

Tamara Kamenszain a la escucha del tiempo suspendido

Silvio Mattoni
Universidad Nacional de Córdoba
Consejo nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Conicet
Argentina
silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen:

A partir de una afirmación de Yves Bonnefoy sobre la posibilidad de una presencia en el lenguaje de la poesía, que conviviría con su reverso, o sea el poema como una acción restringida a su juego formal, poniendo entre paréntesis la idea de una voz personal, trataremos de revisar ciertos cambios en la escritura de Tamara Kamenszain desde sus libros más cercanos a la generación del llamado neobarroco hasta sus publicaciones más recientes. La conjetura que nos guía será que nunca el formalismo, la retórica o los juegos rítmicos anulaban o siquiera encubrieron la singularidad de un estilo personal, pero que tampoco la fase más oral, conversacional de sus últimos libros dejó de tener presente una reflexión sobre la poesía, sobre sus alcances y sus rasgos de artificio verbal. En todo caso, atenderíamos a una unidad reflexiva que no solo reconcilia partes de su poesía sino que también propone una teoría poética, un ensayismo en el interior del supuesto lirismo, todo lo cual cabe en esa promesa de los géneros literarios mixtos que Kamenszain propuso cuando tituló su obra poética reunida como *La novela de la poesía*.

Palabras clave: Tamara Kamenszain; presencia; géneros literarios; poética; lenguaje poético.

Tamara Kamenszain listening to suspended time

Abstract:

From a statement by Yves Bonnefoy on the possibility of a presence in the language of poetry, which would coexist with its reverse, that is the poem as an action restricted to its formal play, putting in parentheses the idea of a personal voice, we will try to review certain changes in the writing of Tamara Kamenszain from her books closest to the generation of the so-called neo-baroque to her most recent publications. The conjecture that guides us will be that never formalism, rhetoric or rhythmic games annulled or even covered up the singularity of a personal style, but that neither did the more oral, conversational phase of his latest books fail to take into account a reflection on poetry, its scope and its features of verbal artifice. In any case, we would attend to a reflective unit that not only reconciles parts of his poetry but also proposes a poetic theory, an essayism within the supposed lyricism, all of which fits into that promise of mixed literary genres that Kamenszain proposed when he titled his collected poetic work *La novela de la poesía*.

Keywords: Tamara Kamenszain; presence; literary genres; poetics; poetic language.

Fecha de recepción: 3/ 11/ 2022

Fecha de aceptación: 21/ 11/ 2022

Tal vez la poesía pudo pensarse en algún momento como una independencia no adquirida sino revelada por el lenguaje. La lengua así, sus resonancias, sus reverberaciones podían dar lugar a ideas que no le pertenecían a nadie. El mismo sujeto, que parece expresarse en los juegos de las frases, en realidad mostraba entonces que era un efecto de esa obra de arte sin autor, el idioma, una lengua natural como decían los primeros lingüistas. El lema de Beckett: “qué importa quién habla” parecía también confirmar que las palabras pueden volverse, en cualquier momento, un sistema que no era un instrumento de expresión, o que en todo caso, si no habla solo, al menos hace hablar al que se pone en un lugar de enunciación.

Sin embargo, esa frase de Beckett tampoco expresaba a su autor, sino que más bien se refería a las imposibilidades de un personaje, su dolor quizás, su desesperación. ¿Y si en vez de pensarse como una lengua elevada al absoluto, a la pureza de las palabras de la tribu, los poemas aludieran a la insistencia de alguien que habla, en los intervalos, a través de los artificios de la escritura? ¿No interrumpe acaso el ritmo el impulso comunicativo, el orden transicional que suele escucharse en cualquier frase? Y esa interrupción, que no está en las palabras o no es manifestada por el supuesto sujeto que asume las frases, ¿no será hecha por un cuerpo, menos duradero que toda lengua, pero que recuerda entonces que su presencia como organismo, como ser viviente, tiene límites, edades y fecha potencial, ineluctable e imprevisible, de vencimiento?

En un ensayo “Sobre la función del poema”, Yves Bonnefoy postula una doble posibilidad de la poesía, tal vez simultánea, contradictoria siempre, dialéctica si queremos pensar que una oposición hace que se mueva el pensamiento. Habría pues, dice Bonnefoy, dos usos del lenguaje: “Uno se complace en coordinar su escrito, lo que basta para la acción restringida, sin perjuicio de no comprender nada del espectro que acecha el borde inexplorado de la escena” (1995: 523). Se trataría en este caso del poema vuelto sobre sí, a la escucha de su forma, tras la desaparición elocutoria del autor que producía solo ruidos sentimentales en esa cámara de alusiones significantes. Pero la acción restringida, simbólica o simbolista, abandona a un espectro que ronda en el límite del escenario. Y se sabe, o al menos lo sabían Mallarmé, aludido aquí, y el mismo Bonnefoy, que ese paso de las palabras, palabras, palabras, al acto, a la ejecución, no se explica por ningún argumento. Cualquiera entonces, apresado por la necesidad simbólica de enfrentarse a los hechos del mundo con palabras, se encuentra con el dilema de Hamlet: existir, hablar, destruir. El otro uso del lenguaje, prosigue Bonnefoy,

escucha en el sueño que continúa unas voces de no sabe dónde que lo perturban, casi lo despiertan, lo hacen desprenderse de aquello mismo que



deseaba, tachar palabras tras palabras de su pasado de escritura, escuchar otras, sin embargo inutilizables –moviéndose dentro de sí mismo, si bien nunca llegan a comprender o alcanzar nada... (523).

Surgen así poemas agujereados, que al mismo tiempo afirman su forma, algún tipo de ritmo, de letanía, de lucha lingüística, y también se apartan de ella, sienten como la “vanidad”, según la palabra de Bonnefoy, de ser solo una forma de decir, una cosa hecha de palabras. El poema llega a su fin, pero sufrió sus límites antes de decidirse a aparecer, y anuncia que alguien verdaderamente existe o existió y que estaría ahí, quizás, en esos libros o papeles que fue interrumpiendo y recogiendo a lo largo de su vida, como si hubiese una puerta mal cerrada por donde se filtrase la luz de la pieza de al lado y en la noche pareciera oírse el eco de una voz.

Y en un teatro tal vez, así restringido por la forma barroca de un mundo lingüístico de la época, estaba Tamara Kamenszain en 1977, cuando publica *Los no*. Se trata de una poesía hierática, que juega con las máscaras del significante, también con las teorías de una generación.

Como el actor de teatro no
cuya entrada en escena
es ella misma una escena
llena de misteriosos contenidos
despejándose en cámara lenta
(2012: 132),

donde entonces el actor del poema ocupa el lugar vacío de la que escribe, pero no habla, apenas gesticula o ironiza “en una lenta mueca” acerca de una vida de cuyos detalles cabe sospecharlo todo. La escena misma que se monta en el poema resulta dudosa, y hay que redoblar la impostación, la actuación, como una máscara encima de otra, por los medios que vuelve a traer una vez más, siempre de nuevo, la antigua retórica: símiles, anáforas, alegorías; o bien la antigua poética: metros, encabalgamientos, anacolutos guiados por el ritmo. En el mismo libro, de negaciones del yo, otro poema repite la pregunta sobre quién habla, pero anticipa el vacío de la respuesta:

(Quién entra
en este
juego
haciéndose presente
quién se representa
acaso la alegoría del mundo
se está volviendo gran teatro
o solo se puede poner
en el mundo de la escena



el lujo
multiforme
del detalle)
(2012: 149),

según una especie de cartel o lema que introduce al espacio de actuación, a una elocución donde el lujo verbal acentúa enfáticamente que nadie está presente ahí, más que la representación de alguien cuyo nombre se niega.

Aludiendo quizás a esa etapa, en algunos de los últimos poemas que escribí, publicados en 2021, ella sí se nombra: “Yo que por esa época estaba montada/ en mi tonta pretensión de ser Kamenszain y no Tamara” (Kamenszain 2021: 51-52). Así, el linaje parecía sustituir un cuerpo y una diferencia, por lo que el poema se inclinaba a la tercera persona, a ese reino del concepto o de la historia, donde se puede narrar una serie de cuadros más bien colectivos, como los que describía su primer libro, de 1973, *De este lado del Mediterráneo*, en el que una prosa muy precisa, realista hasta la epifanía, cuenta episodios de la migración judía, de antepasados que se embarcan, que vinieron alguna vez, a veces inexplicablemente, otras veces forzadamente, hacia acá, de este lado. Pero la búsqueda en tercera persona se extiende aún al libro de 1986, *La casa grande*, cuyos endecasílabos blancos parecen conducir el trayecto teórico, ese desfile de cuestionamientos que volvían demasiado ingenua la crédula sinceridad. Se analiza al personaje que actúa, que puede coincidir con la que escribe, como un mapa de signos, un jeroglífico de recuerdos y olvidos, de deseos y encubrimientos, y se escribe así, de modo impersonal, con el acento de un verso áureo: “Esos gestos letras son, son letreros / que retienen en orden luminoso / la presencia aplastada en el cartón” (2012: 175). Pero resulta que aquella imagen de una figura ficticia, que se ausenta en sus propias palabras, puede volver, revisarse, y aun las palabras que no se reconocen o que se tachan se transforman en registros de un presente, más allá de la ficción, o rompiéndola. Entonces, a partir del poema que comenzaba así: “Se interna sigilosa la sujeta / en su revés, y una ficción fabrica / cuando se sueña” (2012: 179), donde la sujeta no solo era lo contrario de un nombre sino también del pronombre personal, y además expresaba esa atadura, ese encierro en la pequeña fábrica ficticia, muchos años después, con otro tono de voz encontrado o recuperado, Tamara podrá contar el sentido de una edad:

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



(2014: 67);

según está escrito en *El libro de los divanes*, de 2014, donde la autobiografía se desmenuza en los jirones que caen dentro del dispositivo analítico. Entonces la primera persona, que no puede ser otra pero busca las razones de su vida en los otros que se asocian con ella, encuentra también una forma más prosaica del verso, un devenir novelesco del libro de poemas. La primera, el yo que se dice Tamara, se parece de pronto a un diario de fragmentos íntimos, cuya serie podría configurar, si fuesen hilvanados por transiciones más prosaicas aún, la novela de una vida: décadas pasadas en que se usan divanes, en que se habla con alguien que interviene poco, que puede cambiar, que no se conoce fuera de esa situación, como un lector sin nombre de los poemas no escritos, y décadas también de estar escribiendo y recorriendo los momentos vitales, el amor, la soledad, la filiación en todas sus formas.

Hasta una máquina, una red social que se abre, puede parecer que le pregunta al yo algo indeterminado para que se analice, justamente, escribiendo, poniendo algo en el vacío de la pregunta:

¿Cómo te sentís hoy, Tamara?

Yo no sé cómo me siento pero si no escribo en primera
parece que me ahogo en el vaso de agua
de la vergüenza ajena
(Kamenszain 2014: 44).

Así, en la edad de la narración en primera persona, cuando en el teatro impersonal la escena se quiebra o se disloca porque suena el eco de una madre o porque se atiende al retrato hablado de un padre, Tamara se había aferrado, para no ahogarse, a esa tabla del yo, aunque dentro de la escansión lírica, es decir, con los retazos de la novela familiar, pero interrumpida.

Como una suerte de recapitulación, el título de la poesía reunida de Tamara era también el de un libro inédito que se le añadía al final, y entonces *La novela de la poesía* indicaba una reflexión sobre la misma escritura de poemas, porque la vida se había ido depositando en cuadernos que correspondían a una generación y a los otros cercanos, los generadores, digamos, de la escritura. Lo novelesco de la poesía se revelaba en el tema de sus capítulos finales, en los que se habla de la muerte cuando ya se contó el acontecimiento de cada muerte que impactara en la primera persona, en la que escribe. “Escribir poesía entonces / (¿eso es hablar de la muerte?)” (2012: 376), se preguntaba. Y en la misma pregunta se esboza un ensayo para pensar en la función del poema, sus cortes, sus relaciones con los momentos de una vida, pero al mismo tiempo ese paso hipotético a la



prosa del pensamiento anuncia lo novelesco, sin las descripciones y los diálogos que estorban tradicionalmente la escritura de novelas. Si la poesía promete una novela, es una sola, a la vez vocacional y definitiva, novela de formación, o sea de cómo se llegó a ser alguien que escribe poemas, pero también novela póstuma, inconclusa, tendida hacia la incertidumbre de no conocer su final.

Vuelvo al último libro que publicó Tamara Kamenszain, que es también un ensayo en verso sobre la poesía escrita por mujeres, donde se reitera un motivo que dice:

Pero lo que empieza como poesía
suele terminar como novela porque las palabras
son todas nobles hasta que se les pega
el virus del estereotipo
(2021: 34).

La novela es entonces el cuento de una vida que se relata como si no fuese imposible hacerlo. En los infinitos minutos supuestamente vividos se hacen cortes, se arman episodios, se inventan instantes significativos, pero si el relato empezó como poesía, su imposibilidad ya estaba puesta en escena: la interrupción del verso, la brevedad, los blancos, señalaban en la forma de poema que no se puede incluir en una serie finita de palabras, discontinuas, la continuidad indefinida de lo que se vive. Solo la atención a lo que no puede evitarse, a lo que inquieta e incluso trastorna a la persona, abriendo más allá de su máscara la aparición de un gesto que la hace presente, guiaba entonces la novela única de la poesía, armada con una sola vida. Esa novela es curiosamente, o fatalmente, involuntaria, porque depende de la mirada retrospectiva, del reconocimiento de lo novelesco en los libros anteriores, los de juventud, los de madurez, los que hablan de la muerte, pero el gesto de ponerle nombre a la obra reunida convierte a cada libro en un comienzo, en la intuición de una posibilidad dado que es imposible contar algo completo, algo total, porque escribir en presente y en primera persona no deja de indicar que las palabras se refieren a alguien aunque no cuenten mucho, aunque se cuenten sus sílabas que no significan nada. Y así Tamara se prometía la novela, que estaba ya en la reunión de sus poemas, al ponerle un colofón que no cierra el libro donde resonaba el eco de la madre, el final de una vida que no termina para la hija que escribe, porque escribe:

Diga lo que diga
en presente me siento libre
y hasta me parece que a lo mejor
...quién te dice...
mañana empiezo una novela”
(2012: 367-368).



Aunque también sus ensayos se vuelven novelescos y no podrían separarse de la promesa de poesía, por eso describen filiaciones, historias de amor, la lectura de los otros y esa adhesión al futuro que está en el origen de la prosa, de frases que se escapan hacia adelante, pero a pie, bajándose del caballo del verso. “No es que en poesía no se narre”, escribe Kamenzain en una novelita de su vida como lectora, “ya sabemos que se hace y, en la actualidad, con intenciones cada vez más expansivas. Pero dar un paso de prosa y después otro y después otros más y así hasta sortear, como si fuera peligroso, el filo del encabalgamiento, abre a otra historia” (Kamenzain 2020: 71). Pero la historia familiar no era un ensayo, sino la repetición de una pieza escénica donde la muerte del padre dejaba un territorio encerrado en el apellido, ese lugar en el que vuelve el gesto antes que la voz. Por ejemplo, como se lee en *El ghetto* de 2003:

En ese lugar descampado
en ese perímetro que nos concentraba
yo soy aquella que por vos morí
y por tu gentileza soy también
la que te dejó
morir
(2012: 281),

en un poema que parece dirigirse a un gentil, no judío, y que es quizás un compañero pero no el padre. ¿Cuál es el estribillo de ese libro? Para seguir con la teoría de Kamenzain que sostiene, en su ensayo biográfico *Libros chiquitos*, que el libro de poemas encuentra su unidad a veces en un solo verso, en lo que se reitera para delimitar su espacio, y que después puede ser recobrado con esa nota única, la frase verdadera, entonces *El ghetto* repite un estribillo en dos partes: “¿Qué es un padre?”, dice un poema, y lo repite siete veces; y en otro poema acaso se responde: “Mi duelo, lo que estoy viendo” (2012: 293). Y así el padre, que vuelve siempre en el sueño, se ha convertido en un paisaje, en la zona de su nombre.

Ya mencioné la segunda parte de la novela en la poesía de Tamara, que no está en el apellido entonces sino en el eco de la voz de la madre, excavada por una fisura tan antigua como la muerte de un hijo niño, el hermano de la que tendrá que escribir, de una vez y para siempre, ese libro cortado y enterrado en la infancia. Por eso el estribillo de *El eco de mi madre* puede ser: “Ya la acompañé a morir una vez” (2012: 365), que es un endecasílabo pero como quebrado por la irregularidad de sus acentos. De ese acontecimiento, de esa muerte anterior a la muerte de la madre cuyo corte nunca deja de volver, también se habla en los análisis de *El libro de los divanes*:

No hay asma pero nadar sola
es una fatiga que se paga cara



yo ya había nacido separada
en el cuarto de al lado de mi madre
que encerró su amor contra el mío
esperando la cura de un bebé terminal
que no era yo
(2014: 30).

Sin embargo, el libro cortado con su nombre perdido no es tanto la novela de la vida que se va escribiendo sino la incisión real que anuncia sus límites, porque al fin y al cabo una novela es un libro, y lo que entra en medio de sus tapas nunca sería más que la escena del acto de la muerte, pero no su irrupción, porque no hay cuerpos fuera de ese teatro, novelesco por supuesto, sino soplos. “Me sopla un idioma para hablar con los muertos”, dice un verso de “El libro cortado”, porque aparece un papelito que indica la ubicación de la tumba del niño muerto, “desde el fondo postergado de mi infancia” (2012: 367), escribe Tamara que ahora adjunta el capítulo de una peripecia, cuando una respiración entrecortada hubo de salvarse del ahogo en la inspiración, como se decía antes, en el soplo entonces de estar viva y de querer o deber escribir siempre. Aquel corte o tumba secreta pasó de la madre al lado de la hija, pero su hueco se insertó en la cámara de resonancia de su voz, porque ¿dónde suena el eco de la madre sino en el cuidado de la hija, que algún día se cuidará sola? La poesía entonces no será la pura escritura impersonal, la tercera persona que narra como si fuera posible, sino esa escucha continua de voces que no se sabe de dónde vienen y vuelven, perturban y despiertan. Porque no es un sueño escribir sino tal vez su interrupción.

Tal como lo expone de nuevo Bonnefoy, en otro ensayo sobre Baudelaire: “Escribir, una soledad, sí, una abolición, pero como vimos a veces lúcida”, porque tal vez “nunca terminemos de desenredarnos de nuestro sueño”, pero

hace falta que termine ese libro, esa obsesión de hoy que mañana por alguna razón ya no tendré del todo de una manera similar –y que entonces me revelará sus limitaciones, sus ingenuidades, en su intrincación desplazada de imágenes y de fantasmas– para que no pueda dudar más que “yo” es otro en todos mis actos (1995: 425).

Sin embargo, esta disolución de la escritura es una situación extraordinaria, en la que se sale de la reflexión siempre circular para advertir la presencia de algún otro, con el vacío lúcido y repentino del yo: “digo quién vive, yo digo quién vive”, anota Tamara en *El eco de mi madre* (2012: 367). Y entonces se abre la oportunidad de escribirles a los que vendrán, desde la presencia y el acto, a los vivos que escriben y escribirán, “lectores chiquites”, como se titula un capítulo de su prosa, o a esas *Chicas en tiempos suspendidos* del último libro, porque la lírica terminal, que es cualquier poesía que se acerca a la muerte, contiene un epílogo después de la novela de la vida, que es más bien una epístola, pero en verso y con

estribillo. Para Tamara Kamenszain es ahora un estribillo en forma de pregunta: “¿Eso es hablar de la muerte?” (2012: 373).

También se esconde otra novela, o más de una, en las muertes de amigos que escriben, escribieron ya pero siguen escribiendo porque sus estribillos retornan, y en la muerte del padre de sus hijos, como si ninguna novela familiar tuviese un desenlace sino que se anudara con la siguiente. Es el secreto de la palabra “generación”, su promesa de los que siguen, la escritura sencilla después de la complicación: lo único que termina es el cuaderno, ese apéndice del cuerpo que se corta cuando ya la vida no anota más nada. “Cuando ellos descuenten mi tiempo”, escribe Tamara, “el tiempo de su padre volverá a visitarlos” (2012: 379). Y así en el amor a los hijos se habla de la muerte, porque se espera, ahí está el núcleo incluso de la palabra “esperanza”: que ellos sigan, vivan, se escriban, cuando el yo sea solamente una sílaba recurrente en los poemas. De eso, tal vez, no se puede hablar, o no haga falta hablar en ningún cuaderno, sino que se diga con la risa y el chiste, la charla familiar. No se puede escribir de lo que cuenta, lo que nunca se termina de contar: “de la muerte/ de los que no están más/ del tiempo que pasa” (Kamenszain 2012: 383), como enumeró ella en su novela sin capítulos.

¿Para qué escribir poesía entonces? ¿De qué enredo inanalizable podrá salirse a caballito de versos? Tamara todavía contesta, aunque su risa contagiosa no está más: “escribir poesía para mí / es dar y recibir una promesa / de supervivencia” (2012: 393). Claro que ahora la supervivencia se transformó en una palabra, acaso una metáfora de la literatura, de sus libros que se siguen abriendo. Pero la suspicacia de su mirada en todos los géneros, para varias generaciones distintas, sigue sin soltar la carcajada esperando que el otro, cualquiera que escriba, le reconozca esa alianza en el gesto, “complicidades guiños contraseñas” (Kamenszain 2014: 36), como en un verso suyo. ¿Será eso dar y recibir una promesa?

Pienso, aparte, en las contadas reuniones que compartimos, cuánto nos reíamos de nuestra propia tribu y de todas sus impostaciones porque al final escribir, como cualquier promesa, no es nada real. Pero leo de nuevo a Tamara y no puedo creer que no esté, imagino el roce de la sombra de una frase, la mano que la escribe en un café, el cuaderno a rayas que se acaba, el recuerdo que no tiene palabras: su juventud que vuelve de chica inteligente y jovial para siempre suspendida en el tiempo.

Referencias

Bonnefoy, Yves (1995). *La vérité de parole et autres essais*, París, Gallimard.

Kamenzain, Tamara (2012). *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Kamenzain, Tamara (2014). *El libro de los divanes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Kamenzain, Tamara (2020). *Libros chiquitos*, Buenos Aires, Ampersand.

Kamenzain, Tamara(2021). *Chicas en tiempos suspendidos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

