

“ESE MALSANO INTENTO DE QUERER LEER
ENTRE LÍNEAS”: TAMARA KAMENSZAIN
DETRÁS DE LA TRAMA DEL TEXTO*

“THIS UNHEALTHY ATTEMPT TO WANT TO READ
BETWEEN THE LINES”: TAMARA KAMENSZAIN
BEHIND THE PLOT OF THE TEXT

Ieda Magri

ORCID 0000-0002-4809-3811

Natalia Barcelos Natalino

ORCID 0000-0002-1191-0478

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumen

El presente texto investiga los últimos libros de Tamara Kamenszain y su gesto de reescritura de algunos poemas y ensayos de otros libros anteriores para reponer el “yo” o el episodio autobiográfico donde estaba borrado o velado “en una pátina de artificio”. En él se especula sobre las posibles intenciones de esta reescritura, que enlaza poema y ensayo, como un ejercicio de enderezamiento de la pregunta del yo hacia la “vieja crítica literaria/ que despreciaba la vida privada / en aras de una severa/ pureza textualista”, como ella dice en *Chicas en tiempos suspendidos*. La investigación acaba por llevar a una hipótesis de lectura: ¿se podría decir que esta reescritura sería su “lirica terminal”?

Palabras clave: Tamara Kamenszain; poesía; novela; autobiografía; crítica.

Abstract

This text proposes a reflection on the last books by Tamara Kamenszain and her gesture of rewriting some poems and essays from other previous books to replace the “I” or the autobiographical episode where it was erased or veiled “in a patina of artifice”. In it, there is speculation about the possible reasons for this rewriting, which unites poem and essay, as an exercise in addressing the question of the self to the “old literary criticism/ that despised private life/ in

Resumo

O presente texto propõe uma reflexão sobre os últimos livros de Tamara Kamenszain e seu gesto de reescrita de alguns poemas e ensaios de outros livros anteriores para repor o “eu” ou o episódio autobiográfico onde estava apagado ou velado “em uma pátina de artificio”. Nele, se especula sobre as razões possíveis desta reescrita, que une poema e ensaio, como um exercício de endereçamento da pergunta pelo eu à “velha crítica literária/ que desprezava a vida privada/ em prol

favor of a severe/ textualist purity”, as he writes in *Chicas en tiempos suspendidos*. The reflection ends up leading to a reading hypothesis: could it be said that this rewriting would be his “terminal lyric”?

Keywords: Tamara Kamenszain; Poetry; Novel; Autobiography; Criticism.

de uma severa/ pureza textualista”, como escreve em *Chicas en tiempos suspendidos*. A reflexão acaba por levar a uma hipótese de leitura: poderia-se dizer que esta reescrita seria sua “lírica terminal”?

Palavras-chave: Tamara Kamenszain; poesia; romance; autobiografia; crítica.

El libro de los divanes, de Tamara Kamenszain, abre con un epígrafe de José María Heredia: “¡Oh! ¿Cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad?” No habría un epígrafe más cargado de “bolsones semánticos” que este para pensar las implicaciones nebulosas por las que se mueve Tamara Kamenszain: la vida como enclave que parece inaccesible en su realidad, materia resbaladiza que resulta reducida sin la novela, sin la ficción que la propia poesía le da. “Materia y antimateria, ¿quién le da la forma?” parece preguntar cada poema.

El libro de los divanes aparece después de su obra reunida, justamente titulada *La novela de la poesía* (Adriana Hidalgo, 2012), incorporado a esta en su segunda edición. Pero es muy fácil ver que *El libro de los divanes* continúa y “resuelve” la novela de la poesía a su propia manera: dividido en cinco capítulos que vuelven y vuelven al problema de la vida y de la poesía, siempre buscando otra vía de lectura, ahora sin los pudores que antes llevaron a cubrir todo con el velo de la ficción. El primer poema inicia de nuevo, entonces, la novela de la poesía, pasándola en limpio, desde el primer libro, en el diván de la psicoanalista:

Cuando le digo que mi primer libro,
De este lado del mediterráneo,
está por aparecer en la obra reunida
y que esto me da vergüenza,
ella como si hubiera escuchado mal me contesta
que un mar separa la habitación de la hija
de la habitación de la madre.
Es un libro naíf, salvaje,
tengo miedo de que me delate,
insisto yo haciéndome la que también escuché mal
aunque quedaba muy claro que como por arte de magia
ya habíamos pasado a otro tema.
A ella le causa gracia, a su supuesto saber,
Dice: el síntoma es lo naíf, lo salvaje, el síntoma delata
Será entonces que cuando escribo yo ventilo
las quejas, las falencias, las taras
que aparecen y desaparecen al ritmo

de mis sucesivos análisis?

Ella no contesta y eso debe querer decir

que siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra. (KAMENSZAIN, 2019, p. 411).

En ese “Será entonces que cuando escribo yo ventilo...” se sustenta el propio libro. Y la autora da más consistencia a una búsqueda que ya había iniciado y que se va a intensificar en los libros que siguen a este: el contexto de cada poema, de cada ensayo, y lo que está en las entrelíneas de lo que dijo en el pasado cuando intentaba encubrir “las quejas, las falencias, las taras/ que aparecen y desaparecen al ritmo/ de [sus] sucesivos análisis” llegando al extremo de ese ejercicio en *El libro de Tamar* y en *Chicas en tiempos suspendidos*.

María Moreno, en el prólogo a *El libro de los divanes* insiste en que Tamara Kamenszain “sabe que no hay otra realidad de la propia vida que su novela” (MORENO, 2019, p. 403). Pero porque “siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra”, es la propia Kamenszain quien va haciendo relecturas de poemas y de momentos que abren nuevas interpretaciones, hasta para sí misma. El ejercicio parece ser, de hecho, el de quien busca decir quién fue ella y el poema en el momento en que fue escrito, y las razones del encubrimiento de lo que constituía el lazo más personal; pero también parece ser el ejercicio de inscribirse en un modo de leer actual que pueda resonar a las próximas generaciones. Este movimiento aparece descrito en el penúltimo poema del penúltimo capítulo del libro:

Yo a esta altura de mi vida

me siento obligada a ser clara

aunque nada ni nadie me lo pida.

En un poema de 1986 me puse oscura

para decir algo que ahora

diría de otra manera.

Transcribo parte de ese poema con el único fin

de poder usar de nuevo sin avergonzarme

la palabra sujeta:

“Se interna sigilosa la sujeta

en su revés, y una ficción fabrica

cuando se sueña”.

Para mí lo urgente a esa edad era

graduarme de mí misma retener

como diploma de adulta mi nombre propio

en una celda impersonal.

Para eso tuve que recurrir a la tercera persona

como si en verdad los sueños de la otra

los pudiera descifrar Tamara. (KAMENSZAIN, 2019, p. 444).

El poema del que habla es del libro *La casa grande*: “Se interna sigilosa la sujeta”. Enrique Foffani hace de él un análisis más profundo del que yo podría hacer aquí. Él dice: “En *La casa grande* el yo del poema se autodefine a sí misma como la sujeta en el doble sentido de inscribir la primera persona en un género (su declinación en femenino) y fraguar —ardid mediante— el modo de desalinear la sujeción” (FOFFANI, 2019, p. 19). Y es desde ese poema y desde esa interpretación que Foffani ofrece una conceptualización que podría ser muy provechosa para pensar hoy el problema teórico del sujeto lírico: “Como había definido Whitehead en *Proceso y realidad*, tomando como punto de partida la filosofía de Hume, esta sujeta lírica, más que *subject*, es *superject*, una *superjecta* cuya identidad no subyace, entera y unida, a la diversidad de la experiencia, más bien es la consecuencia o el efecto de tal diversidad, está hecha de ella, como el león —piensa el filósofo— está hecho de cordero asimilado” (FOFFANI, 2019, p. 19).

Esa “superjecta” es el “poema-Kamenzain”, una unión que no es apenas yuxtaposición entre ese yo lírico —que nunca es expresión, sino “desplazamiento” y, como lo define Kate Hamburger, necesariamente ficcional, en alguna medida, con lo cual, en el momento de la reescritura Tamara Kamenzain, la sujeta asumida, se encontrará tanto en *El libro de Tamar* como en *Chicas en tiempos suspendidos*— y tal enclave, que es el episodio autobiográfico localizado en el tiempo y en la geografía, antes que una firma. El sujeto/la sujeta como ese nudo que sobrevuela el poema cual una presencia, imponiendo una nebulosa. Que no cae simplemente¹, desaparece, y debe ser elidido en nombre de una lectura no naïf, de una lectura *cult*, informada y al día con “La lógica de la literatura” (1995) para recuperar la biblia de la teoría, el libro de Kate Hamburger.

Pero dado que “siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra”, Kamenzain pregunta en el último poema del capítulo 3: “¿Entonces será que nacimos, Juana,/ para traducir lo que estaba en tercera persona,/ a una primera persona en la que tampoco creemos?” (KAMENZAIN, 2019, p. 437). Este poema —“Cuando los modernos eran mis abuelos”— habla de la épica y de la lírica, de la política y de la poesía y, por lo tanto, se pregunta por ese deslizarse de lo público a lo privado que ronda los interrogantes al hablar de sí: “¿O será que nacimos, mejor,/ para desenterrar los restos politizados/ de un diario íntimo?” (KAMENZAIN, 2019, p. 437).

¿Qué hace que en 1986 Tamara Kamenzain hable de sí en tercera persona —la sujeta se sueña— y en 2015 anhele reescribir el poema en

¹ Como el V de Vallejo. Tamara Kamenzain cuenta en *Libros chiquitos* que en 1987 Enrique Pezzoni en su curso sobre Vallejo enseñaba que “la poesía cae por esa especie de válvula que, entre los puntos suspensivos, forma o V de Vallejo en el poema: “Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé” (KAMENZAIN, 2020, p. 36).

primera persona, aunque desconfíe tanto de la una como de la otra? Lo primero a pensar, desde luego, es aquello que Alberto Giordano presenta en “El giro autobiográfico en la literatura argentina actual”, texto de 2008: la aparición de “condiciones actuales de recepción que legitiman la existencia” (GIORDANO, 2020, p.12) de las escrituras autobiográficas, que siempre estuvieron ahí, pero empiezan a constituir una “tendencia”. Algo que Giordano desarrolla en otro texto, en el prólogo a “Vida y obra: Otra vuelta al giro autobiográfico”, de 2011:

Si de todos modos insistimos en señalar la existencia de un giro autobiográfico como rúbrica que distingue nuestra actualidad cultural (tal vez sería más preciso, por más abarcador, hablar de “giro subjetivo”, como hace Beatriz Sarlo), es porque las condiciones que orientan la producción y el consumo de escrituras del yo desde fines del siglo pasado inscriben el gusto por lo vivencial dentro de parámetros inéditos. (GIORDANO, 2020, p. 95).

El libro de Tamar está en plena redacción en el mismo momento que *El libro de los divanes*, a decir por lo que Kamenzsain comenta al presentarnos lo que está haciendo con el poema que deslizó el exesposo, Héctor Libertella, por debajo de su puerta y que data del 2 de julio de 2000: “Tuvieron que pasar más de quince años desde aquel día que encontré el mensaje debajo de la puerta de mi casa, para que me diera cuenta de que era posible llegar a leerlo en clave amorosa” (KAMENSZAIN, 2018, p. 15). El ejercicio de este libro, por lo tanto, da continuidad a lo que hace en el anterior, ahora, sin embargo, enlazando su escritura y la del exesposo con la novela de sus amores, buscando entender por qué en aquella época no podía leer el poema en clave amorosa y ahora sí. Lo que se da a ver es también la novela de la teoría y ese cambio en los parámetros de recepción de lo autobiográfico del que habla Alberto Giordano:

En la concepción misma del término “escritura”, que nos había unido como pareja militante del formalismo duro y puro, estaba implícito que escribir no es lo mismo que comunicar y, de hecho, hoy algo de esa convicción todavía me resuena, aunque ya no a la manera programática que nos hacía alucinar con un mundo de la escritura un poco esquizofrénico, capaz de funcionar al margen de lo comunicable. (KAMENSZAIN, 2018, p. 18).

Y, para no dejar dudas, establece un paralelo entre el momento de la escritura del poema y uno “ahora”, que da cuenta de un cambio de época que influencia en la concepción teórica de la literatura, pero también genérico, que lo transforma todo: “Ahora en cambio, ya libre de las urgencias de aquellos tiempos, con la falsa bonhomía de quien se sienta a escribir sus memorias como

si fuera algo narrable...” (KAMENSZAIN, 2018, p. 18). O sea: Lo narrable puede comunicarse, las memorias como algo narrable son un género donde todo puede ser dicho y es pasible de toda interpretación. También el término “escritura” (que aparece entre comillas) reula para dar lugar otra vez al término literatura —a esa institución donde se puede decir todo, como Derrida lo define en la famosa entrevista “Esa extraña institución llamada literatura” (2014). Son tiempos en los que la literatura no solo puede decir todo como lo puede ser todo.

Siguiendo la pista del diván: “siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra”, Tamara Kamenszain relee el poema y la historia de su vida con Héctor Libertella, que también es la historia de cierta intelectualidad argentina, de un grupo de escritores críticos y su relación con la teoría y las censuras hacia el uso de la primera persona. Kamenszain lee el poema en aquel momento en que lo encuentra desvinculándolo de Héctor y de Tamara, lo lee como literatura:

Él, como fiel militante del textualismo, acostumbraba velar la primera persona con una pátina de artificio. Es que diferenciar el yo que escribe de la persona del autor fue un mandato demasiado fuerte para mi generación y llevó mucho tiempo liberarse de tener que estar permanentemente dando cuenta de esa diferencia. (KAMENSZAIN, 2018, p. 45).

Es por eso que cuando Héctor Libertella, después de la separación, hace pasar por debajo de la puerta el poema con un pequeño comentario, ella solo puede leerlo como un poema sin entrelíneas, cuando esperaba de él una declaración de amor, esa declaración de amor que es capaz de leer tanto tiempo después. El entrenamiento en la crítica textualista de la pareja acabó postergando durante 15 años la lectura en clave amorosa del poema, como ella lo hace en *El libro de Tamar*: arma el libro enteramente sobre las muchas interpretaciones del poema: para cada verso, un capítulo. Una lectura cerrada del poema, una lectura que devuelve al verso, toda una vida de pareja, una (auto)biografía de dos voces. Y en eso reside la belleza del libro. Pero no se podría decir que Tamara Kamenszain resuelve la ecuación literatura-pura *versus* literatura-vida inclinándose por la segunda, simplemente reponiendo lo que fue retirado por la adhesión a la crítica textualista de las décadas del 60 y 70, e inscribiéndose en la referencialidad pura. Es un poco más complejo que esto, pues Kamenszain va a sostener, en el momento más aparentemente confesional del libro, que el poema dice cosas que el propio autor no sabe.

Al volver a un poema de *Tango bar* (1998), publicado días después de la separación, el primer libro que el ahora exesposo no lee antes de que salga a la luz y, por lo tanto, en el cual no interfiere, Kamenszain ahora percibe que, a pesar de que el poema haya sido hecho a partir de letras de tango (reescritura de partes del tango “Mensaje”, de Cátulo Castillo), es con la voz de Héctor que lo escribió:

Rubia, me escuchás?
Este es un mensaje
donde te digo
que soy tu amigo
y tiro el carro contigo
aunque ya me haya ido
aunque esté lejos
muerto vivo en tu recuerdo
porque no soy
el hombre que esperabas
mejor quedarse esperando
que ya llego me escuchás?
porque al fin la vida es corta
y te acelera hasta mí
cuando el piolín por fin se corta
tapame la cara rubia
no me dejes ver el final
que yo también soy
una criatura tuya
tan chiquito y desnudo ahora
que nadie en vos me ve. (KAMENSZAIN, 2018, p. 78).

Tamara dirá que este poema puede ser leído como lo que Héctor Viel Temperley llamó “textos proféticos lejanos” y no deja de ser curioso que el autor de una de las reseñas que salieron en la época del lanzamiento haya censurado justamente que Kamenzain “ahora [se] ocupe ‘sin intermediaciones’ y ‘sin simbolismos’, de testimoniar sobre [su] vida personal” (KAMENSZAIN, 2018, p. 79). Todo el trabajo de la autora consistió en mostrar que no se trataba de la vida personal, sino de un tango de Cátulo Castillo, incluso la repetición de la rima en -ido, tachada de pobre (“donde te digo/ que soy tu amigo/ y tiro el carro contigo/ aunque ya me haya ido”).

Hoy —“sin ruborizarme”, dice Kamenzain—, puede asumir que ese era un poema de amor inspirado en las letras de tango y que debía ser retitulado “Mensaje por Héctor Libertella. In memoriam”, inspirada en un pasaje de *Aquí. América Latina*, de su amiga Josefina Ludmer, donde describe una charla mientras caminaba con él. Pero esta es una operación que solo puede ser realizada en el presente:

Me pregunto hoy, cuando ya pasaron veinte años desde la salida de esta nota bibliográfica, si se trataba de mi propia vida o de la vida que el poema, nutrido de la capacidad anticipatoria que parece tener la escritura en general y la poesía en particular, estaba profetizando (...) casi me atrevería a decir que ni yo misma en esa época me daba cuenta que era él de quien hablaba el poema o,

mejor, que era la voz de él la que hablaba en el poema (...) Yo, para esa época, todavía conservaba una pata en el neobarroco militante y usaba bastantes “intermediaciones” o “simbolismos”, es decir, trataba de velar referentes que me pudieran desnudar frente a los lectores. (KAMENSZAIN, 2018, p. 80).

Lo mismo hace con un poema de *Vida de living*, que podría haber sido leído por Héctor Libertella antes de la publicación y que en *El libro de Tamar* Kamenszain puede leer en una clave confesional. Afirma, además, que en 1991 su escritura era más barroca, pero no por eso menos confesional. Es interesante que se autorice a decir algo así, una verdadera prueba de mal gusto o que podía resultar incluso incriminatoria, propio de una mala poeta, de asumirlo dentro de los círculos literarios de la época.

Al leer el prólogo de Enrique Foffani a *La novela de la poesía*, es clara la intención de separar lo que sería el trabajo de Kamenszain con lo autobiográfico de la simple confesión:

Hay un rasgo singular en la poética de Kamenszain y es la habilidad deslumbrante de trabajar con los materiales extraídos de los episodios de la autobiografía (casamiento, nacimiento de los hijos, evocación de los amigos desaparecidos, divorcio, soledad, muerte del padre, luego de la madre) y no volverse poesía confesional, no ceder a la trampa de la identificación, refractar el patetismo, que es el riesgo más frecuente de poéticas apegadas a verificar su autenticidad con los hechos realmente ocurridos en el plan de la vida. (FOFFANI, 2019, p. 21).

Y como si el énfasis no fuera suficiente, hay una nota al pie sobre los datos autobiográficos que aparecen entre paréntesis:

Estos estados civiles, aniversarios y acontecimientos de la vida están en la base de la construcción del poema y se ligan a biografemas que la escritura objetiva y desplaza del tono confesional e intimista, lo cual impide que se establezca una identificación entre el episodio del yo del poema y la figura autoral. (FOFFANI, 2019, p. 21).

Foffani está pensando en el distanciamiento brechtiano mientras que Tamara Kamenszain empieza a hacer una especie de aproximación máxima entre el yo del poema y la figura autoral, asumiendo realmente la mal afamada confesión. ¿De qué manera o qué produce ese deslizamiento de lo prohibido a lo deseado? ¿Se trata tan solo de dos momentos de la crítica y de su patrullaje de los guetos literarios? ¿O acaso algo resultó descubierto, desnudado, en la noción del poema, en particular, o de la literatura en general para Tamara Kamenszain? ¿O será que sencillamente se estaba corriendo de la literatura y

haciendo algo desprovisto de valor, puramente confesional? ¿Des-escribiendo acaso sus poemas? ¿Dejando caer el nivel?

Para probar que se trata de un modo de leer, o sea, “siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra”, el poema de *Vida de living* que Kamenszain analiza, se deja ver en su radical diferencia con lo que escribe en *El libro de los divanes* y ya a partir de *Tango bar*. Es cierto que ella mantenía ahí “una pata en lo neobarroco”:

Lo que mustio de mí se ahueca en vos:
dos tristes nadadores de lo hondo.
Me ahogo lejos, en tu vaso. Brindis
de familia que nos sobra en este bar
co hundido. No tomes de la borra no
me añejes: soy tu trago. Puedo llorar
hasta que escurra a flote de la pena
el permiso para salvar, la vida. (KAMENSZAIN, 2018, p. 52).

La coma entre “salvar” y “la vida” y el corte de verso en el medio de la palabra “bar-co” son leídas por la propia Tamara como la intuición de la imposibilidad de salvar la vida a alguien. Y ella se pregunta: “¿Será por eso que, además de implementar un vistoso recurso barroco, puse una coma entre ‘salvar’ y ‘vida’, mientras elidía ese guion que me hubiera llevado a armar la palabra ‘barco’?” Aquí, dice ella, su exesposo, si hubiese leído el poema en una sesión de “tallerismo de pareja” habría dejado de lado el bolsón semántico que une el bar y el barco hendido que acabará hundiendo el matrimonio. Y ella completa: “Es que nunca, jamás, ni yo ni él osamos, en nuestras múltiples lecturas cruzadas, relacionar lo que escribía el otro con algo personal. Hubiera significado una herejía imperdonable ya que todo en esa época era ficción, ningún yo era yo” (KAMENSZAIN, 2018, p. 52).

El libro de Tamar es justo la tentativa de extraer “el transitorio albergue metafórico” hasta que el poema pueda decir lo que dice para ella pasados tantos años. Simplemente: “pará de tomar y tomame. Si lo hacés, por ahí de paso te puedo salvar la vida” (KAMENSZAIN, 2018, p. 53). Aunque su trabajo para armar el libro sea hacer un tipo de lectura “que busca entre líneas indicios de intimidad”, así, desnudo y crudo, dice ella, el poema le da vergüenza.

Un poema de su último libro, *Chicas en tiempos suspendidos*, continúa la confesión y el “malsano intento de querer leer entre líneas”:

Cuando en 1999 escribo un ensayo sobre Delmira
me estaba separando después de 25 años
de matrimonio.

Lo titulé “La divorciada del modernismo”.
Me refería a ella, por supuesto,
y sin embargo y sin embargo
hablaba también de mí?
Lejos de querer desplegar
por la deriva de este confesionario
algún tonto guiño psicologista
mi pregunta va dirigida al corazón
de aquella vieja crítica literaria
que despreciaba la vida privada
en aras de una severa
pureza textualista.
(...)
Barthes ya intuía eso que llamó
la nebulosa biográfica
volver a poner en la producción intelectual
un poco de afectividad, nos dijo mientras confesaba
“Terminé prefiriendo a veces leer la vida de ciertos
[autores más que sus obras”.
Y la vida de Delmira y la mía cuando escribía sobre ella
estaban conectadas. (KAMENSZAIN, 2021, p. 17-19).

¿Podría decirse que la confesión empobrece el ensayo? ¿Acaso el poema se empobrece por la confesión? Pero, sobre todo, ¿por qué debía realizar la confesión? ¿Por qué Tamara Kamenszain está cambiando el fetichismo textualista de aquella crítica por el fetichismo de lo autobiográfico? ¿O es simplemente una autorización para escribir su auto-bio-biblio-grafía?

En *Libros chiquitos* Kamenszain sitúa a Barthes y su “declaración de sujeto” realizada en *La preparación de la novela*, como un punto de viraje para la reposición del “yo” en el texto. Dice Barthes allí y lo cita Kamenszain en su ensayo: “Pertenezco a una generación que sufrió la censura del sujeto ya sea por la vía positivista (objetividad requerida en la historia literaria, triunfo de la filología), ya sea por la vía marxista”. Y termina concluyendo que “más valen los engaños de la subjetividad que las imposturas de la objetividad” (KAMENSZAIN, 2020, p. 68). Es, entonces, desde esta declaración de sujeto que Kamenszain va a concluir que la poesía anticipa la prosa contemporánea de hoy, la que su hijo, Mauro Libertella, le presenta y que ella devora feliz, ya que Barthes parte de Dante, quien habría sido el primero que realizó una “declaración de sujeto” al escribir “Nel mezzo del cammin de nostra vita”. Esos libros pequeños, en el sentido de que se ocupan de lo pequeño, de que “se escriben con lo que hay”, como Kamenszain dice en *Una intimidación inofensiva* (2016), y cuyo mejor ejemplo es *La novela luminosa* de Levrero, son libros en “estado de poesía”. Dice ella: “Con ‘estado de poesía’ me refiero

no a una retórica más elevada, ni a un edulcorado manejo de las imágenes, sino a un punto de vista casi banal, si se quiere, donde la anotación sitúa a le sujete un paso más acá o uno más allá de la condición de personaje de ficción” (KAMENSZAIN, 2020, p. 80).

En el poema el sujeto lírico da un paso más allá o más acá del disfraz (¿sería el paso de la prosa?) y en la prosa el personaje da un paso más allá o más acá de la ficción (el paso de la poesía): es deseable encarar la declaración de sujeto, es decir, no reducirlo a una convención, para que se pueda interrogar justamente ahí, en ese ser-no-ser, de nuevo, la literatura e inyectar vida donde se construyó juego/texto. No se trata de simplificar, sino de devolver complejidad.

No se podría afirmar que *Chicas en tiempos suspendidos* es un libro fácil. Leído después de la muerte de Tamara Kamenszain y habiendo sido escrito durante la pandemia —los tiempos suspendidos—, la primera pregunta que se impone es: ¿obedece este libro a una idea de “lírica terminal”, es decir, lo que ella llama un “rpto morboso de realismo” o de “quedar[se] atrapado en un decir autorreferente” (KAMENSZAIN, 2000, p. 145) del poeta frente a la muerte? ¿Estaba haciendo su autobiografía, así como Héctor Libertella hacía su *La arquitectura del fantasma* mientras moría?

Podríamos sostener que Tamara Kamenszain coloca sus últimos tres libros y en especial *Chicas en tiempos suspendidos*, escrito de cara a la muerte pública, colectiva, provocada por la pandemia, en su “lírica terminal”. En la introducción de “La lírica terminal”, cuarto capítulo de *La edad de la poesía* (1986), libro que ella incorpora a *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*, —“morir es autobiográfico”— dice: “En los poemas póstumos de Néstor Perlongher, la muerte toma el nombre de ‘mal de sí’. Como si padecer este mal implicara quedar atrapado en un decir autorreferente” (KAMENSZAIN, 2000, p. 145). Cada poeta que ella lee en esa lírica terminal —Enrique Lihn, Viel Temperley, Néstor Perlongher, Lezama Lima— tiene algo para decir sobre escribir frente a la muerte para continuar vivo, y la tarea que se impone Tamara Kamenszain es justamente la de mantener viva la memoria de ellos y de ellas, porque fuera de la lírica terminal están todas las historias de amor que reconstituyen modos de leer a las poetas mujeres en la posición que parece han ocupado en vida, pero leídas por Tamara a partir de sus muertes. Lee en Enrique Lihn “una muchedumbre de yoes urdiendo su ficción” (KAMENSZAIN, 2000, p. 148) y termina por sostener que lo que ocurre cuando el poeta “queda sujeto (atado como sujeto) a la intimidad de la muerte” conecta mejor los dos polos que hacen a su poesía: “lo más privado es lo más público” (KAMENSZAIN, 2000, p. 148).

Jorge Panesi en “Piedra libre: La lírica terminal de Tamara Kamenszain”, de *La seducción de los relatos*, dice que “La lírica terminal alude a un límite que

bien podría ser ese otro que acecha a la poesía a cada paso, o a cada final de verso: la tentación de narrar. La poesía está acechada por narraciones imposibles de ser narradas. Pero están contenidas en los versos. Como límite y como otro necesario” (PANESI, 2018, p. 228). Y es la propia Tamara Kamenszain quien afirma en el inicio de la introducción del capítulo “Lírica terminal”: “La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte (...) escribir 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” (KAMENSZAIN, 2000, p. 145). Entonces, la lírica terminal aparece como el nudo enmarañado de la forma (la poesía que suspende la tentación de narrar) y el sujeto que queda atado a la intimidad de la muerte.

Panesi, a cierta altura de su ensayo, pregunta: “Cuestiones biográficas, autobiográficas. ¿Acaso Kamenszain nos incita a volver atrás, al aparato crítico de la biografía? ¿Es ese el método que se impuso a seguir? Antes de responder ‘no’, como la sensatez crítica me lo indica, debo generalizar la pregunta: ¿es que acaso alguna vez salimos de la autobiografía?” (PANESI, 2018, p. 227). El crítico demuestra, entonces, que el libro *Historias de amor y otros ensayos* está fundado en Kristeva y Derrida, en la mezcla entre *bios* y *grafein*. El elogio que hace al libro de Kamenszain es el del tomar la narración como alejamiento del “peligro fetichista al que el endiosamiento teórico nos condenaba”.

Chicas en tiempos suspendidos hace las dos cosas: muestra el sujeto atado a la intimidad de la muerte, incluso colectiva, y hace una vez más la transgresión de género literario en cuanto provoca a pensar la sujeta, o sea, el género, lo femenino: poetiza una vez más el ensayo que ya había sido narrado, transformado en ensayo-relato. Porque es fácil ver que *Chicas en tiempos suspendidos* es la reescritura de *Historias de amor*, de 2000, ahora en verso. Sería mejor decir que Kamenszain poetiza sus ensayos de *Historias de amor*, uno a uno. Entonces el nombre (poetisa), tematizado en el primer poema del libro, se vuelve verbo (poetizar):

Poetisa es una palabra dulce
que dejamos de lado porque nos avergonzaba
y sin embargo y sin embargo
ahora vuelve en un pañuelo
que nuestras antepasadas se ataron
a la garganta de sus líricas roncadas.
Si él me llama le dices que he salido
había pedido Alfonsina mientras se suicidaba
y eso nos dio miedo.
Mejor poetas que poetisas
acordamos entonces entre nosotras

para asegurarnos aunque sea un lugarcito
en los anhelados bajofondos del canon.
Y sin embargo y sin embargo
otra vez nos quedamos afuera:
no sabíamos que los poetas
gustan de volverse vates
mientras a las chicas en lenguaje inclusivo
la palabra vata no nos suena
porque las mujeres no escribimos
para convencer a nadie.
Por eso la poetisa que todas llevamos adentro
busca salir del clóset ahora mismo
hacia un destino nuevo que ya estaba escrito
y que al borde de su propia historia revisitada
nunca se cansó de esperarnos. (KAMENSZAIN, 2021, p. 13-14).

No se termina de entender si reivindica o critica el “lenguaje inclusivo” aunque quede claro que es un libro contra los vates y que quiere inscribir el nombre de Tamara Kamenszain en un cierto canon y en un cierto modo de leer. Es la trayectoria de la Tamara ensayista, que es escrita en poesía, preguntándose si lo que comenzó como poesía debe terminar como novela, como novela mala o como poesía. Es consciente de los riesgos que corre y después de haber echado fuego a las cenizas del exesposo en *El libro de Tamar*, echa fuego a las cenizas de las escritoras que la precedieron para mantenerlas vivas². Y también a las cenizas de los escritores que considera antivates. Si en *Historias de amor* oponía a Neruda José Kozér, aquí el antivata por excelencia es Parra.

² En el prólogo a *El libro de los divanes*, María Moreno cita una entrevista a Kamenszain de la época del lanzamiento de *Historias de amor y otros ensayos*, en la cual aparece ese simbolismo —el de la que escribe como viuda, echando fuego a las cenizas del muerto para que su escritura continúe viva— y que después estará en casi todos sus libros, en las colecciones de poetas muertos que ella hace revivir tanto en su poesía como en los ensayos. Más que un simbolismo se trataría de una poética. El ejercicio de una creencia en lo que sería la literatura y del papel que cada escritor tiene en la serie literaria, consciente de la posición que quiere ocupar. Son las voces de Tamara y María Moreno: “Para la figura de la viuda me inspiró un libro de María Victoria Suárez que se llama *Vida de viuda* —me contó durante una entrevista—. Ella tiene un texto adonde habla de dos tipos de viuda, la profesional que hace un mausoleo para que su marido muerto siga con vida y la que ejerce lo que se llamaría vida de viuda que es “encender en la escritura la hoguera de la pérdida.” Están las que hacen un mausoleo del objeto del amor y las otras: las que ejercen la vida de viuda en la literatura, las que desde su eterno duelo se proponen ejercer las cenizas. Son formas de acceder a la ausencia, al objeto que escurre. La de viuda es más la posición de la escritora. La de poeta perdida es querer poner fuego en las cenizas (MORENO, 2019, p. 404)”. ¿Escritora o poeta perdida? María Moreno no tiene dudas, Tamara Kamenszain echa fuego a las cenizas de los escritores muertos para hacer vivir su poesía. Si la inspiración inicial sirvió para escribir el ensayo “La que escribe viuda”, donde lee a Juana Inés de la Cruz, Olga Orozco y María Victoria Suárez, en *Historias de amor*, de 2000, y a partir de entonces, se transforma en una postura de poeta, en una poética de la poeta.

El refrán “y sin embargo y sin embargo” da cuenta de las paradojas, de las cuestiones sensibles con las cuales el libro danza. El ritmo podría ser incluso el de los pasos tangueros, como en *Tango bar*, en idas y vueltas que se rehacen llevando consigo al lector. Y como muestra Kamenzain ya al final de su poema-ensayo-relato, es la respuesta a un artículo encargado para un libro a llamarse *Historia feminista de la literatura argentina*. Entonces, lo que comienza como artículo, acaba como poesía y como autobiografía. Y es por eso que necesita volver a aquel comienzo como ensayista, para pasarse en limpio, mezclando su historia de amor a las demás historias de amor ya escritas.

Esto indica también que después de todos los “sin embargo y sin embargo” lo que comenzó como poesía termina de nuevo como poesía, aunque para ello haya sido necesario pasar por el ensayo, por la novela y mezclar todo. Como si el género poesía después de haber sido mezclado por las poetas jóvenes que ella lee —y por ella misma— al ensayo, volviese a ser poesía, una poesía renovada que, sin embargo, tiene una historia —¿una tradición?— que puede ser rastreada por el nombre de las poetisas del pasado, de las poetas de la generación de Tamara Kamenzain y de las poetas que la suceden. El inventario es grande y el saldo parece ser positivo. Las chicas en tiempos suspendidos están renovando la poesía en las cenizas de las poetas muertas.

Entonces, lo que comienza como poesía termina también como una charla con las nuevas poetas, con las que vienen después, buscando actualizar el lenguaje del poema al “lenguaje inclusivo”. Es a ellas que el poema está dirigido: “serán otras las que al dorso/ de una foto del siglo XX/ reconozcan nuestros nombres/ me digo mientras me voy retirando” (KAMENZAIN, 2021, p. 86). Y no es por acaso que el último poema pertenezca a un último capítulo, titulado “Fin de la historia” y datado, como todos los diarios íntimos: “marzo-diciembre de 2020”, para recordar que la poesía —como la crítica— tiene una edad, pero quizá no tenga género. Parece, entonces, que su último libro es una tentativa de anudar esas dos puntas de lo más íntimo con lo más público, apelando al interés personal que puede haber en cada poeta como motivación esencial para la lectura de las que vinieron antes. Una manera de hacer que el fin de su historia, de la novela de su poesía, su lírica terminal, se conecte con un nuevo comienzo ahora escrito por las nuevas poetas.

Referencias

- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: Uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- FOFFANI, Enrique. Prólogo: Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa. In: KAMENSZAI, Tamara. *La novela de la poesía: poesía reunida*. 2. ed. ampl. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019. p. 7-49.
- GIORDANO, Alberto. *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2020.
- HAMBURGER, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.
- KAMENSZAI, Tamara. *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- KAMENSZAI, Tamara. *Una intimidad inofensiva: Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- KAMENSZAI, Tamara. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
- KAMENSZAI, Tamara. *La novela de la poesía: poesía reunida*. 2. ed. ampl. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019.
- KAMENSZAI, Tamara. *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- KAMENSZAI, Tamara. *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.
- MORENO, María. Prólogo a *El libro de los divanes*. La musa freudiana. In: KAMENSZAI, Tamara. *La novela de la poesía: poesía reunida*. 2. ed. ampl. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019. p. 397-405.
- PANESI, Jorge. Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain. In: PANESI, Jorge. *La seducción de los relatos: Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018. p. 213-232.

Ieda Magri. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora de Teoria da Literatura nos programas de graduação e de pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autora dos romances *Um crime bárbaro* (2022) *Uma exposição* (2021), *Ninguém* (2016); *Olhos de bicho* (2013); *Tinha uma coisa aqui* (2007) e dos ensaios *O nervo exposto: João Antônio, experiência e literatura* (2013) e *Três histórias com Piglia* (2021). Organizou, com Felipe Charbel e Rafael Gutierrez Giraldo os livros *Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina* e *Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica* (2021); e com Paulo Moreira e Saulo Lemos, o e-book *Literatura e Crítica Contemporânea na América Latina*. É Jovem Cientista do Nosso Estado (Rio de Janeiro).

E-mail: iedamagri@yahoo.com.br

Natalia Barcelos Natalino. É doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição. Foi bolsista Capes (2020-2022) e atualmente é bolsista do programa Bolsa Nota 10 da Faperj. Integra o grupo de pesquisa “Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo”, coordenado pela Profa. Dra. Ieda Magri.

E-mail: ntlnatalino@gmail.com

* O presente artigo faz parte de pesquisa Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo, que tem o apoio da Faperj nas modalidades Jovem Cientista do Nosso Estado e Doutorado Nota 10.

Recebido em: 28/02/2023

Aceito em: 15/08/2023

Declaração de Autoria:

Ieda Magri e Natalia Barcelos Natalino, declaradas autoras, confirmam sua participação por igual em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores:

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.