* de la poesía neobarroca que, como aquél, «puede festejar la verdad de su carácter ficticio» (*ib.*).

³⁶² Enrique Foffani, en el inciso “Del neobarroco al neobarroso...”, *op. cit.*, p. 36.

³⁶³ *Loc. cit.*

³⁶⁴ *Loc. cit.*

Asimismo, el ámbito del tango, el barro del que emerge, es entrelazado con la esfera de la escritura poética desde una mirada más envolvente, abarcando así la concepción misma de la poesía de la porteña. De esta guisa, es preciso hacer una observación que no por obvia pierde riqueza y es que en el tango se conjuga el canto y el cuento: es, a fin de cuentas, una narración arreglada según secuencias musicales. De ahí que Kamenzain vea en los hermanos Homero y Virgilio Expósito —el primero, letrista; el otro, músico—³⁶⁵ la fraternidad del sentido y el sonido que atañe a lo poético, «la verdad de la poesía: letra y música» (p. 112). La «novela tanguera» (p. 113), su narrativa, encuentra uno de sus pivotes en la nostalgia. Si unas líneas atrás anoté que las canciones del tango remiten a las coordenadas barriales de Buenos Aires, ello no supone que no palpite en sus letras una pretensión universalista. Paralelo a la cartografía del barrio porteño se constituye otro mapa, el de París. Tal como sostiene Panesi, «París es la otra ciudad radical del tango».³⁶⁶

De acuerdo con Kamenzain, el circuito narrativo del tango construye un «lugar de donde siempre se sale pero al que siempre se retorna» (*ib.*). Ese lugar es el barrio, el hogar, la lengua materna que el *yo* del tango desea abandonar sólo a condición de que el retorno sea posible. Así pues, el itinerario de la huida implica siempre el de regreso. Con todo, ambos trayectos se encuentran permeados por el matiz nostálgico: el *yo* tanguero huye del barrio al otro suburbio, al parisino, y esa «caída en el arrabal se repara con la nostalgia por la casa paterna»; de regreso en el hogar, aparece «la nostalgia del exilio, que se repara con la memoria del arrabal» (*ib.*). En este plano de partidas y retornos, el lunfardo es central, dado

³⁶⁵ Homero Expósito fue un reconocido letrista de tangos, las más de sus letras llevan la música de su hermano Virgilio, tales como “Naranja en flor”. Si bien, por su parte, Virgilio escribió algunas letras, fue, sobre todo, pianista.

³⁶⁶ Jorge Panesi, “La garúa de la ausencia”, en *Críticas, op. cit.*, p. 333.

que funge como «el soporte idiomático que permite salirse de la lengua materna y volver a ella» (p. 114).

En esa suerte de vaivén de la lengua entre el español y el lunfardo se tejen los itinerarios del tango que, no huelga insistir, remiten siempre a los suburbios —ora porteños, ora parisinos. A fin de que el dinamismo del tango se active, de que hable, es necesaria la constitución de ambos espacios, de ambos barrios. Hasta aquí ha podido divisarse la multiplicidad de códigos que articulan lo que la porteña denomina la *gramática tanguera*. De la letra a la voz, al canto, así como al cuerpo, a los firuletes musculares de la danza, el tango pone el acento, desde diversos ángulos, en la corporalidad. Esta retórica en la que prima el cuerpo encuentra en el retorno, en la vuelta uno de sus motivos, cuestión que, como se ha visto, es vinculada con una estética que «hace del retorno uno de sus temas principales»,³⁶⁷ esto es: con el neobarroco. Para decirlo con Kamenzain, es merced a este vínculo que «se puede volver a caminar los vericuetos de la métrica, o recuperar los despojos de aquella rima lugoniana o de esa otra armazón modernista que los letristas del tango tanto leyeron en Darío» (p. 110).

Es forzoso aquí señalar que fue Néstor Perlongher quien advirtió que la operación barroca, el «impulso de barroquización», ya se asomaba tanto en Lugones, como en Darío.³⁶⁸ De las formulaciones de Perlongher al respecto de esta estética que, en su traslado al Río de la Plata, deviene *neobarrosa*, hay que destacar, por lo pronto, la recuperación del modernismo.³⁶⁹ Recuperación que, sin duda, centellea en su poesía. Al respecto, me permitiré

³⁶⁷ Enrique Foffani, en el inciso “Del neobarroco al neobarroso...”, *op. cit.*, p. 32.

³⁶⁸ Perlongher anota que «[y]a Darío lo había artificializado todo, y algún Lugones lo seguiría en el paciente engarce de las jaspeadas rimas». Néstor Perlongher, “Neobarroco y neobarroso”, prólogo a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, comps. Roberto Echavarrén, José Kozler y Jacobo Sefamí, Valparaíso, Aérea, 2016, p. 28. La primera edición de esta antología fue en el año de 1996 por el Fondo de Cultura Económica.

³⁶⁹ *Vid. ibid.*, p. 29.

ceñirme a algunas reminiscencias de Rubén Darío que aparecen en la escritura poética de Néstor Perlongher. Basten, así, dos ejemplos: el primero se halla hacia el final de “Hay cadáveres”, en el verso «yo soy aquel que ayer nomás decía», extraído de *Cantos de vida y esperanza*; el segundo, como indica Kamenszain, aparece en su poemario póstumo, *Chorreo de las iluminaciones*, en la imagen del cisne.

En esta tónica, hay que subrayar que los versos de *Chorreo de las iluminaciones* recogen la imagen rubendariana, empero, en este caso se tratará de un cisne peculiar: «un cisne de alas manchadas interroga a la estela / maculadas e inútiles: un dejo de belleza / marmórea en el ungüento melancólico / del estanque final, finge piruetas / caracolea el triste a la deriva».³⁷⁰ Siguiendo a la porteña, la imagen modernista se halla aquí «congelada en un gran signo de interrogación» que apenas se mantiene a flote «no ya en el lago de las transparencias rubendarianas, sino en un estanque» (p. 111). Asunto que resulta medular, pues su producto es un cisne enfangado, no ya en la «universalidad del lago», sino en un estanque —marca topológica que «remite al estancamiento, a la motricidad anegada del barrio» (*ib.*). Para decirlo pronto: lo que se perfila aquí es un *cisne neobarroso*.

A fin de ilustrar esta filiación neobarrosa, nuestra autora se detiene en el último libro que Néstor Perlongher publicara en vida, *Aguas aéreas*, que ve a la luz en 1991 gracias al sello editorial Último Reino. Estos poemas —la mayoría en prosa— ya adelantan el asedio de la muerte que se desatará en *Chorreo de las iluminaciones*.³⁷¹ Frente a la enfermedad, frente a la contaminación deletérea que ya habitaba el cuerpo del *yo*, se configura una

³⁷⁰ Néstor Perlongher, “Para el mal de sí”, en *Chorreo de las iluminaciones*, incluido en *Poemas completos*, *op. cit.*, p. 240. Kamenszain cita estos versos en el inciso “La lógica neobarrosa”. *Vid.* T. Kamenszain, *La edad de la poesía*, en *Historias de amor*, *op. cit.*, p. 110. Sea válido añadir que la primera edición de *Chorreo de las iluminaciones* es en 1992, pocas semanas después de la muerte de su autor, acaecida el 26 de noviembre.

³⁷¹ Kamenszain dedica dos capítulos de *La edad de la poesía* a Néstor Perlongher: el primero se concentra en su filiación neobarroca; el segundo, en su filiación *terminal*. Dejo las consideraciones en torno a esto último para el siguiente capítulo.

experiencia extática —aquella exaltación vivida, como atestigua el epílogo, dentro de la dimensión religiosa del Santo Daime. El trance provocado por la ingestión de la ayahuasca, de esa «divinidad líquida»,³⁷² parece poner al yo y su cuerpo en contacto con el plano celeste, con lo luminoso. Así, cada poema se teje a partir de la continua referencia al cuerpo —a sus vísceras, a sus excreciones— y a la luz que perfila el relieve de las superficies. La luz, por cierto, es siempre móvil, titilante, desgarrar la oscuridad y transforma los elementos materiales que encuentra a su paso.

Se trata, a fin cuentas, de un arrobamiento, del trance que persigue lo ascensional — de ahí el sintagma «aguas aéreas», que bien puede leerse como lo terrestre en busca de la ascensión. De la compleja sintaxis de estos poemas, de su construcción barroca, Kamenzain sabrá encontrar el punto en que se refracta su vínculo con Góngora. De entrada, nuestra autora se concentra en la cita de Santa Teresa que, a modo de epígrafe, introduce las páginas de *Aguas aéreas*. De ese fragmento, la porteña destaca la intersección y traslape de lo natural y lo artificial, dado que, siguiendo las observaciones de la poeta mística, en «la extrema artificiosidad del cristal, el agua se naturaliza como luz» (p. 121), reverbera como el sol; mientras que, al recorrer la superficie de la tierra, parece artificial. Merced a las estratagemas de la escritura, a su artificio, Kamenzain señala que Santa Teresa logra que sus versos parezcan obtenidos «de la observación de la naturaleza misma» (*ib.*).

Se podrá percibir, en estas formulaciones de la porteña, el acento que cae en el artificio, en la aplicación detallista del que escribe que, merced a su labor, logra describir, iluminar objetos que sin embargo sólo aparecen en virtud de su mirada, de su imaginación creadora. En este punto comienza a tejerse el nexo con Góngora: los versos del poeta áureo

³⁷² Néstor Perlongher, en el quinto poema de *Aguas aéreas*, incluido en *Poemas completos, op. cit.*, p. 179.

parecen dar cuenta del reconocimiento de «un terreno que, sin embargo, no estaba de antemano» (*ib.*). Confusión entre lo artificial y lo natural, la profusión barroca consigue alumbrar los perfiles de las cosas —su verdad en cuanto que objetos— con el rigor de su intrincación, de su oscuridad. Del avasallador hermetismo del poeta cordobés —ése que «ilumina hasta encandilar» (*ib.*) y cuyo deslumbramiento, sin duda, necesitó traducción— al hermetismo de Perlongher, no menos enceguedor, la porteña construye un hilo de comunicación. Si Góngora se preguntaba «¿Quién oyó? / ¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?», Perlongher, casi cuatro siglos después, responderá con otra pregunta: «¿adónde se sale cuando no se está? / ¿adónde se está cuando se sale?». Al *yo* convulso de *Aguas aéreas*, Kamenzain parece responderle: *afuera*, afuera del cuerpo, afuera en el campo. De manera que hay que «salirse entrando. Afuera del cuerpo está su adentro» (p. 123).

Este *yo* que está salido de sí, «dado vuelta» (*ib.*) —en el doble sentido de quien está en trance, así como de un cuerpo abierto, que exhibe sus entrañas— debe ser visto al trasluz del barroco en tanto «poética de desterritorialización».³⁷³ Cuestión que Perlongher formula en su relación con el deshacimiento de los místicos, con la tendencia a una inmanencia que construye su propia divinidad.³⁷⁴ Asimismo, de la referencia a la mística católica Santa Teresa hasta el culto del Santo Daime, Perlongher elabora ese «sincretismo transcultural»³⁷⁵ que él mismo señalara en cuanto que rasgo barroco. En este orden de ideas, hay que hacer una observación más: si en *Aguas aéreas* se transcriben el trance y su fiebre provocados por la ingestión de la ayahuasca dentro de un ritual religioso, esto no trae como consecuencia la visión de las figuras del panteón del Santo Daime, sino la voluptuosidad del lenguaje, ése

³⁷³ Néstor Perlongher, “Neobarroco y neobarroso”, prólogo a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, *op. cit.*, p. 22.

³⁷⁴ *Vid. loc. cit.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

que a Perlongher se le aparecería «con todos sus fulgores y oscuridades, sus pozos y sus cumbres». ³⁷⁶ De ahí la pléyade de vocablos que remiten a la luminosidad que rasga lo oscuro, de ahí también sus enloquecidas asociaciones, su «delirar libre de fronteras» (p. 124), como apunta Kamenzain. Poética del éxtasis y, acotaría Néstor Perlongher, un «éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente». ³⁷⁷

IV

He procurado mostrar, hasta aquí, los singulares modos en que Tamara Kamenzain despliega en este volumen su narrativa hermenéutica. Narrativa cuyos pivotes se hallan en una pluralidad de autores, en una diversidad de escrituras que la porteña estratifica, ordena en esquejes, en genealogías varias. Ramificaciones todas articuladas según las *edades de la poesía*, las etapas de una vida en el poema. La índole peculiar de ese tiempo experimentado en la dimensión de la escritura reside en que parece estar como demorado, diríase, incluso, estancado en la infancia y en la muerte. Afirmación que se desprende de una cuestión innegable: son esos dos hitos extremos los que parecen predominar en las páginas de *La edad de la poesía*. E incluso cabría decir, llevando esta reflexión un paso más allá, que es la cercanía, la contigüidad —deseada, fantaseada— con la muerte la que funge como etapa rectora. Esto último sería cierto si Kamenzain no trazara la línea neobarroca de los *adolescentes girondianos*, ³⁷⁸ así como la alegre operatoria de los *hijos adultos*: César Vallejo, por un lado; por el otro, Arturo Carrera. Merced a la escritura de ambos poetas, la porteña

³⁷⁶ Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, eds. Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, p. 346.

³⁷⁷ Néstor Perlongher, “Neobarroco y neobarroso”, *op. cit.*, p. 23.

³⁷⁸ Hay que recordar que los poetas neobarrosos hacen del Girondo de *En la masedula* una de las raíces de su poética. *Vid. ibid.*, p. 28.

introduce tres motivos, tres nociones que reemergen a cada tramo tanto en su obra poética como ensayística.

El primer motivo se halla en las modulaciones de lo familiar o, para decirlo mejor, en la novela familiar como recurso del canto. En cuanto atañe al peruano, nuestra autora se detiene en el poema III de *Trilce*, acaso el menos hermético, en cuyos versos el *yo* en la posición de niño canta: «[l]as personas mayores / ¿a qué hora volverán? / Da las seis el ciego Santiago / y ya está muy oscuro / Madre dijo que no demoraría / Aguedita, Nativa, Miguel / cuidado con ir por ahí [...]».³⁷⁹ Para Kamenszain, esto supone que ese «adulto que se miniaturiza» sólo puede escribir en la ausencia de los mayores, en la soledad, en la orfandad. «La familia ausente es el único marco posible donde se constituye la vida del poema» (p. 134). Afirmación que merece ser recalcada por cuanto puede ilustrar en torno a la propia poesía de la porteña. Piénsese en los versos de *La casa grande*, cuya posibilidad germina, precisamente, en la ausencia (radical) de sus moradores, de los antepasados. De ahí que sea posible dirimir que el poema, con sus hebras del linaje, con su escansión de la novela familiar, sólo puede comenzar a tejerse en el vacío que dejan los otros, en la ausencia de los deudos.

Las diferencias en lo que respecta a Arturo Carrera son ya perceptibles. El poeta neobarroso escribe los nombres de sus hijos, escribe para ellos en *Children's Corner*, publicado en 1989 por Último Reino. La realidad del autor irrumpe en estos versos o, para emplear los términos de la porteña: lo autobiográfico y su *transparencia brutal*, que «se impone en la poesía de Arturo Carrera con la fuerza de lo simple» (p. 141). Si el *yo*-niño de Vallejo —aquel que declarara ser el «nuevo par potente de orfandad»— precisa que los otros, los mayores, no estén para ponerse a escribir, el *yo* de Carrera convoca los nombres de sus

³⁷⁹ Vid. César Vallejo, *Trilce*, Buenos Aires/México, Losada/Editorial Océano de México, 1998, p. 9.

hijos, Ana y Fermín, dibuja su niñez a efectos de que su escritura devenga pura infancia, «escritura-niño».³⁸⁰ Para Eduardo Milán, a quien Tamara cita, «Carrera inventa una alternativa baja para el lenguaje, a la altura de un medio árbol, del tamaño de un niño».³⁸¹ En el autor de *La partera canta*, la adultez quiere ser infancia, desea disminuirse a fin de que la niñez sea la única edad posible de la poesía.

En esta línea, no ha de dejarse de lado que Carrera escribió siguiendo la estela de Juan L. Ortiz, ese otro poeta que, colmando de signos de interrogación sus versos, editándolos en una tipografía pequeña, *escribió chiquito*. La cuestión consiste, pues, en disminuirse, en demorarse en la edad de la infancia, en la etapa de los *por qué* para decir, siguiendo a la porteña, «soy niño y no pregunto para saber más sino para mostrar que no sé nada» (p. 138). Así se perfila el segundo motivo, pues en su narrativa a propósito de Carrera, Kamenzain comienza a tejer aquella estética que desplegaría a profundidad en uno de sus últimos libros: la de los «poetas chiquitos» (*ib.*). De Vallejo a Carrera pasando por Juanele, estos poetas desconfían «hasta de su propia inocencia, cuelgan muchas veces la debilidad de los versos sobre el perchero que dibuja un signo de pregunta» (*ib.*). Preguntas que no quieren respuesta, sino apenas marcar su alborozado asombro, aquella contemplación para la que todo es nuevo.

A la novela familiar como recurso —y su carga paradójica, pues sabe encarnar ausencias, apelar a una orfandad esencial— y a la estética *chiquita*, la de aquellos poetas que buscan disminuirse, permanecer niños en sus versos, se suma el tercer motivo: el asunto del presente como «el tiempo de la lírica: aquel donde todo lo que se narra es para que un yo sea» (p. 134). De modo que, a diferencia de la narración como tal, que se hallaría supeditada

³⁸⁰ Eduardo Milán, “La escritura-niño”, en *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, México, Juan Pablos Editor/Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, p. 50.

³⁸¹ *Loc. cit.*

al pasado, la inflexión narrativa del poema ha de instaurarse en la experiencia del presente. Se trata de una noción que Kamenszain desarrollará en su cuarto volumen de ensayos, *La boca del testimonio*, a partir de las formulaciones de Alain Badiou, quien sostiene que «la poesía es el pensamiento de la presencia del presente».³⁸² En lo que atañe a *La edad de la poesía*, es lícito aventurar que aquello que la poesía prodiga —ya sea demorándose en la infancia o, como se verá más adelante, en la frontera aledaña con la muerte—, aquello de lo que ofrece testimonio ha de ser conjugado siempre en presente en cuanto que acontecimiento que permanece fuera de los intereses calculables, liberado de lo que se puede prever e incluso de lo que se puede recordar o evocar.

En cuanto a esto último, la porteña afirma, a partir de los versos de Vallejo: «[e]l traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera», que «[n]o hay evocación posible» (*ib.*). En todos los casos, se tratará, como luego sostendrá nuestra autora, de expresar «el presente de un acontecimiento subjetivo».³⁸³ Es, a fin de cuentas, la soberanía del presente, aquella que ha de relatar incluso aquel que está al borde de la muerte, contiguo a la suspensión radical del tiempo, que cantará, como se verá, el estribillo de Perlongher: «[a]hora que me estoy muriendo». Tras estas consideraciones, acaso pueda aventurarse que esa edad, en cuanto que etapa que permea todas las fases de una vida experimentada en el poema, sea la infancia —ya sea como un período sobre el que se sobreimprime la muerte o como la época a la que se apela desde la adultez a fin de extirpar toda grandilocuencia.

³⁸² Alain Badiou, “El recurso filosófico del poema”, en *Condiciones*, trad. E. L. Molina y Vedia, México, Siglo XXI, 2002, p. 89. Las formulaciones de Kamenszain al respecto se hallan en: Tamara Kamenszain, “Testimoniar en oxímoron”, en *La boca del testimonio, op. cit.*, pp. 20-21. Asunto que será retomado en “El espíritu de la anotación”, de *Una intimidad inofensiva, op. cit.*, pp. 128-129 y en “Leer estribillos”, de *Libros chiquitos, op. cit.*, p. 15.

³⁸³ Tamara Kamenszain, “Leer estribillos”, en *Libros chiquitos, loc. cit.*



Tras lo vertido hasta aquí, alcanzará a divisarse el modo —ora sibilino, ora asaz perspicuo— en que la muerte se hace lugar en la escritura poética y ensayística de Tamara Kamenszain. Piénsese en *La casa grande*, cuyos versos perfilaban, casi al paso, la oquedad de la muerte cerrada de manera provisional para luego inscribir la ausencia radical de los antecesores como el pábulo de su impulso, que constituía también una manera de clausurar su sentido. Enseguida, repárese en los capítulos de *La edad de la poesía* que, si bien no se dejan permear hasta la saturación, hasta la pura repleción por el pensamiento de la muerte, su entrada se percibe desde las primeras páginas, con las poetas que *juegan a morir en el poema*, y luego, hacia el final, con el capítulo dedicado a los poetas terminales —al que me dedicaré en lo que sigue, pues será su agónico eje el que me guiará, como hilo de Ariadna, en la lectura del poemario que da título a la obra poética reunida de Tamara Kamenszain.

Como ha apuntado Jorge Panesi a propósito de este volumen, *La edad de la poesía* es un libro que «quiere volver a abrirse en el momento de cerrarse».³⁸⁴ Afirmación simple y a la vez tan certera como la que más, a la que, no obstante, habría que añadir algunos matices, pues este libro se abre justo en el momento de cerrarse y lo hace precisamente con esas páginas que se ovillan en torno a la reflexión sobre los cierres, sobre el final —literario y literal— de un *yo*. Paulatinamente, Kamenszain va mostrando el modo en que la muerte desflora las genealogías fraguadas tanto en el terreno de la poesía, como en el de la crítica. Es tan gradual el acrecentamiento de esa oquedad que, por cuanto concierne a *La casa grande*, puede pasar desapercibido.

³⁸⁴ Jorge Panesi, “Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires*, núm. 4 (octubre de 1998), p. 129.

Lo que importa destacar en este punto es el trazo genealógico de Kamenszain: ése que elabora diversas arborescencias a partir de novedosas nociones. Si antes, en *El texto silencioso*, se trataba de una singular noción del silencio, aquí se trata de una no menos singular concepción de la vida experimentada en el poema. La narrativa crítica de la porteña fragua el ciclo biológico de la poesía para recalcar en la infancia como la edad que prima en ese tiempo. De la infancia de las *místicas de la muerte*, Biagioni y Pizarnik, pasando por la *adolescencia girondiana*, o sea: neobarroca, hasta la niñez de Vallejo y Carrera, nuestra autora parece poner el énfasis en un *yo* que ha de disminuirse, de permanecer niño, a fin de jugar a la escritura —aun si este juego pueda ser mortal. Asimismo, hay que recalcar que el armado de familias en la crítica de la porteña no se obtura, sino que se continúa de un volumen a otro. De ahí que, por caso, esa *disminución*, esa infancia construida en la página a la que se apela en este volumen, vuelva a aparecer en *Libros chiquitos* para configurar una estética que, como sucedía en *El texto silencioso*, consiste en extirparse «el virus de la grandilocuencia».³⁸⁵

En tanto el dispositivo genealógico fulgura por su continuidad, provee el horizonte desde el cual pueden discernirse las presencias constantes, insistentes de los referentes literarios de Kamenszain: presencias con las que, al sentirse identificada en la lectura, se constituyen en tanto familiares, deudos con los que teje su poesía y su crítica. Ahora, si esa *identificación amorosa* propicia la construcción de genealogías, éstas han de pensarse en tanto sistemas que, aun en inflexión afectiva, no carecen de rigor ni de método. Cada deudo supone un núcleo de sentido en ese sistema que nunca se olvida. Séame permitido arriesgar, antes de poner el punto final, que el estribillo, como ritmo repetitivo, persistente, musicalidad

³⁸⁵ Tamara Kamenszain, “¿Se escucha?”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 26.

familiar, de la escritura ensayística de Tamara Kamenszain, lo conforman esas presencias imborrables que la acompañaron siempre que se adentró en el terreno de la crítica.

CAPÍTULO 3. LAS POSIBILIDADES DE LA NARRACIÓN Y LA IMPOTENCIA DE LA PALABRA.

NOVELAR LAS MUERTES: DEL ENSAYO A LA POESÍA

3.1 Escribir *lo que se está por terminar*. Sobre la *lirica terminal*

I

Llega el momento de atender el último capítulo de *La edad de la poesía*, lo que equivale a decir que corresponde reparar en la última etapa de una vida experimentada en el espacio del poema. Afirmación que resulta cierta sólo en parte o, para decirlo mejor: se trata de una formulación que, en los últimos tramos del libro en cuestión, se halla desbordada. Desbordamiento que obedece a una cuestión que de tan sencilla se vuelve brutal, pues dicho lapso final pertenece, si al *yo* en tanto construcción textual, también, y en primera instancia, al *yo* de carne y hueso, al autor que, dentro y fuera del poema, «yace muriéndose».³⁸⁶ El punto de partida es la escritura ante la muerte, el registro de una experiencia tal como lo es la inminencia de la *propia* desaparición. El adjetivo que subrayo no es fútil, dado que es en esa espinosa propiedad en la que se halla la clave de la noción que aquí Tamara Kamenszain nos ofrece.

El eje central que vertebra la *lirica terminal* es el trazo autobiográfico, como si la intimidad de la muerte propia condenara al discurso poético a la intimidad del *yo* como único

³⁸⁶ Héctor Viel Temperley, *Hospital Británico*, en *Crawl y Hospital Británico*, Santiago, Jámpter Libros, 2020, pp. 56-57.

tema posible. Asunto que, dicho sea de una vez, podrá percibirse en la definición que Néstor Perlongher ensaya en la cercanía de *su* muerte: «el mal de sí» en cuanto que fatalidad que lo hace estar enfermo de muerte y a muerte de sí mismo. Si bien más adelante me detendré en esto, es lícito adelantar que es posible leer la definición perlongheriana al trasluz de los planteos de Jacques Derrida, para quien la muerte es el lugar de la irremplazabilidad del *yo*, lo que hace que el sí mismo advenga a sí mismo. Con lo que ya puede empezar a entenderse ese *mal de sí* concebido por Perlongher, ese estar enfermo de sí mismo que Kamenzain vincula con la inflexión autobiográfica que, desde este agónico horizonte, deviene dédalo del que es imposible salir. Es indispensable traer a cuento el modo en que la porteña ilustra esta definición del autor neobarroso: «[c]omo si padecer este mal implicara quedar atrapado en un decir autorreferente» (p. 145).

En vista de lo cual no sorprenderá que Kamenzain hable, en su introducción a este capítulo, de la «trampa terminal» que el lenguaje poético les tiende a estos poetas moribundos que, justamente por su cercanía con la muerte, «no les quedará más remedio que volver a sí para decirse necesariamente» (*ib.*). De modo que las posibilidades del discurso poético en el vértigo de la proximidad de la muerte se reducen a una sola: lo autobiográfico como la operación que permitirá que se profile el sujeto singular que está muriendo. Ahora, ese sujeto que se encuentra en tránsito de dejar de ser busca —si dar un sentido a la muerte, si, incluso, intentar una representación de aquello que es (lo) irrepresentable—, en primer lugar: registrar la experiencia de ese tránsito. Experiencia, vivencia del límite o frontera última que se escribe en presente. Antes pudo observarse que, para la porteña, el tiempo que corresponde a la poesía es el del presente, de modo que el poema se exhibe como testimonio, suerte de anotación de lo que es, de lo que pasa: deseo de asir el presente, deseo de escribir. Lo que, a las claras, se cumple en las escrituras terminales convocadas aquí por Tamara Kamenzain.

Matiz de importancia: si bien en dichas escrituras interviene el pasado, su memoria, es desde un presente todavía vivo desde el que se pretende aprehender lo que fue. Sobre este asunto, al que habré de volver continuamente en lo que sigue, basta decir, por de pronto, que se trata del segundo eje que se añade al trazo autobiográfico, pivotes ambos de la noción de la *lirica terminal*. Tras lo cual, y a efectos de organizar mis reflexiones en estas páginas, es preciso trazar un orden.

De las experiencias agónicas de Enrique Lihn, Héctor Viel Temperley, Néstor Perlongher y José Lezama Lima, me concentraré primordialmente en la lectura que Kamenszain ofrece de las primeras dos, dado que considero que en ellas se ejemplifican dos maneras asaz diferentes de ofrecer un testimonio poético —ora con estremecedora claridad, ora con exacerbado hermetismo— de los umbrales de *su* muerte. Mientras que el chileno ofrece el registro minucioso de su agonía en la forma de diario —registro que, trastocando la lógica habitual, se titula *Diario de muerte*, compuesto por más de una cincuentena de poemas transcritos y publicados en 1989 por Pedro Lastra y Adriana Valdés; el poeta porteño escribe un largo poema en el que injerta fragmentos de algunos de sus libros anteriores —crónica extraña, oscura por de más, confeccionada en el Hospital Británico de Buenos Aires, en donde fue intervenido quirúrgicamente por un tumor cerebral un año antes de morir, en 1987. Las vivencias postreras de Perlongher y Lezama Lima, por aspirar a ofrecer definiciones en torno a su propia muerte —«el mal de sí» y el «tokonoma» respectivamente— serán referidas cada tanto a fin de seguir de cerca los procedimientos de Kamenszain, vale decir: a fin de atender y comparar los cuatro modos de testificar, en palabras de la porteña, «lo que se está por terminar» (*ib.*).

Resulta riguroso, para entrar en materia, continuar con las pautas que nuestra autora brinda en su introducción a este capítulo, cuyos ejes centrales, ya arriba subrayados, fungirán

como guía en lo siguiente. De esta guisa, lo primero que hay que tener en consideración es el título de dicha introducción, conformada por apenas un par de páginas en las que Kamenszain bosqueja el ángulo desde el que leerá estos cuatro testimonios poéticos. La riqueza de este capítulo aparece condensada en esa oración que encabeza las páginas preliminares, “Morir es autobiográfico”, enunciado que, aun si resulta anómalo a primer vistazo, condensa la lógica de la *lirica terminal* que, no es válido cesar de destacarlo, cintila en el nexo entre lo autobiográfico y la muerte.

A fin de discernir este nexo en su integridad, encuentro ineludible repasar algunos de los modos teóricos en los que se ha abordado. El nombre de Paul de Man resuena como referencia forzosa. En su estudio sobre las autofiguraciones en la poesía de Kamenszain, Denise León destina unas cuantas páginas, a modo de coda, a pensar la noción de la *lirica terminal*. En ellas, la poeta y crítica tucumana recuerda que para Paul de Man «la muerte preside la casa de la autobiografía».³⁸⁷ Con un solo trazo, León abrevia la conocida tesis demaniana a propósito de la estructura tropológica del discurso autobiográfico, cuya figura central es la prosopopeya. Es en virtud de este tropo que la escritura confiere una voz y un nombre a una entidad muerta, ausente: modo de articular una máscara textual para el vacío del *yo*. Sylvia Molloy, por su parte, glosará a de Man arguyendo que la prosopopeya es el esfuerzo «siempre fallido» de «dar vida a lo muerto»,³⁸⁸ de intentar vivificar, merced a estrategias retóricas, lo que ya no es.

La condición fallida que Molloy alude radica en que, al poner en escena a un muerto, al perfilar un *yo* que no existe más —que ya no coincide con el sujeto de la enunciación—,

³⁸⁷ Denise León, “Coda: autobiografía y muerte: la lírica terminal”, en *La historia de Bruria. Memoria, autofiguraciones y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, op. cit., p. 86.

³⁸⁸ Sylvia Molloy en su introducción a *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, op. cit., p. 11.

la empresa autobiográfica sólo alcanza a acentuar el vacío tras la máscara, la ausencia tras la figura. Trasiago entre lo muerto y lo vivo, el mecanismo de la prosopopeya muestra de manera palmaria, asimismo, el mecanismo de todo lenguaje que sería siempre alegórico, tropológico, pues no es la cosa misma, sino su sustitución.³⁸⁹ Con todo, y esto no debe perderse de vista, cada uno de estos trazos teóricos que ponderan la autobiografía en tanto «modo extremo y ostensiblemente retórico de la necrológica»³⁹⁰ apuntan hacia lo que sería una suerte de muerte general o genérica, no particular, quiero decir: no tratan sobre la muerte propia y propiamente dicha, sino de esa ausencia o, mejor, de ese vacío al que se da consistencia figurativa por medio del gesto autobiográfico.

De modo que el nexa fraguado por Tamara Kamenszain es cuanto más radical en tanto se trata de las muertes propias, singulares de cuatro individuos que, de manera irremediable, se postulan a sí mismos como el tema y el objeto de su escritura. Lo que, por supuesto, no implica que lo anterior sea obsoleto para plantear un acercamiento a la *lirica terminal*, sino que hay que llevarlo un paso más allá, elevarlo al cuadrado. Así pues, y siguiendo la vía demaniana, bien puede sostenerse que la escritura autobiográfica —con su pléyade de formas o manifestaciones— es la anticipación, la prefiguración de la muerte de quien escribe. Anuncio fúnebre que se halla, por una parte, y como pudo verse, en ese artificio retórico mediante el cual se da voz a lo acabado, a lo muerto; por otra, en que el *yo* del presente de la enunciación escribe en la consciencia de su mortalidad, como impelido por su finitud. Me explico: el acto autobiográfico, en la medida en que intenta dar un rostro textual

³⁸⁹ *Vid.*, Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, *Comparative Literature*, art. cit., p. 930.

³⁹⁰ Nora Catelli, “Paul de Man revisitado”, *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 34.

a lo ausente, en tanto procura construir una historia, una narrativa de la primera persona como amago de dotar de sentido una vida, se constituye como acto de supervivencia.

Observación a su modo lógica, dado que puede afirmarse que todo autor escribe para la posteridad, con miras a que su nombre, así como ese texto que firma le sobrevivan. Desde un ángulo derridiano, el texto, la escritura y, en primera instancia, el nombre son formas del epitafio, efigies de un muerto, en la medida en que funcionan —seguirán comunicando— en la ausencia, radical o no, de su autor, de su portador.³⁹¹ Ahora, ¿qué pasa cuando dicha ausencia es radical e inminente? He aquí la necesidad de una noción como la que Kamenzain formula. Los cuatro testimonios poéticos convocados por la porteña cumplen de manera casi inmediata, sin duda vertiginosa, ese anuncio fúnebre que late en lo autobiográfico. Testimonios extremos que devienen, casi desde el momento en que son escritos, efigies de un muerto.

Partiendo de los tonos lúgubres que refulgen en lo autobiográfico, bien puede alterarse el orden de la oración con que Kamenzain titula su introducción y decir que *autografiar(se) es morir*. Lo que equivaldría a decir que las escrituras sobre el *yo* entrañan su ausencia, ensayan su muerte. Empero, es la oración de la porteña, con ese orden, con esa determinada sintaxis la que ofrece la clave de lectura: la *lírica terminal* es tal, no porque los poemas analizados sean autobiográficos, sino en razón de que ese *autos* —del griego αὐτός, ese sí mismo— *yace muriéndose*. La lógica de esta noción es rigurosa: va de la muerte a la autobiografía y no a la inversa. Es la inminencia de la muerte la que condena, la que obliga a quedarse en la forma de lo autobiográfico. No es válido soslayar, al hilo de estas ideas, el

³⁹¹ Jacques Derrida reflexionó abundantemente sobre estas cuestiones. Al respecto puede leerse J. Derrida, “Mnemosyne”, en *Memorias para Paul de Man*, *op. cit.*, pp. 37-62. Asimismo, luminosas reflexiones en torno al modo en que Derrida relaciona escritura y muerte se encuentran en: Jorge Panesi, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida el circunciso”, en *Críticas*, *op. cit.*, pp. 91-112.

primer término de la noción de Kamenszain, que hace hincapié en que lo terminal —cuya consecuencia es lo autobiográfico— encuentra el territorio más propicio para elaborarse en la lírica, en el espacio poético. La primera línea de las páginas introductorias lo plantea así: «[l]a poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte» (p. 145). Expresión que ciertamente puede resultar aporética, pues la muerte excede todo discurso, aun el de la poesía. En otros términos: si bien lo que *puede* un *yo* es, por esencia, morir; aquello que *no puede* es dar cuenta de *su* muerte —hablar *desde* ella y no *ante* ella. Para explicitar esto, es válido parafrasear a Epicuro quien, en su *Carta a Meneceo*, ya decía que cuando el *yo* es, la muerte no está y cuando la muerte está, entonces el *yo* ya no es.³⁹² De lo que se desprende que los cuatro poetas convocados por Tamara Kamenszain son acechados por su muerte, mas permanecen en vida: son moribundos que atestiguan desde ese umbral, frontera de lo último, lo que es, todavía, vida. Cuestión que la porteña aclara enseguida, anotando «[p]orque no hay manera humana de abandonar la primera persona gramatical, aunque se ensayen otras. Y esto es como decir que no se puede no morir» (*ib.*).

En efecto, si el discurso poético es el que más se asemeja a una *autobio-grafía de la muerte*, casi como un tipo de tanatografía, éste no hace más que dejar claro, en su curso, que la primera persona, aun escondida tras una tercera, permanece todavía ahí como el sujeto que despliega tales estrategias. La escritura es el territorio de lo vivo, de lo que aún sobrevive, de esa primera persona que todavía detenta la palabra. Cuestiones que, sin demora, conducen a Kamenszain a sostener que «[e]scribir en verso, entonces, supone siempre escribir en forma de diario: extremando en cada escansión, en cada suspensión de sentido, en cada parálisis narrativa, lo que se está por terminar» (*ib.*). Lo que se extrema es, así, el presente, vectorizado

³⁹² *Vid.* Epicuro, “Lettera a Meneceo”, en *Lettere sulla fisica, sul cielo e sulla felicità*, trads. F. Adorno y N. Rusello, Milán, R.C.S Libri & Grandi Opere, 1994, § 124, p. 145.

hacia la ausencia, la desaparición y, sin embargo, tiempo vivo. La referencia a la forma de diario inscrita por la porteña no hace más que subrayar que, de lo que se trata, es de la captación de la vida inmediata en verso. Asunto que no ha de tomarse a la ligera, pues concede importancia cardinal a la trabazón entre vida y obra. Entre una y otra, lejos de hallarse un conflicto, media la forma del diario como solución. El resultado lógico de estas consideraciones radica en ponderar la fuerza biográfica, o lo que Barthes denominara «la biografemática»,³⁹³ como aquella que permea el texto, saturándolo con la experiencia del yo, con sus lugares, sus amigos y sus deudos. En tanto la relación entre vida y escritura se vuelve una cuestión medular que es llevada a su «confín más extremo» (*ib.*), resulta ineludible destacar que, de los cuatro escritores convocados por Kamenszain,³⁹⁴ corresponde a Enrique Lihn haber reflexionado ampliamente en la a menudo problemática imbricación de ambos órdenes.

³⁹³ Roland Barthes, “La vida como obra”, en *La preparación de la novela*, *op. cit.*, p. 278.

³⁹⁴ Por cuanto incumbe a la visión de esta relación, es válido añadir, al margen, que para José Lezama Lima la poesía y, de manera general, la literatura posee un carácter de independencia, de autonomía respecto de la realidad, de la vida. De acuerdo con Guillermo Sucre, la literatura es, para el cubano, una *segunda naturaleza* o, mejor, *una sobrenaturaleza*, dado que no representa ni presenta lo real, sino que constituye una representación de sus propios poderes que restituye «lo perdido», la naturaleza primigenia. (Sobre)naturaleza creada, puro artificio, la obra para Lezama «erige su total autonomía frente a lo real», autonomía que es «la ruptura de la causalidad realista». De modo que la obra como *irrealidad* cobra existencia en virtud de la imaginación, sin mimetizarse con lo real. Guillermo Sucre, “Lezama Lima: el Logos de la Imaginación”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93 (julio-diciembre, 1975), pp. 493-494. Por lo que atañe a Néstor Perlongher, hay que decir que lo que fue una cuestión central para el autor de *Alambres* consistió en la relación entre creación poética y éxtasis, trance, cuyo producto primordial era lograr que la escritura no fuera simple expresión del yo. Asimismo, para Perlongher lo que importa del discurso poético es el efecto que produce. De modo que el escritor, al estar «en cierta disposición de creación poética» puede «arrastrar cualquier tipo de referentes», por lo que «el efecto poético estaría dado más por un trabajo de montaje y deconstrucción que en la propia intimidad de las palabras». Si se piensa, por caso, en el largo poema “Cadáveres”, en el que, si bien el referente político-social es innegable, lo que está en primer término es que el yo inscribe distintos registros del habla de los que, según las mismas declaraciones del autor, importa su posición en el flujo poético. *Vid.* “Perlongher: el barroco cuerpo a tierra”, entrevista de Daniel Freidemberg y Daniel Saimolovich al autor, *Diario de Poesía*, núm. 22 (otoño, 1992), pp. 31-32. Así pues, si para Lezama la literatura es una esfera autónoma, independiente, que no se mimetiza con lo real; para Perlongher, la poesía puede utilizar cualquier referente histórico o vital, *arrastrarlo* en su pesadez hasta arrastrarlo, a fin de lograr un efecto poético.

Para el escritor chileno, realidad y textualidad son concomitantes: hay entre ellos un vínculo de correspondencia que, sin embargo, no anula su diferencia. Para emplear sus términos, «se trata de dos sistemas complementarios y que no pueden suplantarse mutuamente».³⁹⁵ De esta complementariedad emerge la concepción de la vida, de los elementos biográficos en cuanto que signos de la escritura, esto es: como su base. Siguiendo las reflexiones de Pedro Lastra en sus conversaciones con Lihn, «la experiencia pasa a ser una textualidad base de esa otra textualidad que es la literatura».³⁹⁶ Si los materiales de la experiencia conforman la estructura del texto —y el chileno no dejó de acentuarlo en varios de sus escritos, elaborando nociones como «poesía situada»—, *Diario de muerte* constituye el culmen de la realización de estas formulaciones. Tras lo cual, es menester señalar que, como Kamenszain afirmará en su libro del 2020, las ideas de Lihn en torno a la relación entre vida y escritura «le dan una vuelta de tuerca a la noción de realismo como reflejo o representación, pero también al textualismo antirrealista».³⁹⁷ De lo que se desprende que Lihn no se sitúa ni en el autotelismo absoluto como tampoco en un realismo tradicional, sino en su torniquete.

Así, la escritura se vuelve un modo de enfrentar la vida, sus situaciones singulares,³⁹⁸ transmutándolas en otra dimensión —la de la poesía. A la luz de estas consideraciones, puede entenderse que Kamenszain afirme, al respecto de *Diario de muerte*, que no es, sin embargo,

³⁹⁵ Enrique Lihn, en el dossier “Literatura” de la *Revista CAL*, núm. 3 (agosto, 1979), p. 18.

³⁹⁶ Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago, Ediciones Atelier, 1990, pp. 106-107, *apud* Juan Zapata Gacitúa, *Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva*, *op. cit.*, n. 3, p. 38.

³⁹⁷ Tamara Kamenszain, “Las novelitas de las chicas”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 78.

³⁹⁸ Considero oportuno citar en extenso uno de los fragmentos del diálogo entre Lihn y Lastra en el que el poeta refiere el asunto de la «situación»: «Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que aparezca irrealista, es *el producto de un cierto enfrentamiento con la situación*» (el subrayado es mío). Enrique Lihn en Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, *op. cit.*, p. 47, *apud* Juan Zapata Gacitúa, *Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva*, *op. cit.*, p. 146.

«la circunstancia de la enfermedad la que lleva al poeta a simular que escribe un diario cuando en realidad está construyendo, como siempre, un libro de poemas. La salud de toda su obra anterior ya empujaba en esa dirección» (p. 147). Afirmación que centra la atención en lo que sería el recorrido —tanto vital como textual— de Lihn pues acentúa, por un lado, la operatoria que vertebró su trayecto escriturario; y, por otro, el singular modo en que la *lirica terminal* se cumple en su último libro. Recorrido que se muestra imantado, de cabo a rabo, por el afán de registrar, de anotar lo que circunscribe el presente de la enunciación, lo que salta a la observación y a la conciencia del sujeto que escribe. No es gratuito, en esta tónica, que nuestra autora sostenga, al menos en dos ocasiones que, si había una preceptiva poética para el chileno, era solamente tener a mano en dónde anotar. En el libro referido líneas arriba, Kamenszain dirá que lo que Lihn le enseñó fue «que el germen de escribir no estaba tanto en las grandes ideas como en disponer de una libretita para anotar».³⁹⁹ Al respecto de lo cual, años antes, en el volumen que me ocupa, la porteña escribe que «ni siquiera la muerte podía sorprenderlo sin su cuaderno y su lápiz» (*ib.*).

Sostener que la preceptiva de Lihn consiste en disponer de un cuaderno y un lápiz conduce, de nueva cuenta, al vínculo entre vida y escritura que, como mencioné de refilón anteriormente, se muestra condensado en una noción como la de *poesía situada*. De manera que, al poeta chileno, expectante, con cuaderno y lápiz, «la realidad —o “situación”, como le gustaba llamarla— le regala [...] todo para registrar» (*ib.*). En la palabra entrecomillada, Kamenszain inscribe una referencia a la “Nota preliminar” de *Diario de muerte*, en la que Pedro Lastra explica que lo que Lihn reconocía como *poesía situada* se halla, como he

³⁹⁹ Tamara Kamenszain, “Las novelitas de las chicas”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 77.

aludido ya, en «la relación del texto con las circunstancias de sus enunciados».⁴⁰⁰ Por el lugar medular que poseen estas reflexiones para la poética de Lihn, como por los ejes que éstas ofrecen para desentrañar la mirada hermenéutica de la porteña en torno al *Diario de muerte*, me permitiré extenderlas un poco más. Si bien Lastra compendia en una línea lo que Lihn entendía como *poesía situada*, hay que añadir que, siguiendo a Juan Zapata, la «situación» a la que remite ha de entenderse en su sentido más amplio, asunto que puede dirimirse desde dos perspectivas, una interna y otra externa. La primera «enfatisa la relación de la literatura con la literatura y la explicitación de los procedimientos con los que se escriben los textos (intertextualidad con la literatura y autorreflexividad)»; la segunda, la externa, «extiende la relación de la literatura y la poesía a los demás discursos, en un grado de mayor o menor cercanía y donde, en el caso específico de la poesía de Lihn, la mayor proximidad se establece con el discurso pictórico, el teórico-literario y, bajo el concepto de “textualidad base”, la vida del poeta».⁴⁰¹

Desde luego, esta doble perspectiva sobre la *situación* del sujeto que escribe puede observarse en *Diario de muerte*, en cuyas páginas la dimensión intertextual se hace evidente en la ocasional remisión a otros textos que intentaron tematizar la muerte —tales como las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, que aparece en el poema “El aprendiz del arte de morir”; *Contra la muerte*, de Gonzalo Rojas, y el *Arte de morir*, de Óscar Hahn, ambos referidos en “La mano artificial”.⁴⁰² Por cuanto toca a la reflexión sobre los procedimientos de la escritura, a esa autorreflexividad —siempre crítica, como se verá

⁴⁰⁰ Pedro Lastra y Adriana Valdés en la “Nota Preliminar” a *Diario de muerte*, 2ª ed., Santiago, Editorial Universitaria, 1990, p. 11.

⁴⁰¹ Juan Zapata Gacitúa, “La poesía: poética de los procedimientos/poesía situada”, en *Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva*, op. cit., pp. 146-147.

⁴⁰² Vid. Enrique Lihn, *Diario de muerte*, op. cit., pp. 36 y 51. Hay que añadir que el poeta chileno prologó en 1977 la primera edición de *Arte de morir*, de Hahn, publicado por Ediciones Hispamérica.

enseguida— que imanta cada una de las páginas de este diario, es válido entresacar, a modo de ejemplo, el primer poema, que comienza declarando: «[n]ada tiene que ver el dolor con el dolor / Nada tiene que ver la desesperación con la desesperación / Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas / No hay nombres en la zona muda».⁴⁰³ Anotaciones escandidas al golpe de la agonía, de la enfermedad, estos versos adelantan esa mirada crítica sobre el lenguaje, sobre las palabras que transparentan su fracaso, su derrota ante lo inasible de la circunstancia extrema, *terminal* en la que se encuentra el *yo*. En la intimidad de la propia desaparición, se impone su reflexión, el pensamiento de la muerte que sólo sabe revelar la precariedad del lenguaje, pues ella, la muerte, no habla. El *yo* agonizante que escribe en la espera —a menudo ansiosa— de su muerte, dirá de ella que «[e]s una cosa sorda, muda y ciega / La antropomorfizamos con el temor de que no sea un sujeto».⁴⁰⁴ En la medida en que la muerte *como tal* no puede decirse, en tanto que desborda al lenguaje, constituye la negación del testimonio, dejando como única posibilidad hablar del umbral, de ese tránsito que, empero, al momento de completarse, borra al sujeto y su lenguaje.⁴⁰⁵

En cuanto concierne a lo que Zapata denomina *perspectiva externa*, es decir, al diálogo de la poesía con otros discursos, hay que decir que, en el caso particular del *Diario de muerte*, se circunscribe a algunas referencias pictóricas y musicales. A fin de ejemplificar esto, baste mencionar, por una parte, el poema “Contra los pensamientos negros”, que comenta la pintura de Andrea Mantegna, *Saint Jerome in the Wilderness*; por otra, “Muerte

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰⁵ En las páginas que Jacques Derrida dedicó a ampliar las reflexiones de Heidegger en *Ser y Tiempo*, el pensador franco-argelino denomina como *aporía del morir* a esa imposible experiencia de traspasar el umbral de la muerte. Traspasar la frontera de la muerte sería, así, un «no-pasar porque su medio elemental ya no da lugar a algo que se pueda denominar pasar, paso, marcha o andadura». Y, sin embargo, el ser, el *yo*, el ser del *yo* consiste en «la transgresión misma de esa línea fronteriza». J. Derrida, “Finis”, en *Aporías. Morir —esperarse (en) los «límites de la verdad»*, trad. C. de Peretti, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 44 y 52.

en la ópera”, cuyos versos son la reflexión de lo que su título adelanta: la escenificación de la muerte en este tipo de composiciones, concretamente en *Madama Butterfly*.⁴⁰⁶ Por lo que atañe a lo que Zapata llama —Lastra mediante— «textualidad base», es indudable que imanta todo el poemario. De la pura alusión a la descripción cabal de la enfermedad, el sujeto que escribe insiste, de principio a fin, en decir su circunstancia. De modo que, si lo que Lihn siempre hizo fue, siguiendo a Kamenszain, «empeñar la libertad de su mano sobre los renglones abismales de un diario», éste se vuelve tanto más abisal en cuanto que su escritura se transforma en «la expansión textual del cáncer: cada verso un avance de la metástasis, cada poema un día menos de vida» (p. 147). El modo singular en que la *lirica terminal* formulada por la porteña se cumple en las últimas páginas que Lihn manuscibe bien puede esquematizarse en dos líneas: de entrada, el pensamiento sobre la muerte, su aproximación interpretativa, dado que el *Diario de muerte* la concibe, a veces, como mudez pura; otras, la figura en cuanto que «el poderoso andrógino perfecto» que *se ríe* o como una «presencia netamente interior / porque la llevamos en la sangre».⁴⁰⁷

A la par se halla la línea de la enfermedad, la mención sin ambages de su asedio. Una muestra de esto se lee en el noveno poema, que no sólo insiste en referir «el nódulo / de mi pulmón derecho y la sombra en el izquierdo», sino que apunta, casi al paso, que es en «la calle Passy / donde reina la oscuridad».⁴⁰⁸ A propósito de esto último, la “Nota explicativa” informa que Lihn murió «en su casa de la calle Passy 061, tercer piso, en Santiago de Chile» el 10 de julio de 1988 —consignando el período de escritura del diario de la última semana de abril a la primera de junio de ese año.⁴⁰⁹ Dicho esto, se vuelve imprescindible subrayar,

⁴⁰⁶ Vid. Enrique Lihn, *Diario de muerte*, op. cit., pp. 31-32.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 83.

de la mano de Kamenszain, que se trata de un diario, construido como un «libro que mire a la posteridad» (p. 148), pero un diario, registro de una cotidianidad que está por extinguirse. Es en razón de esto que la porteña ilustra, por principio, el comportamiento de ese *yo* que (se) escribe, su modo de enunciarse para, enseguida, atender lo que incumbe a la relación de lo público y lo privado, esto es: a esa intimidad puesta «al pie del escenario» (*ib.*). A fin de ilustrar lo que concierne al sujeto que se enuncia, y puesto que *no hay manera humana de abandonar la primera persona*, Kamenszain comienza centrando la atención en los primeros versos del poema “Limitaciones del lenguaje”, que rezan: «[e]l lenguaje espera el milagro de la tercera persona [...] / Un verdadero sujeto que hable de por sí, en una voz inhumana / de lo que ni tú ni yo podemos decir / bloqueados por nuestros pronombres personales».⁴¹⁰ Es posible aseverar que esta tercera persona no es, por poner un ejemplo, aquella sobre la que Maurice Blanchot reflexionaba a propósito de Kafka:⁴¹¹ no alude a esa estrategia por la que el *yo* se destituiría, se desarraigaría en un *él* que custodiaría lo neutro, inscribiendo así un alejamiento, un anonimato que, sin embargo, continuaría concerniendo a ese *yo*.

Casi a contrapelo, puede aventurarse que se trata de una forma de apelar a la muerte, a ese vacío que excede lo humano, exceso que constituye el límite del lenguaje, cuyo terreno es el de lo que existe. En otros términos: la limitación del lenguaje reside en que sólo se puede hablar de lo que *es* —pues aun la palabra *nada* presupone un *todo*, pero tachado, anulado por el pensamiento (de alguien, de un *yo*).⁴¹² De ahí que Kamenszain insista en que

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹¹ *Vid.* Maurice Blanchot, “La soledad esencial”, en *El espacio literario*, trads. V. Palant y J. Jenkins, 4ª ed., Barcelona, Paidós, 2012, pp. 20-21. La cuestión es retomada en *La conversación infinita*, trad. I. Herrera, Madrid, Arena Libros, 2008, pp. 487-497.

⁴¹² Extraigo esta idea de las páginas en las que Félix Duque afirma que, como no podemos dejar de hablar, «damos un nombre a eso que ni puede hablar ni se deja que hablemos por él, y lo llamamos “nada”. ¡Pero “nada” presupone, nada menos, “todo”, sólo que tachado, eliminado por el pensamiento!». Eso que llamamos *nada* sería el fin de toda articulación y nos negamos a ello aun en la inminencia de la muerte. Si bien una prueba de esto se halla en la *lirica terminal* que Kamenszain propone, Duque recuerda la muerte de Sócrates que leemos

no hay manera humana de abandonar la primera persona, de ahí también que observe con claridad las estrategias del poeta chileno, quien renuncia a la busca de la neutralidad de la tercera persona. De manera que Lihn, «[e]n vez de despersonalizar pronombres, extremó lo personal hasta volverlo un desborde de sí» (*ib.*). Para mostrar esta «muchedumbre de yoes» (*ib.*), la porteña recurre a un verso estremecedor del diario del chileno: «¿Quién de todos en mí es el que tanto / teme a la muerte?».⁴¹³ A la luz de este verso ya se puede colegir que la *lirica terminal* —ora como aproximación interpretativa en torno a la muerte, ora como reflexión sobre la enfermedad terminal— se condensa en el modo en que, aquí, el *yo* se comporta ante la inminencia de su propia muerte: profusión de la primera persona, el *desborde de sí* como un modo de subrayar la singularidad absoluta de ese *yo* que está muriendo. Antes de atender la respuesta a aquellos versos que se interrogan por el miedo, es preciso escudriñar el modo en que Kamenszain observa la cuestión de lo público y lo privado de un libro que se escribe como diario —lo que, dicho sea de una vez, se conecta con el miedo a la muerte. Concentrada en el confín de la vida y la obra de Lihn, la porteña no dejará de insistir en que el libro sólo es posible si nace como diario⁴¹⁴ que, desde este horizonte, es un modo de aceptar que no se puede abdicar de la primera persona. El diario, así, deviene, ya

en Platón. Sócrates «no puede estarse callado, en presencia de la muerte inminente. Uno se imagina que, ante acontecimiento tan solemne, lo mejor sería callarse. Pero él habla, y habla, aunque ya no diga grandes cosas, sino futesas como que no siente ya las piernas, o que se debe un gallo a Esculapio y que hay que pagar esa deuda. Critón, fiel discípulo, le pregunta luego si tiene más que decir. Pero Sócrates ya no responde. De manera que, cuenta Platón: “Critón le cerró la boca y los ojos”». En este doble cierre, doble obturación del acceso al mundo, se halla finalmente la nada: Sócrates ya no tiene nada que decir porque ya no es Sócrates. Félix Duque, “De la extraña faena de hablar”, en *La humana piel de la palabra*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1994, pp. 22-23.

⁴¹³ Enrique Lihn, “Quién de todos en mí”, en *Diario de muerte*, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹⁴ En su narrativa crítica sobre Lihn, Kamenszain lo dice tres veces: «[...] no es posible escribir un libro a menos que se entre en él de la mano de un diario» (p. 147); luego, «[...] escribir será siempre acudir desesperadamente a las páginas de un diario» (p. 148) y, en la misma página: «[y] si el libro hasta ahora era imposible a menos que naciera como diario [...]».

no el lugar de dicha abdicación, sino el del afrontamiento y confrontación del *yo* —ante sí mismo, pero también ante sus posibles lectores.

En tanto la posibilidad del libro se da por la forma del diario, el *yo* que escribe ha de asumir las consecuencias: «ningún libro es posible a menos que renuncie primero a su condición privada de diario» (*ib.*) —declara Kamenzain. A raíz de lo cual ya puede empezar a vislumbrarse que las páginas de *Diario de muerte* son exposición pura, extremada exhibición de un sujeto que, irremediamente, se las ha consigo mismo. Si, de acuerdo con Derrida, es por la muerte que el *yo* adviene a sí mismo, convirtiéndose en lo que propiamente es, si la irremplazabilidad, la singularidad de todo ser mortal se cumple con su muerte;⁴¹⁵ entonces el esfuerzo de comprenderla ante su inminencia, ante su proximidad real para dar testimonio de ello constituye la mayor exposición del *yo*. Así se comprende que este diario —así como todo texto incluido en la *lirica terminal*— sea el despliegue de lo más propio, de lo más privado articulado a lo público. A esto Kamenzain lo concibe como un *sentimiento*: «el sentimiento de escribir conectando dos polos —lo más privado es lo más público—» que, como queda ilustrado, «se agudiza cuando el poeta queda sujeto (atado como sujeto) a la intimidad de la muerte» (*ib.*). En esta escritura que ofrece el testimonio de su final se halla latente el deseo de supervivencia, de dejar una huella que, luego de la muerte de su autor, seguirá comunicando que hubo vida —y, con ella, el deseo de escribir(la). Lo que equivale a decir que las páginas del *Diario de muerte* quieren atestiguar que lo que se enuncia ha tenido lugar, cuestión que, sin duda, corroboran los paratextos, la “Nota preliminar” y la “Nota explicativa”. Es lícito agregar que la veracidad, la verdad de esas palabras terminales se halla en que no hay testimonio alguno que pueda probar lo contrario.

⁴¹⁵ *Vid.* Jacques Derrida, *Dar la muerte*, trads. C. Peretti y P. Vidarte, Barcelona, Paidós, 2000.

En su lecho de muerte, el poeta chileno se aferra a la escritura, se aferra a la vida. Es desde ahí, desde ese último lugar que, como apunta Kamenszain, «Lihn emprenderá, una vez más y para siempre, ese viejo ritual conocido: terminar un libro que mire a la posteridad. Aunque esta vez se termine también la vida» (*ib.*). De esta suerte, las páginas terminales de Enrique Lihn se articulan en aras de un lector, lo que, para la porteña, se confirma en el verso que se interroga por el miedo a la muerte. En ese gesto que entraña escribir *para* la posteridad bien puede percibirse el miedo a la muerte, a desaparecer absolutamente, dado que de lo que se trata, a fin de cuentas, es de un cierto anhelo de vencer la muerte, por un lado, dando testimonio de la experiencia postrera del *yo*; por otro, haciendo que la muerte, que su inminencia *sirva* para algo, para escribir. De acuerdo con Kamenszain, la posteridad, esa escritura que supone un destinatario, un lector, se evidencia en la pregunta, en toda pregunta escrita en verso y en primera persona. Si a la luz de la pregunta de Lihn, nuestra autora recuerda a Góngora interrogándose «[q]uién oyó / quién oyó / quién ha visto lo que yo» se debe a que «[e]n el acto de preguntar, los dos comparten un mismo deseo: escribir para la posteridad» (p. 149). Las preguntas son, así, la cúspide de la exposición, de la intimidad que se exterioriza, que se hace pública. Asimismo, las preguntas no aspiran a contestación alguna puesto que son, en sí mismas, «un registro de verdades líricas que no esperan respuesta. Sólo la confirmación refleja que les devuelve el lector de poesía» (*ib.*). Encuentro en estas líneas de Kamenszain un modo asaz lúcido de decir que, lejos de las respuestas posibles, en la pregunta late la complicidad con el lector, que será reflejo, eco de esa interrogante. Una muestra de esto se encuentra en la pregunta de Lihn por el miedo a la muerte, que todos, que cada lector podría apropiarse, repetirse.

Sin detrimento de estas reflexiones a propósito de la pregunta, hay que decir que Lihn procura responder(se). Respuesta que linda con lo narrativo, con una tonalidad prosística que,

sin embargo, es fracturada, escandida por la muerte en tanto escisión: hendidura o vacío insalvable que no tiene cabida en el lenguaje —pues éste la desplaza indefinidamente en la medida en que es, en que se manifiesta. De este modo, es lícito aventurar que el meollo del *Diario*, su conflicto, no es tanto la muerte, pues ella es la solución, el punto final al que la escritura se encamina, sino el miedo, el temor de (y en) la espera. A la pregunta que todo mortal podría formularse, *¿quién de todos en mí es el que tanto teme a la muerte?*, Lihn contesta:

Supongámoslo un ciudadano de tercera llamado ego
tan diferente de lo que mejor conoce
pues la muerte es justamente el protoplasma de este hijo sin madre
nacido de mi muslo.⁴¹⁶

En estos versos, Kamenzain lee una mostración, un des-encubrimiento de la corporalidad —que, al mismo tiempo, equivaldría a un señalamiento del lugar del que *nace* la muerte, de donde viene y adonde llega. Para la porteña, ese personaje de tercera «no puede alejarse demasiado de lo que mejor conoce: su propio cuerpo» (*ib.*). Y qué es el cuerpo sino ahí en donde está inscrita la finitud, en donde la muerte *tiene lugar*. En el acto de desnudar el muslo, de desnudar el cuerpo por el que el *yo* está atado a la vida (y a la muerte), Tamara Kamenzain observa la estrategia singular de Lihn: «[c]on recursos impúdicos dinamitar cualquier circunstancia narrativa hasta devolver la muerte a su verdadero lugar de pertenencia: la poesía» (*ib.*). Detonación de la cadena narrativa por un *yo* agonizante, por un cuerpo enfermo, que sólo puede *dar cuenta* de su situación merced a la poesía y su escansión. Lo que transparenta la afirmación de Kamenzain es que sólo mediante la palabra poética puede captarse lo que muere, *lo que se está por terminar*: el derrumbe íntimo de la vida, la

⁴¹⁶ Enrique Lihn, *Diario de muerte*, *op. cit.*, p. 47.

desaparición radical del *yo*. En este sentido, resulta lícito sostener que es únicamente el discurso poético el que no elude ni esconde el espanto de cesar, aquel que, lejos de recular ante la muerte, intenta cristalizarla aun en la misma imposibilidad de decirla. Esto último Lihn lo muestra a las claras en el poema citado, en el que ese personaje de tercera se esboza también como «un charlatán que sólo puede hablar de lo que existe en lo que habla».⁴¹⁷ Análogamente, de la afirmación de la porteña puede colegirse que, de lo que se trata, es de decir el límite de la vida en el límite de la poesía —en esa frontera que linda con lo narrativo.

El registro minucioso de Lihn ante la inminencia de su propia desaparición acepta sin rodeos su propio fracaso, la imposibilidad de describir, de testimoniar la experiencia de la muerte como tal. Así lo evidencian los desengañados versos de “Buen despilfarrador” en los que el *yo*, desdoblado en la segunda persona, se dice: «[n]o te adelantarás a tu propia muerte, viviéndola, aunque ella esté tan cerca de ti [...] / Ella es simplemente otro ser, y su conexión contigo una fisura».⁴¹⁸ Kamenszain se detiene en esta fisura, en esta grieta que lo que es — incluido su ocaso— o, para emplear sus palabras, que «la realidad le abre a lo dicho», para declarar que la obra de Lihn «siempre encontró el motor pasional de crecimiento en esa necesidad absoluta y utópica de *dar cuenta*» (p. 150). Impelido por ese deseo que, sin embargo, se muestra desbordado, sobrepasado por la realidad, Lihn no desiste. De ahí que se demore en detallar los instantes anteriores a su muerte: estancias en el hospital, cirugías fallidas, la agonía en su casa de la calle Passy en donde las amigas⁴¹⁹ —«las mujeres del

⁴¹⁷ *Loc. cit.*

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴¹⁹ Hacia la mitad del *Diario de muerte* se lee un poema sin título que comienza con el verso: «[e]l orden ha seducido mi casa». En él, Lihn habla de aquellas amigas que lo cuidaban y mantenían el orden de su casa. En el volumen que ahora me ocupa, Kamenszain alude este asunto en relación con la seducción: las «mujeres del moribundo» —las que «tienen derecho a llave», como dice uno de los versos del poema— «hacen del orden un ritual de seducción» (p. 150). La porteña vuelve a referir este episodio en *Chicas en tiempos suspendidos*, en cuyos versos señala la relación de dicho poema y una carta que Lihn le escribió en sus días postreros, de la que transcribe un fragmento: «[c]orrelato subjetivo de esta situación: no pésima, / escribo y leo mucho, no hay depre

moribundo» (*ib.*), puntualiza la porteña— lo cuidaban. A estos episodios nuestra autora los denomina «secuencias narrativas» (*ib.*), que son precisamente aquellas que, al elaborarse en los límites de la vida y de la poesía, alcanzan una forma narrativa que, empero, se disuelve, se disloca por la inminencia del vacío, de esa nada que es la muerte y que, ni aun en su proximidad, se deja aprehender por la palabra. De lo que resulta una narrativa escandida en verso sobre los umbrales de la muerte, sobre la agonía: *cuento* que *canta* la proximidad de la desaparición.

II

Habiendo observado hasta aquí el particular modo en que se cumple la *lirica terminal* en los versos del *Diario de muerte*, y antes de ir «al otro extremo» (p. 145), o sea: al *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley, considero preciso atender los versos de *Chorreo de las iluminaciones*, de Perlongher, cuyos versos perfilan, como anticipé al inicio, una definición de la muerte. Hay que decir, de entrada, que, tal como advertí en el subcapítulo anterior, este poemario recoge la imagen rubendariana del cisne, y lo hace con un par de poemas titulados “Tema del cisne hundido”, que reaparece hacia el final, en “Para el mal de sí”. Si bien este cisne es uno neobarroso, hay que agregar ahora, siguiendo a Kamenszain, que «[s]e está hundiendo», que «sabe que se está muriendo» (p. 151). En este punto, la porteña da su diagnóstico más penetrante: «el cisne neobarroso padece “el mal de sí”: encarna en su figura un signo de interrogación imposible de responder» (*ib.*). De sus *antiguos esplendores*, ya sólo queda «la pregunta —manchada— por la muerte», como sostiene la porteña en la misma página. Afirmación tan tajante como aguda que, por una parte, llama la atención sobre una

propia / dicha [...] y buena relación no monotemática con los amigos —amigas en un 90%— que cuidan de mí». Tamara Kamenszain, “Antivates”, en *Chicas en tiempos suspendidos*, *op. cit.*, p. 70.

cuestión irrefutable: es imposible responder a una pregunta que se interroga por el más allá de la experiencia, por aquello que excede al *yo*, a su lenguaje. Ante lo otro radical, ante lo absolutamente desconocido, el cuello del cisne permanecerá como desecado, embalsamado en ese signo de interrogación para el que no hay respuesta.

Enseguida, hay que señalar que, pese a dicha imposibilidad, en las páginas de *Chorro de las iluminaciones* hay un *yo* que, en la medida en que todavía es, ensaya una noción, una definición de *su* desaparición. Patadas de ahogado —podría decirse en términos coloquiales, como si al definir la muerte pudiera dominársela, mantenerla en el territorio de lo cognoscible. Así pues, en el límite, en el espacio fronterizo con la muerte, el *yo*, atado todavía a la vida por el lazo del lenguaje, define a la muerte como el «mal de sí». Tal como señala Kamenszain, en este volumen fulgura una confianza plena en «la literalidad del decir» (p. 152), y es que aquello que los versos cantan *es*, sin rupturas ni rodeos. La palabra consigna lo que está siendo sin subterfugios, en la más pura llaneza. Cuestión que puede observarse en el estribillo de “Canción de la muerte en bicicleta”: «[a]hora que me estoy muriendo». Lo cual implica para la porteña, en primera instancia, que esto no es puro cuento, sino un *canto* que ensordece «con un aullido de final de fiesta» (p. 151): la conocida metáfora del *canto del cisne* es aquí puntual —de ahí el título de esta sección, “El canto del cisne de Néstor Perlongher”. En segunda, que el *yo* seguirá hablando «hasta que ya no pueda decir más nada» (p. 153), hasta que, finalmente, muera.

Ahora bien, y antes de lanzar su definición de la muerte propia, los versos del poema “El mal de sí” intentan domeñar la muerte subjetivándola, quiero decir: merced a la elaboración de una prosopopeya que no termina de cumplirse, el *yo* le habla a la muerte, le

pide «detente, muerte / tu infernal chorreado».⁴²⁰ Inmediatamente después, y desplegando otro intento de dominar a aquello que ni habla ni se detiene, aparece la definición: «no es lo que falta, es lo que sobra, lo que no duele / aquello que excede la austeridad taimada de las cosas».⁴²¹ De acuerdo con la porteña, estos versos transparentan lo que la muerte es para el poeta: «un plus, una ajenidad» (p. 153), eso que desborda lo que es. Considero pertinente añadir que aquel que está enfermo del “mal de sí” apunta con esa peculiar fórmula que está enfermo de lo que de más propio tiene un *yo*: la muerte, su singularidad absoluta, irrepetible, aquello que nadie puede afrontar en lugar de ese *yo*.⁴²² Todo lo cual constituye la «estética de la definición» (*ib.*) —la misma que, como se verá más adelante, emplea Lezama Lima, aunque en su dimensión más positiva o, al menos, hospitalaria.

Llega el momento de ir a ese *otro extremo* de la *lírica terminal*, a las páginas de *Hospital Británico*. Nuevamente, de lo que se trata es de la inminencia de la muerte, de la proximidad de su llegada, mas, como resulta ya lógico, la espera de la *muerte propia* es, en cada caso, absolutamente singular: consigna, toda vez, la experiencia única —por la que sólo se puede pasar una vez— de la singularidad del *yo*. Las operatorias de la *lírica terminal*, así, no hacen más que poner de relieve la violencia de las fronteras: por un lado, la del límite radical de la muerte; por el otro, aquella que concierne a las lindes de la poesía que, si bien suponen un roce con lo narrativo es sólo en la medida en que, finalmente, lo dinamitan, lo

⁴²⁰ Néstor Perlongher, “El mal de sí”, en *Chorreo de las iluminaciones*, incluido en *Poemas completos*, *op. cit.*, p. 244.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 245.

⁴²² En sus reflexiones sobre la muerte a partir de la figura de Abraham, Jacques Derrida sostiene, siguiendo a Heidegger, que «la muerte es el lugar de mi irremplazabilidad». La cuestión se concentra, así, en que el sí mismo, aquello que *es*, aquello que lo hace una singularidad irrepetible, insustituible, se cumple con su muerte. «Lo mismo del sí mismo, aquello que permanece irremplazable en el morir, no es lo que es, lo mismo como relación consigo en el sí mismo, antes de aquello que lo relaciona con su mortalidad en cuanto que irremplazabilidad». Según Derrida, Heidegger lo formuló como el ser o, para emplear su terminología, el *Dasein* que consiste en el «ser-para-la muerte», que es en donde se constituye el sí mismo, en donde adviene a sí mismo, donde se cumple su *insustituibilidad*. Jacques Derrida en el inciso “Más allá: dar a prender, aprehender a dar la muerte”, en *Dar la muerte*, *op. cit.*, pp. 47-50.

erosionan. Por cuanto toca a las páginas postreras de Héctor Viel Temperley, las secuencias narrativas estallan, menos por la escansión del verso que por el trastorno del sentido, por su afiebrado delirio. Así pues, Temperley, ese «absoluto *outsider*»,⁴²³ escribe un largo poema en prosa durante la convalecencia de una craneotomía a la que fue sometido en el Hospital Británico, ubicado al sur de Buenos Aires, en 1986, un año antes de morir. Lo que queda expuesto en estas páginas no es, como acaso ya habrá podido presumirse, el registro cabal de la cotidianidad de un enfermo terminal, sino la inscripción de un *yo* que, incluso en el sueño de la anestesia, en la alucinación de los lenitivos, sabe que está muriendo. El resultado de esta circunstancia extrema es «un diario en contra» (p. 145), como lo cataloga Tamara Kamenszain, que, si bien cumple, en tanto diario, con la exigencia formal de anotar una secuencia cronológica, ésta aparece perturbada dado que las fechas no siguen linealidad alguna.

Hay otra cuestión que descuella en esta textualidad que de tan terminal delira y que atañe a su estructura. Articulado por una pléyade de jirones de escritura, *Hospital Británico* comienza con cinco brevísimos fragmentos que terminan en la misma página, organizados bajo el título “Hospital Británico / Mes de marzo de 1986”. Enseguida aparece el resto del libro, profusión de fragmentos que repiten el título anterior con una acotación entre paréntesis: “Hospital Británico / Mes de marzo de 1986 (Versión con esquirlas y «Christus Pantokrator»)”. La extensión del poema se halla en esta segunda parte, que reinscribe los cinco fragmentos de la primera, pero intercalados con retazos de textos fechados en épocas anteriores —el más antiguo corresponde a 1969— que, tal como apunta la porteña, «en muchos casos, conocieron otra existencia dentro de los libros anteriores de Temperley» (p.

⁴²³ Tamara Kamenszain, “Leer estribillos”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 18.

155). Son estos fragmentos, estos restos del pasado, los que reciben el nombre de «esquirlas». Alud de anotaciones del pasado entreveradas con las del presente que se exhiben dispuestas bajo doce subtítulos que se repiten arbitrariamente. Siguiendo a Kamenszain, estos subtítulos poseen una doble función —si en la vertical ordenan los fragmentos, «en la horizontal arman una secuencia narrativa» (*ib.*): “Hospital Británico”, “Pabellón Rosetto”, “Christus Pantokrator”, “Larga esquina de verano”, “Tu Rostro”, “Tu Cuerpo y Tu Padre”, “Tengo la cabeza vendada”, “Me han sacado del mundo”, “La libertad, el verano”, “Yace muriéndose”, “Dormido en sus labios”, “Para comenzar todo de nuevo”. Secuencia narrativa extraña, se podrá presumir, que, en el vértigo de la inminencia de la muerte —trazada por un *yo* que respira con la cabeza trepanada— cristaliza en frases entrecortadas, coágulos de sentido: escritura acéfala que, para poder leerla, «hay que perder la cabeza» (*ib.*), como escribe la porteña.

Ahora bien, y esto es medular en las reflexiones de la Kamenszain, esos ecos del pasado inscritos en un presente agónico, esas *esquirlas*, se muestran imantadas por una «lógica de la premonición» (p. 156). Llama la atención, así, que lo que parece buscar el moribundo transcribiendo fragmentos de su obra anterior sean los indicios que anuncien su presente, las huellas agoreras de su enfermedad. Más llamativo aún resulta que el poeta trepanado que comienza escribiendo: «[t]engo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Soy feliz. Me han sacado del mundo»,⁴²⁴ encuentre los vaticinios de su agonía. Tal como apunta Kamenszain, una muestra de esto se halla en uno de los fragmentos que repite el subtítulo “Tengo la cabeza vendada”, perteneciente al poemario *Legión extranjera*, publicado en 1978, que reza: «[m]i cabeza para nacer cruza el fuego del

⁴²⁴ Héctor Viel Temperley, *Hospital Británico*, *op. cit.*, p. 45.

mundo pero con una serpentina de agua helada en la memoria. Y le pido socorro».⁴²⁵ De ahí que algunos de estos fragmentos —que, al ser transcritos en el contexto de lo terminal, dejan percibir el presagio de la enfermedad— aparezcan con el encabezado entre paréntesis «Textos proféticos lejanos». Dicho esto, hay que apresurarse a señalar que, para nuestra autora, la nueva lógica que ensayan estos textos, la *lógica de la premonición*, sólo puede cumplirse «en tiempos de crisis», momentos en que «la literatura adquiere sentido porque permite leer la vida con coherencia, como un todo narrativo» (*ib.*). De modo que es en la proximidad de la propia muerte que el *yo* puede ver su obra como una totalidad narrativa, como si su trayecto escriturario pudiera revelarle, sólo frente a tal inminencia, la *summa* de su vida.

A propósito de esta *lógica de la premonición*, de esos jirones de la escritura anterior que, trasladados al presente agónico del *yo*, anticipan su enfermedad y su muerte, Tamara Kamenszain escribirá, algunos años después, que es «así como alguien que sabe que va a morir se autoencarga una antología de su propia obra cosida con el hilo conductor de la muerte».⁴²⁶ En la misma línea, la porteña, en su prólogo a la edición de la obra completa de Viel Temperley en 2003, sostiene que lo que resulta de la compilación de *esquirlas* al trasluz de la premonición, de la profecía, es que «excluye toda novedad y, sobre todo, la muerte entendida como novedad».⁴²⁷ En la medida en que la muerte pierde todo estatuto de novedad, su inminencia deja de ser intempestiva, incluso prematura, para convertirse en pura comprobación, ratificación de que siempre estuvo ahí, al acecho. Se podrá argüir que la idea

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴²⁶ Tamara Kamenszain, «Héctor Viel Temperley: poeta de brazadas frenéticas», en la *Revista Ñ* de *Clarín*, 22 de junio de 2002.

⁴²⁷ Tamara Kamenszain en su prólogo a Héctor Viel Temperley, *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003, p. 1.

de la inminencia permanente de la muerte no es original, puesto que el carácter de la muerte es precisamente su inminencia en todo momento; empero, de lo que aquí se trata es de lo que podría denominarse inminencia radical o proximidad efectiva, pues la «letra premonitoria»⁴²⁸ de la poesía, su anuncio, se cumple casi de manera inmediata en el autor que, además, registra esa cercanía, da su testimonio. Al hilo de estas ideas, hay que decir que es posible adoptar el método anticipatorio de Temperley, y encontrar los indicios de su muerte en sus poemarios anteriores. Para mostrarlo, basta entresacar algunos de los versos de *El nadador* —citados por Kamenszain en el prólogo referido: «Siempre soy el que ve lo que ya ha visto / lo que ha tocado ya, lo que conoce / no me puedo morir porque ya tengo / la muerte atrás, vestida como novia».⁴²⁹ Versos que confirman que para el autor de *Hospital Británico* no hay sorpresas.

Por cuanto concierne a esto último, esto es: al autor, a aquel que asume la responsabilidad del libro, que es su garante, resulta obligado señalar que la relación de Héctor Viel Temperley con *Hospital Británico* es particular. Lo que el poeta con la cabeza vendada registra es una extraña conciencia de la proximidad de su muerte —extraña por cuanto se asemeja a la alucinación—, mas, lo que restalla en su registro es la convalecencia de una cirugía craneal. No será sino hasta un año después de ser sometido a la craneotomía que Temperley morirá, el 26 de junio de 1987. Antes de ese acontecimiento final, el poeta da una entrevista a Sergio Bizzio en la que declara, al respecto de *Hospital Británico*, que «[e]s el libro de un trepanado» y, casi enseguida: «¿[q]uién carajo armó todo eso? No tengo idea [...]». Lo que yo tengo que ver con el efecto de ese libro es muy poco. No soy el autor de eso como de *Crawl*».⁴³⁰ A la luz de lo cual podrá comprenderse que Kamenszain afirme que Temperley

⁴²⁸ *Loc. cit.*

⁴²⁹ Héctor Viel Temperley, *El nadador*, *apud loc. cit.*

⁴³⁰ “Viel Temperley: Estado de comunión”, entrevista de Sergio Bizzio con Héctor Viel Temperley, *Vuelta Sudamericana*, año 1, núm. 12 (julio, 1987), p. 59.

«[e]s el que no se toma a pecho el efecto de lo que escribe» (p. 157). Y es que lo que el poeta reconoce en esta entrevista, lo que subraya más de una vez, es una cuestión que, apenas se repare en ella, resultará lógica: el que habla con Bizzio no es, no puede ser el mismo que, postrado en la cama de un hospital, con la cabeza abierta, escribía. Tan es así que Temperley recalca esa distancia o, mejor: esa diferencia, hablando de sí como de otro, refiriendo a aquel que fue en tercera persona: él, el trepanado, a él le pertenece ese libro. El *yo mismo* convertido en otro, un hombre con la cabeza perforada que mantenía con el mundo la relación más frágil, más tenue y que, sin embargo, sabía lo que pasaba —lo que pasaba *en él*, tanto como lo que le pasaba a su madre. En la misma entrevista, el poeta declara que su madre murió cuatro días después de que fuera intervenido quirúrgicamente.

Empero, de esto ya había dado cuenta el trepanado que, desde la primera página, apela a la figura materna. De los primeros cinco fragmentos de *Hospital Británico* sobresalen dos aspectos: por un lado, que el *yo* tiene «la cabeza vendada», que está *fuera del mundo*; por el otro, que la madre está muriendo. De modo que, si la segunda línea reza: «mi madre vino al cielo a visitarme», las últimas sólo hablan de ella: «[m]i madre es la risa, la libertad, el verano. / A veinte cuerdas de aquí yace muriéndose. / Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara [...] para comenzar todo de nuevo».⁴³¹ Adviértase que en estos fragmentos se hallan anunciados los ejes que vertebran *Hospital Británico*. Por ejemplo, la última frase —«para comenzar todo de nuevo»— es también el subtítulo que organiza los fragmentos finales. Como ilustra Kamenszain, en las últimas líneas se encuentra perfilado lo que el *yo* terminal estaba esperando, el tiempo sin tiempo en que él y su madre se encontrarían. Cada uno de los fragmentos de este breve volumen, cada una de sus *esquirlas* constituyen la preparación, el

⁴³¹ Héctor Viel Temperley, *Hospital Británico*, *op. cit.*, p. 46.

ensayo de ese momento final —que, sin embargo, será el comienzo de todo— en el que acontecerá el reencuentro con la madre muerta. Siguiendo a la porteña, el trepanado que confiesa «[m]e hundo en mi carne; me hundo en la iglesia de desagüe a cielo abierto en la que creo. Espero la resurrección [...] en este cuerpo»,⁴³² no hace más que archivar «en su diario de muerte fechas posibles para resucitar» (p. 156). Merced a la perturbación de la línea del tiempo, de la cronología, el enfermo terminal encuentra la fecha, 1969 —año del que data el último fragmento y en el que se vislumbra la resurrección: «[e]l verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro blanquísimo sepultado en la vena».⁴³³ Tal como explica Kamenszain, la resurrección es para un *nosotros*: «yo y mi madre, él y su madre en Él que también es madre» (p. 159).

Aun si resulta obvio, no huelga afirmarlo: el pronombre en mayúsculas se refiere a Cristo, que aparece a cada tanto en *Hospital Británico*. Hacia el final del poema, el *yo* trepanado despliega su definición de esta figura: «Cristo es Cristo madre, y en Él viene mi madre a visitarme».⁴³⁴ Como es fácil darse cuenta, dicha figura, esa imagen de Jesucristo es asaz personal: es esbozada siempre en su vínculo con el *yo* mismo, con su cuerpo. Así, si en *Crawl* el nadador había declarado que avanzaba «hasta besar[se] el Rostro en Jesucristo»;⁴³⁵ en *Hospital Británico*, el enfermo terminal reitera ese verso para luego aseverar que «es el Señor —adentro, en mí».⁴³⁶ Siguiendo a Kamenszain, las constantes apelaciones a Él, la acumulación de mayúsculas —que, por cierto, aparecen casi de manera sistemática en las palabras *rostro* y *cuerpo*— conforman la estrategia mediante la cual el *yo* llega hasta su

⁴³² *Ibid.*, p. 50.

⁴³³ *Ibid.*, p. 58.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴³⁵ El verso «hasta besarme el Rostro en Jesucristo» pertenece al inciso “Las arenas, Jesucristo y el desagüe” de *Crawl*, publicado por vez primera en 1982; aparece de nueva cuenta en *Hospital Británico*, en uno de los fragmentos del conjunto “Tengo la cabeza vendada”. *Vid. ibid.*, p. 24 y p. 53.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 54.

propio cuerpo. De modo que, para la porteña, lo que el *yo* trepanado estaría confesando con tal estrategia es: «[s]oy ese Rostro que enmarca en sus límites a mi *yo* minúsculo. No sólo me llamo Él, también me beso en él y así puedo llegar nadando hasta mi propio cuerpo» (p. 158). Cuestión que se confirma con uno de los fragmentos más citados de *Hospital Británico*: «[v]oy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo».⁴³⁷ En este punto se establece un lazo de comunicación entre dos enfermos terminales: si Enrique Lihn sentía una diferencia entre su cuerpo —como *lugar* en el que la muerte está inscrita, *lugar* adonde llega— y el *yo* o el *ego* que temía esa llegada; Temperley, que en ningún momento da muestras de sentir miedo, a pesar o, mejor: en virtud de que yace con la cabeza abierta, sabe que la proximidad radical de la muerte no hace más que ponerlo en inusitado contacto con su cuerpo.

A propósito de los lazos de comunicación que existen entre los enfermos terminales congregados por Tamara Kamenszain, es fuerza añadir que Néstor Perlongher, aquel que, muriendo en un hospital de São Paulo, ensayaba su definición de la muerte como un modo de concretar —y, con ello, contener— su inquietud ante lo desconocido, también escuchaba los inaudibles sollozos que, como señala nuestra autora, hacían «eco desde las otras camas de hospital» (p. 153). El autor de *Chorreo de las iluminaciones* canta su afinidad terminal con otro poeta en unos cuantos versos: «gimoteos duplos, gemidos del doble en el rincón / que no se ve del hospital / (británico)».⁴³⁸ El doble, el «fantasma envuelto entre paréntesis» (*ib.*) —como anota Kamenszain— que acompañaba a Perlongher en sus momentos postreros fue, sin duda, Temperley. Como apuntará la porteña poco más de dos décadas después, para

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴³⁸ Néstor Perlongher, “Estaño espanto”, en *Chorreo de las iluminaciones*, incluido en *Poemas completos*, *op. cit.*, p. 241.

el momento en que Perlongher escribe, Viel ya había muerto y, sin embargo, «logró consolar al moribundo que, desde su lejano exilio, lo escuchó y se escuchó en un eco doble de lecturas y escrituras».⁴³⁹ Así pues, los nombres de Enrique Lihn, Néstor Perlongher y Héctor Viel Temperley representan, aquí, modos distintos de estar frente al umbral de la muerte, modos diversos de dar testimonio de lo que, en cada caso, significa hacerse cargo de la propia muerte. Este *hacerse cargo* de la propia muerte, esta asunción de la propia desaparición que se aproxima constituye el acceso a lo que a cada uno le es más absolutamente propio. Vale decir: en el acercamiento aprehensivo de la muerte mientras ella, a su vez, se acerca, en su aproximación interpretativa escandida al golpe de la agonía, cintila la misma experiencia de la singularidad absoluta de cada uno. Análogamente, en estos testimonios sobre lo más propio del *yo*, del sí mismo, se despliega lo que, a su vez, constituye lo más propio de la existencia, que no es más que su resolución en la desaparición.

III

Toca atender el caso del último poeta terminal convocado por la porteña, José Lezama Lima, cuyos versos finales parecen funcionar como la premonición de su muerte. Se trata de “El pabellón del vacío”, poema con que cierra *Fragments a su imán*, publicado en septiembre de 1977 por la editorial Arte y Literatura de La Habana con un prólogo de Cintio Vitier. En este volumen, que incluye poemas fechados entre marzo de 1971 y abril de 1976, puede advertirse cierta transformación en el estilo de Lezama, esta vez menos hermético y mucho más íntimo —con ese matiz autobiográfico valioso para las formulaciones de Kamenszain. Como lo formula nuestra autora, se trata de la «instancia última» de una vida y de una obra,

⁴³⁹ Tamara Kamenszain, “Leer estribillos”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 23.

en la que la poesía lezamiana deviene «pura transparencia» (p. 165). La narrativa crítica de la porteña sobre el autor de *La expresión americana* avanza tejiendo conexiones entre sus diferentes escritos.

Así, y en primer lugar, Kamenszain comienza tejiendo un vínculo entre “El pabellón del vacío”, fechado el primero de abril de 1976, esto es: cuatro meses antes de la muerte de su autor, acaecida el nueve de agosto, y las reflexiones casi confesionales, asaz autobiográficas, que abren su ensayo “Confluencias”. En la pregunta que formulan los versos postreros de Lezama, «¿[l]a aridez en el vacío / es el primer y último camino?»,⁴⁴⁰ Kamenszain lee la prefiguración, el anuncio de ese silencio de cuatro meses que antecedería su muerte. A ese mutismo, a esa palabra que finalmente cede su lugar al silencio ante la proximidad de la muerte, la porteña lo denomina «desierto terminal» (p. 161), árido vacío para el lector que en algo se asemeja a lo que Lezama entiende como *tokonoma* —vacío hospitalario para el que escribe.⁴⁴¹ Al adentrarse en ese *desierto terminal*, Kamenszain busca, sin embargo, la palabra y, de ahí entonces, un «primer camino» (*ib.*) que no se halle poluto de disolución.

Es a partir de esta busca que la porteña encuentra al niño de “Confluencias”, aquel que relata un miedo nocturno del que el adulto extrae una analogía con la escritura. En las primeras líneas de este ensayo, Lezama refiere los momentos terroríficos de su infancia en los que, por las noches, una mano se le aparecía. Con el pasar del tiempo, el niño se acostumaría a la llegada de esta mano sin cuerpo hasta sentirse acompañado por ella y, casi

⁴⁴⁰ José Lezama Lima, “El pabellón del vacío”, en *Fragmentos a su imán*, incluido en *Poesía completa*, México, Sexto Piso, 2016, p. 811.

⁴⁴¹ En este respecto, la hermana del cubano señaló que «“El pabellón del vacío” es un encuentro final con el *tokonoma*, misterioso afán japonés de preparar un vacío donde pueda refugiarse el alma». Eloísa Lezama Lima, “*Fragmentos a su imán*: últimos poemas de José Lezama Lima”, *Consenso*, 2, núm. 4 (noviembre, 1978), p. 22 apud Robyn R. Lutz, “The Tribute to Everyday Reality in José Lezama Lima’s *Fragmentos a su imán*”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 8, núm. 3 (invierno, 1980), p. 262.

medio siglo después, el adulto llegaría a concebir esa mano aparecida como la presencia de «lo otro», «lo invisible», «lo desconocido» —eso aún no creado que, empero, era el germen de la metáfora, el inicio de la cadena verbal.⁴⁴² Localizada la raíz del *continuum* metafórico lezamiano, la porteña difiere, retrasa momentáneamente el silencio que acecha al final de la obra del cubano, aquel que confesaba que su verdadero pavor era el *horror vacui*, «el miedo a quedarse sin imágenes».⁴⁴³

Del niño que se dejaba acompañar por lo desconocido al adulto que decora «el *living* de su escenografía» (p. 162), Kamenszain descubre el núcleo en común: el truco, el artificio que abre «el reino de lo inverosímil» (*ib.*). Habitualmente, *tokonoma* es el nombre que recibe un espacio en la sala japonesa destinado a exhibir elementos decorativos, tales como pergaminos y arreglos florales, mas en el último poema de Lezama pasa a convertirse en un vacío que puede ser «más pequeño que un naipe» y tan «grande como el cielo».⁴⁴⁴ Vacío que puede cavarse con la uña y en el que el cuerpo del *yo* cabe entero: «[m]e voy reduciendo, / soy un punto que desaparece y vuelve / y quepo entero en el *tokonoma*».⁴⁴⁵ Un vacío tallado en las paredes de la casa para *escondarse*, para *dormirse*, para *evaporarse*. Verbos todos que, al aparecer en estrecha referencia al *tokonoma*, permiten que éste pueda leerse en correspondencia con la muerte.

El segundo vínculo tejido por Kamenszain parte de una de las figuras femeninas centrales en la vida de Lezama Lima, la madre.⁴⁴⁶ De entrada, la porteña centra la atención

⁴⁴² José Lezama Lima, “Confluencias”, en *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 254-256.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁴⁴ José Lezama Lima, “El pabellón del vacío”, *op. cit.*, p. 810.

⁴⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁴⁶ La importancia de la figura materna para Lezama Lima es abordada brevemente por Kamenszain en el primer apéndice de *El texto silencioso*. Apoyándose en la correspondencia del cubano, la porteña afirma que: «[...] el poeta huidizo descubre que el deseo espejeante de la madre no es otro que el mandato de la escritura». T. Kamenszain, “Bordado y costura del texto”, en *El texto silencioso*, *op. cit.*, pp. 77-78.

en dos poemas de *Aventuras sigilosas*, publicado en 1945, que, desde su mirada, constituyen dos espinosos momentos en la relación del hijo con la madre. De modo que si en “Llamado del deseoso” se perfila una necesaria huida de la madre —pues el deseoso es aquel que anhela escapar de ella, romper el círculo de la sangre, de «[l]o descendido»—,⁴⁴⁷ en “El retrato ovalado” se señala el costo pagado de esa huida: «[e]l deseoso que huyó paga viendo en la esposa la madre / ovalada».⁴⁴⁸ Tal como sostiene la porteña, el coste de la huida es, sin más, ese reemplazo cristalizado en el poema en cuanto que «[r]etratos que se sobreimprimen» (p. 163): una espiral de imágenes femeninas que se sustituyen y de la que no hay escapatoria.

De la madre a la esposa, la huida se exhibe como una suerte de paso en redondo. Y, sin embargo, en *Fragmentos a su imán*, el yo que confiesa *esperar la ausencia*, como reza uno de sus títulos, sueña con la madre muerta, la invoca. Así pues, la porteña pronto dirige la atención al poema “La madre”, cuyos versos comienzan declarando: «[v]i de nuevo el rostro de mi madre. Era una noche que parecía haber escindido / la noche del sueño». Merced a esta escisión se dibuja la imagen de la madre hablando, sonriéndole al hijo —también fragmentado, dividido entre *lo restado* (el cuerpo) y *lo restante* (el yo). Emprendido el recorrido del *primer al último camino*, Kamenszain recalca en el poema “Mi esposa María Luisa”,⁴⁴⁹ del que el pronombre posesivo del título se vuelve clave para sus reflexiones.

⁴⁴⁷ José Lezama Lima, “Llamado del deseoso”, en *Aventuras sigilosas*, incluido en *Poesía completa, op. cit.*, pp. 162-163.

⁴⁴⁸ José Lezama Lima, “El retrato ovalado”, en *ibid.*, p. 187. Resulta preciso agregar que la cuestión de los reemplazos, de las imágenes que se sobreimprimen es elaborada por la porteña en *Vida de living*, poemario de 1991, mas, en su caso, se tratará del retrato del abuelo suplido por el del esposo. Se trata del cuarto poema de la segunda sección, cuyos primeros versos cantan: «[e]n el retrato ovalado retocado / se te parece la cara de mi abuelo». Los versos aquí citados de Lezama Lima encabezan, a modo de epígrafe, el poema.

⁴⁴⁹ Lezama Lima escribió varios poemas a las figuras femeninas centrales en su vida —la madre, la hermana y la esposa. Un título similar al referido es “Mi hermana Eloísa”, en el que se encuentran los famosos versos «[c]omienzo porque sé que alguien me oye, / la que oyó mi nacimiento», que resuenan en la poesía de Kamenszain, particularmente en el tercer poema de su volumen del 2010, *El eco de mi madre*, en el que escribe «[l]a que oyó mi nacimiento me sienta al borde / para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte». J. Lezama Lima, “Mi hermana Eloísa”, en *Poemas no publicados en libros*, incluido en *Poesía completa, op. cit.*,

En estos versos —que, por momentos, glosan algunos fragmentos del Salmo 23— Kamenszain observa el desplazamiento cumplido de la madre, en cuyo retrato se sobreimprime, de nueva cuenta, la imagen de la esposa, «quien barre los restos de la centralidad materna para dejar la casa limpia» (p. 165). Para la porteña, la inscripción del posesivo al lado del nombre propio de la esposa implica construir en el poema «una casa a la medida de la primera persona», con lo que «es fácil prepararse para morir» (*ib.*). Preparación que, en el reino lezamiano, consiste en cavar un hueco en los muros de la casa: «con las uñas voy abriendo / el *tokonoma* en la pared».⁴⁵⁰ Modo de inscribir, de marcar en el espacio doméstico la ausencia, ese vacío que finalmente evaporaría al *yo* cuatro meses después. En su prólogo al poemario, Cintio Vitier anota las palabras de Lezama al respecto del *tokonoma*: «[a]l final de sus días hizo el hallazgo del *tokonoma*, que según nos decía era una costumbre japonesa, la presencia simbólica del vacío en la casa mediante un minúsculo hueco abierto en la pared».⁴⁵¹ Esta manera lezamiana de tallar, de inscribir simbólicamente la presencia de la ausencia en el espacio del hogar⁴⁵² puede leerse, si como el anuncio de su propia desaparición, también como una estrategia cuyo propósito es señalar la muerte dentro de la vida o, mejor: la muerte como fundamento de la vida, pues si viviéramos «sin apoyarnos / en el terco sustentáculo de la muerte, / hubiéramos sido alegres sin saberlo, respirantes sin ser y sin / estar».⁴⁵³ Sin duda, en la invención lezamiana del *tokonoma* se halla el intento de

p. 866 y Tamara Kamenszain, *Sentada al borde de su memoria...*, en *El eco de mi madre*, incluido en *La novela de la poesía. Poesía reunida*, *op. cit.*, p. 343.

⁴⁵⁰ José Lezama Lima, “El pabellón del vacío”, *Fragmentos a su imán*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 808.

⁴⁵¹ Cintio Vitier, “Nueva lectura de Lezama”, prólogo a *Fragmentos a su imán*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 19.

⁴⁵² Cuestión que, por cierto, se asemeja a lo que Tamara Kamenszain elaboraba en *La casa grande*. La cuestión del espacio doméstico, de la casa, aparece, desde sus diversos ángulos, tanto en la poesía de la porteña, como en sus ensayos. Recuérdese, en esta línea, que desde *El texto silencioso* se formulaba el discurso femenino en referencia al espacio de la casa.

⁴⁵³ José Lezama Lima, “Nacimiento del día”, en *Fragmentos a su imán*, *op. cit.*, p. 761.

anticiparse a la propia ausencia, de ensayarla en cuanto que forma o figura que pertenece al dominio del *yo* —dado que todas las referencias a este vacío se expresan en su relación con la acción de un *yo*. Después de esta noción que intenta decir un tránsito, ese paso al vacío, no hay nada, sólo silencio. Dicho sea de paso, la noción del *tokonoma* en tanto vacío que agujerea lo familiar «con muerte y con silencio»⁴⁵⁴ será retomada por Kamenszain en el prólogo a sus *Historias de amor* para decir esa violencia que desflora toda genealogía.

Hasta aquí han podido avizorarse cuatro modos distintos de *estar* frente a la muerte, cuatro maneras diferentes de *hacerse cargo* de la propia desaparición. Asunción de la muerte propia y propiamente dicha que, en cada caso, se desvela como un intento de darle forma y sentido. Si bien los ejemplos más diáfanos al respecto se encuentran en las definiciones que proponen Perlongher y Lezama, los discursos poéticos de Lihn y Temperley exponen su aproximación interpretativa en torno a *su* muerte apelando a la táctica del registro —rayano con el delirio o no— de la agonía, esto es: apelando a la forma del diario. Cuestiones todas que conforman la *lirica terminal*, noción que da nombre a aquella escritura que se encamina hacia el silencio radical, hacia ese punto final que coincide con el final de la vida. En este sentido, resulta necesario recordar que, al exponer las implicaciones de esta noción, Kamenszain subraya la inflexión autobiográfica en su carácter *irremediable*: el discurso (de lo) terminal no puede deslindarse del *yo*. Apresado en sí mismo, *atrapado en un decir autorreferencial* por el acecho de la muerte, el *yo* terminal escribe su espera —ora desde el miedo, ora desde la fiebre, ora desde la esperanza, ora desde la desesperación— en presente. Aun si Temperley teje, en su largo poema, jirones del pasado, así como aquel esbozo de un imposible futuro de resurrección, se trata de operaciones elaboradas desde el presente

⁴⁵⁴ Tamara Kamenszain, prefacio a *Historias de amor (y otros ensayos de poesía)*, *op. cit.*, p. 12.

agónico de la enunciación —único tiempo en el que la premonición de la poesía puede cumplirse. Para decirlo con Kamenszain: sólo en presente puede atestiguar «lo que *se* está por terminar».

Es forzoso reparar en esta frase de la porteña, que ya antes he citado, por cuanto expresa, tanto por cuanto esconde, por lo que insinúa en su misma construcción. Escrita en presente, apela, en un mismo trazo, a lo que *siendo*, está próximo a desaparecer. La palabra que subrayo, el pronombre reflexivo *se*, que de por sí descuella en la oración, centra la atención, si en la proximidad del término, del fin; también, y en primera instancia, en la muerte, menos como un fenómeno exterior que se atestigua, que como una suerte de realización que se cumple en el sujeto —acto del *yo* en sí mismo. Quiero decir: el pronombre reflexivo que se halla como descolocado en la oración no hace más que poner de relieve, precisamente, el carácter pronominal del final, de la muerte, que en lo que aquí me ocupa, atañe sólo a la primera persona del singular que está muriéndose. Si bien las reflexiones de Kamenszain en el último tramo de *La edad de la poesía* seguirán siendo centrales en lo que sigue, es válido agregar que, si del lado del ensayo, éstas se ovillan en torno a los modos en que un *yo* asume su próxima desaparición; del lado de la poesía, los versos perfilan la experiencia de la muerte del otro, es decir: la experiencia del duelo.

Considero imprescindible destacar ese giro por el que, en su narrativa crítica, la porteña atiende los comportamientos escriturales de un *yo* que está ante la inminencia de su muerte —y, en tal virtud, las batallas de ese *yo* con la palabra, con la imposibilidad de decir lo indecible—, mientras que, años después, y nada menos que en el poemario que da título a su obra poética reunida, sus versos se despliegan en torno a la pregunta por la posibilidad de hablar de la muerte del otro, de los otros. Asimismo, fuerza es hacer hincapié en que, si antes, en *La casa grande*, se perfilaba lentamente la presencia de la ausencia en el espacio hogareño,

en *La novela de la poesía* refulgen con ímpetu las ausencias, esa experiencia de las muertes de los otros. Ahora, y en cuanto concierne a los cuatro poetas terminales convocados por Kamenszain, hay que decir que, si sus testimonios poéticos alcanzan una forma narrativa que, sin embargo, se disuelve o, mejor: se *dinamita* por la inminencia del vacío, de esa nada absoluta que es la muerte, ellos parecen *aferrarse* a ella para seguir escribiendo, para «sacar adelante una historia»⁴⁵⁵ —como después escribirá nuestra autora. Cuatro historias postreras de lo *terminal* de las que Kamenszain nos relata su lectura.



He procurado atender en estas páginas los ejes que se hallan involucrados en la noción que Kamenszain fragua hacia el final de *La edad de la poesía*, noción que ya delata ese intento de la poesía por decir lo indecible, por dar testimonio de lo *intestimoniable*. Es posible sostener que, desde este horizonte, la plenitud de la escritura consiste en su impotencia, en su imposibilidad de decir la muerte, en su denodado esfuerzo de dar vueltas en torno a ella sin poder acogerla en la palabra. Ahora, y aun frente a esta imposibilidad, esa nada ante la que se despliegan las palabras de estos poetas agónicos constituye su núcleo. La *lírica terminal* pone de manifiesto que pensar la muerte propia desde su inminencia cristaliza en una suerte de asíntota, dado que la muerte permanece, para el *yo* que escribe, como distancia. Ese *yo* que se halla *ante* su muerte, en su proximidad, deja tras de sí el registro de ese vórtice: escritura irremediamente autobiográfica que da cuenta del límite de la vida, de su última frontera. A lo que hay que añadir que, tal como apunta nuestra autora, «la autobiografía es a la muerte como un cuerpo que se divide en dos: el que se evapora dentro del *tokonoma* y el

⁴⁵⁵ *Loc. cit.*

que sigue caminando» (p. 146) —haciendo alusión a los últimos versos de “El pabellón del vacío”: «[m]e duermo, en el *tokonoma* / evaporo al otro que sigue caminando». ⁴⁵⁶ De modo que, en la medida en que hay un sujeto que desaparece, que deja de hablar —de escribir— al extinguirse en el vacío de la muerte; queda su obra como la única resurrección posible, las páginas en las que seguirá resonando la sonoridad de su pensamiento.

Antes de concluir, hay que apuntar una cuestión medular en torno a la estructuración de *La edad de la poesía*, cuyas páginas desvelan su singular trayectoria como una flecha que vibra en una dirección irreversible: la muerte, y la muerte propia, a la que, no sobra insistir, se consagra su último capítulo. Considero que en esa singular estructuración de este volumen se halla cifrada la operatoria de la escritura de Kamenszain en su nexa con la muerte, con la experiencia de la muerte de los otros. Asunto que se confirma apenas se tenga presente que, lo que puede leerse como el último capítulo de su poesía reunida, esto es: el último poemario congregado, es precisamente aquel que refiere el momento en que todas las muertes vividas se agolpan —no es gratuito que el último capítulo de *La novela de la poesía* se titule “La novela de la muerte”. Como si, sólo hacia el final, la escritura se permitiera revelar el corolario de su labor: decir la muerte de los otros, la pérdida, el límite de la vida que es, también, el límite de la palabra. Tal es la pauta para el siguiente subcapítulo.

⁴⁵⁶ José Lezama Lima, “El pabellón del vacío”, *op. cit.*, p. 811.

3.2 Los modos del diálogo en *La novela de la poesía*

I

La espinosa cuestión de la muerte, cuyo sentido o sinsentido procede de los otros, cuya intimidad es dada por los otros, es aquí el punto de partida. En breve: es la experiencia de la muerte del otro —que, dicho sea de una vez, deja al *yo* en calidad de superviviente—, lo que parece impulsar la escritura de Tamara Kamenszain en uno de los poemarios clave de su trayecto, *La novela de la poesía*. Breve volumen escrito entre marzo y octubre de 2011, como consigna la fecha inscripta en la última página, que ve la luz al año siguiente al lado de los ocho libros que hasta entonces y desde 1973 venía publicando nuestra autora, a los que se agrega una selección de poemas inéditos a los que ya antes he hecho referencia. Se trata, como es sabido, de la obra poética reunida de la porteña, que llamativamente toma su título de este breve poemario con que cierra, casi a modo de conclusión, su congregación de poemas. Si bien de este gesto, que consiste en bautizar lo que hasta ese momento era la obra poética completa con el nombre del último libro, puede seguirse que éste funciona como una suerte de desembocadura de los motivos, de las espirales temáticas que atraviesan la escritura de la porteña: como su cifra, nuestra autora entresaca la cuestión de la muerte como hilo conductor y corolario de su trabajo con la poesía. A lo que se suma el asunto mismo del título, en el que restalla la tensión entre el canto y el cuento o, para plantearlo en otros términos: la potencia narrativa que insufla la poesía. Es la experiencia de la muerte a través de los otros, de aquellos que sostienen los lazos familiares, pero también de quienes conforman los lazos textuales, de la genealogía literaria, lo que constituye uno de los ejes centrales para mis reflexiones en lo que sigue. El otro eje lo provee esa tensión entre el verso y su novela o, si se prefiere, lo narrativo, que encuentra en este volumen distintos modos de manifestarse.

De estos dos ejes se desprenderán otras líneas, no menos medulares, que apuntan hacia la concepción de poesía de Tamara Kamenszain, tanto como a la singular manera en que en este punto de su trayecto escriturario se observa, diáfano, el diálogo entre las dos identidades fraguadas en la escritura, quiero decir, aquel que se da entre la *sujeta* que escribe y la *sujeta* que lee. Si bien es ya evidente que este diálogo imanta la obra entera de Kamenszain, lo que en este volumen refulge es que dicho matiz dialógico propicia una transformación en su estilo poético. Al darse cita en un mismo espacio —que, en sí mismo, ya se encuentra desbordado por ciertas estrategias narrativas— estas dos identidades, estas dos configuraciones autobiográficas, se alcanza a advertir el modo en que el discurso ensayístico, con sus referentes literarios, imbuye los versos, contagiándolos de sus operatorias. Citas, referencias, glosas, comentarios interpretativos, escenas de lectura al fin, que constituyen el andamiaje del caudal poético.

Conviene apresurarse a anticipar que este diálogo entre géneros, en cuanto que imbricación de la poesía y lo ensayístico, se halla supeditado en los versos de *La novela de la poesía* a la cuestión de la muerte, vale decir: a la palabra que gravita en torno a la muerte como tema inasible, imposible. Es necesario insistir, aun si resulta una perogrullada, que la cuestión se formula, obligadamente, en remisión a los otros, a sus muertes en tanto experiencias posibles, pues la muerte propia constituye la supresión de toda experiencia. Es, así, la experiencia del duelo, de la pérdida, con su impacto y resquebrajamiento de la genealogía, de lo familiar, lo que asedia la escritura poética de Kamenszain desde su primer poemario, consagrado a la memoria de Mauricio Staif, «el abuelo materno, y el segundo padre»,⁴⁵⁷ como ha especificado Enrique Foffani. Con todo, es hasta los poemas escritos a

⁴⁵⁷ Vid. “Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada. Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia*, op. cit., p. 323.

partir del 2003 en los que puede percibirse, a las claras, el modo en que la muerte se impone como pensamiento cardinal que circunscribe los versos de la porteña.

En 2003 aparece *El ghetto*, cuyo ímpetu es dado por la muerte del padre, lo que da lugar a una serie de poemas que elaboran el duelo paterno no sin cierto matiz paradójico, pues si la dedicatoria declara «*In memoriam* Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto», la tarea a la que se abocan los versos consiste en salir, en franquear ese cerco. En esta salida, en este salto hacia afuera del patronímico, del nombre que cubre una ausencia, puede leerse un modo de concluir el trabajo de duelo que, de acuerdo con Freud, entraña la renuncia al objeto perdido, asumido ya en cuanto que perdido.⁴⁵⁸ La inflexión paradójica que aludo radica, así, en inscribir el lazo filial, la atadura padre-hija en la dedicatoria como una suerte de consigna para la escritura y después trazar, verso a verso, la desatadura, el desasimiento que dispensará al yo del peso de lo muerto para liberarlo en la orfandad. Asunto que se deja leer en el poema titulado “Kaddish” que, al ritmo del estribillo «¿qué es un padre?», organiza siete estrofas —en semejanza y alusión a los siete días que constituyen la *Shiva*, el periodo de duelo judío—, una de las cuales reza: «[d]iez hombres no alcanzan / para cerrar el viernes / en un círculo masculino / que adentro me libere / huérfana».⁴⁵⁹ Ahora, y

⁴⁵⁸ La elaboración y cierre del trabajo de duelo supone la asunción de la pérdida, mientras que la melancolía, en cuanto que incapacidad de efectuar el trabajo de duelo, supone una negación, una renuencia a la aceptación y abandono del objeto perdido. El trabajo de duelo normal «mueve al yo a renunciar al objeto declarándose lo muerto y ofreciéndole como premio el permanecer con vida». Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, t. 14: *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, op. cit., p. 235. En esta línea, quiero agregar que Tamara Kamenszain escribe un breve texto para *Diario de poesía* a propósito de la génesis de uno de los poemas de *El ghetto*, “Árbol de vida”, en cuyas líneas se alcanza a percibir, hacia el final, una referencia a este particular extracto del ensayo de Freud. Como traslapando el trabajo del duelo con el trabajo poético, la porteña anota que, al estar en el cementerio judío de La Tablada, tras haber enterrado a su padre, se percató que «del lado de afuera estaba el Gran Buenos Aires. Y que ese panorama florecía, como un árbol, al ritmo de su duelo» para después agregar «Freud dice que el trabajo de duelo mueve al yo a renunciar a su objeto y que, para que este se decida a hacerlo, le ofrece como premio la vida». Tamara Kamenszain en la sección “Reverso”, *Diario de poesía*, núm. 64 (abril a junio, 2003), p. 39.

⁴⁵⁹ Tamara Kamenszain, “Kaddish”, en *El ghetto*, incluido en *La novela de la poesía. Poesía reunida*, op. cit., p. 288.

como se habrá podido presumir, la figura paterna se perfila en estrecho vínculo con el judaísmo hasta tal punto que, al extinguirse aquella, el elemento judío se des-familiariza hasta volverse ajeno, opaco. Lo que se advierte en la tercera estrofa del poema citado: «[d]iez hombres lo invocan el martes / en un espacio sin él / su idioma / resuena extranjero».⁴⁶⁰ El padre concebido, a partir de este momento, como el nombre de una ausencia será acogido, sumado a la vertiente de muertes que se articula en *La novela de la poesía*, mas lo que importa señalar por de pronto es que su aliento espectral puede percibirse desde antes, en *Solos y solas*, publicado en 2005.

Conjunto de poemas en el que se aprecia un cambio de tono, más distendido y jocoso. Si bien lo que puede colegirse como su tema es la soledad, la vida plagada de desencuentros de los que antes fueron esposos, el epígrafe —un fragmento de “No vive ya nadie...”, de César Vallejo— parece aludir tanto a la figura paterna ya vuelta espectro, como a la pléyade de ausencias que se ha instalado en la genealogía del *yo*. Fantasmas que rondan por la casa: «[t]odos han partido de la casa en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa sino que continúan por la casa».⁴⁶¹ La tercera sección, conformada por un largo poema titulado “La alianza”, comienza declarando: «Me quedé con la alianza de mi padre / en terapia intensiva se la sacó la enfermera».⁴⁶² Decir que el aliento espectral del padre espira en el epígrafe es apenas una posible lectura, mas es indudable que en los versos finales de este poemario cristaliza la presencia de su ausencia. Cuestión que admite ser formulada como

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁴⁶¹ Tamara Kamenszain, *Solos y solas*, incluido en *ibid.*, p. 305. El poema completo de César Vallejo, “No vive ya nadie...”, puede leerse en *Poemas en prosa*, incluido en *Obra poética completa*, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968, p. 255.

⁴⁶² Tamara Kamenszain, “La alianza”, en *Solos y solas*, *ibid.*, p. 329.

sigue: el anillo, la alianza es el simulacro de la presencia del padre, también un signo amoroso que conmina la escritura a la memoria —a la memoria del padre y a la memoria de su muerte. El poemario que sigue a *Solos y solas* es *El eco de mi madre*, que ve la luz en 2010, aunque el periodo de su escritura, registrado en la última página, es anterior: «septiembre de 2007-febrero de 2009». Volumen medular para lo que me ocupa por más de un motivo. Al dar testimonio de la paulatina pérdida de la memoria de la madre, aquejada por el mal de *Alzheimer*, hasta su muerte, estos versos ya adelantan algunas de las estrategias narrativas que caracterizan la escritura de *La novela de la poesía*. Asimismo, considero oportuno aventurar que es en este poemario en el que se inaugura el diálogo entre géneros como un dispositivo de la escritura poética —ese modo de incorporar en el poema referencias a otros textos, así como su reflexión.

II

De entre las varias cuestiones que sobresalen en *El eco de mi madre*, hay que comenzar por apuntar que sus versos se hallan orientados, de entrada, a decir los crudos instantes de una víspera, de la espera de la muerte de la madre, ya de por sí ausente, ya sumida en un extravío sin retorno. Enseguida, el discurso poético desarrolla el testimonio de su vacío, en el que la voz del *yo* resuena como un eco, palabra vacía —y vaciada— en la que se agolpan otras pérdidas. *El eco de mi madre* presenta la estructura tripartita característica de los poemarios de la porteña —que finalizará en *La novela de la poesía*. Así, las primeras dos secciones se hallan conformadas por una serie de poemas —la primera de una decena; la segunda de cuatro—, mientras que la última parte la constituye un único poema largo dividido en seis fragmentos. La primera sección, centrada en la degeneración de la memoria de la madre, desemboca en su muerte, de la que da cuenta la segunda parte de manera asaz penetrante,

pues los versos que repiten «mamá mamá mamá» ya no encuentran respuesta. El «grito en un ataque de ecolalia»⁴⁶³ que insiste en decir *mamá* ya no localiza su referente, se mira a sí mismo como impulso irrisorio, hueco: voz sin escucha. Esta escritura que se articula y desarticula ante la ausencia de la madre, ante su silencio, desata, hacia el final, el recuerdo de otra muerte, la del hermano menor. Se trata del largo poema que integra la última sección, titulada “El libro cortado”, dedicada a la memoria de Oscar Bernardo Kamenszain, fallecido a los tres años. Resulta preciso señalar que este duelo —que se reinscribirá en los versos de *La novela de la poesía*— ya había dado sus primeros atisbos en los poemarios anteriores de Kamenszain.

El primer vestigio que esta muerte deja en la escritura de la porteña puede leerse en “Elegía”, perteneciente a *De este lado del Mediterráneo*, cuyas primeras líneas rezan:

Aunque ninguno de nosotros sepa imaginar una infancia puedo poner una flor en tu tumba que no conozco o tener un hijo que se te parezca o confiar en la eternidad sin muerte y pedir por la tranquilidad de tu innecesaria alma de hermano menor.⁴⁶⁴

Sin sofocar la afectividad, este poema en prosa configura un *tú*, figuración del niño muerto, a quien le habla con tonos dulces, alejados de cualquier congoja, como para dejar asentado el registro de su muerte. Lo que resulta central aquí es que no hay nada que certifique esta muerte —el *yo* insiste, más de una vez, en la imposibilidad de encontrar su tumba en los cementerios. Del hermano menor queda apenas una foto, «único testimonio de [su] existencia».⁴⁶⁵ El segundo vestigio se encuentra en *Vida de living*, en el tercer poema de la

⁴⁶³ Los dos versos citados pertenecen a Tamara Kamenszain, *Mamá mamá mamá...*, en *El eco de mi madre*, incluido en *ibid.*, p. 358. Puesto que tanto este poemario como *La novela de la poesía* serán citados a menudo en lo que sigue, y todas las referencias que incluyo pertenecen a esta edición, sólo indicaré entre paréntesis sus títulos abreviados —EMM para *El eco de mi madre* y LNP para *La novela de la poesía*, seguidos de la página dentro del texto.

⁴⁶⁴ Tamara Kamenszain, “Elegía”, en *De este lado del Mediterráneo*, incluido en *ibid.*, p. 99.

⁴⁶⁵ *Loc. cit.*

segunda sección. Versos que presentan un matiz similar al que se lee en *El eco de mi madre*, pues la muerte del hermano se experimenta a través del dolor de la madre. De esta suerte, el poema de *Vida de living* comienza declarando: «“Murió mi hermano” / y esa mujer que llora / sentada en la córnea del tintero / soy yo, conserva de mi madre». ⁴⁶⁶ Pronto la oración entrecomillada —*murió mi hermano*— se transforma en «“murió mi hijo”», dando lugar a una suerte de pugna entre dos órdenes del dolor que convergen, en los versos finales, en la culpabilidad de haber sobrevivido a la muerte del pequeño Oscar: «[u]n testamento en blanco / de puño y letra dice lo que digo: culpable hay una sola / HIJA». ⁴⁶⁷ De los secretos que rodearon esta muerte, del modo peculiar en que este vacío fue disfrazado, evadido, da cuenta el largo poema que cierra *El eco de mi madre*.

Organizados merced a la repetición del estribillo «[y]a la acompañé a morir una vez», los versos de este poema vuelven sobre el tiempo de la infancia. Cuestión sin duda notoria, pues en las secciones anteriores, el *yo* se muestra atrapado en un «presente que no dura» (EMM, p. 343), tiempo *precoz* sin memoria, sin pasado —y sin posible futuro—, en tanto la madre habita un instante presente que enseguida se disuelve. Antes de centrar la atención en este poema, que conforma “El libro cortado”, se vuelve necesario resaltar que, en la primera sección, la desmemoria de la madre, su decir poluto de sinsentidos, provoca que el *yo* femenino, la *sujeta* de la enunciación, «desmadrada» desde el inicio, trace una imposibilidad: «[n]o puedo narrar / ¿Qué pretérito me serviría / si mi madre no me teje más?» (EMM, p. 342). En la medida en que la madre es, en su presencia, ausencia anticipada, cuerpo sin memoria, en fin: desarticulación pura, el *yo* sufre la dislocación de la lengua materna, lengua ya enloquecida que pierde el tiempo pasado y, en tal virtud, la posibilidad de narración —en

⁴⁶⁶ Tamara Kamenszain, *Murió mi hermano...*, en *Vida de living*, incluido en *ibid.*, p. 221.

⁴⁶⁷ *Loc. cit.*

cuyo esquema se entretrejen los diversos tiempos, aunque de manera central el pretérito. Asimismo, es posible establecer un nexo entre estos versos y los planteos de Kamenzain en “Bordado y costura del texto”, primer apéndice de *El texto silencioso*, cuyas páginas otorgan un lugar cardinal a la madre en tanto dadora de la lengua y de la letra. Fuerza es recordar, en esta tónica, que uno de los efectos de las formulaciones de la porteña vertidas en ese libro fundacional radica en la ponderación del contacto con la madre en cuanto que *lugar* en el que se hace posible el texto femenino, asociado con el tejido —labor silenciosa y artesanal clave en la concepción de la escritura de nuestra autora.

A la luz de estas consideraciones, pueden comprenderse los alcances, fatales en este punto, que produce la ausencia de la madre —ese vacío anunciado, prefigurado en su desmemoria, que trunca la posibilidad de la narración y, con ella, la posibilidad de tejerse, de urdir el relato del *yo*, de tramar la propia identidad.⁴⁶⁸ Retahíla de imposibilidades que se originan en la dislocación de la lengua materna en tanto privación del pretérito y, de ahí también, la anulación de ese tiempo compartido en el pasado en el que se preservaban, sin distorsiones, los roles madre/hija. Ahora bien, esa imposibilidad de narración, descrita en la primera sección en su vínculo con la degeneración de la memoria materna, se reinscribe en la última sección que, llamativamente, es la que vuelve sobre el tiempo pasado, la que retrocede en el tiempo hasta el momento en que muere el hermano menor. Así pues, los versos que rematan *El eco de mi madre* parten de una pérdida singular, la de la figura materna, para avanzar tejiendo otros vacíos, otras faltas. Acumulación de pérdidas que parece exigir

⁴⁶⁸ Kamenzain declara, en torno a la imposibilidad de narración y su vínculo con la muerte de la madre, que: «[s]i ella no me reconoce, si no es mi testigo, qué puedo contarle. Esta sería la idea. Qué puedo contar si ella no me reconoce, ella a la vez no me narra, no me da una entidad; entonces estoy como deshecha. Cómo hago para armar algo». “Escribir es andar medio a ciegas con alguna intuición”, entrevista de Silvina Frieri a la autora, art. cit.

esa vuelta hacia atrás en el tiempo hasta los días de la infancia, particularmente hasta aquel en que sobreviene la muerte del pequeño Oscar. A propósito de la cual dos cuestiones sobresalen: por un lado, su relación con la imposibilidad de narrar; por el otro, las estrategias de escamoteo que la rodearon. Por principio, entonces, hay que destacar que la muerte del hermano menor acaece en la etapa de aprendizaje de la escritura del *yo*, como se lee en el tercer fragmento: «murió mi hermano y yo empezaba a escribir era mi tarea / mamá me ama mamá me mimaba mamá mamá mamá / mientras ella ausente dejaba de corregirme» (EMM, p. 366). El estribillo que insiste en decir *ya la acompañé a morir una vez* trae al presente esta muerte primera que dejó caer sobre la *sujeta* lírica el peso de haber sobrevivido, de ser la hija que queda —«la hija sombra del varón» (*ib.*).

Esta situación hace que el *yo* pronto renuncie a esa carga que le es imputada y *se suelte de la mano de la madre*. Si los versos del primer fragmento recuerdan el mensaje que, por boca del padre, le dirigía la madre a la *sujeta*: «ahora sos todo lo que nos queda ahora sos todo», enseguida declaran: «y solté rápido mi mano de la mano de ella» (EMM, p. 365), asunto que se retoma en el cuarto fragmento para desvelar: «no puedo narrar / nunca pude me solté rápido de la mano de ella» (EMM, p. 366). A raíz de lo cual se puede colegir que es en la experiencia de la muerte primera de la madre —el duelo por el hijo—, como suerte de simulacro del abandono materno o, al menos, de cierto alejamiento, en el que el *yo* pierde la posibilidad de narración, la capacidad de tejer relatos. Después, se vuelve necesario advertir que los versos que cierran este poemario describen aquellas estrategias de escamoteo que mencioné más arriba: los intentos de disimulación del vacío que dejó la muerte del pequeño Oscar que, al efectuarse, anularon también las señales de su vida: «cuando mi hermano murió / quemaron las fotos rompieron los indicios / no quedó nada solo yo solo yo sola / envuelta hija única en la ley del secreto» (EMM, p. 365). Ley implacable que arrasó con las fotos, la

ropa, los juguetes, incluso con la partida de nacimiento del niño muerto. Sin embargo, el quinto fragmento da cuenta de un hallazgo: «y adentro del viejo cuaderno olvidado de la mano de mi padre / un papelito aparece sudando impreso el paso de los años / *Tablón 998 Sepultura 36* / como queriendo decir en verso: / Oscar Oscar / debajo estoy yo / Oscar» (EMM, p. 367). De modo que aquella imposibilidad de encontrar su tumba en los cementerios de la que se dejaba constancia en *De este lado del Mediterráneo* es, décadas después, resuelta. Esta muerte que corta el libro escolar, ése en el que la *sujeta* lírica aprendía a escribir, volverá en *La novela de la poesía* para descubrir, como se verá más adelante, los motivos que hicieron de ella un secreto, «el eco de un tabú» (EMM, p. 366).

Por lo pronto, conviene continuar con la revisión de los elementos y talantes que despuntan en este poemario, puesto que se verán reanudados, continuados en el volumen que da título a la obra poética reunida de Kamenszain. En este sentido, no resulta baladí hacer hincapié en que las pérdidas que se arraciman en la última sección de *El eco de mi madre* — la de la madre, sin duda, que entronca con la del pequeño Oscar, y la de la posibilidad de relato— adelantan la operatoria de los versos de *La novela de la poesía* que, desde el inicio, elaboran un recuento de las muertes, casi como un balance de las figuras ausentes que han venido colmando la genealogía. Si en este tramo del periplo escriturario de la porteña, la muerte deviene tema capital hasta el punto de hacer de los versos de *La novela de la poesía* un agolpamiento de las distintas pérdidas, parecería lícito hablar de recuerdo y remembranza, de un retorno al pasado que haría posible el reencuentro —en tanto evocación— con los ausentes, con su memoria. Sin embargo, es obligatorio no perder de vista que para Kamenszain el tiempo del poema es el del presente, en oposición al pasado —esa temporalidad de la que se declara incapaz el *yo* en *El eco de mi madre*—, indisociable de la narración. Por lo tanto, la cuestión reclama otra formulación. Vienen muy a cuento las

declaraciones de la porteña en una entrevista con Enrique Foffani a propósito de la publicación de *El eco de mi madre*, de las que es válido destacar lo que sigue: «[...] la poesía es un género que siempre pone a rodar una manera nueva, una versión nueva de un suceso, trayéndolo al presente».⁴⁶⁹ Menos que de recuerdos, se vuelve estricto hablar, así, de una actualización de los acontecimientos, de las muertes. Enseguida, y a propósito de este volumen dedicado a testimoniar la pérdida de la madre, Kamenszain afirma que «[n]o se trataría entonces de una evocación nostálgica [*sic*] de la figura de la madre, sino de traer al presente restos, ecos, y de exhibirlos obscenamente, al desnudo».⁴⁷⁰

De esta suerte, el duelo que construyen los versos de *El eco de mi madre*, la acumulación de pérdidas, esa especie de álbum de los muertos que se ofrece en *La novela de la poesía* han de leerse como actualizaciones, modos de hacer presentes esas muertes que, luego de haber acaecido, continúan irradiándose hacia el futuro. En la entrevista referida, y en relación con el poemario de 2010, la porteña dice: «[a]quí hay una muerte, pero también hay un eco de esa muerte que pide ser escuchado hacia adelante».⁴⁷¹ Vertidas estas consideraciones, queda por averiguar qué es lo que da pábulo a que los versos que conforman tanto *El eco de mi madre* como *La novela de la poesía* permanezcan a la escucha de los ecos de la muerte, su insistencia en exhibir aquello que cimbra la intimidad, en seguir la estela de la desaparición —asunto que ya se adelantaba, a su modo, en el último capítulo de *La edad de la poesía*, con la noción de la *lirica terminal*. A fin de comenzar a responder, es necesario visitar las páginas de *La boca del testimonio*, conjunto de ensayos publicado en 2007 en el que se entreveran varias nociones útiles para tener en cuenta de ahora en más. De entrada, y

⁴⁶⁹ “La extraña familia”, entrevista de Enrique Foffani a la autora, art. cit.

⁴⁷⁰ *Loc. cit.*

⁴⁷¹ *Loc. cit.*

de manera central, la concepción de la poesía de Kamenszain que, no huelga enfatizarlo, involucra la cuestión del presente como el tiempo en el que se instaura el poema, así como el asunto del testimonio, esencial para complementar la lectura de *El eco de mi madre*. «Él [el testigo]» —apunta la porteña en el “Prólogo”— «sólo está ahí para leer el sentido que sobrevive a la muerte del otro o, mejor, para escribir lo que dice la poesía. Y la poesía dice vida mientras esgrime una única prueba para dar su testimonio: la prueba del presente».⁴⁷² La posibilidad de testimonio de la poesía se halla en lo que *sobrevive a la muerte del otro*, esto es: en decir lo que resta, esa suerte de sobrevivida que continúa más allá del acaecimiento de la muerte, pero permeada por ella.

A renglón seguido, Kamenszain resalta ese tiempo que pertenece a la poesía: el presente, temporalidad en que han de instalarse esas muertes que ya han sucedido y que, no obstante, continúan marcando su signo en la vida. Hay, entonces, que «[v]olver presentes los hechos, ponerlos en fecha»,⁴⁷³ vale decir: actualizarlos, implantarlos en una suerte de presente perpetuo. Hechos que, en lo que atañe a *El eco de mi madre* y *La novela de la poesía* —que bien puede leerse como su continuación— rozan con lo indecible, con aquello frente a lo que, por haber sido devorado por lo desconocido, la palabra se doblega. Y, no obstante, la voluntad de la poesía radicaría, desde este ángulo, en no doblegarse, en no cejar en su intento de decir la ausencia. En la misma introducción, Kamenszain sostiene que la empresa de la poesía, la «prueba de vida» que aporta consiste en «[i]ntentar decir ese indecible a toda costa».⁴⁷⁴ Si bien se me podrá objetar que las afirmaciones de la porteña que aquí cito conforman sus reflexiones a propósito de la poesía de otros —César Vallejo y Alejandra

⁴⁷² Tamara Kamenszain, en el “Prólogo” a *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷³ *Loc. cit.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

Pizarnik, por mencionar un par—, considero indiscutible que en ellas cristalizan ciertas nociones que, de modo general, atraviesan su escritura poética y ensayística, quizá de manera particular la que puede leerse a partir del 2003. En la misma línea, hay que añadir que en la entrevista con Enrique Foffani antes referida, nuestra autora enuncia la vinculación existente entre la noción de testimonio desarrollada en *La boca del testimonio* y los versos de *El eco de mi madre*, explicando que «dar testimonio en poesía sería siempre decir algo acerca de lo que justamente nada se puede decir, en este caso, la muerte, la madre, el Alzheimer». ⁴⁷⁵ Cabe subrayar que es la muerte el centro alrededor del cual gravitan los otros dos términos, vale decir: es la muerte —y su impronta incorporada a la vida, a lo que sobrevive— lo que constituye la vena cava del testimonio que la poesía prodiga.

Aseveraciones similares se encuentran en una conversación de Kamenszain, Alicia Borinsky y Luisa Futoransky publicada en 2003, en la que nuestra autora sostiene que: «[...] el lenguaje es el artificio que uno empuja para hablar de la muerte, para hablar de lo que no se puede hablar, y eso es la poesía. La poesía es hablar de lo que no se puede hablar». ⁴⁷⁶ Se vuelve necesario precisar, para disipar posibles malentendidos, que la porteña no cae en la presunción de creer que ha logrado decir lo indecible, pues de lo que se trata, como se podrá advertir apenas se aguce la mirada, es de volcar todos los esfuerzos en el intento —que ha de permanecer en tanto tal. Como corolario de lo hasta aquí planteado, es lícito aventurar que lo que el poema dispensa, ese testimonio que ofrenda conjugado siempre en presente, radica en actualizar, en *presentificar* los sucesos, atroces en lo que me ocupa: la pérdida de la madre, que renueva, que instala en el presente de la enunciación la muerte del hermano, y el resto de

⁴⁷⁵ “La extraña familia”, art. cit.

⁴⁷⁶ Sarli E. Mercado, “Tras cartón está la muerte”: conversación con Alicia Borinsky, Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 19, núm. 1 (otoño, 2003), p. 151.

ausencias que recoge *La novela de la poesía*. Volver presente la desaparición de los otros, esto es: justamente aquello que es inasible, inasimilable, también intolerable. Actualizar, en fin, lo que Adriana Kanzevolsky en su lectura de *El eco de mi madre* ha denominado «lo brutal», que pertenece al «orden de lo impensado».⁴⁷⁷ En otros términos: lo que irrumpe del pasado para instalarse en el presente vivo del poema es *lo brutal*, «aquello que por su ferocidad no pudo ser pensado».⁴⁷⁸ Singular empresa la del poema, que, según el contexto hasta aquí planteado, reside en abocarse precisamente a aquello que hace trastabillar el pensamiento —y, por tanto, la palabra.

Se hace necesario volver a las páginas de *El eco de mi madre* pues, como afirmé páginas atrás, en ellas se perfilan —entreverados con la cuestión de la muerte— algunos comportamientos escriturales que serán retomados en *La novela de la poesía*. En primera instancia, es menester insistir, con la misma determinación con que los versos lo hacen, en la imposibilidad de narración —sin detrimento de que los poemas del volumen contengan cierta carga narrativa, girones de un *relato íntimo*. Como pudo verse anteriormente, esta imposibilidad se halla íntimamente conexa con la pérdida de la madre, experimentada, aunque sin los matices del duelo propiamente dicho, desde la infancia. De acuerdo con Kanzevolsky, esa imposibilidad, que aparece cuando la madre se ausenta —cuestión que se reconfirma en un verso como «mi madre voló llevándose con ella todo el repertorio»—, dialoga con otra de las formulaciones de la porteña en su prólogo a *La boca del testimonio*:

⁴⁷⁷ Adriana Kanzevolsky, “La que oyó su nacimiento: *El eco de mi madre* de Tamara Kamenzain”, *Hispanamérica*, año 41, núm. 122 (agosto, 2012), p. 39. La cuestión de «lo brutal», como consigna Kanzevolsky, pertenece a Daniel Samoilovich, quien, a propósito del nexo entre poesía y memoria, sostiene que, de las anécdotas vividas, del pasado, «lo que retorna verdaderamente vivo y fructífero es lo tonto, lo que no ha merecido siquiera un pensamiento o, por el contrario, lo que de tan brutal ha resultado imposible de ser pensado». D. Samoilovich, “Poesía y memoria”, *Diario de poesía*, núm. 71 (diciembre de 2005 a abril de 2006), p. 31.

⁴⁷⁸ Adriana Kanzevolsky, “La que oyó su nacimiento...”, art. cit., p. 39.

«[...] el testigo ya no es el que sabe más que los demás sino el que necesita de los demás para saber de sí». ⁴⁷⁹ Y enseguida agrega Kanzepolsky: «esa es la pérdida que los poemas lloran». ⁴⁸⁰ Lo que equivale a decir que la testigo, la *sujeta* que busca ofrecer su testimonio anclado al presente, pierde, con la madre, la posibilidad de saber de sí, de narrarse, de tejerse. Y, sin embargo, ese *no saber de sí* que constituye la pérdida de la figura materna permanece a la escucha de lo que resta, del eco de esa muerte que se repite hacia adelante, para emplear las palabras de la porteña. Permanecer a la escucha del eco de la muerte no conduce al *saber*, sino a reconocer que *no se sabe*: en ese reconocimiento se juegan todas las posibilidades del testimonio de la poesía. Lo que puede corroborarse en los umbrales del volumen: el epígrafe, un verso de Vallejo perteneciente a *Los heraldos negros*, y el primer poema, que lo retoma para esclarecer su relación con la pérdida gradual de la madre:

Hay golpes en la vida tan fuertes
que me demoro en el verso de Vallejo
para dejar dicho de entrada
lo que sin duda el eco de mi madre
rematará en puntos suspensivos:
yo no sé... yo no sé... yo no sé (EMM, p. 341).

Esa oración que se repite recalando su *no saber* ya pone de manifiesto que aquello que se intenta decir es, como afirmé antes con ayuda de Kanzepolsky, *lo brutal* o, en otras palabras, una experiencia tal frente a la que el pensamiento sucumbe. Asimismo, este *no saber* que se inscribe recurriendo a la voz de otro poeta —el «verso fundante»⁴⁸¹ de Vallejo— anuncia ese gesto dialógico que hace entrar en el poema ciertas operatorias del discurso ensayístico, en

⁴⁷⁹ Tamara Kamenszain, “Prólogo”, *La boca del testimonio*, op. cit., p. 11.

⁴⁸⁰ Adriana Kanzepolsky, “La que oyó su nacimiento...”, art. cit., p. 38.

⁴⁸¹ Tamara Kamenszain, “Testimoniar en oxímoron (El caso César Vallejo)”, en *La boca del testimonio*, op. cit., p. 19.

este caso la cita, pues aun si aparece sin comillas, implica la apelación al discurso de otro. Gesto que, a lo largo del poemario, va perfilándose de manera más perspicua, estableciendo goznes con escritoras como Lucía Laragione, Coral Bracho, Sylvia Molloy y Diamela Eltit. Antes de ahondar en esto último, conviene reparar en ese verso con el que Vallejo se hace presente, pues aparece más de una vez en la escritura crítica de Kamenzain. Viene al encuentro, de nueva cuenta, *La boca del testimonio*, en cuyas páginas la porteña pondera nada menos que como cifra de la poesía vallejiiana ese primer verso con que inicia *Los heraldos negros*: «[h]ay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé!». Menos que un *no saber*, nuestra autora lo considera un *saber crítico* que evidencia la falta de sentido de lo que es, de *lo que hay*. Siguiendo la lectura de Enrique Pezzoni, Kamenzain esboza los tres elementos que descuellan del verso: «el impersonal “hay” [que] pega fuerte en la certeza de la afirmación», «el personal “yo no sé”» que vuelve crítica esa afirmación y «el entre», los puntos suspensivos, que prodigan, «como una flor aislada, la suspensión de sentido».⁴⁸² Para decirlo pronto: lo que pende entre «lo más impersonal» —la «contundencia de lo que hay» o «la realidad», como lo llama en *Libros chiquitos*—⁴⁸³ y «lo más personal» es la verdad, dibujada en los puntos suspensivos, que la porteña concibe, Alain Badiou mediante, como un «agujero en el sentido».⁴⁸⁴

El poema que abre *El eco de mi madre* comienza con la afirmación impersonal de Vallejo, *hay golpes*, para cerrar repitiendo al modo del eco ese personal *yo no sé* seguido de los puntos suspensivos, que son la marca gráfica de una verdad que se trasluce como un *agujero en el sentido*. Hendidura insalvable entre la realidad, implacable por lo demás, y la

⁴⁸² *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸³ *Vid.* Tamara Kamenzain, “Yo no sé”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁸⁴ Tamara Kamenzain, “Testimoniar en oxímoron...”, *La boca del testimonio*, *op. cit.*, p. 19. Puede verse también Alain Badiou, “El recurso filosófico del poema”, en *Condiciones*, *op. cit.*, p. 91.

sujeta lírica. Repárese en seguida en que estos versos muestran, a las claras, los dos modos en que, a partir de este volumen, se manifiesta el diálogo entre géneros. Por un lado, el poema incorpora un verso ajeno para desplegar su decir; por el otro, aunque de manera menos diáfana, deja evidencia de que lo que se fragua en el terreno del ensayo continúa trabajándose en el de la poesía. Asunto que, sin duda, puede aparecer a la inversa, mas lo que importa acentuar ahora radica en ese movimiento de una idea que avanza en espiral, atravesando ambos discursos, que mantienen, entre sí, como sostiene Kamenzain, una «relación física».

Quiero precisamente traer a cuenta una entrevista de Luis Chitarroni con nuestra autora, de 2005, en la que la porteña declara que «no hay ninguna metafísica del tipo de si la poesía influye en la crítica o viceversa. Hay una relación física donde estos dos géneros se van empujando mutuamente».⁴⁸⁵ Una relación, diríase, cuerpo a cuerpo entre los dos discursos en la que ambos se animan, se estimulan. Kamenzain agrega, sin demora, que «[l]a crítica me aporta la posibilidad de leer a otros y la poesía la de leerme».⁴⁸⁶ Si en *El eco de mi madre* y en *La novela de la poesía* puede observarse una doble marcha del diálogo entre géneros —en cuanto que incorporación de los textos de otros, seguida de su comentario, tanto como lazo que se tiende con el propio discurso ensayístico de la autora—, tal marcha se halla dirigida por el ejercicio de lectura. Ejercicio que en la mancuerna de poemarios referidos es doble, pues entraña la lectura de sí —escritura poética— y de los otros —escritura ensayística que contagia de sus operatorias al poema.

Si bien este modo en que el poema hace uso de algunas estrategias propias del ensayo se hace patente, sobre todo, en *La novela de la poesía* hasta volverse uno de sus dispositivos

⁴⁸⁵ “El motivo es el poema”, entrevista de Luis Chitarroni a Tamara Kamenzain, suplemento *Radar Libros* de *Página 12*, domingo 30 de octubre de 2005.

⁴⁸⁶ *Loc. cit.*

clave, es claro que tal comportamiento es prefigurado en *El eco de mi madre*, aunque con variaciones. En cuanto toca a este poemario, hay que decir que ostenta dos estrategias de incorporación y diálogo con los textos de otros, la cita y el epígrafe —que es comentado en el poema que encabeza. Para ejemplificar la primera estrategia, basta reparar en el tercer poema de la primera sección, en el que se suma al discurso poético una referencia entrecomillada a *El cuaderno del viejo*, de Giuseppe Ungaretti. En cuanto toca a la segunda estrategia, que es elaborada de manera continua y de la que ya algo se pudo observar en el primer poema, arriba citado, considero ineludible la mención del octavo poema, cuyo epígrafe es un fragmento de *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy. Como es bien sabido, el breve volumen de Molloy —publicado el mismo año en que aparece el poemario de Kamenszain— se halla dedicado, también, a describir la degeneración de la memoria de un ser querido. Kamenszain dedicó el epílogo de uno de sus volúmenes ensayísticos a la reflexión sobre este nexa, sobre este diálogo con la experiencia de Molloy. La oración extraída de *Desarticulaciones* que funge como epígrafe, «[a]yer descubrí que me había vuelto aún menos yo para ella»,⁴⁸⁷ es comentada en el poema en relación con la propia experiencia de la *sujeta*:

Como mi madre que a veces me trata de usted
y yo me doy vuelta para ver quién soy,
la amiga de Sylvia que perdió el voseo
la desconoce hablándole de tú (EMM, p. 350).

Si es sólo una oración de Molloy la que se inscribe como epígrafe, el meollo del texto al que pertenece es desarrollado y comentado en el cuerpo del poema. Al respecto, Kamenszain explica, en el epílogo referido, que tal comportamiento escritural obedece a la «necesidad de

⁴⁸⁷ Vid. Sylvia Molloy, “De la propiedad del lenguaje”, en *Desarticulaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 37.

bajar el epígrafe del podio metafórico», de situarlo en la realidad del relato del que proviene, de *bajarlo a tierra*.⁴⁸⁸ Con esto, continúa la porteña, «[c]onminé al poema a no dejarse ganar por la tentación de no contar el cuento». ⁴⁸⁹ Sin desmedro de la fuerza con que estos poemas insisten en su imposibilidad de narrar, es válido hacer hincapié en que ellos acatan la orden de *no dejar de contar el cuento*. Tras lo cual cabe preguntarse por el modo en que la poesía desarrolla su potencial narrativo, por las estrategias merced a las cuales *cuenta su cuento* sin dejar de ser lo que es, poesía. La respuesta acaso se pueda percibir con lo hasta aquí vertido; no obstante, es fuerza esclarecerlo.

En las páginas del epílogo que menciono, Kamenszain puntualiza que la narrativa de Molloy le brinda *el tono*, añadiendo que duplica su «gesto de narradora». ⁴⁹⁰ Todo lo cual conduce a nuestra autora a revelar que se trata de una «paradoja productiva», que consiste, lejos de hibridaciones como la prosa poética, en un «trabajo que, integrando la diferencia, aprovecha todo lo que le sirve para seguir haciendo lo suyo». ⁴⁹¹ Aprovechar, valerse de las herramientas de otros autores, de otros géneros, para continuar *con lo suyo*, el poema. Y el poema, en la escritura de Tamara Kamenszain, avanza siempre por una senda asediada por lo narrativo —piénsese en el encabalgamiento como el persistente *paso de prosa* que refulgía en *La casa grande*. En lo que aquí me ocupa, el *paso de prosa*, la tensión con lo narrativo la brinda el diálogo con los otros, particularmente con Molloy, del que Kamenszain extrae una práctica singular que seguirá efectuando en *La novela de la poesía*, a saber: la anotación.

⁴⁸⁸ Tamara Kamenszain, en el “Epílogo íntimo” de *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁸⁹ *Loc. cit.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁹¹ *Loc. cit.*

Para la porteña, el impulso que guía la escritura de Sylvia Molloy en *Desarticulaciones*, así como en otros de sus textos literarios, es el *espíritu de la anotación*. Y la anotación, por cierto, posee como pivote la urgencia «de hacer presente el presente».⁴⁹² Para desarrollar esta idea, Kamenzain acude a los planteos de Roland Barthes en *La preparación de la novela*. De este voluminoso libro del semiólogo francés, la porteña comenta: «Barthes nos dice que solo se puede escribir el presente anotándolo “a medida que cae sobre nosotros o bajo nosotros (bajo nuestra mirada, bajo nuestra escucha)”».⁴⁹³ Hay que decir sin dilaciones que en dichos seminarios, Barthes elabora la estética de la *notación* —o *notatio*—, arguyendo que ésta se halla estrechamente ligada con la «pulsión novelesca».⁴⁹⁴

A diferencia de la novela o el relato, como géneros estrictamente determinados que se vuelcan hacia el pasado, la *notación* busca captar la intensidad de la vida inmediata. «Lo intenso de la vida es el presente, mezclado estructuralmente [...] con el deseo de escribir».⁴⁹⁵ El tiempo presente y el deseo de escribir son los dos ejes sobre los que se asienta esta práctica, llámese indistintamente *notación* o *anotación*; lo que interesa es que Kamenzain la emplea tanto en los versos de *El eco de mi madre*, como en los que conforman *La novela de la poesía*. En el caso del primer poemario, la *anotación* parece fungir como el dispositivo que ayuda al yo a preservarse de la amnesia, de los olvidos de la madre: modo de otorgarse continuidad por medio de la escritura.⁴⁹⁶ En este sentido, y retomando el epílogo de *Una intimidad*

⁴⁹² *Ibid.*, p. 129.

⁴⁹³ *Ibid.*, pp. 128-129.

⁴⁹⁴ Roland Barthes, en la sesión titulada “La novela” del 16 de diciembre de 1978, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁹⁵ *Loc. cit.*

⁴⁹⁶ El *espíritu de la anotación* también puede nombrarse como «espíritu del diario íntimo», como afirma la porteña en el epílogo en cuestión. De modo que el modo de preservarse de la amnesia de la madre consiste en anotar esa circunstancia sin velos metafóricos: en «pasar en limpio ese diario de vida / que la autora de mis días escribe como puede» (EMM, p. 348). *Vid.* Tamara Kamenzain, el inciso “El espíritu de la anotación” de su epílogo a *Una intimidad inofensiva*, *op. cit.*, p. 133.

inofensiva, Kamenzain, al concentrarse en el lazo dialógico tendido con Molloy en *El eco de mi madre*, habla del deseo que en sus versos se concreta, a saber: el de «preservarse a sí misma para narrar una *novela de la poesía* que siempre quedará suspendida a nivel de anotación». ⁴⁹⁷

Queda claro, entonces, que el cuento que canta el poema, su caudal narrativo, será continuamente atajado, *suspendido*. A raíz de lo cual se puede deducir que la *anotación* funciona como un mecanismo doble, ciertamente paradójico, pues al tiempo que traduce el potencial narrativo del poema, opera como un freno, como un recurso de suspensión de la novela que el poema, no obstante, se halla *conminado* a contar. El asunto de la suspensión de lo que, de un modo u otro, el poema relata, es clave, pues sitúa en primer término un movimiento pendular de la escritura, quiero decir: una oscilación entre *contar* y *dejar de contar*. Es esa oscilación la que, para la porteña, anima la poesía. A fin de ilustrar esto, basta remitir a las páginas de *Libros chiquitos*, en las que Kamenzain confiesa que, leyendo a Héctor Viel Temperley, entendió que «en esa zona que se queda palpitando entre que me cuenten algo y que de golpe me lo dejen de contar se aloja la poesía». ⁴⁹⁸ Líneas más adelante, la autora agrega que en la «voz que devuelve la historia a la lectura al mismo tiempo que la abandona, lo que se escucha siempre es el estribillo». ⁴⁹⁹ De modo que, a la anotación, se suma el estribillo en tanto ritmo repetitivo que teje el relato a la vez que lo abandona, que lo suspende. Dos recursos, medulares en *La novela de la poesía*, que actúan de manera análoga. Por cuanto toca al primer recurso, hay que decir que funge como acto de captación de un tiempo inmediato pleno de ausencias; instancia de la escritura que busca aprehender las

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁹⁸ Tamara Kamenzain, “Leer estribillos”, en *Libros chiquitos*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

volutas del presente:⁵⁰⁰ lo que salta a la conciencia del *yo* a partir de la cuestión de la muerte, de esas ausencias que signan el presente de la enunciación.

III

El flujo poético de *La novela de la poesía* se halla consagrado a *anotar* la experiencia del presente. Asimismo, dicho flujo hace del estribillo su fuerza catalizadora. Llama la atención que ese ritmo repetitivo, insistente, sea dictado por una pregunta que, en sí misma, ya supone la negativa de la respuesta: «¿Es eso hablar de la muerte?». Pregunta que pone en cuestión tanto los versos de este volumen, como aquellos destinados a testimoniar la desaparición de los otros, a elaborar el duelo de aquellos que sostenían el árbol genealógico. Al efectuar, desde la primera página, una suerte de recapitulación de las ausencias que colman la genealogía, se inscribe la fuerza del estribillo que adelanta el fracaso de la palabra ante la desaparición:

Murió mi hermano
murieron mis padres
murió el padre de mis hijos
tantos amigos murieron
y dije y digo que no están más.
¿Eso es hablar de la muerte? (LNP, p. 373)

Interrogante que detiene el flujo poético, poniéndolo en duda, al tiempo que lo insta a continuar, a seguir tras el afán de ilustrar lo que es o no *hablar de la muerte*. En este punto, es prudente señalar que este poemario presenta aquella organización tripartita que había caracterizado los volúmenes de la porteña —con algunas excepciones. Fuerza es recordar

⁵⁰⁰ Tomo la expresión de Barthes que, al formular la cuestión de la notación o *notatio*, señala la «necesidad de captar una viruta del presente, tal cual salta a nuestra observación, a nuestra conciencia». Roland Barthes, “Práctica cotidiana de la notación”, en *La preparación de la novela*, *op. cit.*, p. 141.

que dicha organización tripartita se distinguía por ostentar, en las terceras secciones, largos poemas divididos en fragmentos que, en los casos de *La casa grande*, *Vida de living* y *Tango Bar*, prestaban su título al poemario. El discurso poético de *La novela de la poesía* se halla ordenado del mismo modo, mas sus tres secciones consisten en largos poemas fragmentados, a lo que se suma el hecho de que su título es tomado para abarcar la obra reunida. Estas singularidades formales permiten aventurar que se trata de un volumen conclusivo, de cierre; diríase, incluso, un epílogo de la escritura anterior de Tamara Kamenszain. Escritura, pues, de carácter epilodal que elige como motivo rector la cuestión de la muerte. Y la cuestión de la muerte implica *empujar* el lenguaje hasta su límite de decibilidad, de ahí la pregunta constante, el estribillo que cuestiona los versos obstinados en presentar *lo impresentable*, en hablar de lo que no se puede hablar. En la medida en que el discurso poético avanza tras el señuelo de lo imposible, y merced a la pregunta que destaca su fracaso, el *yo* establece un diálogo con otros poetas, con aquellos que escribieron ante la proximidad de su propia muerte, tanto como con los que versificaron su obsesión con ella. La genealogía fraguada en *La edad de la poesía* vuelve en estos versos, particularmente en la primera sección. Así, aparece Alejandra Pizarnik enterrada bajo su nombre propio, seguida de Osvaldo Lamborghini, que retornará en la segunda sección.

A estas figuras se suman las de dos de los poetas que conformaron la *lirica terminal*, «los enfermos» (LNP, p. 374): Héctor Viel Temperley que, escribiendo *Hospital Británico*, encontró «un modo de hablar de la muerte» y Néstor Perlongher, aquel poeta que insistía con el estribillo «[a]hora que me estoy muriendo» en el poema “Canción de la muerte en bicicleta”. Para continuar, hay que decir que la cita de otras voces, acompañada de su reflexión, constituye la operatoria propia del ensayo que el discurso poético se apropia a fin de lograr decir lo que el *yo* no puede —pues, tal como reza uno de los versos: «¿[c]ómo

hablar de la muerte entonces / sin haberse muerto?» (LNP, p. 379). Al respecto, Enrique Foffani ha señalado que en este poemario centellea «la lucidez de lo real»:

[...] de una parte, porque el yo que habla en el poema sabe que no hay representación posible de la muerte y que la muerte es siempre una experiencia del otro, una otredad que, paradójicamente, sólo puede ser dicha por un yo-testigo en su situación de superviviente; y de otra parte, porque muestra en su desnudez lo que significa la imposibilidad de decir la muerte, lo que el poema decide decir con un demostrativo que sólo puede convocar el ensayo, la aproximación o un eco que viene de los poetas que ya pasaron por esa experiencia sin retorno [...].⁵⁰¹

Dos cuestiones centrales alrededor de las cuales gravitan los versos de *La novela de la poesía*. En consonancia con lo cual, cabe agregar que la muerte de los otros no se agota en su advenimiento, sino que continúa signando la vida del yo que sobrevive, supervivencia que resulta tanto más intensa en cuanto que no renuncia a esa huella de la muerte, sino que es impulsada por ella. En la misma línea, el acto de llamamiento a otros poetas, como cita de autoridad, puesto que escribieron en los umbrales de su propia muerte, funciona, si como recurso de argumentación, también como una forma de desbordar el espacio poético, instalándolo en ese contacto con los otros y, al alimón, en contacto con lo otro de sí —con otros registros genéricos. Si las estrategias narrativas que funcionan a condición de suspender el relato se encuentran en la anotación y el estribillo, el nexo con el discurso ensayístico se observa en ese diálogo con los otros. Para Florencia Garramuño, dicho nexo, como escenificación del diálogo con otros poetas, es el *paso de prosa* de estos versos. Y hay que decir más, pues, siguiendo a Garramuño, si *El eco de mi madre* y *La novela de la poesía* exhiben experiencias tan íntimas como lo son las muertes de los padres y el hermano, por

⁵⁰¹ Enrique Foffani en el inciso “La novela de la poesía: la novela de la muerte” de su introducción “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, en T. Kamenszain, *La novela de la poesía. Poesía reunida, op. cit.*, p. 10.

mencionar ejemplos palmarios, éstas son ofrecidas, exhibidas, es decir: arrojadas al «dominio de lo común».⁵⁰² Asunto que conduce a Garramuño a afirmar que estos poemarios «operan un desplazamiento de lo individual a lo colectivo», logrando que dichas experiencias, lejos de hallarse ancladas a una pertenencia individual, remitan a una «singularidad sin pertenencia» en la medida en que lo singular aparece «en una relación constitutiva con el otro y con otros».⁵⁰³ Así pues, si es mediante el llamamiento a las voces de otros poetas que avanza el discurso poético, el *yo* de la enunciación se configura de manera homóloga, esto es: en obligada remisión a aquellos que lograron hablar de la muerte, así como a los deudos que han muerto.

No resulta equívoco insistir en que, tal como pudo observarse anteriormente, para Kamenszain escribir ensayo es un modo de leer a los otros, mientras que la poesía implica la posibilidad de leerse; por lo tanto, *La novela de la poesía*, en tanto espacio poético desbordado, posee como clave de bóveda un doble ejercicio de lectura. Si bien en la enumeración de las muertes que han colmado el árbol genealógico pueden rastrearse los poemarios consagrados a testimoniar tales ausencias, la *sujeta* elabora, luego de esa suerte de inventario, un recorrido por su escritura anterior a efectos de reiterar su incapacidad de hablar de la muerte:

Dejé anotado que se fueron
les dediqué libros los nombré
por sus nombres me anoticié
de que nadie me contestaba.
¿Es eso hablar de la muerte?
Ensayé todo lo que pude

⁵⁰² Florencia Garramuño, “La experiencia de lo común y el paso de prosa”, en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, op. cit., p. 148.

⁵⁰³ *Loc. cit.*

Insistí con estribillos ajenos [...] (LNP, p. 373).

A la luz de estos versos, es lícito aventurar que el *yo* de la enunciación bosqueja una escena de lectura de sus propios textos. Textos que son puestos en cuestión con el estribillo. La serie de verbos conjugados en pasado corrobora el cuestionamiento, destacando cada acto como mero amago. No obstante, considero que en el subrayado que hago se encuentra un penetrante modo, si no de *hablar de la muerte*, al menos sí de aproximarse a ella, pues presume términos semejantes a los que Emmanuel Lévinas ha empleado para abordar la cuestión. Para el filósofo lituano, todo lo que se puede *saber* de la muerte viene del otro, de la relación con el otro que muere. Menos que una identificación con la nada, con el puro aniquilamiento, Lévinas entiende la muerte como una cierta experiencia para aquel que sobrevive, a saber: la experiencia de lo «sin-respuesta».⁵⁰⁴ De lo que se desprende que el acto de proferir un nombre propio al que ya nadie responde —de ese nombre que designa a alguien que no existe ya más allá de su nombre y que, empero, es irreductible a él— supone un acercamiento al fenómeno de la muerte, que cristaliza, así, en ausencia de respuestas, en la interrupción del círculo comunicativo. Sin embargo, el *yo* insistirá con el golpe del estribillo en la incapacidad de la palabra para asir aquello que se encuentra fuera de su dominio, pues el territorio del lenguaje es el de lo vivo, de lo que sobrevive. Refulge aquí aquella *lucidez de lo real* de la que hablaba Foffani, pues si el *yo* parece refutar su escritura, es en la medida en que comprende que ella atañe a la supervivencia, no a la muerte como tal.

Acerca de la muerte como tal, de la muerte propiamente dicha, sólo son legítimas las palabras de aquellos que pasaron por esa *experiencia sin retorno*; por consiguiente, al *yo* únicamente le restan dos vías: la cita de esas palabras —el diálogo con los poetas muertos—

⁵⁰⁴ Emmanuel Lévinas, “Primeras preguntas” del curso “La muerte y el tiempo”, en *Dios, la muerte y el tiempo*, trad., M. L. Rodríguez Tapia, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2005, p. 19.

y la actualización, el eco de sus duelos, particularmente el del hermano menor y el del padre. La escabrosa muerte del pequeño Oscar, aquella que, como deja constancia la última parte de *El eco de mi madre*, fue envuelta por «la ley del secreto», es desvelada en el tercer fragmento del poema que integra la primera sección. El *yo* disipa el secreto anotando que su hermano murió «de Tay-Sachs esa enfermedad congénita / que según Wikipedia es / “muy común entre descendientes de hebreos”» (LNP, 375). Queda claro, tras estos versos, que el acto de ocultamiento, de evasión de esta muerte obedeció a que su causa se hallaba supuestamente relacionada con el eje sobre el que pivota la identidad del linaje: el judaísmo. A fin de no ocultar las señales identitarias, había que ocultar esta muerte, intentar borrarla. Los versos que siguen a los que acabo de citar declaran: «[e]ntonces lo que mis padres escondían / era lo mismo que aclaraban a diario / somos judíos no te olvides somos judíos». En tanto la muerte del pequeño Oscar continúa resonando, actualiza la memoria de su extinción y, con ella, el sufrimiento. La estrategia de la *sujeta* para mitigar el dolor reside en continuar con la escritura —«hay que seguir hay que seguir», verso que se repite un par de veces. Y la escritura avanza merced a la anotación, a ese ejercicio que consiste en captar, retomando a Barthes, «el texto de la vida “contemporánea”, concomitante»,⁵⁰⁵ sin detener el flujo del discurso. El sexto fragmento de esta primera sección lo confirma: «[m]e detengo entonces sufro» (LNP, p. 377).

A la muerte del padre, por cierto, se dedican los versos del fragmento anterior que, a diferencia de los que conciernen a la muerte del hermano menor, no presumen matices de angustia. Casi a contrapelo, cierto humor se asoma en ellos. El padre, que se encaminaba al hospital para esperar su muerte, aparece como aquel que, lejos de intentar reconciliarse con

⁵⁰⁵ Roland Barthes, “La novela”, en *La preparación de la novela*, op. cit., p. 53.

la cercanía de su propia desaparición, se reconciliaba con el miedo, afirmándose en él. «Los judíos somos miedosos / y a mucha honra».⁵⁰⁶ Al relacionar el temor con el ser judío, el padre apuntala dicho temor como un modo lícito de estar frente a la muerte. En esta situación, el *yo* se perfila en la ingenuidad, en la «impunidad de la hija» que, a efectos de salvarlo del miedo ante la muerte, le decía «mirala de frente», mientras que el padre le respondía «a nadie le sirve mirar a la muerte», con lo que disolvía cualquier tinte metafísico, así como todo intento de novelar la contundencia de lo que es, de la muerte que llega —demasiado pronto o demasiado tarde, siempre a contratiempo. El flujo poético escurre y discurre, sin tregua, sobre todo lo que salta a la consciencia del *yo* tras preguntarse, como inscribe el primer verso, «¿[y]a hablé de la muerte?» (LNP, p. 373). Y si a propósito de la cuestión de la muerte únicamente son auténticas las palabras de los que han dado ese paso hacia la inexistencia, entonces el *yo* que escribe sujetado a su femineidad, y, en tal virtud, a su maternidad, piensa en sus hijos para decir: «[...] por ellos digo: no hablé y no creo que hable / por ahora» (LNP, p. 379).

En los dos largos poemas que conforman la segunda y tercera sección, la genealogía de poetas muertos se extiende hasta alcanzar a César Vallejo, Martín Gambarotta —«el vivo muerto»—, Amelia Biagioni y Mario Levrero. Familia a la que vuelve la presencia de Osvaldo Lamborghini, cuyos versos marcaron al modo del estribillo la primera sección. La segunda se concentra en esos versos, pertenecientes a “Prosa cortada”: «[n]ací en una generación. / La muerte y la vida estaban / En un cuaderno a rayas».⁵⁰⁷ La prosa escandida

⁵⁰⁶ Es en este verso en el que percibo ese cierto humor que, sin duda, se halla en la relación de dos órdenes que normalmente son concebidos como contrarios: el miedo y la honra. Quiero decir, la sonrisa se esboza al leer esa construcción que hace del sentimiento del miedo una cualidad por la que alguien se siente orgulloso.

⁵⁰⁷ Osvaldo Lamborghini en la sección “Prosa cortada” de “Die Verneinung”, incluido en *Poemas 1969-1985*, *op. cit.*, p. 78.

con «el corte brutal de carnicero»,⁵⁰⁸ propio de Lamborghini, instauro en el enunciado *nací en una generación* su ritmo repetitivo —en consonancia con lo cual, la *sujeta* reitera este verso en la primera sección, transformándolo a cada tanto. En la segunda sección, el *yo* vuelve a estos versos, enmarcándolos en un «momento autobiográfico» (LNP, p. 383), esto es: situando su lectura en la vida cotidiana. Ilustración de un día de clase en que la *sujeta*-Kamenszain leía para sus alumnos al *tata* Lamborghini a efectos de que sus palabras autorizadas hablaran de eso que ella *no puede*: «de la muerte / de los que no están más / del tiempo que pasa» (*ib.*). Paradójicamente, estos tres términos de los que la *sujeta* se declara incapaz constituyen los motivos que surcan su escritura poética a partir del 2003. Desde la elaboración del duelo que se ofrece en *El ghetto* hasta el testimonio de la muerte materna en *El eco de mi madre*, la escritura traza, así no se lo proponga, lo que el tiempo, sin piedad, pero también sin maldad, erosiona. Ahora bien, los primeros versos de “Prosa cortada” esbozan ese cuaderno a rayas en el que la vida y su desenlace ya estaban escritos: dupla perfilada en el blanco de la página en la que Lamborghini escribe «[a]puntos, apuntes, apuntes. / O amputes». ⁵⁰⁹ Esplende aquí el ejercicio de la anotación, del apunte como forma de la escritura que, sin embargo, ha de escandirse, de amputarse.

El discurso poético se instauro en el presente a través del recurso de la anotación, práctica que supone avanzar tras el señuelo de la realidad, menos que tras el de la ficción. Desde este horizonte, *inventar algo* tiene como consecuencia la elaboración de una novela —y *La novela de la poesía* «no es ninguna novela» (LNP, p. 384). La escritura se hace con la vida, *con lo que hay*, hasta devenir ella misma experiencia. De modo que lo que el *yo* anota

⁵⁰⁸ Tamara Kamenszain, “La cárcel del lenguaje”, suplemento *Radar Libros de Página 12*, domingo 6 de junio de 2004.

⁵⁰⁹ Osvaldo Lamborghini, “Prosa cortada”, *op. cit.*, p. 78.

es también la misma experiencia de la escritura. Si bien en el corazón de esta experiencia se aloja, sin más, el deseo de escribir, éste se halla enlazado con la voluntad narrativa, situando al poema en aquella oscilación que mencioné antes: un vaivén entre el cuento y su suspensión, vale decir, entre la posibilidad de comunicar, de hablar, y el canto, que es pura modulación, ritmo —piénsese en la musicalidad que provee el estribillo. El decurso de los versos reflexiona sobre sí mismo, sobre su imposibilidad de aprehender aquello que lo excede, pero también sobre su posibilidad de narrar sin entrar al espacio de la novela como género estrictamente determinado.

El último fragmento de esta sección enuncia los métodos obsoletos de tensionar el poema hacia lo narrativo: «[l]a prosa poética ya fue / la novela lírica con evocaciones de infancia / ya fue ya fue ya fue / la poesía que se las da de narrativa / también ya fue salvo cuando cuenta» (LNP, p. 385). En tanto dichos métodos resultan ya trasnochados, estos versos parecen exhortar a buscar otros modos, nuevos caminos. Lo que sigue a estos versos es la cita del último poema⁵¹⁰ de Osvaldo Lamborghini acompañada de su reflexión, poema que el *yo* concibe en cuanto que «epitafio hogar» de aquel que, anticipando su propia desaparición, dándola por ya asentada en su cuaderno a rayas, se animó «por adelantado a hablar de la muerte» (LNP, p. 386). Si la *sujeta* pasa de la mención de las formas caducas de contar en la poesía al diálogo con los versos de Lamborghini, da su propio *paso de prosa*. Lo que equivale a decir que en ese llamamiento a la voz de alguien se encuentra ese *otro* modo

⁵¹⁰ El poema en cuestión es: «no escribió / poesía / sin / embargo / la tenía // Toda / adentro: igual / desdeñoso / impertérrito / NO / ELEGÍA». Osvaldo Lamborghini, *no escribió...* en la sección VIII de los poemas escritos entre 1983 y 1985, en *Poemas 1969-1985, op. cit.*, p. 539. Tal como sostiene la porteña en otro de sus escritos, esta «especie de epitafio le debe a la impecable edición de César Aira su condición de último». Tamara Kamenszain, “La cárcel del lenguaje”, art. cit.

de tensionar el poema hacia otros géneros sin caer en aquellos métodos gastados listados antes.

Versificar, anotar, contar, ensayar: modos en que se materializa en estas páginas la escritura de Tamara Kamenszain. Recorridos de la palabra que hacen del espacio poético una *casa abierta*⁵¹¹ —en contacto con otros géneros, con otras voces. Hospitalidad de la escritura poética, que instaura toda su posibilidad en dicho contacto. Este movimiento de acogida imanta el poemario entero hasta desembocar, en la última sección, en el diálogo con *La novela luminosa*, de Mario Levrero. Hay que destacar que se trata del único narrador convocado en este volumen. Un narrador, sin embargo, ciertamente inusual, pues ese libro póstumo posee como núcleo la postergación de la novela, el aplazamiento de la escritura propiamente dicha. Lo que impulsa a Levrero a sentarse a escribir es el cumplimiento del compromiso adquirido al ganar la beca de la Fundación Guggenheim en el año 2000. Un cumplimiento que se demora largamente con la escritura del prólogo, titulado “El diario de la beca”, que ocupa tres cuartas partes del voluminoso libro. Para decirlo con la *sujeta*: «Mario Levrero empezó escribiendo / “El diario de la beca” / para no escribir *La novela luminosa*» (LNP, p. 391). Al diferir la escritura de *La novela luminosa*, Levrero se entrega a otro tipo de escritura, la del diario, la de la anotación de su cotidianidad, permeada por minucias, por nimiedades. Al final, no se trata más que de los hábitos de un hombre de sesenta años en los que entra el trabajo, el ocio, así como la lucha contra sus adicciones —entre las que se cuentan varias: desde el cigarro hasta la programación informática, pasando por la pornografía. Sin ningún tipo de reserva, el uruguayo expone su intimidad, a veces sustanciosa, a veces trivial. El meollo, en lo que toca a “El diario de la beca”, radica en el

⁵¹¹ La expresión pertenece a Kamenszain. Vid. Tamara Kamenszain, en el inciso “Una memoria comunista” del epílogo a *Una intimidad inofensiva*, op. cit., p. 138.

mismo ejercicio de la escritura, en el acto de ponerla en marcha, «no importa con qué asunto».⁵¹²

Lo que resta, las páginas que constituyen la novela, se concentran, siguiendo las palabras del autor en el prefacio, en el «intento de exorcizar el miedo a la muerte» —«pero no lo conseguí»,⁵¹³ advierte enseguida. En efecto, llegado el momento de escribir la novela, Levrero reafirmará su fracaso, declarando: «no tengo forma de transmutar los hechos reales de modo tal que se hagan “literatura”».⁵¹⁴ Lo que resulta, entonces, de esta copiosa escritura «es una muestra o museo de historias inconclusas».⁵¹⁵ A propósito de este *museo*, Tamara Kamenszain tejerá, en su conjunto de ensayos del 2016, un vínculo entre *La novela luminosa* y *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Vínculo que se sostiene en la mencionada postergación de la escritura. Si Macedonio «eterniza el prólogo adoptando de la filosofía ese ejercicio de reflexividad en espiral»; Levrero, por su parte, «encuentra un prólogo a medida en el formato del diario».⁵¹⁶ Tal como sostiene la porteña, ambos autores procrastinan, aplazan la novela que se han propuesto desde el título, «cediéndole a la categoría prólogo casi toda la extensión del volumen».⁵¹⁷ Al hilo, Kamenszain pergeña una idea que había fraguado un poco antes, en los versos de *La novela de la poesía*. Así, del lado del ensayo, la autora sostiene que el libro de Levrero «puede pensarse como un poema largo»; mientras que, del lado de la poesía, anota que lo que el uruguayo regala con su escritura es «el ritmo obsesivo de una rutina / el estribillo del encierro un poema / de 500 páginas» (LNP,

⁵¹² Mario Levrero, en la entrada de agosto de 2000 del “Prólogo. «Diario de la Beca””, en *La novela luminosa*, 3ª ed., Buenos Aires, Random House, 2018, p. 23.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 455.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 561.

⁵¹⁶ Tamara Kamenszain en el inciso “Una novela luminosa” de “Novelas detenidas, poemas que avanzan”, en *Una intimidación inofensiva*, *op. cit.*, p. 29.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

p. 391). Tras lo cual, es lícito sostener que el estribillo de *La novela luminosa* se encuentra en la voluntad de un hombre que lo empuja a apuntarse, a anotar su realidad sin disimulos. Una voluntad poética, se presumirá, que impulsa al autor a hacer de su intimidad un «cuaderno éxtimo» (*ib.*). En la medida en que Levrero no recurre a la ficción, en tanto su intento novelístico se halla paralizado, suspendido —«porque no vale inventar / novela no vale» (LNP, p. 392)—, escribe un poema de centenares de páginas.

El flujo de estos versos avanza exhibiendo su vecindad con el discurso ensayístico, mostrando la flexibilidad de los límites genéricos. Este modo de atravesar la forma poética con recursos pertenecientes a otros discursos, a otros registros, se vuelve el ángulo desde el que la *sujeta* se aboca a la lectura del libro de Levrero, ese «cadáver abierto en 500 páginas» (*ib.*). Ahora bien, hay que apresurarse a agregar que el estribillo de *La novela de la poesía*, la pregunta que armoniza con el ritmo de su repetición el decurso de los versos, continúa formulándose hasta el final. No huelga decir que Levrero afirma más de una vez, en ese libro que se convertiría en su escritura póstuma, su temor a morir, y, a lo largo de “El diario de la beca”, algunas *minucias* de la vida diaria lo llevan a hacer mención de la muerte —como la contemplación del cadáver de una paloma. *¿Eso es hablar de la muerte?* La *sujeta* sigue interrogándose hasta confesar «[l]a pregunta me deprime» (*ib.*). Dejando de lado los matices grises de esa pregunta que ha de quedar abierta, suspendida —y que, sin duda, entraña el modo en que el *yo* se relaciona con la muerte: el no saber, la interrogante que no encuentra los elementos de su respuesta—, los versos desembocan en una “Conclusión”, trazada en el último fragmento:

entre el dolor y la alegría
de estar viva
escribir poesía para mí

es dar y recibir una promesa
de supervivencia
hay corte de verso pero también hay
un verso que se encabalga con otro
si van de la mano ¿cuentan algo?
no sé pero te aseguro
que con toda el alma quieren seguir contando
para que mañana si me queda tiempo
yo te pueda pasar en claro mi cuaderno
escribirte por ejemplo un ensayo titulado
LA NOVELA DE LA POESÍA.
¿Será eso hablar de la muerte?
Vos sabrás... (LNP, p. 393)

La elaboración de esta conclusión supone apropiarse de una herramienta propia del discurso ensayístico para cerrar, para detener el flujo poético. Detención que, con todo, queda suspendida merced a los puntos suspensivos. Fulgura, en un par de versos, lo que significa el ejercicio escriturario para Tamara Kamenszain: *dar y recibir una promesa de supervivencia*. Reciprocidad de la escritura que se concentra en la vida en tanto que supervivencia. Acaso la vida sea, en todos los casos, un asunto de supervivencia. De acuerdo con Jacques Derrida, «en su sentido corriente, sobrevivir significa continuar viviendo, pero también *vivir* después de la muerte». ⁵¹⁸ Tal como sugerí páginas atrás, la sobrevida es la vida marcada por la impronta de la muerte, impulsada por ella.

Ante la desaparición del otro, la muerte deviene una certeza sin resquicios que se imprime en la vida del que sobrevive, de aquel (o aquella) que prefiere seguir viviendo, que decide afirmar la vida frente a la muerte —o mejor: acompañada por ella. Para decirlo con

⁵¹⁸ Jacques Derrida, *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, trad. N. Bersihand, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pp. 23-24.

Derrida, «la supervivencia no es sólo lo que queda: es la vida más intensa posible».⁵¹⁹ La intensidad resulta, ya no de exorcizar el miedo a la muerte, ni a la muerte misma —asunto imposible, por lo demás—, sino en reconocer su acecho, su inminencia, y seguir viviendo. En otros términos, se trata de saber que la muerte no es lo contrario de la vida, sino que «el centro dispensador de toda vida procede de la muerte, y a ella se encamina».⁵²⁰ La sobrevida toma su fuerza, su arrojo, del otro y de su muerte. Hay, pues, una suerte de ética del superviviente que se halla comprometido con el otro hasta en lo *desconocido*, hasta en el más allá de la vida. Con todo, la supervivencia aquí no solamente apunta a la *sujeta*-Kamenzain en tanto que superviviente de la muerte de sus padres, de su hermano, del padre de sus hijos y de tantos otros, sino también a la escritura —que indubitadamente sobrevive a la muerte de su autora.

Contar la vida, la intensidad de la sobrevida con el verso y su escansión, con ese corte violento que, sin embargo, se subsana en el verso siguiente. No es otra la empresa de la porteña. Asimismo, queda claro que la oscilación entre *contar* y *dejar de contar* también la provee el encabalgamiento. Cualquiera que sea el recurso empleado, los versos *con toda el alma quieren seguir contando* —seguir viviendo. No deja de ser notorio que en el horizonte del futuro se prometa un ensayo que ostenta el mismo título del poemario, que a su vez abarca la obra reunida de Kamenzain. Al entreverar distintos registros genéricos en el espacio poético —el narrativo y, acaso, en primera instancia, el ensayístico—, la *sujeta* cumple la promesa en el mismo momento de proferirla. Los versos de este poemario ensayan la novela de la poesía, esa que ha de permanecer suspendida de una y de otra forma a fin de que el lector la complete y responda si eso es o no hablar de la muerte. Tengo para mí que la escritura

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁵²⁰ Félix Duque, “A la luz de la debilidad de la palabra”, en *La humana piel de la palabra*, *op. cit.*, p. 113.

poética de Tamara Kamenszain habla de la muerte, mas para proclamar la vida, para decir *el dolor y la alegría*⁵²¹ de estar viva. Canto y cuento del verso que no rehúye del dolor, tampoco de la caducidad, de lo que es efímero —menos aún de lo que es simple, de lo de todos los días— para afirmar la vida en lo que ella tiene de luminoso, tanto como en lo que tiene de oscuro.



Luego de este recorrido, queda claro que si la escritura poética y ensayística de Tamara Kamenszain permanece atenta al acecho de la muerte es en la medida en que de ese polo oscuro también irradia la luminosidad de lo que es. No se trata de pensar —y, por tanto, escribir— la vida, eso que *es*, en su puro aspecto positivo, sino de apelar, al alimón, a lo que sería su flanco *negativo*: la disolución, la desaparición irremediable de cuanto se ama. La escritura de Kamenszain apela al corazón mismo de la existencia, en donde, qué duda cabe ya, se hace lugar la sombra, la decrepitud y la muerte. Afirmación incondicional de la vida que se escribe con la intensidad del presente. La intensificación, como he procurado mostrar, no elude el peligro, no esquiva el malestar o la angustia que trae consigo la pérdida, sino que es su acicate. Es en tal virtud que la palabra es llevada hasta su límite, hasta lo *indecible*. A raíz de esto último bien se puede colegir que, si la plenitud de la vida se halla en no rechazar su disolución, su desenlace; el lenguaje opera de manera análoga. Quiero decir: la plenitud de la palabra se halla también en lo que ésta es incapaz de acoger, en su imposibilidad.

Desde el último capítulo de *La edad de la poesía* hasta la escritura poética que puede leerse a partir del 2003, particularmente *El eco de mi madre* y *La novela de la poesía* —

⁵²¹ El verso «entre el dolor y la alegría» recuerda el título de un poema Vallejo, “Entre el dolor y el placer...”, en *Poemas en prosa*, incluido en César Vallejo, *Obra poética completa, op. cit.*, p. 121.

ambos estrechamente conectados—, se hace evidente que, para Tamara Kamenszain, lo poético reside en ese esfuerzo de ir tras lo imposible, en esa voluntad de la palabra que se aferra precisamente a aquello que la excede a fin de *sacar adelante* una novela *que siempre quedará suspendida al nivel de la anotación*. Una novela suspendida de la muerte que da sus *pasos de prosa* en el llamamiento a los otros, en ese lazo genealógico —fulgurante también en los ensayos de la porteña— que implica que sólo hay *yo* en tanto hay otros. Como pudo verse, esa llamada bien puede carecer de respuesta, de lo que se desprende, por un lado, que lo que prevalece es ese gesto que acoge al otro, a los otros, aun en su silencio, aun en su ausencia; por el otro, que en esa falta de respuesta se halla un modo de aprehender la muerte de los otros, un modo de decir el vacío que dejan.

CONCLUSIONES

Llega el momento de emprender la difícil labor de cierre, de clausura de este recorrido en el que he procurado un acercamiento a la escritura poética y ensayística de Tamara Kamenszain. Si bien durante el trayecto fueron varios los cambios, los ajustes de las estrategias a seguir, de las rutas y de los métodos para evitar potenciales desvíos; también estuvo atravesado por sucesos ora complejos, así la llegada de la pandemia y su imprevista duración, ora fatales, como la muerte de Kamenszain. No obstante esos «golpes de realidad» —como quizá los hubiera llamado la porteña, el acercamiento a su obra entrañó siempre, y desde el inicio, una simpatía (del griego *sympátheia*, compuesto por el prefijo *syn*, convergencia, unión, y *pathos*, experiencia, sentimiento, sufrimiento), y acaso por ello, una identificación. Manera de decir que desde el inicio restalló la coincidencia y comunión de algunos de mis momentos vitales con la escritura de Kamenszain. El trayecto, pues, llega a su momento conclusivo, momento que pide una mirada retrospectiva a partir de la cual puedan destacarse los frutos de este acercamiento. Comenzando a terminar, apuntaré, de entrada, que la pauta fue dictada por la misma escritura de la porteña, por su movimiento espiralado entre géneros discursivos. A fin de atender este dinamismo, fue necesario estudiar el modo en que su escritura se desplegaba en cada campo. Emprendido el abordaje, fui descubriendo que ese movimiento, esa *alternancia obsesiva* —que, en los últimos tramos, daría lugar a una fusión: al abrazo de ambos géneros en un único espacio— posee su clave de bóveda en la mancuerna de lectura y escritura.

Asunto que, al inicio de mi investigación, enuncié en cuanto que doble configuración autobio-gráfica —fragua de la *sujeta* lectora y de la *sujeta* creadora— con su ínsita relación dialógica. Conviene subrayar ahora que, de ese diálogo, de ese nudo entre lectura y escritura se desprenden otros motivos rectores de la textualidad de la porteña. La noción de lo familiar, que en el terreno ensayístico da lugar a la construcción de genealogías literarias; mientras que, en el poético, hace de los lazos familiares literatura, tiene su germen en un acto de lectura, de recepción —en tanto que gesto de llamamiento, de apertura hacia los otros—, que es lo que da pábulo al acto de escritura. Esta dupla de lectura y escritura puede observarse, por caso, en las referencias a Macedonio Fernández que atraviesan la ensayística de Kamenszain. Si los primeros ensayos de nuestra autora se ovillaron en torno al *Belarte concienzial* como aquel que es «*consciente*, sabido, no “inspirado” [...]; de trabajo *a la vista*»,⁵²² en su penúltimo libro, esta idea volverá a aparecer, mas en referencia a la lectura, «lectura de ver hacer [...]; lectura de trabajo».⁵²³ De modo que la idea de la escritura como laboriosa faena que exhibe su proceso encuentra su imagen refleja en la *lectura de trabajo*. Tal como declara Kamenszain, no se trata más que de vislumbrar en la lectura esa otra tarea que está a la espera de cumplirse: la de la escritura.⁵²⁴ Si bien queda claro, con este penúltimo volumen de la porteña, que el placer de la lectura y el deseo de la escritura se encuentran íntimamente entrelazados, es menester hacer hincapié en que la construcción de parentescos, de filiaciones literarias, dimana de la lectura en cuanto que «identificación amorosa»⁵²⁵ con los otros. *Identificación amorosa* que, asimismo, se percibe en la inscripción del yo lírico en

⁵²² Macedonio Fernández, “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”, en *Obras completas*, t. 7: *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, op. cit., p. 133.

⁵²³ *Loc. cit.*

⁵²⁴ *Vid.* Tamara Kamenszain, “Ver hacer”, en *Libros chiquitos*, op. cit., p. 11.

⁵²⁵ “Sólo hay poesía de amor”, entrevista de Silvio Mattoni con Tamara Kamenszain, art. cit.

una genealogía, en la (re)afirmación y continuación de los lazos familiares. En la medida en que Kamenszain hace del espacio literario un espacio abierto a la alteridad, en contacto constitutivo con los otros, puede colegirse una cuestión que, aun si parece lógica, merece mención: del movimiento recíproco de lectura y escritura, lo que impera, lo que dicta el inicio es la lectura.

Esto último pudo advertirse desde el libro fundacional de la escritura de la porteña, *De este lado del Mediterráneo*. Conjunto de poemas en prosa que construía los orígenes de un mito autobio-gráfico en referencia a la escucha de las narraciones del abuelo materno, Mauricio Staif. Merced a la intermediación de este personaje, el *yo* conoció pasajes bíblicos y talmúdicos de los que extrajo dos figuras que constituyen nada menos que el corolario de algunos de los ejes que atraviesan la escritura de Kamenszain. Me refiero a Ruth, la foránea que se inserta en un linaje y funda su historia, y Bruria, la *sabia marginal*, la que debía ocultarse para aprender. Así, femineidad, extranjería y lateralidad se convirtieron pronto en núcleos de sentido que seguirían apareciendo, de uno o de otro modo, en los volúmenes de la porteña. Y es que la de Kamenszain fue siempre una mirada desembozadamente femenina que, si supo dar espacio a escritoras y teóricas en sus páginas, también proponía otros modos de leer a ciertos autores, ponderándolos como *femeninos* y *silenciosos*, a la vez que los situaba al margen, en *la provincia de la lengua*. Hay que recordar, en la misma tónica, el modo en que la porteña formulaba el *Eterno femenino* como potencia escrituraria, re-valorizando las tareas domésticas en tanto modalidades de la escritura.

Sin duda, nuestra autora fraguó novedosas nociones a fin de construir múltiples arborescencias poéticas que, en la medida en que avanzaba en su trayecto, fueron orientándose en torno a la reflexión sobre la muerte. Asunto que encontré natural, lógico, pues toda genealogía, real o fabulada, posee su carga de ausencias, sus filas de muertos. Bajo

el ángulo retrospectivo que guía estas páginas, resulta indispensable destacar que tal trabazón de parentescos literarios se constituye en tanto que mecanismo sistemático que, lejos de obturarse, es continuado de un volumen a otro. De ahí que, por ejemplo, lo que las páginas de *La edad de la poesía* ponderaban como el período que ha de permear todas las etapas de una vida experimentada en el poema, esto es: la infancia —aquella disminución del *yo* en la página— sea formulada décadas después, en *Libros chiquitos*, como una estética. Estética que, siguiendo la estela de *El texto silencioso*, consiste en el rechazo de toda grandilocuencia. Y es que la narrativa hermenéutica de Kamenszain —en cuanto que relato de una experiencia de lectura— presume imágenes y nociones estables, diríase, incluso, obsesivas, puesto que se repiten insistentemente, mas siempre iluminadas por nuevas perspectivas. Cuestión que, sin duda, opera de manera análoga en su poesía. Lo que, no huelga recordar, se instauraba en correspondencia con la anamorfosis, vale decir: como un procedimiento barroco. Ahora, la inflexión barroca de los versos de la porteña es asaz peculiar, como pudo observarse en *La casa grande*, cuyo flujo poético, si bien ostenta un alambicamiento de la sintaxis, así como una profusión de palabras que se sostienen en oposiciones binarias, se destensa hacia al final, despojándose de todo hermetismo. Al respecto, la estructuración tripartita inaugurada en dicho poemario es esencial, pues tal como declaraba nuestra autora, sólo en esas terceras partes de sus libros de poesía se permitía ser más clara, incluso más «“narrativa”». ⁵²⁶ Hay que poner de relieve que esa *claridad* que aparece, sistemáticamente, en las secciones finales de los poemarios de Tamara Kamenszain, ese modo de dejar entrar sin excesivos rodeos la potencia narrativa en los versos, supone, si una suerte de epílogo, también una forma de iluminar con nuevos fulgores cada poemario, ofreciendo nuevas claves de lectura.

⁵²⁶ *Vid.* “Escribir es andar medio a ciegas con alguna intuición”, entrevista de Silvina Frieri a la autora, art. cit.

Antes de poner el punto final, quiero atender otro aspecto que fue medular para la intelección del periplo escritural de la porteña: precisamente aquella que atañe a lo narrativo. Con su volumen inaugural, Kamenszain inaugura su escritura poética en la tensión o pugna entre la intensidad poética y la narrativa merced a un dispositivo particular, el poema en prosa, al que bien pronto renuncia para emplear, en su lugar, el verso y su cesura. En la medida en que avanzaba en mi análisis, pude observar que, pese al corte del verso, la fuerza de lo narrativo continuaba insuflando su poesía. Importa apuntar, en este orden de ideas, que dicha fuerza, esa potencia narrativa que permanece al acecho en cada verso permite ser leída en neta remisión a los lazos familiares (re)construidos en la página, al linaje judío; mientras que la escansión, el corte de verso consiente ser discernido en cuanto que cuestionamiento de los fundamentos de la novela familiar, de la genealogía y sus ataduras. No obstante esa continua (y momentánea) fractura de la línea narrativa, cada poema urde un breve relato, cristalización del *cuento* que los versos se hallan conminados a *no dejar de contar*. Lo que puede asociarse con las consideraciones que Enrique Molina dedica a la poesía de Héctor Viel Temperley, otro de los referentes axiales de Kamenszain: «[l]a poesía [...] relata sucesos igual que la novela o la historia. Pero lo hace desde la raíz, en el foco de una experiencia esencial que rescata de cada cosa su incandescente totalidad [...]».⁵²⁷ «Partículas de la existencia» —en palabras de Molina—, los *biografemas* que mencioné al principio de este trabajo: fragmentos de una intimidad elaborada en el poema guiados por un imán narrativo.

A este propósito quiero recordar los *pasos de prosa* que pudieron advertirse en los continuos encabalgamientos, en esos cortes que, sin embargo, se subsanan en el verso

⁵²⁷ Enrique Molina en la contratapa a *Carta de marear* de Temperley, publicado en 1976 por Juárez Editor. El texto puede leerse en Héctor Viel Temperley, *Obra completa, op. cit.*, p. 251. Kamenszain hace referencia a este extracto en particular en el capítulo “Leer estribillos” de *Libros chiquitos, op. cit.*, p. 15.

siguiente a fin de *seguir contando*. Con ello, se trató de comprender que para la porteña la poesía se aloja en la zona intermedia entre contar y dejar de contar. Los recursos que enmarcan dicha zona son, como pudo verse, el estribillo, la anotación. Recursos, herramientas que Kamenzain extrae de su diálogo con otras voces, dejando claro que si su discurso poético puede leerse en remisión a un *topos*, éste fue siempre una *casa abierta* al encuentro con otros en su guisa trascendente. Ejercicios de bienvenida y acogida de la otredad que, indubitadamente, también permean la escritura ensayística de la porteña. Es una dinámica de recepción la que hace del discurso crítico de Kamenzain una narrativa de la experiencia de lectura, de ese encuentro con el otro.

Casa abierta a los otros y a lo otro radical, a ese otro flanco, tan abisal como impenetrable, que es la muerte. Lejos de matices plañideros, considero que la entrada morosa de la muerte en la casa consiente ser discernida en esa misma apertura hacia los otros. El llamado al otro, la apertura hacia la otredad, implica, al alimón, la aprehensión de su mortalidad. Llamado ético, también afectivo, que supone un compromiso con el otro hasta en la muerte, hasta en esa extinción de su presencia. Ahora, se puede decir que si Kamenzain parece obsesionada, sobre todo a partir de cierto momento, con la muerte, es en su afán de afirmar la vida y, con ella, ese lazo tendido hacia los otros. Amor y muerte son los dos polos de la relación con el otro, dos polos que Kamenzain escribió —y conectó— con la grafía de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS DE TAMARA KAMENSZAIN

POESÍA:

De este lado del Mediterráneo, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

Los No, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

La casa grande, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Vida de living, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

El ghetto, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Solos y solas, Buenos Aires, Lumen, 2005.

El eco de mi madre, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2010.

La novela de la poesía. Poesía reunida, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.

El libro de los divanes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014.

Chicas en tiempos suspendidos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.

ENSAYO:

El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

La edad de la poesía, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía), Buenos Aires, Paidós, 2000.

La boca del testimonio. Lo que dice la poesía, Buenos Aires, Norma, 2007.

Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

El libro de Tamar, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.

Libros chiquitos, Buenos Aires, Ampersand, 2020.

BIBLIOGRAFÍA CITADA DE TAMARA KAMENSZAIN

POESÍA:

La novela de la poesía. Poesía reunida, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.

Chicas en tiempos suspendidos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.

ENSAYO:

El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

La edad de la poesía, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía), Buenos Aires, Paidós, 2000.

La boca del testimonio. Lo que dice la poesía, Buenos Aires, Norma, 2007.

Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

Libros chiquitos, Buenos Aires, Ampersand, 2020.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS:

“El texto que se sabe”, *Hispanamérica*, año 3, núm. 7 (julio, 1974), pp. 57-59.

“Los límites del poema-libro”, *Dispositivo*, año 1, núm. 1 (febrero, 1976), pp. 78-81.

“La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, en AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*, Santa Fe, Universidad del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria, 1987, pp. 139-143.

“Héctor Viel Temperley: poeta de brazadas frenéticas”, en la *Revista Ñ de Clarín*, 22 de junio de 2002.

“Reverso”, *Diario de poesía*, núm. 64 (abril a junio, 2003), p. 39.

“Lo propio se revela en lo ajeno”, en la sección *Cultura y Nación* de *Clarín*, 5 de abril de 2003.

“La cárcel del lenguaje”, suplemento *Radar Libros* de *Página 12*, domingo 6 de junio de 2004.

“Un parloteo sin puntos ni comas”, en la sección *Literatura* de *La agenda. Revista*, 11 de febrero de 2021.

ARTÍCULOS EN LIBROS:

“Toda escritura es femenina y judía”, en Jaime Barylko (ed.), *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Milá, 1986, pp. 129-132.

“Prólogo” a Héctor Viel Temperley, *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003, pp. 1-5.

“El guetto de mi lengua”, en Sylvia Molloy y Mariano Siskind (coords.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006, pp. 159-169.

“Las arrugas son los ríos”, en *Una poesía del futuro. Entrevistas con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires, Mansalva, 2009, pp. 43-47.

ENTREVISTAS:

CHITARRONI, Luis, “El motivo es el poema”, en el suplemento *Radar Libros de Página 12*, domingo 30 de octubre de 2005.

FOFFANI, Enrique, “La extraña familia”, en el suplemento *Radar Libros de Página 12*, domingo 24 de octubre de 2010.

FREIRA, Silvina, “Escribir es andar medio a ciegas con alguna intuición”, en la sección *Cultura & Espectáculos de Página 12*, lunes 27 de agosto de 2012.

MATTONI, Silvio, “Sólo hay poesía de amor”, en *La voz del interior*, Córdoba, 17 de julio de 2003 (secc. Cultura).

MERCADO, Sarli E., “Tras cartón está la muerte”: conversación con Alicia Borinsky, Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 19, núm. 1 (otoño, 2003), pp. 145-156.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE TAMARA KAMENSZAIN

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS:

FOFFANI, Enrique, “El fuego del hogar”, suplemento *Radar Libros de Página/12*, domingo 8 de agosto de 2021.

KANZEPOLSKY, Adriana, “La que oyó su nacimiento: *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain”, *Hispanamérica*, año 41, núm. 122 (agosto, 2012), pp. 37-44.

- LIBERTELLA, Héctor, “Algo sobre la novísima literatura argentina”, *Hispanamérica*, año 2, núm. 6 (abril, 1974), pp. 13-19.
- MALLOL, Anahí, “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores (Diana Bellesi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)”, *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 52/53 (2000-2001), pp. 33-56.
- MONTELEONE, Jorge, “Letra y música sentimental. Sobre *Tango Bar* de Tamara Kamenszain”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1998 (sec. Cultura).
- PANESI, Jorge, “Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires*, núm. 4 (octubre de 1998), pp. 125-131.
- , “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, núm. 9, 2001, pp. 104-115.

CAPÍTULOS EN LIBROS:

- FOFFANI, Enrique, “Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada. Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain”, en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 319-343.
- , “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, en *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012, pp. 5-47.
- , “Carnet de presentación: Tamara Kamenszain, la poeta bibliófaga”, introducción a Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía*, La Habana, Casa de las Américas, 2015, pp. 7-87.
- GARRAMUÑO, Florencia, “La prosa de la poesía”, en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 131-155.
- GENOVESE, Alicia, “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenszain”, en *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998, pp. 83-96.
- LEÓN, Denise, “Primera parte: Tamara Kamenszain”, en *La historia de Bruria. Memoria, autofiguraciones y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, Buenos Aires, Simurg, 2007, pp. 43-128.

- MOLLOY, Sylvia, “Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration” en Sara Castro-Klarén, S. Molloy y Beatriz Sarlo (comps.), *Women’s Writing in Latin America*, Oxford, Westview Press, 1991, pp. 107-124.
- MONTELEONE, Jorge, “La pregunta por el objeto”, en M. Cecilia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comps.), *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, pp. 59-108.
- , “Rumor del gineceo: sobre poesía femenina argentina”, en Elsa Noya y Sylvia Iparraguirre (comps.), *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas, IX Jornadas de Investigación*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1994, pp. 101-104.
- PANESI, Jorge, “Banquetes en el living: Tamara Kamenszain”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 289-301.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS:

- SKOLNIK, Fred y Michel BERENBAUM (eds.), *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalén, Keter Publishing House Ltd, 2ª ed., 2007, t. 1.
- , *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalén, Keter Publishing House Ltd, 2ª ed., 2007, t. 15.
- VIDAL MANZANARES, César, *Diccionario de las tres religiones monoteístas*, Madrid, Alianza, 1993.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987, t:2.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, 4ª ed., Madrid, Alianza, 2015.

ARTÍCULOS:

- ALONSO, Rodolfo, “Juan L. Ortiz está vivo”, *Hispanamérica*, año 8, núm. 22 (abril, 1979), pp. 91-93.
- AVELLANEDA, Andrés, “Decir, desdecir: poesía argentina de los setenta”, *Ibero-amerikanisches Archiv, Neue Folge*, vol. 9, núm. 1 (1983), pp. 1-13.

- BIZZIO, Sergio, “Viel Temperley: Estado de comunión”, en *Vuelta Sudamericana*, año 1, núm. 12 (julio, 1987), pp. 58-59.
- BOIDO, Guillermo, “El mapa de la vida”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1979, p. XII.
- DE MAN, Paul, “Autobiography as De-Facement”, *Comparative Literature*, vol. 5, núm. 5 (1979), pp. 919-930.
- FREIDEMBERG, Daniel y Daniel SAIMOLOVICH, “Perlongher: el barroco cuerpo a tierra”, *Diario de Poesía*, núm. 22 (otoño, 1992), pp. 31-32.
- GIRONDO, Oliverio, “Manifiesto de 'Martín Fierro'”, *Martín Fierro*, año 1, núm. 4, 1924, pp. 1-2.
- LIHN, Enrique, en el dossier “Literatura” de la *Revista CAL*, núm. 3 (agosto, 1979), p. 18.
- LUTZ, Robyn R., “The Tribute to Everyday Reality in José Lezama Lima’s *Fragmentos a su imán*”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 8, núm. 3 (invierno, 1980), pp. 249-266.
- MARISTANY, José Javier, “Una niña en la frontera: linajes, borramientos y géneros disidentes en la poesía de Osvaldo Lamborghini”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 99 (abril, 2019), pp. 275-302.
- MARTON, Scarlett, “El eterno retorno de lo mismo. «El pensamiento fundamental de Zaratustra»”, *Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, núm. 16 (2016), pp. 129-150.
- MATTONI, Silvio, “Bataille: la experiencia soberana”, *El poeta y su trabajo*, 2001, núm. 4, p. 7. (Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2306>).
- PRIETO, Martín, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cuadernos Lírico*, puesto en línea el 1 de julio de 2012, disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/768>.
- SAMOILOVICH, Daniel, “Poesía y memoria”, *Diario de poesía*, núm. 71 (diciembre de 2005 a abril de 2006), p. 31-32.
- SUCRE, Guillermo, “Lezama Lima: el Logos de la Imaginación”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 92-93 (julio-diciembre, 1975), pp. 493-508.
- VEIRAVÉ, Alfredo, “Estudio preliminar para una antología de la obra poética de Juan L. Ortiz”, *Revista de la Universidad Nacional del Litoral*, núm. 63 (1965), pp. 67-106.

LIBROS:

- AGAMBEN, Giorgio, *Idea de la prosa*, trad. R. Molina-Zavalía, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1962.
- AMADO, Ana y Nora DOMÍNGUEZ, (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- ARFUCH, Leonor (comp.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, trad. E. Champourcin, rev. de la trad. M. Á. Palma Benítez, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2020.
- BADIOU, Alain, *Condiciones*, trad. E. L. Molina y Vedia, México, Siglo XXI, 2002.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. N. Rosa, 6ª ed., México, Siglo XXI, 1983.
- , *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 2009.
- , *La cámara lúcida*, trad. J. Sala-Sanahuja, México, Paidós, 2018.
- , *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, trad. P. Willson, México, Siglo XXI, 2005.
- , *Sade, Fourier, Loyola*, trad. A. Martorelli, Madrid, Cátedra, 1997.
- BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, trad. F. Savater, Madrid, Taurus, 1973.
- , *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, trad. S. Mattoni, 4ª ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, trad. A. Martorell, 16ª ed., Madrid, Cátedra, 2000.
- BIAGIONI, Amelia, *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, trads. V. Palant y J. Jinkins, 4ª ed., Barcelona, Paidós, 2012.
- , *La comunidad inconfesable*, trad. D. Huerta, México, Vuelta, 1992.
- BORDELOIS, Ivonne y Cristina PIÑA (comps.), *Nueva correspondencia. Pizarnik*, México, Postdata Editores, 2012.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, trads. G. Ventureira y M. L. Femenías, Barcelona, Gedisa, 2004.

- CATELLI, Nora, *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- COHEN, Esther, *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Barcelona, Anthropos, 1999.
- , *La palabra inconclusa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, trad. T. Kauf, 4ª ed., Barcelona, Anagrama, 2016.
- y Félix GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trads. J. V. Pérez y U. Larraceleta, 5ª ed., Valencia, Pre-textos, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *Aporías. Morir —esperarse (en) los «límites de la verdad»*, trad. C. de Peretti, Barcelona, Paidós, 1998.
- , *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, trad. N. Bersihand, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- , *Dar la muerte*, trads. C. Peretti y P. Vidarte, Barcelona, Paidós, 2000.
- , *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, trads. J. M. Alarcón y C. Peretti, 5ª ed., Madrid, Trotta, 2012.
- , *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.
- , *Márgenes de la filosofía*, trad. C. González, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1994.
- , *Memorias para Paul de Man*, trad. C. Gardini, Barcelona, Gedisa, 2008.
- DUQUE, Félix, *La humana piel de la palabra*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1994.
- ECHAVARREN, Roberto; José KOZER y Jacobo SEFAMÍ (comps.), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Valparaíso, Aérea, 2016.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, trad. R. Anaya, 3ª ed., Madrid, Alianza, 2018.
- EPICURO, *Lettere sulla física, sul cielo e sulla felicità*, trads. F. Adorno y N. Rusello, Milán, R.C.S Libri & Grandi Opere, 1994.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Obras completas, t. 7: Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- , *Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
- , *Museo de la novela de la Eterna*, ed. crítica coord. por A. M. Camblong y A. de Obieta, Madrid, ALCCA XX (Colección Archivos, 25), 1996.

- FIGUEROA, Luis Mauricio, *Kol Israel. El judaísmo: sus fiestas y tradiciones*, México, Porrúa, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. J. V. Pérez, Valencia, Pretextos, 1997.
- , *Historia de la sexualidad*, t. 2: *El uso de los placeres*, trad. M. Soler, 2ª ed., México, Siglo XXI, 2011.
- FREUD, Sigmund, *Obras completas*, t. 9: *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- , *Obras completas*, t. 14: *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*, trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*, ed. crítica coord. por Raúl Antelo, ALCCA XX (Colección Archivos, 38), 1999.
- , *Obra*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- HÜLSZ PICCONE, Enrique, *Logos: Heráclito y los orígenes de la filosofía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- IRIGARAY, Luce, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, trads. M. Bofill y A. Carvallo, Barcelona, La sal. Edicions de les dones, 1985.
- , *Espéculo de la otra mujer*, trad. R. Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2007.
- JABÉS, Edmond, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, trads. A. Carrazón Atienza y C. Dominique Sánchez, Madrid, Trotta, 2000.
- JITRIK, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 7: Cecilia Manzoni, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 2009.
- , *Historia crítica de la literatura argentina*, t.8: Roberto Ferro, *Macedonio*, Buenos Aires, Emecé, 2007.
- , *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 9: Sylvia Saíta, *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- , *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 12: Jorge Monteleone, *Una literatura en aflicción*, Buenos Aires, Emecé, 2018.

- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, París, Editions du Seuil, 1974.
- , *Strangers to ourselves*, Nueva York, Columbia University Press, 1991.
- KÜNG, Hans, *El judaísmo. Pasado, presente y futuro*, trads. V. A. Martínez y G. Canal, 2ª ed., Madrid, Trotta, 1998.
- LAMBORGHINI, Osvaldo, *Poemas 1969-1985*, ed. al cuidado de César Aira, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- LASTRA, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Santiago, Ediciones Atelier, 1990.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Difícil libertad*, trad. N. Prados, Buenos Aires, Lilmod, 2004.
- , *Dios, la muerte y el tiempo*, trad., M. L. Rodríguez Tapia, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2005.
- , *La huella del otro*, trads. E. Cohen, S. Rabinovich y M. Montero, México, Taurus, 2000.
- LEVRERO, Mario, *La novela luminosa*, 3ª ed., Buenos Aires, Random House, 2018.
- LEZAMA LIMA, José, *Poesía completa*, México, Sexto Piso, 2016.
- , *Fragmentos a su imán*, La Habana, Arte y Literatura, 1977.
- , *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Barral, 1971.
- , *La expresión americana*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- LIDA, Clara E., Horacio CRESPO y Pablo YANKELEVICH (comps.), *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*, México, El Colegio de México, 2007.
- LIHN, Enrique, *Diario de muerte*, 2ª ed., Santiago, Editorial Universitaria, 1990.
- LYNCH, Enrique, *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MADARIAGA, Francisco, *El tren casi fluvial. Obra reunida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Variaciones sobre un tema*, trad. J. Moreno Villarreal, 2ª ed., México, Verdehalago, 1993.
- MILÁN, Eduardo, *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, México, Juan Pablos Editor/Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996.
- , *Desarticulaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

- MONTELEONE, Jorge y Heloisa BUARQUE DE HOLLANDA (comps.), *Puentes / Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea / Poesia argentina e brasileira contemporânea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MURARO, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, trad. B. Albertini, Madrid, Horas y horas, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, trad. J. R. Hernández Arias, Madrid, Gredos, 2010.
- , *Ecce homo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005.
- , *La ciencia jovial*, trad. G. Cao Cuenca, Madrid, Gredos, 2010.
- ORTIZ, Juan L., *Obras completas*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996.
- OZ, Amos y OZ-SALZBERGER, Fania, *Los judíos y las palabras*, trads. J. Abecasis y R. H. Abecasis, Madrid, Siruela, 2012.
- PANESI, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
- PERLONGHER, Néstor, *Papeles insumisos*, eds. Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.
- , *Poemas completos*, ed. a cargo de Roberto Echavarren, Montevideo, La Flauta Mágica, 2014.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, nueva ed. a cargo de Ana Becció, Buenos Aires, Lumen, 2013.
- , *Poesía completa*, 12ª ed., Buenos Aires, Lumen, 2015.
- , *Prosa completa*, 4ª ed., Buenos Aires, Lumen, 2008.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, 18ª ed., Barcelona, Ariel, 2007.
- RABOSI, Eduardo (comp.), *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.
- RESNICK, Salomón, *Manual de la Historia judía (desde los orígenes hasta nuestros días)*, Buenos Aires, S. Sigal, 1970.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, t. 1: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. A. Neira, 5ª ed., México, Siglo XXI, 2004.
- ROBERT, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, trad. R. D. Sánchez, Madrid, Taurus, 1973.

- SARACENI, Gina, *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.
- SARDUY, Severo, *Obra completa*, t. II, ed. crítica coord. por Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, ALLCA XX/CNCA (*Colección Archivos, 40*), 1999.
- SARLO, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- TEMPERLEY, Héctor Viel, *Crawl y Hospital Británico*, Santiago, Jámpter Libros, 2020.
- , *Obra completa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003.
- VALLEJO, César, *Obra poética completa*, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968.
- , *Trilce*, Buenos Aires/México, Losada/Editorial Océano de México, 1998.
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, trad. L. Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim, *Zajor. La historia judía y la memoria judía*, trads. A. Castaño y P. Villaseñor, Barcelona, Anthropos, 2002.
- YOVEL, Yirmiyahu, *Spinoza, el marrano de la razón*, trad. M. Cohen, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- ZAPATA GACITÚA, Juan, *Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva*, Santiago, La Noria, 1994.