

Colección Materiales

*grumo*



# lo que empezó como poesía

## Recordando a Tamara Kamenszain

---

**Compiladoras:** Paloma Vidal y Paula Siganevich



Adriana Kanzevolsky • Anahi Mallo •  
Analía Couceyro • Carlito Azevedo •  
Danielle Magalhães • Denise León •  
Edgardo Dobry • Flávia Péret •  
Florencia Garramuño • Ieda Magri •  
Franklin Alves Dassie • Luciana di Leone •  
Marina Mariasch • Sandra Contreras •  
Sarah Ann Wells • Solange Rebuzzi

Y sin embargo y sin embargo  
cuando mis nietes me llaman abuela  
con la naturalidad de quien nació sabiendo  
cómo se ordena un árbol genealógico  
no me siento mayor más bien me añoro  
y encuentro mi propia infancia  
sobreimpresa en la de ellos.  
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.  
Poetisa era noble  
hasta que se la usó para despreciar  
a nuestras propias abuelas  
las grandes versificadoras del amor.  
Abuela es noble cuando en la cadena inclusiva  
que la transporta hasta los nietos  
son ellos y ellas quienes me reclaman.  
Quieren que les invente un idioma  
para aprender a hablar.

Tamara Kamenszain  
*Chicas en tiempos suspendidos*







Vidal, Paloma

Lo que empezó como poesía : recordando a Tamara Kamenszain / Paloma Vidal ; Paula Siganevich. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grumo, 2023.

157 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-48066-6-6

I. Ensayo Literario. I. Siganevich, Paula. II. Título.

CDD 860.9982

Editora: Grumo

Colección: Materiales

Arte de Tapa: Ana Amorosino, "essere fiume", 2022, tinta, papel

Diseño editorial de la colección: Natalia Gandini

Diagramación de tapa e interiores: Lucas Frontera Schällibaum

Corrección: Rema Sanguinetti

© 2023, Grumo

ISBN: 978-987-48066-6-6

[www.salagrumo.com](http://www.salagrumo.com)

Queda hecho el depósito que dispone la ley N.º 11.723

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente por ningún medio, tratamiento o procedimiento, ya sea mediante reprografía, fotografía, fotocopia, microfilmación o mimeografía, o cualquier otro sistema mecánico, electrónico, fotoquímico, magnético, informático o electroóptico. Cualquier reproducción no autorizada por los editores viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

# lo que empezó como poesía

## recordando a Tamara Kamenszain

---

**Compiladoras:** Paloma Vidal y Paula Siganevich





# Índice

---

## **Prólogo**

Paloma Vidal y Paula Siganevich.....9

## **PERFILES**

### **Un derroche de nuevas tramas**

Analía Couceyro.....15

### **En la escucha**

Sandra Contreras.....21

### **Tamara y el deseo**

Florencia Garramuño.....27

### **Tamara, a mestre antivate: buscando um perfil da poeta/crítica em *Garotas em tempos suspensos***

Ieda Magri.....31

### **Quando te vi pela primeira vez**

Solange Rebuzzi.....51

### **A cuatro manos**

Sarah Ann Wells.....53

### **Ensayo del yo en el poema**

Marina Mariasch.....61

<b>Tamara escala el Monte de los Olivos</b> Edgardo Dobry . . . . .	65
--	----

### CRÍTICA

<b>La que oyó su nacimiento: <i>El eco de mi madre</i></b> Adriana Kanzepolsky . . . . .	73
---	----

<b>Ler, no corte, o que está prestes a nascer: <i>Chicas en tiempos suspendidos</i> de Tamara Kamenzain</b> Danielle Magalhães . . . . .	85
---	----

<b>“Ese yo que da de comer”: notas sobre un poema de <i>La casa grande</i></b> Luciana di Leone . . . . .	111
--	-----

<b>También la poesía, también la muerte</b> Denise León . . . . .	123
--	-----

### POESÍA

<b>O céu do rabi</b> Carlito Azevedo . . . . .	129
---	-----

<b>Para Tamara Kamenzain</b> Solange Rebuszi . . . . .	139
---	-----

<b>A cadeira de Tamara</b> Franklin Alves Dassie . . . . .	141
---	-----

<b>Volando</b> Flávia Péret . . . . .	145
--	-----

<b>[querida Tamara]</b> Anahí Mallol . . . . .	149
---	-----

<b>Autoras y autores . . . . .</b>	153
------------------------------------	-----

## Prólogo

---

### Mucha gente estuvo cerca

En 2004 un grupo de colegas reunidos alrededor de una revista, *Grumo*, que desde el año anterior se hacía entre Argentina y Brasil se encontró en Río de Janeiro para participar de un evento cuyo objetivo era acercar a críticos, escritores y poetas cruzando el español y el portugués. De ese encuentro organizado por la revista resultaron múltiples derivaciones, pero sobre todo fue una de las primeras entradas de Tamara Kamenszain en un país que luego la traduciría muy ampliamente. Muchos años después, veinte para ser precisas, las circunstancias nos reúnen para pensar nuevamente entre Argentina y Brasil y recorrer los caminos por los que anduvieron ella, su poesía, sus ensayos, y las estelas que dejaron.

Nos acercamos de este modo a Tamara, luego de su muerte el 28 de julio de 2021, a partir de textos de autores y autoras argentinos y brasileños para editar este libro que la recuerda. Decidimos organizarlo en tres secciones: *Crítica*, *Poesía* y *Perfiles*. Sobre la *Crítica* podemos decir que es un breve recorte respecto a la enorme cantidad de trabajos que se han escrito sobre Tamara a lo largo de los años. En este libro participan algunos de esos trabajos muy cercanos a ella en los afectos, que de algún modo se extienden hasta los poemas y perfiles. Esta sección –los *Perfiles*– nos convoca con todo el cariño y la admiración que sentimos. Ponderamos en ella cómo los autores y autoras aproximan el hacer literario y crítico al vínculo vínculo personal y cálido con la autora. *Poesía* es encontrar una familia en la escritura. Escribir sobre Tamara, para ella, con ella, desde pensarla a sentirla –esta es la síntesis del libro.

Por supuesto que no se pretende que sea integral, abarcativo, definitivo. No encontrarán en él a todas y todos los que estuvieron cerca de Tamara

en trabajo crítico y poético, en amistad, en pensamiento. Sí intenta aproximarse a lo que fueron las relaciones de Tamara durante los años más recientes, sus últimos años. Participa gente que la leyó con dedicación, alguna más joven (amigas/discípulas), gente que la tradujo y la enseñó, compañeras entusiasmadas de proyectos, colegas/amigas en la cátedra de la Universidad Nacional de las Artes, amigos y amigas con los que ella mantenía una comunicación constante, incluso en algunos casos a la distancia.

Abrimos este volumen con los *Perfiles* y estos, a su vez, con el texto de Analía Couceyro que empieza evocando una poesía que “siembra voces que resonarán mucho más tarde”. Analía vuelve a la trama que la hizo formar parte del *Libro de Tamar*, invitada por Tamara a realizar su adaptación cinematográfica, proyecto que aunque sigue como un sueño no realizado, queda como “premonición de otras obras, futuras, ensayadas durante este tiempo”.

Sandra Contreras llega a Tamara con una ponderación sobre la escucha, que encuentra en el otro una forma de comunidad: “Tamara escuchaba: escuchaba lo que se decía, escuchaba lo que escribíamos, escuchaba lo que teníamos para decirle sobre lo que ella escribía”. Volviendo al testimonio, lo recuerda como una ética y una política – un modo de traer a la vida y de poner en fecha lo real.

Con Florencia Garramuño llegamos a la frase “que viva el deseo”, que recupera en los tiempos de pandemia algo del espíritu de Tamara. En su afectivo perfil recuerda de qué modo la escritura era un motor vital que ella transmitía: no paraba de escribir, no paraba de preguntar si estábamos escribiendo.

Ieda Magri hace un interesante experimento de llegar a Tamara a través de las clases que enseñó en la Universidad Estadual de Rio de Janeiro, armando un coro de voces de alumnos y alumnas, que van leyendo *Chicas en tiempos suspendidos*, mientras reflexionan sobre cuestiones de género en la poesía contemporánea. Tamara, maestra antiviate, guía conversaciones más allá de las fronteras.

Hay un vínculo estrecho entre las palabras de Tamara “cuando te vea por primera vez” y el perfil que propone Solange Rebuzzi: marca los lugares de encuentro, así como las conversaciones literarias que ocurrieron.

Sarah Ann Wells, como su traductora al inglés de *El libro de Tamar*, indaga en algunas intrigas de la lengua y de la vida que surgen en el libro.

Sugiere que, haciendo eco a la labor del libro de Tamara, la traducción es una práctica colaborativa y en ese sentido su perfil transmite emociones y referencias musicales que hacen al oído de la traductora en su proceso de acercarse al texto.

Marina Mariasch, quien trabajó con Tamara en la Universidad Nacional de las Artes, rescata una cotidianidad, llena de detalles de la convivencia y pistas de lectura: desde la poesía al armado de un programa, desde el ensayo a las historias de amor, Tamara “buena consejera, zorra y sabia”.

“Tamara me había dicho varias veces: ‘Algún día nos encontraremos en Jerusalem’”, escribe Edgardo Dobry. Su mirada la lleva hacia el judaísmo a través del relato de un viaje compartido a Israel, en unas jornadas pizarnikianas en la Universidad Hebrea. El “judaísmo como pregunta y no como afirmación” sostiene en un enunciado de múltiples sentidos, apertura que también se recupera como la actitud fundamental de arropar a los jóvenes.

La sección *Crítica* empieza con el artículo de Adriana Kanzepolsky que se pregunta, partiendo de *El eco de mi madre*, si la poesía polemiza con la narración al tratar lo autobiográfico: “la escritura poética actualiza y redimensiona algo, trivial o brutal, pero siempre del orden de lo impensado”. Las lenguas maternas son problematizadas en la poesía cuando la propuesta es salir de la trampa de la veracidad y tocar algo de lo íntimo.

Danielle Magalhães fue una de las primeras en Brasil en formular una lectura de *Chicas en tiempos suspendidos*. Tejiendo ese libro con escritos de Hélène Cixous y Jacques Derrida, piensa más allá del “genio” genealogías y géneros: “O ‘gênio’ da escrita de Kamenszain atua como corte que separa e torna possível, a cada vez, nascer de novo, lançando-se ao outro lado”.

En el artículo de Luciana di Leone se da –vía el poemario *La casa grande*– un acercamiento asombrado al neobarroco: “encontrar el neobarroco de Tamara fue, al mismo tiempo, encontrar una especie de casa.” Vinculándose con Vallejo su poesía encuentra tras ese neobarroco, avanzando por retraimiento y escamoteo, la biografía personal y colectiva, comprometida con la politicidad de lo cotidiano.

Apostando por lo testimonial, Denise León sostiene que el duelo en la obra de Tamara la ayuda en sus propios duelos y retoma los siguientes versos de *La novela de la poesía*: “escribir poesía para mí/ es dar y recibir una promesa/ de supervivencia.” Presentándose como una trama del revés

de los “arquetipos malsanos de una literatura femenina confinada a ciertos temas y géneros”, se trata de ver lo que otros no ven.

Llegamos así a la sección *Poesía*. Aquí participan amigas y colegas poetas, lectores y traductores que desgranar un aporte a la lectura de su poesía. A Carlito Azevedo Tamara se le aparece en sueños, con ecos de sus versos y del trabajo de traducción: “*Sempre existe outra/ linha de leitura/ sempre existe outra*”, escribe retomando *El libro de los divanes*, y recuerda un mail enviado a Tamara en el que le contaba que para traducir su libro leía todas las noches *As fontes talmúdicas da psicanálise*, “*onde se lê que/ “o que está justaposto,/ está relacionado*”. Las imágenes que propone Solange Rebuzzi lanzan un llamado, como un diario destinado al futuro: “*No lugar que lanço palavras. Mas quem as/ ouvirá?/ Quem poderá perceber os ruídos da letra?*”. El poema de Franklin Alves repite como un estribillo una imagen: “*A cadeira de Tamara estava suspensa*”. Poema publicado en el libro *Grandes mamíferos*, por la editorial 7Letras en el 2016, anticipa la suspensión – que Tamara elige para el título de su último libro– como algo propio de la poesía que contiene la posibilidad “*de suspender a história/ ou de deixar a história em suspenso/ ou de deixar o real em suspenso*”. En su poema, Flávia Péret nos recuerda la bolsa de manuscritos que en una oportunidad Tamara olvidó en su camino en un colectivo (como nos cuenta en *Libros chiquitos*), eligiendo mirar el mundo que la rodeaba, “*naquela cidade do fim do mundo*”. En la misma dirección, buscando los pequeños detalles que constituyen su figura, Anahí Mallol prefiere dejar de lado la ceremonia y acercarse a un vínculo cotidiano, mientras se pregunta “qué decir que pueda capturar/ lo evanescente de un ser vivo la respiración/ que alienta tras los textos”.

Auguramos para el futuro la continuidad de la lectura de la obra de Tamara Kamenszain que seguramente acercará nuevos lectores y lectoras. Dejamos abierta una puerta para sus libros que permitirán recorrer otras lecturas y escrituras. Este es un comienzo.

PALOMA VIDAL Y PAULA SIGANEVICH

## PERFILES

---





# Un derroche de nuevas tramas

---

Analía Couceyro

Estoy actuando en una obra de teatro donde mi personaje dice que hay una antigua creencia según la cual los muertos conocen el futuro. La poesía, a veces, también conoce el futuro, siembra voces que resonarán mucho más tarde.

Conocí a Tamara, primero, claro, leyéndola. Fue en *Medusario*, una antología de poesía latinoamericana publicada en 1996. El libro incluía varios de sus poemas y un epílogo donde, siempre inquieta, se preguntaba *¿Cómo escribir poesía si el cansancio es realmente una enfermedad contagiosa? ¿Cómo salirse fuera de ese enjambre medular al que se aferran las palabras para decir más en menos tiempo y en un espacio que ahora reivindican como propio?* Ese libro fue material de aprendizaje, compañía y pensamiento durante muchos años. Hoy está en el estante de Tamara, el que está encima de la computadora y donde conviven todos los libros a los que ella me llevó desde que empezamos a trabajar juntas. Son muchos. Esa capacidad de expandir y entrelazar que la caracterizaba. Relacionando lecturas, cimentando vínculos con palabras como puentes.

Tamara decía un poco en broma y con muchas comillas que el padre de sus hijos la “autorizó” a escribir ensayos. Le habilitó esa posibilidad. A mí, sin dudas, Tamara me acompañó de la mano hacia muchas puertas nuevas y me entregó amorosamente una criatura maravillosa rodeada de permisos y libertades.

Es sabido que era una lectora formidable pero también era una gran espectadora de teatro y cine. Durante muchos años nos cruzamos en obras de teatro y su mirada era tan personal, generosa y estimulante como sus ensayos literarios. Una de las tantas ideas que tenía en mente desarrollar

era un libro sobre Agnès Varda. Pienso que las dos se parecen, que aquello que Tamara admiraba en Varda es también suyo propio, esa libertad para moverse entre géneros y para hilvanar ensayos sobre otros con una voz íntima y personal.

En 2019 escribí un guion cinematográfico basado en *El libro de Tamar*, ese texto difícil de definir dentro de un género literario; según decía Tamara, es un ensayo, pero al mismo tiempo una reflexión autobiográfica y una ficción, una trama nueva armada con materiales viejos.

El relato es así: en el año 2000, la pareja de Tamara Kamenzain y Héctor Libertella se separa, y poco tiempo después, Héctor le escribe a Tamara un breve poema, un anagrama con las letras de su nombre. No se lo da en mano, sino que pasa una hoja escrita por debajo de la puerta de la casa que habían compartido. Después de casi veinte años y mediando la muerte de él, ella intenta releer ese poema y buscarle nuevos sentidos. El libro es extraordinario y emotivo, una intensa historia de amor disfrazada de ensayo. O un ensayo amoroso sobre cómo recordamos a una persona amada a través del tiempo, e incluso de la muerte. Y allí, una y otra vez aparece cómo la literatura puede tener capacidades premonitórias (lo que Héctor Viel Temperley llamó “textos proféticos lejanos”): *Muchas veces nuestras pasiones teóricas no coinciden con nuestros momentos vitales, aunque sin ninguna duda los anticipan... Me asombra bastante comprobar hasta qué punto mis poemas dialogaban anticipadamente con “Tamar”... Me pregunto hoy, cuando ya pasaron veinte años 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...*

Tamara fue quien pensó que yo podía escribir el guion cuando un productor le ofreció comprar los derechos de su libro para realizar una película. Me hizo parte del proyecto, sin prejuicios por mi procedencia teatral, obvio, ella siempre tan promotora de la promiscuidad entre géneros. De lleno, me “autorizó” a escribir un guion, a pensar una película sobre su libro y también sobre ella y con ella.

Me lo había regalado recién salido de imprenta, mucho antes de que el proyecto cinematográfico surgiera. En su dedicatoria ahora leo también una especie de presagio, como si preparara aún sin saberlo el terreno de una futura adaptación. La frase dice: “Para Analía, lectora que ve más allá”;

ahora, que me imagino que ella está en algún “más allá”, me pregunto qué está viendo desde ahí.

Así empezó este viaje juntas a principios del 2019. Comenzó con meses de lecturas compartidas: releer su poesía, estudiar sus ensayos e ir acumulando las obras que ella citaba o sobre las que escribía. Tomar café y charlar sobre nuestras familias y amores y libros. Porque rápidamente Tamara, primero desde sus ensayos, desde su voz tan personal al hablar de otros, y después, durante nuestras charlas, me empujó una vez más a encontrar mi propia voz en primera persona, en el universo de nuestra futura película juntas. La señora de los permisos, derrochadora y manilarga... Así la película de Tamar se contagió de toda la poesía de Tamara y de sus ensayos, de nuestras charlas y lecturas y se fue, aún más, ramificando.

En uno de sus textos teóricos cataloga como “vanguardia doméstica” a *esa posibilidad femenina de espiar en las costuras para ver las construcciones por su reverso... Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir*. En toda su escritura Tamara usa metáforas relacionadas con la costura y siempre hace alusión a su origen judío. Buscando mi propia voz como directora en la película, pensé en mi vínculo con el judaísmo. Mis padres eran ateos provenientes de familias católicas, pero tuve una “bobe”, una abuela judía “prestada”, vecina con la que vivió mi madre al llegar a Buenos Aires y que ocupó ese rol para mí. Ella tejía crochet con unas agujas chiquitas y hacía cuadraditos tejidos con restos de lanas diferentes. Los cuadraditos se acumulaban, cada uno con sus distintos colores, y después se unían hasta formar una manta o una especie de pantufla. La obra que represento en este momento es sobre judías ortodoxas y la escribió Tamara Tenenbaum, homónima y también discípula y amiga de Kamenszain (¿una casualidad o acaso todas las charlas y lecturas compartidas sobre el judaísmo eran además un ensayo premonitorio para este nuevo proyecto?) ¿Los muertos conocen el futuro, como digo en esa obra donde además uno de los personajes se llama Tamar?

Al comienzo de la escritura del guion, lo que hice fue acumular materiales literarios y filmicos con tiempo y obsesión, como si tejiera cuadraditos. Leí todos sus libros, la poesía y los ensayos, que a su vez contienen muchas citas que me llevaron a leer a esos autores y obras citados. Se supone que la poesía es el género literario de la subjetividad y el ensayo el de la objetividad, pero es evidente en Tamara cómo su propia voz y sus

vivencias personales se filtran también en sus ensayos, su “primera persona”, como solía decir. Y ese descubrimiento me “autorizó”, en un acto mimético típico de una actriz, a encontrar y desplegar mi propia voz en la película.

Una de las primeras imágenes que tuve al pensar en una película inspirada en *El libro de Tamar* fue la de un collage. Muchos fragmentos que al ensamblarse o superponerse dieran una totalidad (¿aunque eso sería siempre un poco el cine?). El problema (o uno de ellos) era encontrar el hilo que retuviera al espectador en ese entramado (el que sostiene al lector durante el libro, emocionado y expectante).

En el guion hay diferentes materiales: la voz en off de Tamara, la mía, escenas con los demás personajes, un recital de poesía, carteles con citas. Imagino que cada uno de los fragmentos filmicos será como esos cuadros de crochet de mi bobo y que la edición ayudará a unirlos hasta formar la manta-película.

El corazón del proyecto es para mí el corazón del libro: el amor y la memoria. Y la palabra como herramienta para desenterrar ese amor después de años de separación y cuando el otro, el ex amado, ya no está presente.

Pero no solo esa urdimbre se tejió. Después de la primera versión del guion, que leyó con orgullo y amor, como madre fascinada ante la emancipación de un vástago (es suya la metáfora), compartimos un viaje a México, su México, donde había vivido y que tanto quería, y donde tanto la quieren y admiran. Fuimos al DF para los múltiples festejos por los noventa años de nuestra adorada Margo Glantz. Tamara y Margo fueron amigas desde el exilio de Tamara y su familia a esa ciudad, hace cuarenta años. Fue otro regalo convivir con esa intimidad femenina, una cofradía de mujeres extraordinarias y divertidas que mezclaban con liviandad literatura, tangos, chismes, recuerdos y proyectos futuros. Tamara comiendo papaya, hablando de ropa y maquillaje y productos para el pelo y poesía, con esa voz juvenil que se le iba al agudo cuando se entusiasmaba o criticaba. Acaba de publicarse la correspondencia que mantuvieron entre 1984 y 1997: leerla fue volver a esos desayunos en México, las voces de estas dos amigas yendo y viniendo, Tamara rogándole a Margo *contame alguna cosa sabrosa...*

La película no se hizo. Aún. No recibió apoyo financiero. Durante la pandemia, el productor, Tamara y yo nos deprimimos en relación al

proyecto, diría a este proyecto en particular y a la idea de proyecto en general. Pero la que menos se entregaba a esta depresión era Tamara. Cada vez que empezaba a despedirme de la película, a darla por perdida, Tamara dejaba sus mensajes donde con un tono idische mame reclamaba futuro (si algo contagiaba Tamara era proyección hacia adelante, siempre algo había que estar tramando). Lo único no permitido era entregarse al catastrofismo. Y así empujó una nueva versión del guion que, claro, habla del amor y la muerte y la capacidad premonitoria de la poesía, ay!

La muerte de Tamara dejó un gran vacío, desconcierto y tristeza en las tantas personas que la quisimos y admiramos. Durante el velatorio y el entierro había muchísima gente despidiéndola, familiares, amigos, escritores, estudiantes, muchos me preguntaban por la película y todos tenían, según la opinión siempre optimista de Tamara, la versión de que el proyecto estaba muy encaminado. Puro contagio de deseo. A veces me siento un poco impostora, como si no estuviera a la altura del ímpetu que tenía Tamara. Me gustaría charlar con ella, discurrir sobre las elecciones o sobre nuestras últimas lecturas, incluso nos fantaseo pensando juntas cómo incorporar su partida a un guion cuya frase final es su *¿pero, cómo hablar de la muerte sin haberse muerto?*

No sé qué pasará con la película. A veces ocupa un lugar de encargo pendiente que pesa, aunque cuando vuelvo al proyecto, me entusiasma y quiero salir a filmar ya. Quizás el guion es la premonición de otras obras, futuras, ensayadas durante este tiempo.

De lo que estoy absolutamente segura y agradecida es de las libertades nuevas que me habilitó el proceso. Porque las palabras que son su esqueleto y su sostén siguen fluyendo y ya se anticiparon nombrándolo todo, con amor, con ritmo, con la voz inconfundible de Tamara.



# En la escucha<sup>1</sup>

---

Sandra Contreras

...Busco un GPS que me oriente en la maraña de imágenes y palabras en que me pierdo, y lo que viene una y otra vez a mi mente y a mi oído es el verso, y la voz y el gesto de Tamara cuando lo leía, que me impacta, como un golpe, con la misma intensidad de aquella vez: “¿Se escucha?”. No sé si fue en el salón de actos o en el aula 3 de la Facultad, tal vez en el Parque España, seguramente en algún congreso de los tantos a los que vino a Rosario, o en este mismo festival, nada de eso lo recuerdo bien porque todos los escenarios se superponen. Pero lo que sigo viendo, sí, con nitidez, es a Tamara levantar la vista del papel, mirar al auditorio y decir, o recitar, o preguntar: “¿Se escucha?”. ¿Qué era esa prueba de sonido en medio del poema?

Tampoco identifico de inmediato, ni con claridad, cuál era exactamente el poema. Busco y enseguida ubico, dentro de *La novela de la poesía*, la parte titulada “La novela de la muerte”, que comienza así:

Cuando ganó la beca Guggenheim  
para escribir *La novela luminosa*  
Mario Levrero empezó escribiendo  
“El diario de la beca”  
para no escribir *La novela luminosa*.  
¿Eso es hablar de la muerte?  
Un diario de 500 páginas  
fechado con día y hora

---

<sup>1</sup>. Presentado en el Festival Internacional de Poesía de Rosario, 4 de noviembre de 2021.

te lleva de la mano por las rayas del cuaderno  
de un hombre que no quería narrar  
sólo quería regalarnos minuto a minuto  
el ritmo obsesivo de una rutina  
el estribillo del encierro un poema  
de 500 páginas.  
¿Se escucha?

Releo y me doy cuenta entonces de que lo que sigue resonando con fuerza para mí no es tanto -no por lo menos en principio- la pregunta que atraviesa y escande, lacerante y hasta luctuosa, todo el libro, “¿Eso es hablar de la muerte?”, sino esa otra interpelación que, dirigida quién sabe a quién, como una suerte de expresión fática, parecía casi una prueba de sonido y por eso mismo sonaba adentro y afuera del poema. Y sin embargo, y sin embargo, me parece al mismo tiempo que ese no era el primero, al menos no el único, poema en que leí, o escuché, esa interpelación. Sigo tirando del hilo y, en efecto, enseguida emerge una vez más el poema de *El eco de mi madre*, el libro de 2010, que Tamara me había dedicado ese mismo año por el eco de la mía (¡Tamara y las fechas!) y que terminaba así:

ellos se dicen unos a otros  
mami mamita mamina mamucha  
pero mamá mamá mamá  
eso solo lo digo yo  
¿se escucha?

Reconozco ahí el golpe auditivo, ahora como un golpe de realidad, y la pregunta se me transforma, de un libro a otro, en estribillo, obstinado y entrañable. Un estribillo, de esos que Tamara nos enseñó, como nadie, a leer: el ritornello como despertador de la atención, el golpeteo que recuerda, dice y repite, *lo que hay*.

Se me arma entonces ahí, entre *El eco de mi madre* y *La novela de la poesía*, simplemente entre el eco y la novela, la trama de un ritmo. Encuentro, diría, una respiración en el ritmo, en el tempo, de Tamara. Descubro -“pesco”, diría Tamara-, un ritmo tan íntimo que a la vez, por esa misma intimidad, me une a todxs. El ritmo, digo, así lo enseñaba, como



esa “particular inscripción que cada sujeto hace de su historia” y que para Tamara se conjugaba siempre en tiempo presente: “A la realidad –decía– hay que aprenderla de memoria porque es la presentificación del presente”, que es el tiempo con el que la poesía sabe trabajar.

El presente, ese tiempo que Tamara atravesó, interrogó, vio venir y que auscultó y experimentó en el sentido fuerte de un “presente vivo” y también de una prueba. El enorme valor que le daba a lo performático es una de sus señales. ¿Notaron que las lecturas en vivo –las de Batato Barea, de Cabral de Melo Neto, de Nicanor Parra– forman parte de la antología de *Libros chiquitos*, del mismo modo, e inclusive antes, que los libros? Es la intensidad de la palabra que se vuelve acto, que buscaba y encontraba también en su pasión por el teatro. ¿Vieron, en esa misma antología, la recurrencia de la escenas en las que el encuentro con algún escritor –Burroughs, o Enrique Lihn, o Juanele, hasta Borges– se cuenta al modo de una escucha diferida? “Creo que me quiso decir” dice una y otra vez a lo largo del libro. Es la figura del eco, atravesada ahora por su resonancia en el presente, cuya figura parece ser aquí: “ahora que vuelvo a leer”, “ahora que estoy escribiendo”, es decir, “ahora que escucho”. Leer como una forma de recibir y subrayar el eco, escribir como una forma de volver a escuchar.

Tamara escuchaba: escuchaba lo que se decía, escuchaba lo que escribíamos, escuchaba lo que teníamos para decirle sobre lo que ella escribía. Todxs supimos de ese oído atento y generoso y hospitalario. Todxs la vimos practicar esa escucha y convertirse, en esa práctica, en la gran lectora del presente. No necesitaba siquiera someterse a la prueba del anacronismo, ese salvoconducto al que solemos recurrir para dejar en claro que no nos pegamos a lo contemporáneo. Precisamente, porque no tuvo nunca la superstición de actualidad, simplemente leía, sin escrúpulos, sin prejuicios, y también sin temor, con la pasión de la curiosidad, lo que se escribe “hoy”.

Pienso entonces, hoy, en esa trama compuesta de escucha y tiempo presente, como uno de sus más preciosos, y amorosos, legados. Y es que ese “ahora que” implica siempre, en la escritura de Tamara –en su poesía, en su prosa, en su crítica y en todos los pasajes entre géneros que ensayó– una disposición a la escucha, que se abre, a través del encuentro con el otro, a una forma de comunidad. Lo hizo a través del testimonio, que redefinió de un modo radical como la disposición a recibir en el propio aliento la boca del otro. El testimonio que descubría en la política de la poesía de los

2000 como forma de “traer a la vida” lo que está muerto en la órbita de la metáfora, y que practicó, de modo visceral, en ese gran acto de amor que es *El libro de Tamar*. Una forma de testimoniar a la que Tamara llamaba “poner en fecha lo real”, “volver presentes los hechos” y que es el modo, decía, que tiene la poesía de aportar una prueba de vida.

Y sin embargo, y sin embargo, aún en esa ética y en esa política de “insuflar vida” como forma de abrirse al otro y a lo real, el antídoto para atajar el malentendido optimista también estaba escrito:

Vallejo de la muerte extrajo vida  
eso también lo enseñé  
¿se entiende que no es una estupidez optimista?

Me gusta subrayar estos versos. Veo ahí destellar “la evidencia de la imagen como enseñanza realista” aunque no como pedagogía sino como lección (como regalo, como don) que circula en la asamblea real-imaginaria del seminario y en el espacio de la clase. Tamara en el seminario. La veo también ahí levantar la vista y hablar con el auditorio, mientras aligera el peso de las imágenes que ella misma ponía a circular antes de que se carguen de verdad grandilocuente.

Esa sustracción también era parte de una práctica de la liberación, a la que le fue dando muchas formas. El “pase” de *El libro de los divanes*. El alejamiento del “formalismo puro y duro de los años 70”, del que da testimonio la poeta-narradora en *El libro de Tamar*. La pulsión de lo chiquito, esa práctica liviana que activa el deseo de escribir y que libera de la concepción agónica de los vates literarios. Por esto no solo la “liberación” sino también el “alivio” es una imagen recurrente en estos libros últimos: es el alivio de “lo que sobra”, que llega con el recordatorio de “lo que hay”, un alivio “inofensivo”, precisamente porque la ambición de lo grande nunca estuvo en juego, y también un alivio alegre, como el que portan las “novelitas” de “las chicas”, esas que “llevan tatuadas las tretas de las débiles” y practican sin culpa el ejercicio de la anotación. Su gran legado feminista, el que marchó entusiasta e intransigente en las calles, se trama en estos afectos, y se escribe en su último libro con dos palabras dulces -poetisa, chicas- que llama a usar menos como estandartes que como pañuelos atados a la garganta.

Chicas en tiempos suspendidos. En la espiral de tiempos que atraviesa la obra de Tamara, toda ella una experiencia radical con el tiempo, toda ella hecha con/en la materia del tiempo, el presente da otra vuelta, ahora en la forma de un “hilo” en el que tal vez, dice, “aparezca algo nuevo”, pero en suspenso, porque no se puede pronosticar. En ese tiempo suspendido, al que le puso fecha de pandemia, marzo a diciembre de 2020, el continuo entre la poesía y la novela, entre el corte y el enlace, que exploró a través de un relato de larga duración, se proyecta en lo que parece ser el estribillo del encierro: “Lo que empezó como poesía tiene que terminar como novela”, dice de una y muchas maneras en el libro. Me niego a decir algo de la última parte, que tituló “Fin de la historia”. Prefiero retener aquí, para ir cerrando, la variante en que ese estribillo mutante se abre a la poesía como libertad mayor:

Y sin embargo y sin embargo concluyo ahora  
Que lo que empieza como poesía  
Debería poder terminar también como poesía  
Porque si no hay nada más para contar  
Después de haberlo contado todo  
Cuando él me deje un mensaje de voz  
Yo voy a poder darme el lujo  
De no contestar.

En esa libertad de no contestar escucho una vez más la voz de Tamara. Recuerdo su increíble lectura de “No hay cadáveres”, la negación final del estribillo que Perlongher repitió 53 veces, como una última pirueta en que los fragmentos del poema “caían de maduro”, “como diciendo -decía- hasta aquí llegamos”, y recalaban en la encuadernación del libro, como último golpe de realidad. “Ahí -decía Tamara- es cuando aparece el silencio, como último regalo que el escritor le hace al lector. Se trata de un sonido que se desmiente a sí mismo, o, mejor, de un ritmo que lo único que ahora deja escuchar es al sujeto”. Quiero escuchar, recibir, ese silencio. No como un silencio metafísico, ni sublime ni de todas las variantes de lo esencial. Sino como un regalo: el silencio simplemente materializado en un libro, en un librito, de apenas 70 páginas, donde los versos, impresos a doble espacio, parecen las rayas de un cuaderno. El cuaderno a rayas que

tanto le gustaba. En ese cuaderno elijo compartir este fragmento y seguir escuchando su ritmo en loop:

¿Y la enfermedad?

¿Y la muerte?

De esos asuntos ya hablé en otros libros

y no me queda más para decir.

Porque en este caso no hay duda

de que lo que empezó como poesía

está terminando como una de esas novelas

donde ni el lamento tanguero

ni el lamento judío

ni el otro lamento con el que suelo tapizar

el diván de mi analista

alcanzan para que el ritmo

el rezo

el verso

la escansión

o como quieran llamar

a ese golpe que corta la prosa

en pedacitos

se interponga entre la realidad y lo que sí o sí

merece quedar suspendido

sin pronóstico

sin metáforas

pero sobre todo

sin miedo.

Hasta siempre, Tamara.

# Tamara y el deseo

---

Florencia Garramuño

Fines de junio de 2021. Estamos en pandemia.

Casi no he visto a Tamara desde el encierro del 18 de marzo de 2020. Solo unas pocas veces, en el verano, cenamos en el balcón de Ugarteche. Tamara había ideado un sistema para que sus invitados –dos, a lo máximo tres– subieran por un ascensor y ella por otro, nunca se encontrarán dentro del departamento, y cenaran al aire libre en el balcón. Pedíamos de un delivery cercano y yo llevaba un rosé. Tamara le había puesto a su balcón “Chez Tamar”.

Ahora tengo una reserva para irme unos pocos días al mar a escribir, pero antes, logramos vernos. Un almuerzo al mediodía, al aire libre. Tamara llega agitada, cansada; hablamos de enfermedades; ella no entiende por qué está tan agotada. Me cuenta encuentros con médicos y algunos temores. Pero enseguida emerge la Tamara vital: “basta de hablar de enfermedades, hablemos de la vida”, me dice.

Charlamos al sol, un día bastante poco frío de nuestros inviernos vueltos casi tropicales.

Come poco, pero con energía. Nos despedimos sabiendo que, a mi vuelta, en pocos días, nos veremos de nuevo. El primer asado con amigos –al aire libre, claro– después de mucho tiempo.

Antes de llegar a mi casa tengo un whatsapp de ella: “que viva el deseo”, me alienta.

No sabía entonces que sería su último mensaje.

Al volver del mar, me entero de su enfermedad fulminante por un amigo en común. Decido no llamarla hasta que ella me llame, pero pasa el fin de semana y el lunes la internan. Al enterarme, le escribo un whatsapp:

“querida: estoy para lo que necesites. Te acompaño”, le digo. Ese whatsapp fue respondido por su hijo, Mauro.

Que su último mensaje haya sido “que viva el deseo” resuena en mí cada vez que la recuerdo. Iluminada por su sonrisa abierta, en una foto que nos sacamos las dos juntas, al sol también, en un viaje a Bahía Blanca unos años atrás.

El dolor me embarga: lo intempestivo de su muerte, el contexto ominoso de la pandemia, el contorno de su ausencia. La falta que me hace. “Hay golpes en la vida tan fuertes”, me sopla a través de Vallejo desde *El eco de mi madre*, el libro que escribió sobre la enfermedad y muerte de su madre, publicado en 2010.

Unos meses después de su partida, junto con un grupo de amigas –Malena Rey, Cynthia Edul, Mercedes Halfon; luego se nos unió Leonora Djament– nos ocupamos de sus papeles, de sus libros, para aliviar en algo el trabajo doloroso de sus hijes. También, entiendo ahora, para reencontrarnos con ella. Para hacer nuestro propio duelo.

Vuelvo a su departamento luminoso como su sonrisa, con su energía intacta en los muebles, la cocina, su biblioteca.

Un día, mientras catalogábamos sus libros de poesía, nos detenemos en un volumen de Nicanor Parra, lleno de subrayados y papelitos. Comenzamos a leer los subrayados: nos reímos, admiradas, de la precisión en esos “libros chiquitos” que marcan sus subrayados. Tamara nos da letra, nos señala qué leer, dónde encontrarla, cómo seguir leyéndola. Nos explica con sus ojos chispeantes la energía poética de esos textos frente a la aburrida pomposidad de los vates. Nos sopla la respuesta. Quizás no sea una respuesta, sino simplemente, un modo de seguir escribiendo para no dejarnos morir.

Los que iban a ser sus últimos años fueron también años muy fecundos en su escritura. Tamara no paraba de escribir, ni de preguntar, a cada rato, si estábamos escribiendo.

Hay otra foto. Tamara en mi casa, a su regreso de México. Había ido al cumpleaños 90 de su amiga Margo Glantz. Sería el último encuentro con Tamara entre amigas antes de aquel mediodía de sol. Al poco tiempo se inició la pandemia y la reclusión. En esa foto, Tamara ríe; no sonrío: se está riendo a carcajadas.

En esos meses en que no nos veíamos, Tamara escribe *Chicas en tiempos suspendidos*. Me dio un ejemplar, con una dedicatoria que sé que

repetió en varias otras dedicatorias, con leves variaciones. La mía dice “A Flor, una de mis chicas más queridas. Tamara, pandemia 2021.” Leí el libro en ese viaje al mar. Vi allí su energía, esa pulsión por escribir que parecía ir en contra de alguna otra fuerza que entonces no pude identificar, y ese entramado de voces que enhebran ideas que Tamara sí supo identificar. Puedo detenerme en las ideas que discute, las formas en las que plantea cuestiones sobre la poesía y la contemporaneidad, tan presentes siempre en Tamara.

A los pocos días de la partida de Tamara, otra amiga en común, Sandra Contreras, leyó *Chicas*, y me escribió un whatsapp que me dejó pensando: “Cuánto miedo tenía”. Releí entonces *Chicas*; ahí lo vi, es cierto:

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  
A él lo invoco ahora que estoy asustada  
Porque desde el televisor me llaman abuela  
Y no me reconozco.

No vi el miedo en mi primera lectura, con la imagen fresquísima de la Tamara vital de aquel almuerzo. Es cierto que me quedé un poco preocupada por su salud, pero luego su libro, y su sonrisa abierta... y la fuerza de ese libro, por favor.

Me emociona ahora el modo en que en esa escritura Tamara está convocando a esos amigos con los que no está pudiendo encontrarse por la pandemia: allí están Margo Glantz -a quien está dedicado el libro-, Paloma Vidal, Mario Cámara, Diana Klinger, Paula Siganevich. Además de las lecturas en las que entonces se refugia:

Si yo ahora me hiciera un test  
no de coronavirus sino de soledad

seguramente me daría negativo.

Resultado: NO ESTÁ SOLA.

Cómo no pude ver la enfermedad agazapada en su cuerpo en aquel mediodía soleado durante nuestro último almuerzo; por qué no pude ver la enfermedad y el miedo en mi primera lectura de *Chicas*.

Y sin embargo y sin embargo  
los autores mientras escriben viven vidas  
que valen la pena de ser leídas.

De nuevo me sopla Tamara: “escribir poesía para mí / es dar y recibir una promesa / de supervivencia”.

Tamara y el deseo en esas letras.



# Tamara, a mestre antiviate: buscando um perfil da poeta/crítica em *Garotas em tempos suspensos*

Ieda Magri<sup>1</sup>

**Ieda** - Depois de lido o poema, poderíamos começar pela dupla poeta e poetisa. Não sei se é uma discussão que está rolando no meio literário hoje, mas me parece que Tamara Kamenszain está trazendo a questão de uma linguagem nova, entre as nossas avós, entre nossas mães e nós. Estamos ensaiando uma nova linguagem, estamos reaprendendo a falar. E ela ilustra isso no poema inteiro, com essa ideia das “netes”: mães e avós continuam sendo mães e avós, mas os netos e as netas viram “netes”. Só com a nova geração essa linguagem começa... A ideia de não dizer nem que se é homem nem que se é mulher ou nem feminino, nem masculino.

Esse reaprender a falar, reaprender a usar os artigos, reaprender a conjugar, também tem a ver com trazer uma palavra velha, ou uma palavra do passado, que antes de cair em desgraça, digamos assim, foi uma palavra solene. Dizer poetisa era solene, não era pejorativo, durante o romantismo. Quando a gente começa a trocar o período romântico pelo período moderno, com as vanguardas, poetisa se torna uma designação pejorativa pra mulher que escreve versinhos, fala de comadre, essa conversinha que não estaria à altura do poeta, o homem. Então, trazendo essa palavra, o que ela está trazendo pra gente? Qual é a questão? Quer dizer, ela está querendo ressignificar essa palavra? Essa é uma discussão que está em circulação nas discussões sobre poesia hoje? Por quê?

---

<sup>1</sup>. Com a participação dos alunos do curso “Algumas páginas de teoria em romances latino-americanos”, da Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

O que a Tamara faz, a Cecilia Pavón faz, a Fernanda Laguna faz... Vocês podem não conhecer, mas conhecem alguém que faz aqui no Brasil: a Marília Garcia faz, a Paloma Vidal faz. A Marília trabalha com uma coisa do poema moderno, que são esses espaços, tem um corte que é diferente, mas esse ritmo e essa fala do não solene, do absolutamente não solene, do pequeno... do comum, do cotidiano..., a poesia-conversa. Se é essa poesia que esse tempo em suspenso está trazendo pro centro, quer dizer, pro lugar de discussão de uma poesia de agora, o que significa trazer a palavra poetisa com isso?

**Gisele Matos** - A primeira coisa que me chamou atenção no texto é que é muito mais do que conversa de comadre, é conversa de amor. E eu estou falando que é conversa de amor porque durante muito tempo os textos de amor, de poesia de amor viraram clichê, ficaram de fora. A poesia solene, a poesia verdadeira, não fala de amor, ela fala de outra coisa, né? Falar de amor... mulher sempre falou de amor. Você falou do romantismo, por exemplo, e eu logo lembrei da Auta de Souza. Auta de Souza falava de amor. E durante muito tempo não se ouviu falar sobre Auta de Souza. Quando a gente estuda no colégio, a gente estuda Álvares de Azevedo, a gente estuda Castro Alves em termo de poesia, e tem uma puta de uma mulher, uma puta de uma poetisa e eu passei a escola inteira sem ouvir falar de Auta de Souza.

**Ieda** - Sim, todos nós. Eu acho (riso).

**Gisele Matos** - A gente está recuperando Maria Firmina de uns anos pra cá. Então essas questões são importantes pra gente pensar o papel da mulher escritora. Dentro de uma história da escrita. Aí você falou sobre a diferença entre poeta e poetisa, e uma coisa que eu particularmente sinto muito, é que tem uma diferença entre as poetisas latino-americanas sem ser brasileiras e as poetisas brasileiras. Eu acho que se a gente chegar pra uma poeta brasileira atual e falar "Olha, você é poetisa", ela vai rir na sua cara. Ela não vai aceitar ser chamada de poetisa, e ela vai falar que ser chamada de poetisa é diminuí-la enquanto poeta.

**Ieda** - Também acho, para mim é difícil tirar essa capa pejorativa de "poetisa"...

**Luciana Conti** - Acho que a questão que ela traz aqui é valorizar a poeta ou a poetisa, a mulher autora de poesia, valorizar o universo dessa mulher. Ela recupera esse "poetisa" pra falar assim: "Nós, mulheres

poetas, sempre fizemos questão de sermos tratadas como homens, mas nós temos um universo que é feminino e ao recuperar essa palavra a gente está valorizando esse lugar feminino, que era visto como um lugar menor.”

**Ieda** - É isso que ela está discutindo, mas precisaria trazer a palavra?

**Luciana Conti** - Acho que trazer a palavra é simbólico. Estou lembrando da minha bisavó, ela escrevia poemas, tinha livros editados e tal, era poetisa, lá na época em que se dizia poetisa. Mas nunca foi levada muito a sério, era aquela mulher que escrevia dentro de casa, entre os muros da família, né? Ser poetisa era um pouco isso, estar aprisionada nesse ambiente doméstico... Quantas mulheres poetisas daquela época conseguiram romper esse isolamento? Muito poucas, né? Tem muito pra fazer na política, é preciso falar “Mulheres também podem fazer poesia”, elas não precisam ser homens pra fazer poesia, a gente não precisa ser chamada de poeta para fazer poesia. Mais ou menos, sei lá, Dilma fazia questão de ser chamada de presidenta. Eu não preciso me igualar aos homens pra ocupar esse lugar. Não preciso me masculinizar pra ter esse lugar.

**Luiza Oliveira** - Não precisa ser igual a mãe, que usa *taller* pra ir ao trabalho.

**Ana Resende** - É, não precisa fazer isso. Não precisamos fazer a performance masculina pra estar à altura, pra poder ter direito a falar, fazer poesia, etc.

**Luciana Alves** - O uso do sobrenome: os homens são referidos pelo sobrenome e as mulheres pelo nome. Eu estava escrevendo sobre Sylvia Molloy e tomei o cuidado de chamar Molloy, Molloy, Molloy, até por orientação sua: “Olha, quando você está falando de um autor, use o sobrenome”. O meu Alves Pereira é paterno. Eu não tenho nenhuma referência materna no meu nome, assim como você, isso é da geração. Então quando ela fala do sobrenome dela “Eu quero ser chamada pelo meu sobrenome”, eu penso: “Nossa, eu não, se um dia eu escrever, eu quero ter outro sobrenome, porque eu quero deixar o mundo mais feminino” e eu acho que o que nos faz femininas é o nosso nome. Neste caso, é a Juana, é Delmira, Tamara.

**Ieda** - É o que ela faz no poema, né?

**Luciana Alves** - É, é Alfonsina. Então sei lá, eu fiquei pensando nisso, sabe, que essa coisa de chamar pelo sobrenome é da ordem do masculino. E será que a gente pode subverter essa ordem? Será que “Não, eu quero ser chamada pelo meu nome”, igual a Tarsila, a Clarice, as nossas escritoras. Ninguém fala da Telles, fala da Lygia, né?

**Márcia Fráguas** - Mas no Brasil quando você se consagra, você é o primeiro nome, não é?

**Luciana Alves** - Só das mulheres.

**Márcia Fráguas** - Chico Buarque, fala Chico. Caetano.

**Ieda** - Ah sim, na música. Mas na literatura?

(Todes falando ao mesmo tempo)

**Luciana Alves** - Mas eu já tentei me perguntar por que isso acontece, ela também... ela fez isso, mas ela quis dizer assim “Para me elevar ao... para estar no nível deles, eu quero ser chamada pelo sobrenome”. Será que é isso? Será que também não se colocaria no mesmo lugar?

**Ieda** - Mas ela revê isso. É como se dissesse “Quando eu estava ainda montada nessa ideia de ter meu sobrenome”. “Não sou Tamara, sou Kamenszain”, mas em algum momento isso muda: “Eu não sou poetisa sou poeta/ disse a mim mesma uma e mil vezes, aos vinte anos/ não sou Tamara sou Kamenszain/ me queixei sempre que alguém por escrito/ aludia à minha obra me chamando pelo nome”. Ela conta a história dessa mudança de perspectiva. E tem um poema d’*O livro dos divãs* que diz assim

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 mi lo urgente a esa edad era  
graduarme de mi 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 decifrar Tamara.

Quando Tamara começa a aparecer nos poemas com menos disfarces? É quando ela deixa de sentir a pressão por ser Kamenzain, “a super-jecta”, como diz Foffani, no prefácio a *La novela de la poesía*. Quando não precisa mais recorrer à terceira pessoa. Esse percurso fica narrado no *El libro de Tamar*.

**Luciana Conti** - Quando ela está pedindo para ser chamada pelo seu nome é quando a mulher está se impondo no mundo masculino. O que o movimento feminista fez foi dizer “Não queremos mais, na linguagem, nos submeter a uma linguagem masculina”, porque se entende que pra subverter as questões sociais, se passa pela linguagem e, portanto, vamos mudar a linguagem. Acho que essa foi a questão.

**Ieda** - Estamos aprendendo a falar outra vez, ou seja, estamos instalando novas dimensões pra pensar o mundo, pra pensar a linguagem, pra pensar poesia. O que isso tem a ver com recuperar a palavra poetisa? Essa é a minha pergunta, pra mim isso é esquisito. Está bom, ela vai nos explicar, ela está interessada num anacronismo. É o tempo suspenso e o anacronismo que ela traz de Didi-Huberman e Rancière. Mas, qual é a força política dessa palavra? É reescrever? A pergunta é sempre essa, será que aquelas poetisas do passado se uniriam nas mesmas questões que as garotas, as *chicas* de hoje, com lenço verde lutando pela legalização do aborto? Será que elas acompanhariam isso? Me parece que é muito a ideia também do Agamben, do contemporâneo como um tempo que faz ponte com um tempo passado, que é anacrônico. Como então, pensar? E pensar é criar uma geração de poetisas. Quer dizer, nós temos a história, vamos falar da própria tradição, temos uma tradição de poetisas que são sempre homens, cujos grandes vates são Borges e Neruda. Aqui no livro, ela não fala de outros, Borges e Neruda são os grandes vates, os quais nós podemos confrontar com os antívates, que

são Enrique Lihn e Nicanor Parra, para falar nas mesmas gerações. Ou podemos pensar que mesmo na tradição masculina, nós temos os vates e os antivates. Agora, ela está pensando numa linhagem feminina, no livro inteiro ela pensa numa linhagem feminina ou numa tradição feminina na qual ela está se inscrevendo. Mas não é incongruente dizer “netes”, ou seja, neutro, ou seja nem no feminino nem no masculino, mas recuperar poetisa pra marcar o feminino? Nosso tempo precisa depurar a poetisa, inverter o polo masculino pra que a próxima geração possa deixar de reivindicar isso?

Bom, ela foi chamada pra escrever, como “conta” na parte chamada “O fim da história”, a história feminista da literatura argentina. Por onde começa a história feminista da literatura argentina? Pela uruguaia Delmira, não é (riso)? Pela uruguaia e pela argentina que vem do interior, Alfonsina, e vai fazendo falar essas duas, e vai colocando outras, Blanca Varela, até chegar, digamos, nela, e ela pergunta “Vou ficar ou não vou?”. Quer dizer “Quem sou, o que eu estou fazendo aqui? Me inscrevo nessa tradição”. Como fazer essas duas pontas, uma ponta em que nós temos a considerada poetisa, e num outro temos a poeta, como contar essa história feminista da literatura argentina a partir da ideia do amor? O amor é, então, essa categoria mais batida da lírica ou mais difícil de se tomar como um tema que não seja piegas. Quer dizer, é o tema, como vocês falaram, da adolescência, o tema da conversa de comadres, o tema da dor de cotovelo, o tema menor, mas é o grande tema da poesia. Não é? A questão da poetisa está ligada ao amor?

Em *Historias de amor y otros ensayos*, que é um livro dos anos 2000, tem um bloco que é “As enamoradas”, onde estão os textos sobre a Delmira e sobre a Alfonsina, e sobre Juana Ines de la Cruz, Olga Orozco e Maria Vitória Soares, de quem ela fala nesse poema que a gente acabou de ler. Ela não fala da Olga e nem da Maria Vitória Soares, mas da Delmira, da Alfonsina e da Sor Juana, fala delas o tempo todo, conversa com elas. E tem outra parte que são “Os enamorados”, os poetas também que falam de amor, não é? Oliverio Girondo, Roberto Echavarrén e José Kozer. É como se ela estivesse fazendo uma operação que é transformar em poema aquilo que foi ensaio. Então penso que em *Garotas...* ela está *poetizando* o ensaio. Por isso a palavra poetisa ganha tanta importância. O substantivo vira ação de poeta, verbo.

Ela junta a esse livro novo, o *Historias de amor*, um outro um pouco mais antigo, chamado *La edad de la poesía*, de 96, um livro pra dizer que a poesia tem idade e isso é interessante. É ali que ela fala que a autobiografia não resiste a uma nova encadernação. Ela monta o livro ao contrário, o que é mais recente está no começo e vai indo pro final. “A crítica é uma forma moderna da autobiografia”, diz o Piglia. Então ela está fazendo aqui uma autobiografia, como também faz no poema, mas ela termina pelo primeiro livro, o *Texto silencioso*, que é aquele que o marido faz lá no México. E é onde está “Bordado e costura do texto”, que todo mundo ama, que teve uma tradução e está na internet, todo mundo cita muito. Quer dizer, no livro de ensaios ela vai do agora para o passado, então pensar a biografia dela aqui é pensar uma linha inversa. No *Garotas em tempos suspensos*, ela acaba fazendo a biografia passar pela vida e obra das poetisas, do passado pro presente, mas o tempo suspenso quebra a linearidade e ela começa a ver essas poetisas todas juntas, no mesmo tempo suspenso. Todas as histórias das poetisas mulheres presentes ao mesmo tempo, sem fim. Estamos escrevendo o final, ela diz quando escreve “Isso vai terminar como poesia ou vai terminar como romance?”, como romancão, como romance ruim? É “O que eu estou fazendo?”, a história da vida, o romance da novela da poesia, que é o livro que encaderna todos os seus livros de poesia.

Então ela está pensando tudo isso junto, mas quando a gente vai aos textos, vai encontrar a referência que nos coloca no meio da discussão sobre o vocábulo, sobre a palavra, sobre o termo poetisa, sobre o conceito poetisa. Que incômodo! Primeiro vem a divorciada do modernismo, a Delmira Agustini. É lindo esse texto porque ela vai pensar a Delmira, que é essa que com vinte e sete anos é assassinada pelo namorado, na verdade pelo marido, com quem ela fica casada apenas vinte e um dias. Delmira mora com os pais, ela não consegue dormir à noite, ela tem insônia, como a Pizarnik... Então ela fica à noite escrevendo na casa do pai e da mãe. Quando casa, não consegue mais escrever, ela se transforma na musa muda. Ela não escreve mais. Fica esses vinte e um dias casada, volta pra casa dos pais, se divorcia, e o marido se torna um amante com quem ela tem encontros semanais num hotel. E é num desses encontros semanais no hotel que ele a mata e depois se mata. Delmira permite a Tamara juntar essa ideia da bio e da grafia, a vida e

a escrita como uma coisa que anda junto, a poesia e a vida misturadas, tão misturadas que ela se separa pra poder escrever e morre porque se separa. Ou seja, a vida e a morte estão ligadas à questão da grafia.

E por que ela é a divorciada do modernismo e não do marido? Tamara defende uma ideia que eu achei brilhante, que Delmira tem uma postura de pós-modernista antes de ser modernista. Não é romântica, é para além dos modernos. E Alfonsina é a solteira como a mãe póstuma. Alfonsina é do interior, e vai para Buenos Aires, ela é mãe solteira, tem um filho com um homem casado, e ela é considerada a grande poetisa argentina. Grande poetisa seria um oxímoro. Grande porque é aquela figura muito conhecida e incontornável da história da literatura argentina e, no entanto, poetisa, sempre diminuída pelos vates, pela crítica, porque ela era considerada menor por ser essa poeta romântica. Então, de novo, o divórcio com o modernismo, não é? Só que ela tem que ser engolida, porque é uma poeta que se impõe porque vende muito, vende como água. Ela escreve essas histórias de amor... na verdade não são histórias, são poesias de amor, que são apreciadíssimas pelo público. Ela é essa poeta pra quem todo mundo vai pedir autógrafo, que numa tarde vai pra um evento, não pra lançar livro, e autografa duzentos livros numa tarde, sem esperar, só porque estava ali. É essa poeta que se impõe pelo gosto da maioria, mas é considerada poetisa porque rima amor com dor pra lembrar, a contrário, a Ana Martins Marques (Este é um poema de amor/ Por isso nele/ Não poderá faltar/ a menção a alguma flor)... e o que a Tamara está fazendo aqui é se perguntar por que não pode rimar pão com emoção, como pergunta Hocquard no poema da Marília Garcia.

Ela usa, no ensaio, a palavra poetisa, mas não vai simplesmente usar como se não houvesse nada de diferente no uso dessa palavra. Coloca uma nota. E a nota remete a um texto da Beatriz Sarlo, em *Modernidade periférica*. E aí dá para entender a discussão com Borges que está aqui no poema da Tamara, que a gente leu hoje. Porque Beatriz Sarlo conta essa história que eu contei pra vocês, que a Alfonsina é a grande poetisa, ou seja, não dá pra ser ignorada, porque ela é um sucesso absoluto de público, mas é considerada especialmente por Borges e pela crítica, como uma poeta menor, justamente por ser romântica e não moderna. Supostamente, lembremos, a Tamara está fazendo isso,



contando a história feminista da literatura argentina, como aqui no livro da Sarlo, *Modernidade periférica*, está falando de uma história da modernidade argentina, e aí é que a Alfonsina vai entrar. E entra em comparação com Norah Lange e Victoria Ocampo, duas poetisas grandiosas. Poetas, jamais poetisas, porque são vanguardistas, da grande elite portenha, elite cultural e elite financeira, e ocupam esse lugar. Bom, Victoria Ocampo é a mecenas da cultura, vai pagar muitos textos a Borges pra que ele possa sobreviver. E a Alfonsina não, Alfonsina vem do interior, é jornalista, vende também o seu trabalho de escrita para os jornais, etc. E o que Sarlo faz é muito bonito, porque está aqui também trabalhando contra Borges. Então, antes da Tamara fazer essa ideia de resgate da Alfonsina, desse lugar menor da Alfonsina, a Sarlo faz. Alguma coisa acontece aí, que no início dos anos 1990 até o início dos anos 2000, as duas ensaístas se inscrevem no mesmo gesto, digamos, de tirar desse lugar menor a grande poeta que foi Alfonsina. A questão política de usar o termo poetisa aponta para esse gesto de rasurar a história, reescrever a história, dizendo que a Alfonsina foi uma poeta, e assim colocá-la dentro da história que a modernidade latino-americana ou argentina escreveu. Escrever uma história feminista da literatura argentina inclui pensar esses vocábulos com os quais se etiqueta uma ou outra poeta. Então me parece que esse é um gesto político, a Alfonsina é uma poeta importante da história da poesia latino-americana ou argentina. Antes, foi preciso colocar uma nota de rodapé explicativa para o termo usado pela crítica argentina ao se referir a ela. Agora o termo que estava embaixo sobe para o centro do texto, para o primeiro verso do poema. Incontornável. Incômoda.

Num determinado momento, Tamara diz que muda completamente o modo de pensar a literatura, porque ela se separa e deixa para trás a ideia textualista, essa crítica de seu gueto, e ousa sair da barreira que ela impõe de eliminar a dor, o amor, a vida pessoal, a biografia. Ela começa esse movimento ainda em *Tango bar* e ele vai ficar cada vez mais acelerado e chega ao auge em 2015 com *El libro de Tamar*. Ela detecta na Alfonsina a mesma virada, só que ao contrário. De poetisa do amor à poeta decantada. Tamara escolhe o último poema, que é aquele que fala “Se ele me telefonar novamente/ diga que não insista, que saí/ escreveu com um pé no mar”. O último poema e o suicídio.

Quero dizer, aquilo que é a vida, mas também a morte, e aquilo que é a frieza absoluta. “Não vou atender o telefone, diga que saí, não insista”, quer dizer, o fim da história de amor. O que começa como poesia, vai terminar como romance.

**Luciana Conti** - Isso acontece também no Brasil, não? Poesia e amor são coisas de mulher... como falávamos no curso do ano passado.

**Ieda** - Vamos tentar elaborar. Acho que a gente estava falando sobre a polêmica que a Ana Cristina Cesar trazia: quando os críticos pensam em quais são as qualidades ou qual é o léxico da Cecília Meireles, vão encontrar uns definidores que são esses da escrita de mulher, que tem a ver com emoção, com amor, com o inefável. Tudo isso que a Ana Cristina Cesar denuncia, que é a própria conceituação de poesia. A poesia seria isso que tem na Cecília Meireles, que é mulher e que escreve então poesia feminina e pergunta em seguida se a Angela Melin virou homem quando se recusou a escrever com esses predicativos e passou a usar uma linguagem agressiva, eschachada.

**Carla Oliveira** - A musa vira puta. Angela Melin virou homem porque começou a escrever uma coisa super dura, falar de sexo, sem nada de rimar amor com dor.

**Ieda** - A briga ali, me parece, era a seguinte: a literatura feminina pode falar sobre o que quiser, quer dizer, é sair do lugar que faz com que poesia de mulher seja uma poesia que tem um determinado léxico, que é o léxico feminino. Me parece que, eu posso estar enganada, mas me parece que o que a Tamara Kamenszain está fazendo aqui é dizer “Nós podemos falar sobre aqueles temas que eram de mulherzinha, a *lírca ronca* de nossas antepassadas, nós podemos falar sobre o que nós quisermos, nós podemos inclusive inventar uma língua nova pra falar desses temas que são considerados temas de mulherzinha”, temos direito a ser mulherzinha, direito à conversa de bar, direito à conversa de comadre. Que é o que essas mulheres, as novas poetas — mas também Parra — estão fazendo, justamente essa ideia do real que é anti-vatismo, que é anti solenidade, que é a poesia do xixi, lembram, eu não sei se todos vocês conhecem, mas lembram do livro da Ludmer, o *Aqui América Latina*? Na conversa com Tamara, Ludmer fala “Eu sei ler a narrativa contemporânea, mas eu não sei ler a poesia, você pode ser minha informante para o livro que eu estou fazendo? O que que você

acha que está acontecendo agora na poesia contemporânea?” E Tamara Kamenszain diz ali que o gesto mais transgressor e o mais interessante daquele momento, que era o dos anos 2000, é justamente essa poesia que não quer mais dar conta da experiência, do sublime, do sagrado, do solene. Nada disso. A poesia é o gesto profanatório por excelência mas, no entanto, no entanto, a pergunta dela é como profanar aquilo que não é profanável? Porque “escrever com o que há” é escrever esse real que a analista dela fala, o real bruto, mas o real a gente só acessa com palavras. Então, a ideia de que não há tema sagrado para a poesia, etc. Só que o reality show já fez isso. O que que tenta dar conta do real bruto? O que que tenta dar conta do testemunhar sem metáfora, tudo isso, o real bruto é o reality show. Dá para profanar um reality show? Como profanar o improfanável, essa é a questão, não tem mais nada. Como fazer isso? Essa é a pergunta dela lá no ensaio “Testemunhar sem metáfora”.

**Natália Natalino** - Você acha que em algum desses ensaios há uma espécie de reivindicação de falar do ofendido? Quando ela lê a Iannamico, a poesia do xixi e outras, ela nunca reivindica uma poesia de mulher, uma escrita de mulher. Por que é importante colocar a mulher na pauta agora? Não é uma questão da Kamenszain. Pra mim, ela vem jogando tudo no ventilador, como uma dívida também. Talvez ela esteja lá, enquanto teórica, enquanto crítica, e precisa colocar na ordem do dia dela esse tema, que parece que na obra dela não tem.

**Ieda** - Uma exigência de tomada de posição social?

**Márcia Fráguas** - Mas ela é meio apologista também dessa ideia de poesia menos.

**Ieda** - Que ela não faz, porque ela é sofisticadíssima.

**Márcia Fráguas** - É quase como se nessa manipulação ela tentasse estabelecer uma espécie de cânone feminino, todas as outras mulheres vibrando num mesmo diapasão. Então eu fiquei pensando nessa coisa do anacrônico que ela põe no final. É uma chave de leitura pra isso.

**Natália Natalino** - Mas me parece que ela não... Eu não sei, dá um nó, porque pra mim nem ela sabe muito bem qual é o motivo da apologia à poetisa.

**Ieda** - Eu tenho a mesma impressão. Vários amigos dizem “Não, esse livro eu nem vou ler. Isso eu nem leio.” Que é como se ela se inscrevesse...

Esse livro é lindo, o poema é lindo, mas é panfletário, não é outra coisa, a gente tem que dizer: é panfletário, ela se inscreve ali.

**Natália Natalino** - O problema é esse, eu não consigo ver.

**Ieda** - Você acha que ele não é panfletário?

**Natália Natalino** - Não. Eu acho que ela está fazendo uma revisão do que é ser poeta. Do que é ser poetisa. Do que é ser mulher...

**Luciana Conti** - Do que é ser mulher. De poder deixar impresso na obra dela essa experiência, deixar exposto para o leitor dela que ela é uma mulher, que ela está falando da experiência dela. Ela fala no final “E as garotas da minha geração? Merecemos chamar-mo-nos de poetisas?”

**Márcia Fráguas** - Mas é a coisa do anacronismo...

**Ieda** - Ela data o texto pra marcar o tempo suspenso da pandemia. Ou seja, podemos ler também de outro jeito: “Isso aqui é algo diferente, porque está suspenso também na minha obra”.

**Natália Natalino** - Minhas amigas leram esse livro e quando fui falar com elas, a resposta foi: “Ah não”, como se tivesse uma reivindicação do termo: “Essa discussão ainda?” E aí o nó pra mim foi um nó maior, porque eu achava que nem era possível ir por esse caminho, entendeu? “Odiei o livro”, como se fosse uma reivindicação simplista do termo poetisa.

**Ieda** - Me parece que ela traz pra conversa... não necessariamente reivindica o uso, mas traz o incômodo. Isso pra mim fica claro quando ela fala “Não é preciso aderir à palavra aborto, nem mesmo é preciso aderir à palavra poetisa”. E aí a pergunta seria: de que modo se relaciona aborto e poetisa? Porque é o que ela está fazendo aqui, ela está juntando a mão da avó, da mãe e da nete, não é? Juntando isso e esse é o anacronismo, quer dizer, não funciona em linha reta, as nossas avós não iam defender um aborto. Como se a pergunta fosse... as nossas filhas defenderiam a poetisa? E as netas? Essa é a questão. Eu acho que pra responder, teria que saber melhor com quem ela está conversando. A Paloma dá uma dica no texto dela, no final do livro, de quem é que encomenda esse livro. E aí nós temos vários nomes de mulheres. Ela também pensa no manifesto poético. Então eu não sei que demanda é essa, que discussão é essa que talvez nós estejamos por fora sobre esse retorno dessa palavra, porque o que acontece se Tamara está trazendo esse vocábulo à tona pra problematizar a questão? E se ela é obrigada,

como crítica e como poeta, a olhar pra questão que foi trazida a ela? Não fui tão detetivesca pra saber, mas isso acho que é uma questão fundamental pra compreender o livro, não é?

Dá uma tese, porque você teria que ir pro discurso da poesia e do feminismo hoje na Argentina, do qual eu estou totalmente por fora, pra entender como essa palavra volta à tona, porque ela está presa lá no livro da Beatriz Sarlo, de 1988, quer dizer, em 1988 foi preciso contextualizar e dizer e mostrar que a palavra poetisa tem um sentido pejorativo, especialmente porque Borges, o maior autor latino-americano, quer dizer o grande nome, junto com Neruda, mas é ele que vai dizer isso, que vai falar mal da Alfonsina, vai dizer que ela é pouca coisa, porque ela é uma poetisa, porque não atualizou sua poesia. Que é a mesma questão do textualismo lá de *El libro de Tamar*, porque, o que o Borges faz é racionalizar a emoção. Os textos do Borges são extremamente racionalizados: ama o amor, e não aquilo que é o amor, é uma palavra, um conceito, é essa ideia que está na Norah Lange, que está na Victoria Ocampo, que é a da depuração, que é o que ela está denunciando, digamos, no livro passado, nesses livros todos, pensando que seria preciso devolver “vida” onde se colocou “texto”. Então por isso, a ideia da biografia e não o texto depurado, tão depurado. Ora, voltar à questão da poetisa é, de novo, enlaçar essas coisas, porque é misturar a vida. Quer dizer, quando ela traz essas figuras, a Delmira, que é a que foi morta pelo amante ex-marido etc., a história dela é um romance, ruim (riso). Não é? É um pouco isso que ela está perguntando o tempo todo. No entanto, no entanto, o que começou como uma poesia pode terminar como um romance ruim. Ela está se perguntando sobre o poema e sobre a vida o tempo todo, esse estribilho, como vai terminar, como vai terminar? Isso pra mim é importante pensar, porque ela está no fim da vida... Ela sabe que está no fim da vida? Ela está fazendo a sua “lírica terminal”? Está passando a vida dela a limpo porque está resgatando lá aquela Tamara Kamenszain que escreveu histórias de amor, que na época... ela fala em algum lugar, aquilo se chamava texto, agora se pode chamar de histórias de amor. O que ela está dizendo, quando ela dá título a um livro de ensaios como histórias de amor? *Histórias de amor* tem a ver com o romance, tem a ver com o romancão, e tem a ver com a poesia das poetisas, do amor

romântico etc., não é? Por que essa reivindicação se colocando aqui numa discussão num tempo suspenso?

**Natália Natalino** - Essa reivindicação... eu não tinha conseguido ler assim. Agora estou mais convencida.

**Ieda** - Bom, talvez não seja reivindicação. Tamara Kamenszain tem mil faces. É aquela crítica que dá resposta à altura da literatura mais diferente que está aparecendo na ordem do dia. Lê Fernanda Laguna, lê essas poetisas todas que a gente ficou falando agora, contemporaneíssimas. Vai lê-las e vai dizer que nessa profanação do improfanável que elas fazem também o eu está profanado. Porque ela vai ficar com a ideia do êxtimo, ao contrário do íntimo, o íntimo que não diz mais nada de si. O êxtimo seria aquilo que é seu e que está fora, por exemplo, as fezes, que é o teu mais íntimo, mas está fora. E ela vai pensar isso, então, uma intimidade inofensiva nessas poetisas, porque é um eu esvaziado de tudo isso, da experiência. Da experiência, quer dizer, do amor, da vida, etc., um pós-eu. E aí a gente lê nesse semestre, a ideia completamente contrária. Porque é um eu totalmente inflamado, digamos assim, das ideias de amor, das ideias de vida, das ideias de sentimento, das ideias de vida e morte, etc., não é? Então, o que ela está fazendo? Inflando o eu que tinha desinflado? Como pensar essas duas coisas meio ao mesmo tempo? Tudo nos últimos vinte anos, em vinte anos ela faz tudo isso ao mesmo tempo. Como pensar nisso? Eu não pensei suficientemente, porque aqui partimos desses últimos três livros, *El libro de Tamar*, *o Livros pequenos* e *o Garotas em tempos suspensos*, pensando sempre nessa ideia que é contra essa crítica meio eugenista, que seria o textualismo, que tira a biografia do jogo. Repor o eu ali onde ele foi rasurado. Mas, ao mesmo tempo, a gente tem essa outra leitura desse pós-eu, que seria: não caberia o eu biográfico. Tamara é complexa. Ela está com as antenas ligadas e produzindo pensamento sobre a poesia em tempo real. Isso traz todo tipo de contradição. Mas os textos dizem que ela não tinha medo disso.

**Daniel** - E eu acho que talvez o que a Tamara está falando é de uma leitura sem vício, ela está fazendo um link com o que está rolando agora, tentando sempre pensar ao contrário...

**Ieda** - Ela é essa crítica, você tem razão. Sempre tenta achar outra linha de leitura pra aquilo que está acontecendo agora. Ela quer brigar? Traz,

por exemplo, a Juana Bignozzi como especialista em lidar com os vates, “a poetisa boa de briga” e que jogava neles esses “versos de comadre”, de que o Borges falava: “Não estou falando da solidão da alma, essas são coisas de poeta, solidão para mim é jantar sozinha na minha cidade”. Ora, isso aqui a Cecilia Pavón escreveria, as poetisas de agora escreveriam, então o que ela está fazendo é dar a mão pra essa poeta do passado com essa poeta do presente. E vai trazer, imagina, aquela ideia “Enquanto meus colegas escrevem os grandes versos da poesia argentina/ eu fervo vagem na cozinha”. Então escreve *grandes versos com fervo vagem*. Isso é maravilhoso. Isso é cheio de ironia, isso é o agora. Então quer dizer... e é bom, é uma poeta boa de briga, como ela fala. Mas me parece que ela acaba essa parte das *Garotas...* dizendo que as poetisas, se a gente depurar esse termo, já faziam o que as poetisas de agora estão fazendo. Isso é o que ela está pensando aqui. As *Garotas em tempos suspensos* são essas garotas de 1920, de 1912, Delmira, Alfonsina, estão fazendo lá o que a gente está fazendo agora. Dá pra trazer pro agora, numa história da literatura feminista argentina, todas essas poetisas das quais ela já falou em ensaios de antes dos anos 2000, sem trazer o debate da época e que as desprezava e que está incrustado na palavra, no termo, no conceito “poetisa”? Dá pra rimar Delmira e Alfonsina com poeta? Isso produz um anacronismo produtor? Ou seria mais produtor trazer pro agora essa palavra, termo, conceito do passado?

Se ela está fazendo a história feminista da literatura argentina, quem apareceria nela? Em ordem de aparição no poema: Delmira Agustini, que é uruguaia. Alfonsina Storni, Juana Bignozzi, Amelia Biagioni, Blanca Varela, Estela de Carlotto. Mas também Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jacques Rancière, Didi-Huberman, Marília Garcia, Hocquard, Cecilia Pavón, Celeste Diegues, Emily Dickinson, Anne Carson. Ao mesmo tempo, as garotas, as avós e as netas, mas também os avós e os netos, es evés e es netes, se é que dá pra dizer assim. E se a gente fizer esse rastreamento, vai ver que na história feminista da literatura argentina, cabem avós, mães, netos, garotas, homens e mulheres, argentinos, uruguaios, franceses, brasileiros e norte-americanos.

Talvez poderíamos pensar a poetisa e o antivates, como coisas equivalentes, sabe? É buscar o menor, quer dizer, ela sempre está olhando

aquilo que é menor, que é o que interessa. Então, a *poetisa* desinflat a *poeta*. Como o *anti* desinflat o *vate*, o solene. Ao mesmo tempo, o romancão, aquele romancão que você lê só pra chegar ao final, como ela diz, é desinflado pelo romancinho, que não aparece nesse poema, mas aparece no *Livros pequenos*. E o romancinho não tem a ver com número de páginas, tem a ver com a pretensão, está no mesmo lugar que o vate, o antivate. O romancinho que interessa é *O romance luminoso* do Mario Levrero, que tem seiscentas, oitocentas páginas, sei lá, que é uma maravilha, porque é o diário da bolsa que ele ganha pra fazer o romance luminoso, que ele não consegue escrever, mas que no final vai ter cinquenta páginas. Então vai quase como anexo, em vez de ser um romance, tem um anexo. A gente tem um diário e o pequeno romance luminoso que é isso, a metafísica, o fantasma, uma coisa dos espíritos, é uma coisa muito louca. O que vale a pena é o que é desprezioso. Assim como ela chama lá de o “romancinho das moças”, o *Ensaio de voo*, da Paloma.

**Luciana Conti** - Mas... tanto nesse como no *El libro de Tamar*, eu senti uma presença muito forte da morte perto dela, ela tem uma certa consciência de que a morte está perto dela.

**Ieda** - Mas ela fala “Não quero falar da morte, que eu já falei em outros livros”.

**Luciana Conti** - Mas ela tem essa consciência, eu sinto que a morte está pairando o tempo inteiro ali, ela de alguma forma está fazendo um testamento.

**Ieda** - Eu também tenho essa impressão, sim.

**Luciana Conti** - A impressão que eu tenho é que ela, como crítica, está se antecipando à crítica que vão fazer dela. Eu acho que ela, de alguma forma, está querendo abrir uma conversa com as mulheres que enfrentaram esse mundo patriarcal, cada uma à sua maneira, no seu tempo, da sua forma, mas todas estão ali tentando romper e “sair às pressas na direção do futuro delas para o nosso presente”. Acho que ela está se antecipando a uma certa crítica, que existe do feminismo de hoje com as feministas do passado. Eu entendi assim, que ela está se antecipando a essa crítica.

**Ieda** - “As novas poetisas do século XXI” são “as garotas da minha geração...”



**Luciana Conti** - Quem vai escrever no verso da fotografia?

**Ieda** - Exato. “Ou essa aliança velha nova nos deixa de fora?” Porque a velha é lá, a Alfonsina, Delmira, o início da modernidade argentina. E as novíssimas. E as que estão no meio, que seria a geração da Tamara, vão ficar de fora? “Eu me pergunto agora que estou terminando/ este livro que escrevi inspirada/ no artigo que me encomendaram./ Não posso saber/ serão outras que no verso/ de uma foto do século xx/ reconhecerão nossos nomes/ eu digo enquanto vou me retirando.”

Ou então assim: “Então me pergunto a essa altura da minha idade/ se é possível contornar as rasuras do amor/ ou se é possível — como poeta como poetisa/ ou como o que for que fui sou ou com sorte serei / por mais tempo —/ continuar escrevendo.” Ela pode ser esquecida ou ela pode ser reconhecida como poeta ou como poetisa, ou seja lá o que for: como romancista, como ensaísta, porque ela está misturando tudo nesse livro. Porque se tudo começa como poesia irremediavelmente, vai terminar como romance, que é como ela termina a poesia dela; quer dizer, ela junta todos os livros em *La novela de la poesía*. A poesia que conta a história da vida dela, que nos diz quem é Tamara Kamenszain. Enfeixando todos os poemas, temos a história da sua vida. E ela brinca com essa novela, no sentido de romance, e nos diz que o que define o poema é justamente essa suspensão, essa elipse, o não dizer, o não narrar. Porque o corte de verso é aquilo que suspende o dizer tudo que está na narrativa, no romance, na tal novela da vida de que ela fala. Todos os poemas que suspendem a narrativa acabam juntos, fazendo a narrativa da vida. Isso tudo junto é o que para ela? É poesia, é romance, é romance ruim? É o quê? Isso pra mim é interessante, porque é o estribilho, o *no entanto no entanto* vem junto com essa pergunta.

Eu tinha começado a enumerar: a primeira vez que aparece é “O que começou como poesia, teve que terminar como romance”. Depois ela repete na questão da Delmira: *teve que terminar como romance*. Depois ela começa a reescrever esses versos e diz *o que começou como poesia, ia terminar como romance*, no caso do Neruda. *O que começou como poesia está destinado a terminar como romance* na Alfonsina, com o suicídio. Ou seja, com essa anedota que encerra a vida, e que é matéria de romance, não de poesia. Por que se é poesia, diz Agamben, não tem final. O último verso está suspenso. Como o tempo das garotas.

Eu não tinha pensado nisso, mas terminar como poesia nesse tempo suspenso da pandemia é também dizer não ao fim, ao final, à morte anunciada todos os dias... E aí vem uma virada, o que começou como poesia *deveria poder terminar também como poesia* logo no primeiro poema. Pensar também que *no entanto, no entanto* se liga com aquele verso do livro dos divãs, “sempre há outra linha de leitura, sempre há outra”. Porque é uma conjunção adversativa: no entanto. Tem isso e tem mais alguma coisa que pode ser contrária a isso, não é? Há um modo de contar, mas há também outro modo de contar, e há um modo de contar que serve à poesia, mas há um modo de contar que serve ao romance. E tem um lugar em que romance e poesia estão juntos, que é o romancinho das moças, que é a poesia dos antivates, que é aquilo que trabalha com o que há sem grande solenidade, que é o direito à matéria da poetisa. Então Tamara também fala “estou um pouco preocupada com o excesso de criação de personagens de mulheres transgressoras que as séries, que a tv lixão está fazendo”. Ou seja, talvez defender o lugar de mulherzinha seja ir contra essa nova moda da mulher transgressora.

O que começou como poesia vai terminar, pode terminar, tem que terminar, deve terminar, poderia terminar, como poesia, como romance, e ela nenhuma vez fala ensaio, não é? Ela joga com isso o tempo todo, ela não faz a pergunta no estribilho, mas dá essa resposta ao dizer que esse é o resultado, inspirado no ensaio encomendado. Ou seja, aquilo que começou como ensaio acabou como poesia. Acho que isto seria bacana pensar: e terminou como poesia por quê? Por causa da Marília Garcia (riso). Ela lê a Marília Garcia, que escreveu um ensaio que é poesia ou uma poesia que é ensaio. “O poema no tubo de ensaio”. Além do “passo de prosa”, além de contar a vida, é outra coisa, porque ela está ali ensaiando perguntas. Então me parece que aqui Tamara Kamenszain inaugura algo na sua escrita que não está mais entre a poesia e o romance, mas entre a poesia e o ensaio: encomendam um ensaio, sai um poema, que também é um ensaio, mas é um poema. E aquilo tudo que começou como poesia, tem a chance de terminar como poesia.

## Coda

Nos dias que antecederam a morte de Tamara Kamenzain tive um sonho estranho. Estávamos, F. e eu, numa espécie de galpão festivo: servíamos pessoas, havia música, tudo era bem iluminado, papéis e livros em estantes com flores, paredes de madeira. Talvez o lugar fosse a livraria Eterna Cadencia e nós os livreiros e atendentes do café. Então chegou uma mulher de carro. Estacionou e veio em nossa direção. Era alta e magra, os cabelos em corte chanel, entre o loiro e o grisalho. F. estava atrás do balcão, eu em frente. Ela nos cumprimentou e entregou uma pasta cheia de folhas escritas em letras miúdas e então foi voltando ao carro e eu a segui. Através da janela do carro, ela me deu um beijo. Depois que se foi, percebi que havia deixado algo em minha boca. Era um dente com um estranho invólucro de metal cor de prata. Um dente de prata. Imediatamente entendo que ela era uma espiã e que tinha dado um aviso. Algo perigoso aconteceria, era preciso agir rápido. Mostrei o dente a F. e ele escondeu os papéis recebidos no forro do galpão. Tudo continuou igual, a música, as luzes, os movimentos das pessoas, que só agora eu via, entre os livros e as plantas, os movimentos coordenados de F. fazendo café. Mas eu sabia que o momento era muito importante e me afligia porque tratava-se de um dente. E sonhar com dente é prenúncio de alguma morte. Eu dizia para as pessoas que era preciso fazer alguma coisa urgentemente, como o filho do conto do Noll. Ir atrás da espiã, ela sabia o caminho da nossa salvação.

Obviamente, depois que Tamara se foi, a espiã do sonho ganhou um rosto reconhecível. Mas por que Tamara se despediria de mim, num sonho, se nem me conhecia?

Nos vimos uma única vez. Foi quando ela esteve no Rio pro lançamento de *O livro dos divãs*, traduzido pela Paloma Vidal e pelo Carlito Azevedo, com quem eu tinha tomado alguns cafés ouvindo os poemas traduzidos. Eram impressionantes, eu podia entender a euforia do Carlito, as longas horas que passava com Paloma pensando as palavras certas que podiam fazer com que a beleza do português não ficasse atrás da beleza do espanhol. Naquela noite, na Escola Letra Freudiana, ao ouvir o que Tamara dizia, decidi que leria todas as suas linhas publicadas. Não seria difícil. E não foi. Nas minhas viagens a Buenos Aires ou nas viagens dos amigos a Buenos Aires, sempre conseguíamos um livro seu, em algum

sebo da Corrientes, em alguma livraria ou feira de domingo. E depois ficou ainda mais fácil, dava pra conseguir pela internet. Embora tenha lido tudo o que foi publicado, sinto que falta alguma coisa e sigo buscando aquelas linhas de letras miúdas perdidas no sótão de algum galpão ou vasculhando a minha cabeça pra tentar entender algum enigma, alguma passagem mal lida entre as linhas todas escritas.

A segunda vez que eu veria Tamara, seria duas semanas depois do sonho com a espiã. Ela era nossa convidada especialíssima para fechar o evento “Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina”. O que será que ela falaria? Que texto entregaria? Ela lançaria aqui a tradução de *Libros chiquitos*, também feita pela Paloma. Que anedotas ela contaria sobre esse livro se tivesse sido possível ouvi-la duas semanas depois da sua morte? Será que diria alguma coisa sobre *Chicas en tiempos suspendidos*? Qual seria o aviso, o que aparece no meu sonho, que ela nos daria?

Sigo encontrando Tamara nas aulas, na empolgação de meus alunos diante de seus versos. De suas linhas.

## Quando te vi pela primeira vez

---

Solange Rebuszi

E nos vimos em Buenos Aires e tomamos um café creme na calçada silenciosa daquele bairro cheio de árvores. E nos *miramos* algumas vezes em silêncio, e falamos de poesia argentina. Você me falou de seu amigo Arturo Carrera e dos livros custeados pelos próprios poetas, quase sempre. De qualquer maneira, repito Carrera: “*Que la germinación se haga*”. E sua amiga Paula e José Eduardo chegaram um pouco depois, e saímos a caminhar pelas ruas e rimos da moda existente no momento, quando cachorros saíam de casa para as praças levados por *paseadores de perros*.

Quando nos vimos pela segunda vez, *fuímos invitados a tu casa* antiga – a de dois andares – com aquela escada estreita e alta onde você comentou as muitas vezes, que subia e descia aqueles degraus. E falamos sobre seu ex-marido, o escritor Héctor Libertella, e o tempo em que vocês viveram no Brasil durante a década de setenta. Depois, saímos para encontrar outros amigos e *cenar* quase às dez da noite argentina sem tempo.

Quando nos vimos em Rosario, no Festival Internacional de poesia, em 2005, tivemos espaço para infinitas conversas e recordo que falamos muito de Giorgio Agamben, que havia estado em Buenos Aires recentemente. Você me apresentou ao poeta argentino Hugo Gola, que vivia no México (e fiquei ouvindo aquele homem grande de voz gorda conversando com você alegremente, e dizendo que a Cidade do México era infernal). Em algum momento, você me disse para comprar um livro de Alejandra Pizarnik, e comprei a *Obra Completa*. Em Rosario você leu pela primeira vez, seu poema ainda inédito em livro, *Solos y solas*. Eu o ouvi em silêncio absoluto (como se fosse uma oração)!

Cuando te vea por primera vez  
pienso estar atenta  
al santo y seña de tus manos  
pero sobre todo al timbre de tu voz

A primeira edição saiu meses depois do Festival, em outubro de 2005, e, nós recebemos um exemplar autografado, junto com o seu sorriso já no Rio, no verão de 2006.

E nos vimos festejando o aniversário de sessenta anos de Paula, sua amiga e leitora querida, e dançamos tanto naquela noite. E você agitava os pés de passarinho; asas de passarinho. No dia seguinte, fomos em sua casa nova, o apartamento perto do Jardim Botânico onde você continuava a dar as oficinas de poesia. E lembro que comemos presunto cru. Não sei bem se foi desta vez que conversamos sobre Freud. Mas ele fez parte de nossas conversas sérias algumas vezes. Pequenos relatos de experiências de sessões de análise também compareciam, naturalmente.

E você escreveu em algum momento no poema “Freud”:

“Me voy hacia la luz”

Me decía en un sueño mi padre muerto.

Então, nós nos vimos, sobretudo inúmeras vezes no Rio de Janeiro. Em cafés diversos, em nossa casa no Leblon, e nas calçadas de Copacabana.

Fiz fotos lindas da última vez que nos vimos, querida Tamara.

(RIO DE JANEIRO, 15 DE MARÇO DE 2023)

# A cuatro manos...<sup>1</sup>

---

Sarah Ann Wells

Intrigante, irónica, original, *El libro de Tamar* es una historia talmúdica de suspenso, una *nouvelle* y una memoria poética, pero también, como descubrí al reflexionar sobre mi experiencia traduciéndola, una obra a cuatro manos.

La premisa es engañosamente simple: la escritora encuentra, medio perdido en un cajón, un anagrama que su ex, el escritor Héctor Libertella (1945-2006), le había tirado por debajo de la puerta muchos años atrás. La Tamara del pasado quería una reconciliación; lo que recibió fue un pedazo de papel (¿un poema?, ¿una notita?, ¿un borrador?, ¿un mensaje cifrado?) que la frustró y hasta la dejó enojada. Solo desde la perspectiva del siglo XXI, y escribiendo, logra descifrarlo. La estructura que le da al libro es la de un ejercicio hermenéutico, un acertijo y un viaje autobiográfico. El papel tirado por debajo de la puerta tiene una vida secreta y sirve como detonador de reflexiones sobre planes de seducción, adicciones, exilios en Nueva York, el DF o Buenos Aires durante la dictadura, o la relación entre arte y política. Cada reflexión empieza en la matriz del libro, en cuatro letras (*t, a, m, r*) que arman un juego combinatorio: una premisa cabalística, una clave, un haiku picarón.

\*

Como su traductora al inglés, el desafío más grande es este: el enigma central del libro, el elusivo, estrafalario, palpitante corazón de *El libro*

---

<sup>1</sup>. Muchas gracias Víctor Goldgel Carballo, Fernando Rosenberg, Emma Campbell, Jennifer Feeley y Teresa Villa-Ignacio por sus comentarios a este texto y/o la traducción como concepto.

*de Tamar*: la nota/acertijo de Libertella, la combinatoria de las letras de su nombre o, más bien, como dice Tamara, de su nombre con una letra menos (“el bíblico Tamar quedó archivado en mi documento de identidad”, p. 14). Que este sea mi mayor problema es bastante apropiado; basta pensar en cómo el texto se refiere a la dificultad, al pronunciar mal, a la supresión de una letra, y cómo esto se vincula con la experiencia del pueblo judío a través del *shibboleth*. No hay forma de “dar en el clavo” con esta traducción. Queda solo entregarse a la dificultad. El anagrama-enigma en el corazón del libro es, de muchas maneras, tan indescifrable como intraducible. ¿Qué hacer?

Una amiga, traductora al inglés de poesía en mandarín (acertijo si alguna vez los hubo, a la vez matemático y musical en sus operaciones) leyó el original en español (una lengua que no entiende) y un primer borrador de la traducción y me dijo algo valioso sobre la nota de Libertella: *Escucho como un ritmo staccato –rat-a-tat-tat-tat!* La imagen me hizo pensar en las ametralladoras de los gánsteres en las novelas gráficas, en ese afán de representar gráficamente un sonido. No era exactamente eso, pero iba por ahí. Hacía falta encontrar el ritmo, eso lo tenía claro, y acertarle más o menos al significado y renunciar al anagrama en sí (esas cuatro letras en particular, o cualquier otro conjunto de cuatro letras). O si no hacía falta conservar el anagrama pero abandonar el ritmo y el significado. Elegí lo primero –dos de tres no está mal, como decimos en inglés– pero me preocupa haber “fallado en [mi] cometido” (2018, p. 15), como dice el mensaje original de Libertella.

Por otro lado, ¿puede haber traducción sin sacrificio? Aunque en este caso fue quizás más flagrante: el nombre por el sonido. La combinación de letras mantuvo su opacidad –para el “yo” del libro y para mí, su traductora– y eso me pareció justo y frustrante.

\*

Como Derrida, la pensadora francesa Barbara Cassin ve la “imposibilidad” de la traducción (la “intraducibilidad”) como algo necesario: como lo que nos mueve a traducir. No es una propiedad exclusiva del texto original, como traté de sugerir comentando la dificultad de hacer que el acertijo de Libertella “hable” en inglés. También es una relación: una



*translationship*, en las palabras de otra amiga traductora, Teresa Villa-Ignacio, que trae a escritores francófonos del norte de África al inglés. Teresa enfatiza el puente, más que lo inconmensurable o lo opaco. Ahí es donde pone el énfasis: la *translationship* le da ritmo al texto.

\*

La primera vez que hablé con Tamara fue en el café Los Galgos, en Buenos Aires, sobre la avenida Callao, lo cual retrospectivamente es muy lógico, porque las calles y los bares forman parte de la trama de *El libro de Tamar*. En ese momento le estaba dando los toques finales al libro, aunque en realidad hubiese estado cocinando el texto casi toda su vida. Nos presentó una amiga en común, otra escritora argentina. Yo estaba viviendo en Chicago y Tamara se iba a mudar ahí por unos meses, con una beca. Dado lo peripatético de mi vida en los Estados Unidos, Buenos Aires se había ido convirtiendo en mi segundo hogar. Mi pareja es de ahí, pero a la ciudad la conozco desde antes, desde el año 2000 para ser más precisa, cuando tenía 19 años y me dio por estudiar en el extranjero. En Chicago tomamos café con Tamara, la invitamos a nuestro loft y fuimos a un concierto de jazz, donde tomó nota de la falta de efusividad del público en comparación con el de su amada Buenos Aires. Creo que la ciudad le pareció un poco solitaria. Un mundo en el que para la mayoría de la gente la literatura argentina, o la latinoamericana, es algo prácticamente desconocido. Sospecho que en Chicago no encontró su “gueto” –la palabra que usa para pensar en la comunidad literaria–. Ojalá hubiese podido verme más con ella, para hablar más, pedirle opinión, aprender.

\*

Aunque menos oneroso, otro problema es la palabra *tara*, que aparece, como probablemente recuerden, en ese hermético anagrama. *Tara* no viene del lunfardo: la dificultad que presenta no es ostensiblemente local; se refiere a un “peso”, a algo que se puede medir, pero también a un “defecto físico o psíquico de una persona: ‘Una tara hereditaria’” (gracias, María Moliner). Es difícil de traducir; quizás tan difícil como la enigmática frase “bolsones semánticos”, usada para describir precisamente esos

sentidos o pliegues recónditos en la nota de Libertella. Una búsqueda de Google (para tomar prestado el método de Tamara en *El libro de Tamar*) indica que las traducciones más comunes participan del mundo de los pesos y las medidas (“tare weight”), pero también aparecen “burden” o “defect” –y en este último sentido es como ella parece usar la palabra, citando a su ex: “mi tara”, le decía él a su dependencia del alcohol (2018, p. 45)–. *Tara*, entonces, sugiere algo que arrastramos y no nos podemos sacar de encima. Tamara tiene su propia *tara*, nos dice: un miedo terrible a las ratas. En este caso, la solución que encontré es paradójica pero también, creo, precisa: traduzco la palabra como “lack”. *Lack* tiene el ritmo staccato que busqué en el anagrama, pero también describe un defecto personal. Hace algo que el original no hace: refuerza la dimensión psicoanalítica. Como esta dimensión atraviesa el libro, más como emanación del mundo *porteño* que como lente interpretativa, todo parece encajar. Además, produce una “rima semántica” con el significado más antiguo de la palabra, “lo que se quita, lo que se resta”. Algo falta, algo se perdió, dice *tara*. También en una traducción algo siempre falta.

\*

Dos años más tarde, Tamara me preguntó si me interesaba traducir *El libro de Tamar*. Nos encontramos en un evento de *Grumo* en Buenos Aires. Se me acercó y me dijo, “Sabés, Sarah, estaba pensando...” La traducción era algo consustancial al evento –el péndulo entre el portugués y el español característicos del grupo y de mi vida académica. Estoy segura de que cuando me lo preguntó se imaginaba que la traducción y la publicación sucederían más rápido, que sería más fácil. No fue así. El universo de las pequeñas editoriales que publican en traducción no es mi elemento, y en los Estados Unidos es además un universo bastante minúsculo, como sugiere el nombre del sitio web “Three Percent” de la Universidad de Rochester, que se refiere al porcentaje de libros en traducción publicados cada año en mi país.

\*

*El libro de Tamar* termina con una larga cita, el poema de Mark Strand que también aparece como epígrafe al comienzo del libro (después de la dedicatoria a dos amigas fallecidas, Ana Amado y Josefina Ludmer). Está en español, y creo que traducido por otra persona, así que me dio por buscar los fragmentos y por maravillarme al escuchar lo diferente que suenan en el original, en mi primera lengua. De hecho, la poesía en lengua inglesa está entretejida a lo largo del libro (Strand, Ted Hughes y Sylvia Plath, Sharon Olds) y forma parte de su cadencia y su reflexión. *El libro de Tamar* saca a bailar a mi lengua materna.

\*

Empecé a traducir *El libro de Tamar* hacia el final de un verano (Agosto del 2020, en Madison, Wisconsin), en las tardes, después de trabajar en mi investigación. Me paraba frente a mi escritorio y me dejaba sentir que me merecía ese premio (como quien se toma un helado después de comer algo sano), el premio de tener tanta intimidad con el texto. Era la primera vez que, como traductora, me sentía una médium. Tipeaba las palabras y era como si las dijera Tamara, o las escribiese, a través mío. Hasta ahora lo siento, escribiendo estas líneas: trocitos de su sintaxis, rumores de su fraseología.

Mientras traducía escuchaba a Pharoah Sanders, un músico de jazz experimental que tuvo a John Coltrane de mentor, no porque evocase el texto de Tamara sino por el modo en que me preparaba para mi condición de médium –ese canal tan peculiar, espiritual en un sentido amplio, elusivo–. Escuchaba *Pharoah*, uno de sus álbumes más tranquilos, menos audaz, grabado en 1976. (Debe haber sido más o menos en la época en que Tamara y Libertella vivieron en Nueva York. Me acuerdo cuando me contó de la vez que fueron a ver *Deep Throat*, la película porno, a Times Square, una anécdota que me dejó entrever algo de sus años 70).

\*

También me parecía que escuchar *Pharoah* era adecuado por el uso que Tamara hace de la música, y de las palabras y el habla de otros escritores. *El libro de Tamar* es una obra musical, y no solo por la obvia analogía entre

poesía y música, que aparece y desaparece a lo largo de sus páginas. Es una obra bañada de tango (“me embriaga una sensación de tristeza tanguera”; “tipsy with tango” es una frase de la que me enorgullezco); a su amiga María Moreno la describe como una rapera. De manera más general, *El libro de Tamar* orquesta el vaivén entra la singularidad y la soledad absolutas del acto de escribir, por un lado, y el verse catapultada fuera del mundo, por el otro; el descubrir que la propia voz se roza y se mezcla con la de los otros antes o después de salir disparada. *El libro de Tamar* bucea hasta esas profundidades en las que el lenguaje nos une y nos separa (como hechizo y como utopía, en las palabras de ella). Es a la vez exploración neo-barroca, ironía que hiere y confesión desgarrada. El lenguaje nunca funciona de una manera aislada, sino a cuatro manos –incluso cuando se vuelve una composición atonal, como el cacofónico saxofón de Pharoah Sanders–.

De diferentes maneras, entonces, este libro es sobre cómo escribir a cuatro manos –las de ella y las de Héctor Libertella, sobre todo. Juntos “a cuatro manos” (2018, p. 43), como escribieron en su primer libro de “teoría”. Leyéndose mutuamente, con el riesgo que eso implica para la pareja. El libro está escrito contra “el malsano solipsismo que suele atacar a los escritores” (2018, p. 27). Casi en todo momento, hay una lucha con la primera persona (“¡justamente la privilegiada de la poesía!”, se nos exclama con irónica frustración, 2018, p. 40). Imagina a Libertella trabajando a cuatro manos con su amigo ilustrador Eduardo Stupía (2018, p. 66). Y ella, por su parte, arma un dueto con Mark Strand (2018, p. 84) hacia el final del libro. Improvisa a partir de él, le da cabida, lo desarma. Con Strand, pasa “hacia otra vida, otro libro” (las últimas líneas del libro). Para escribir se necesitan dos, nos dice. Creo que también se refiere a mí.

La traducción es una práctica colaborativa, una *translationship*, un “escribir con” –como en la fecunda expresión “a cuatro manos”, con sus sentidos prácticos, técnicos y musicales–. Quizá suene demasiado humanista, pero creo que esta intimidad y colaboración técnica del acto de traducir desafían la lógica de la traducción a máquina, que nos acechaba desde hacía mucho tiempo y en el último año se nos vino encima.

\*

Le mandé el borrador de la traducción conteniendo la respiración, después de posponerlo por un tiempo. ¿Y si le parece horrible?, pensaba. ¿Y si descubrimos que no nos entendemos, porque su inglés no es el mío? Pero le gustó. Me hizo algunas sugerencias e incorporé casi todas. Sentimos que el proceso se había completado, al menos en nuestro mini gueto. Ahora necesito que salga al mundo. La traducción es otro libro, otra vida. Un más allá a cuatro manos.

(ITHACA, NUEVA YORK, 2023)



# Ensayo del yo en el poema

---

Marina Mariasch

Hay golpes en la vida tan fuertes... yo no sé. No le molestaría a Tamara, creo, que empezara a escribir sobre ella con un verso de Vallejo, con el primer verso de su primer libro, *Los heraldos negros*. La vida de living y de libros, clases, bares, charlas de Tamara, podría contarse perfectamente en un patchwork hecho con los versos de los poemas que componen la novela de su vida, la poesía de su vida, la novela de su poesía.

Dantesco fue el episodio de su residencia en la Tierra. Un día estar, otro no estar. Fort - da de Di's, será de dios. Es Dantesco el título de Roberta Iannamico que Tamara amó desde un principio, sobre todo ahí cuando las chicas paran en un rincón del bosque para hacer pis en cuclillas. Esa intimidad no tan inofensiva. Ya sabemos que los golpes en la vida son así. Pero la fuerza de ese verso de Vallejo, nos enseñó Tamara, está en los puntos suspensivos, en esa incertidumbre, en la inestabilidad de no poder decir. Yo no sé.

Yo no sé bien qué decir sobre Tamara, ni a quién le importarán palabras mías. Tampoco quiero salir "apurada por la demanda" a dar declaraciones sobre lo que todavía es un proceso. No se puede llorar apurada. Ni leer apurada. Ni publicar apurada, diría también la partera de libros que fue. Lo inestable en el verso de Vallejo ella lo había aprendido de alguien, no viene a cuento, y fuimos muchos los que aprendimos de ella.

La primera vez la visité en su casa en la calle Gurruchaga, hará unos 30 años. Me habían dicho que lo que escribía era poesía, y fui a verla para que me lo confirmara. La había visto primero en los versos de *Tango bar*, en fotocopias, entre los bancos de Puan, y supe que ahí donde no entendía quería quedarme. Después fui su fantasma, ella el mío, jugamos a eso

un rato, imaginen si me atreviera a semejante presunción. Lo puso entre comillas al decirlo y así le invirtió el valor.

Yo solo arrancaba páginas en *La edad de la poesía*, y recibía los faxes de Héctor Libertella, todavía su marido, para el trabajo editorial que hacíamos. Por esa época, Tamara usaba una campera roja de cuero, estaba en llamas, se divorciaba del modernismo. El alcohol avivaba el fuego y esparcía semillas, ya no de hijos, pero de libros. Un día de esos Héctor pasó bajo la puerta el poema que nunca había escrito hasta entonces con el anagrama de Tamara que muchos años después sería *El libro de Tamar*. No voy a decir inclasificable porque no me interesa clasificar.

Tamara nunca regaló los halagos, hasta el viernes pasado que nos dijo a Anahí Mallol y a mí que sin nosotras la cátedra no existía y me encomendó un poema difícil para el teórico. “Chicas es una palabra dulce que no tenemos que dejar de lado aunque nuestra edad la desmienta”. Chicas nos decía siempre, en la catedral de la poesía que había inventado para llevar los versos más barrocos a las aulas. Una catedral profana, donde flotamos juntas la natación de dios.

Tienta leer su libro *Chicas en tiempos suspendidos* en clave y adivinar ahí últimos guiños, decir aquí está: “Fin de la historia”. Pero no se escribe ahí *con muerte* como decía ella que escribía Alejandra, o la lírica terminal que leíamos en Viel, en Lihn, y de la que a veces nos decía: Chicas, este tema es un bajón, no lo demos. Ser abuela la había devuelto nena, una Delmira, la Tamara pícaro nunca se fue, estuvo siempre, los ojitos vivaces mirando hacia delante.

Tamara fue tía -una tía brillante y canchera que se llama Alicia de las mil maravillas- después también fue un poco mamá, pieza en ese rompecabezas de mamás que una se arma cuando no tiene. Todo era y no era poesía. A Tamara la convocaban intensamente las Historias de amor, y era buena consejera, zorra y sabia. Nos cuidaba. A nadie le interesa lo que a mí refiere pero no está ella para seguir escribiendo así que nos queda releerla y rastrearla, quienes quieran, claro, en las imágenes de quienes la tuvimos un rato, un poco cerca.

Tamara quería cambiar el programa que se hilaba con el yo, el sujeto lírico -la poesía como herramienta privilegiada para leer los cambios que se operan en el plano de la subjetividad-, por otro que pensara el vínculo entre poesía y ensayo. Veníamos haciendo la transición. La hizo ella en



sus libros, en el de Tamar, en el de las *Chicas*. “Nadie escribe desde el más allá”, y sin embargo, y sin embargo...” la seguiremos leyendo y escribiendo sobre ella, y esas lecturas productivas son también obra suya.

#### DESTINACIÓN

Si es posible  
si fuera posible  
escribir el poema  
que uno escribiría a los ochenta  
o es necesario que una vida entera  
le dé sentido al raro impreciso  
pronombre personal  
para recién entonces  
con una línea imaginaria  
de hechos que se parecen  
sentarse a escribir en la creencia  
de que yo no es otro que aquel  
que teniendo veintiséis ya unía  
una cantidad de hechos que sin embargo  
nunca tuvieron unidad

(de *La novela de la poesía*, Adriana Hidalgo Editora, 2012)

Cuál es la edad y cuál el destino. Conocí a Tamara a través de *La edad de la poesía*, libro que publicó en 1996. La entrevisté entonces. De las cosas que me dijo me acuerdo de todas y de que empezó escribiendo ensayos. La poesía le parecía poco seria y cuando le pregunté cuándo se volvió un asunto serio me dijo: nunca. Por suerte, nunca. La última vez que hablamos, en una reunión de cátedra, las tres, con Anahí, volvía al ensayo. Estábamos trabajando el poema-ensayo. Mañana seguimos, chicas, dijo también porque así nos decimos las poetisas y las amigas sin edad o con “infancias de mil años”. La cité ayer, antes de ayer y mañana, está en mis clases, en la poesía, en la edad, en los chismes y en los novios, la parte a la que más nos gustaba llegar. De la familia de la poesía al poema del chisme. Esa pulsión sin destino que nunca se acaba.



# Tamara escala el Monte de los Olivos

---

Edgardo Dobry

Tamara escribe al principio de “Los alcances de la palabra ‘judío’”: “Después de 50 años –toda una vida– volví a Jerusalem invitada por la Universidad Hebrea para participar, en marzo de 2017, de un coloquio sobre Alejandra Pizarnik”. Es la crónica de esa estadía, en la que la llegada representa el episodio más cómico de la aventura. Tras aterrizar en el aeropuerto Ben Gurion, Kamenzain es recogido por un familiar, radicado desde hace años en Israel, y emprenden el viaje en auto hacia Tel Aviv, donde iba a quedarse unos días antes del inicio del congreso. El viaje se vio de inmediato detenido en plena autopista porque un piquete impedía el tráfico:

Lo más asombroso –escribe Kamenzain– es que no respondía a una huelga sindical, a alguna protesta estudiantil ni a nada que se les pareciera. Los piqueteros en este caso no eran otros que un grupo de alrededor de 100 judíos ortodoxos de todas las edades que, desde sus pesados atuendos del siglo XIX en Europa del Este, gesticulaban y saltaban portando carteles. Pedían algo que yo no entendía pero que claramente no parecía dirigido a Dios. (2018, <https://journals.openedition.org/lirico/6666>)

Los religiosos protestaban porque el Gobierno israelí amenazaba con quitarles parte del privilegio que los exime de hacer el duro servicio militar al que están obligados todos los demás ciudadanos de ambos sexos. En Israel los judíos ortodoxos son, con frecuencia, los más beligerantes en favor de la mano dura contra los palestinos y a favor de los asentamientos de colonos; al mismo tiempo, se benefician de su condición de religiosos para eludir la obligación de empuñar las armas. “En vez de pedir trabajo, estos

insurgentes pedían no trabajar”, dice Tamara; “tanto mi primo como otros conductores de la inmensa fila de autos que se formó atrás nuestro, espetaban todo tipo de improperios que no entendí pero que imagino podrían resumirse en el argentinísimo ‘andá a laburar’” (2018). Esos “alcances” a los que se refiere el título empiezan a definirse aquí: una poeta judía argentina que ha olvidado su hebreo –a pesar de que en ese momento está preparando su obra más “bíblica”, *El libro de Tamar*– y que vuelve jocosa la situación mirándola desde la índole argentina y “piquetera”.

Yo conocía la anécdota porque coincidimos en esas jornadas pizarnikianas en la Universidad Hebrea de Jerusalem, organizadas por Florinda Goldberg. Me la contó paseando por la ciudad, donde es imposible no encontrarse cada pocos pasos con grupos de ortodoxos en sus trajes de pingüinos. Tamara era particularmente intolerante con ellos; se le torcía el gesto con solo verlos. No le gustaba su idea de Israel como Estado confesional; no le gustaba el modo en que se arrogan la propiedad del judaísmo y juzgan las otras posibilidades con superioridad y desprecio. No le gustaba la idea de un judaísmo encerrado en la yeshivá y el shil sino exactamente la contraria: como elemento partícipe de una fórmula integradora, como tradición amistosa de otras y ya inextricablemente enredada con otras. Por encima de la vieja dicotomía colectividad/asimilación, por fuera del mandato de la *aliá*. Por eso le complacía ir a Israel bajo la invocación de Pizarnik, de “esa outsider que me aseguraba que el coloquio no estaría centrado en una temática judía excluyente”. Volver “después de toda una vida” era imprescindible y, a la vez, solo era posible de este modo.

El título de su crónica expresa por sí solo una posición muy extendida dentro de la comunidad judía, tanto en Israel como en la diáspora: que existen formas diversas de ser judío, incluso de ser una escritora judía, y que no se limitan a la vida religiosa ni a la representación de una existencia comunitaria. En el título “Los alcances de la palabra ‘judío’” resuena *Los judíos y las palabras*, el libro que Amos Oz escribió junto a su hija historiadora, donde se lee:

Entre los judíos ortodoxos hoy (...) el judaísmo es considerado a menudo como una versión de la *Yiddishkeit*, en el sentido de que uno no puede divorciar la religión de la nacionalidad, ni ambas de las tradiciones y costumbres, ni a estas de las vestimentas, ni la vestimenta de los hábitos, ni los hábitos de

la ciega obediencia a los rabinos. De los judíos se espera que sean originales y que no sigan el camino de los gentiles (...). Mientras tanto, ellos van por el mundo con el atuendo de la nobleza polaca del siglo XVII, cantan bellas canciones jasídicas basadas en melodías ucranianas típicas y bailan extáticas danzas ucranianas.

No me cabe duda de que Kamenzain simpatizaba con esta posición, que era la suya –en ese mismo monográfico de LiRiCo, Adriana Kanzevolsky relaciona su obra con la de Oz–, y a la que, creo, solo hubiera agregado: “y organizan piquetes al estilo argentino para no hacer el servicio militar”.

Diría que la forma que ella prefería era la del judaísmo como pregunta y no como afirmación; una buena parte de su obra puede leerse como la formulación y reformulación de esa pregunta que insiste: ¿qué significa ser judío? ¿Qué significa ser una poeta argentina judía? La respuesta, que nunca se llega a formular por completo, había empezado a vislumbrarla al final de aquel primer viaje adolescente, cuando, de regreso a Buenos Aires, “iba intuyendo que era otro modo de volverse ya no israelí pero sí judía” (2018). Un modo que marcó su destino.

Tamara me había dicho varias veces: “Algún día nos encontraremos en Jerusalem”. El aserto tenía sentido porque la nuestra era una amistad itinerante. Cuando conocí a Tamara yo ya vivía fuera de Argentina. Mi primer libro de poemas salió en los años noventa y alguien (creo que el propio editor, Víctor Redondo) me dio su dirección postal y se lo mandé. Al tiempo recibí una carta de respuesta, generosa y cálida. Es dudoso que ese libro, primerizo e inmaduro (o quizás, más sencillamente, malo), le haya despertado algún entusiasmo. En cambio, se sabe que Kamenzain tuvo siempre una inclinación particular por las y los poetas más jóvenes que ella: le interesaba lo que hacían porque quería saber por dónde iba la onda, como queda patente en su obra ensayística. Particularmente en su última etapa, cuando exploró el concepto lacaniano de *extimidad* para pensar la posición de algunos poetas veinte o treinta años más jóvenes que ella, los de la “intimidad inofensiva”. No era solo un interés social sino que se dedicaba seriamente a leerlos y pensarlos, al contrario del apotegma de que, llegados a la edad madura, los poetas tienden a mostrar desinterés por sus contemporáneos, a quienes prefieren no deberles nada. También parecía sentir una especie de inclinación maternal por arroparlos, por

acompañarlos. Aprendía de ellos y a la vez quería ayudarlos a no cometer demasiados errores. Algo juvenil alienta siempre en su poesía: cualquiera sea el juicio que se tenga sobre ella, es innegable que cada uno de sus libros es distinto del anterior, porque prefería la exploración a la consolidación, el perfil de la aprendiz de lo todavía no adquirido al de la profesional de un modo propio. Eso se puede comprobar en *La novela de la poesía*, donde reunió su obra hasta 2012, y aún en los libros posteriores, en lo que escribió hasta el final.

Si no me equivoco, la amistad que la unió a Juana Bignozzi tras su regreso a Argentina tenía uno de sus nudos en esta alianza con los poetas jóvenes. En lo que a mí respecta, había pasado mucho tiempo desde aquella carta y nuestra complicidad había crecido, sobre todo en los últimos años, a través de encuentros en Buenos Aires y en Barcelona, y en algunas otras ciudades donde fuimos convocados a representar el papel de poetas o ensayistas.

Llegué a Jerusalem dos días antes del comienzo del coloquio Pizarnik con la intención de pasear un poco por la ciudad. Había estado en Israel a los diecisiete años y, aunque varias veces estuve a punto de volver, no lo había hecho desde entonces. Me alojé en un monasterio en Rehavia, un dato que me había dado Ana Bejarano, gran traductora del hebreo al castellano y colega mía. Era mucho más asequible –e interesante– que los caros hoteles de cadenas internacionales. Es el barrio donde, en los años treinta, vivieron Else Lasker-Schüler, Gershom Scholem y Martin Buber. Pero en mis primeros paseos por las inmediaciones no pude percibir –a pesar de mi excelente disposición– las fantasmagorías de esos escritores admirados sino el barrido del frío viento del desierto colándose por debajo de mi demasiado breve abrigo de viajero mediterráneo desprevenido.

Nunca me gustó pasear solo por ciudades que desconozco, así que esperaba ansioso el encuentro con Tamara. Sabía que ella estaba en Tel Aviv, en casa de su primo, y que me avisaría en cuanto llegara a Jerusalem. Así sucedió a primera hora de la mañana de mi segundo día en la ciudad; le dije que estaba a punto de salir para Yad Vashem y que nos viéramos una hora más tarde en la puerta del complejo. Le pareció buena idea porque el museo, en su monumental configuración actual, no existía la primera vez que ella había estado, y quedó fijada la cita. La vi bajar de un taxi y esquivar autobuses de turistas norteamericanos, mientras yo hacía cola en la

boletería. Hacía más de un año que no nos veíamos; de inmediato empezamos una de esas conversaciones entusiastas que saltan rápidamente de lo trascendente a lo banal, ida y vuelta. Apenas nos dimos cuenta de que, unos minutos más tarde, estábamos en medio del memorial a las más salvaje empresa de asesinato y exterminio de la Historia, en un recorrido de espanto creciente. De pronto nos callamos, no por el prurito de silencio que los museos imponen sino porque lo que se ve en Yad Vashem, lo que abruma y oprime a través de todos los sentidos, hace olvidar por un buen rato la existencia misma de las palabras. Solo unas horas más tarde, almorzando en un bar árabe del centro, pudimos recuperar la charla.

Sin embargo recuerdo esos días como atravesados por una energía especial y un poco desenfadada. Creo que Tamara sabía que, con mucha probabilidad, no volvería a Israel o al menos no antes de que pasaran otra vez muchos años, y estaba dispuesta a disfrutarlo. El programa del coloquio incluía la lectura de un poeta latinoamericano que, años atrás, había sido profesor invitado de la Universidad Hebrea: “Escapémonos a dar una vuelta por el barrio”, me dijo. Objeté que nuestra ausencia sería muy notoria; me contestó: “Me da igual, es un poeta malo y no tengo ganas de jugar a las visitas”. Salimos a dar ese paseo y, lógicamente, nos perdimos. La Universidad está en el Monte Escopus y, como todo en Jerusalem, contiene y está rodeado por varios estratos de lugares santísimos: el Monte de los Olivos se ve desde las aulas. Pero llegar hasta allá no era sencillo y requería habilidades casi de montañista. Volvimos agotados, atravesando túneles y esquivando colectivos urbanos en el borde de una ruta sin vereda. Pero con una sensación de aventura cumplida. Una situación semejante se dio en varias de las sesiones, donde enseguida chocaron los partidos políticos pizarnikianos: el patético y lacrimógeno frente al que, por el contrario, pretende arrancarla del malditismo y la hermenéutica del suicidio para darle a su obra otras irradiaciones, ajenas al martirologio. Tamara era capaz de discutir con encarnizamiento y, a la vez, se lo tomaba un poco en broma.

Volví a verla en Buenos Aires unos meses más tarde, volvimos a intercambiar libros y hablar de proyectos, a comer empanadas en su casa con Arturo Carrera, Florencia Garramuño, Álvaro Fernández Bravo. Después me escribió, me contó de la pronta aparición de *Chicas en tiempos suspendidos*. Como casi todos sus amigos, particularmente los que vivimos

fuera de Argentina, la noticia de su muerte fue repentina y desoladora: no pude decirle cuánto me gustó ese libro, que reformulaba, una vez más, el tono de voz de su escritura. En julio de 2022, a un año de su pérdida, pasó por Barcelona Mauro Libertella y se hizo un homenaje en Lata Peinada, la librería latinoamericana de la ciudad. Mauro empezó diciendo que no quería hablar de Tamara, que era demasiado reciente, que se limitaría a leer unos versos, y eligió unos de *Chicas...* que se refieren a los hijos. Pero no pudo terminar, por contener el llanto. Al final, sin embargo, volvieron los recuerdos sentidos y cómicos: era la presencia de Tamara Kamenszain y las modulaciones de su risa, que podía ser dulce y después maligna y las dos cosas a la vez. "... con el fin de decirlo todo/ aunque no se entienda nada", escribió en el *Eco de mi madre*. Pero algo entendimos, algo seguimos entendiendo.



# CRÍTICA

---



## La que oyó su nacimiento: *El eco de mi madre*

Adriana Kanzepolsky

“Él sólo está ahí para leer el sentido que sobrevive a la muerte del otro, o, mejor, para escribir lo que dice la poesía”

TAMARA KAMENSZAIN, *LA BOCA DEL TESTIMONIO*.

Ir contra la evocación nostálgica y, en cambio, actualizar ecos, restos, y exhibirlos al desnudo, es decir, sin sentimentalismo o incluso con una cierta radicalidad es el movimiento que para Kamenzain define las operaciones que lleva a cabo en *El eco de mi madre*, libro que publica en 2010. Si al hablar de un poemario organizado alrededor de la enfermedad y muerte de la madre la aclaración parece ineludible para evitar cualquier atisbo de grandilocuencia, ejemplaridad, o lugar común alrededor de esa figura, ir contra la nostalgia y afirmarse en el presente son, por otra parte, dos condiciones que para esta escritora definen el andamiaje de su poesía. No hay aquí una negación del posible trabajo de la poesía con la memoria, algo impensable en un libro que recorta escenas de la pérdida de la memoria de la madre –pérdida que la deja en el desamparo y que poema a poema el libro construye como duelo–, sino una afirmación de lo inherente al poema, del modo como el poema dice y se instaura en el tiempo. Se trata específicamente de una temporalidad contrapuesta a la de la narración, en tanto esta última sería un género supeditado al pasado y, por ello, reconstruiría siempre la novela familiar<sup>1</sup>. Un género que ya al

---

<sup>1</sup>. Obviamente, la referencia es a “La novela familiar del neurótico” de Freud, texto de 1908. El interés de Kamenzain por acentuar la temporalidad específica de ambos géneros, vinculándola en el caso de la narrativa a la novela familiar –y, en consecuencia, al pasado– y en el del poema,

comienzo de *El eco de mi madre* –y no es casual– enuncia como imposibilidad. En el segundo poema leemos: “No puedo narrar./ ¿Qué pretérito me serviría/ si mi madre ya no me teje más?” (2010, p. 15).

En contraposición, la poesía se ofrece como un espacio de libertad: “Para eso sirve la poesía si es que sirve para algo/ tacho había una vez escribo ahora o nunca” y más abajo: “Diga lo que diga/ en presente me siento libre/ y hasta me parece que a lo mejor/... quién te dice.../ mañana empiezo una novela” (2010, p. 50).

Tempranamente, en “Costura y bordado del texto”, su primer ensayo crítico, había anclado el origen de la narración en el habla y la figura maternas, en la cháchara femenina, sin privarse en esa ocasión de asociar texto y tejido, construcción de relato y costura, adjetivación y bordado<sup>2</sup>. Aunque es este un ensayo sumamente datado y en buena medida ingenuo, pienso que en *El eco de mi madre* reverbera invertida la relación entre habla materna y posibilidad de relato porque, como escribe: “mi madre voló llevándose con ella todo el repertorio” (2010, p. 37). Pero más allá de la vinculación entre pérdida de memoria materna e imposibilidad de narrar, dado que el pasado es inescindible de la novela, frente a la opción por el poema, vinculado al presente –el único tiempo de esa madre sin memoria–, el lamento que se lee en ambos versos trasciende la problemática de los géneros y dialoga con lo que Kamenzain escribe en la “Introducción” a *La boca del testimonio*: “el testigo ya no es el que sabe más que los demás sino el que necesita de los demás para saber de sí” (2007, p. 11).

---

al presente, no deja de ser sintomático en la textualidad de una poeta que hace de las diversas modulaciones de lo familiar el centro de su poética.

Creo que se trata de instaurar un modo específico de narración, propio del poema, que diverge del modo como narra la novela, una narración fragmentaria, sin la ilusión de sentido que otorga la causalidad. En lo que concierne específicamente a los poemas de *El eco de mi madre*, podemos calificarlos como altamente narrativos; son estampas fugaces pero que en su condensación contienen un relato. Una pulsión narrativa que se acentuará a partir de *La novela de la poesía* de 2012. <sup>2</sup>. En ese texto temprano había escrito: “Y si la oralidad es lo maternal por excelencia –el seno habla, la boca del hijo apre(he)nde– puede decirse que el elemento femenino de la escritura es la *madre*”. Y, más adelante: “De la madre se aprende a escribir. Maestra de escritores, es ella la que imprime al hogar el sinsentido placentero de la plática” (2000, p. 207).

Como digresión, cabe señalar que, desde otra perspectiva o con una torsión significativa, Kamenzain va a detenerse en el vínculo entre las mujeres y la escritura, como entre las mujeres y la institución literaria, en sus últimos dos libros: *Libros chiquitos* –una suerte de memoria ensayística, publicado en 2020– y en *Chicas en tiempos suspendidos*, aparecido en 2021, después de su muerte.

Es esa la pérdida que los poemas lloran y que organiza el libro alrededor de una contradicción irresoluble, porque mientras afirma al presente como espacio propio del poema, como el tiempo en que el poema testimonia, el duelo que ellos despliegan es el de la pérdida del habla, de la memoria materna que la ayudaría a saber de sí.

Pero insistamos en la oposición entre poema y novela. En octubre del 2010 le dice en un reportaje a Enrique Foffani:

Y la poesía parece surgir más de la extrañeza frente a lo familiar, más de lo que falta que de lo que hay. Me parece que la novela es un género más edípico, siempre rearma el cuentito familiar, aunque parezca que habla de cosas objetivas, asuntos importantes del mundo. En cambio la poesía, que siempre parece que habla de pavadas personales, las descoloca. (Foffani, 2010).

Las afirmaciones de Kamenszain son sugestivas en más de un sentido, por un lado, por la insistencia en distanciar a la poesía de lo biográfico, eso que se nombra al pasar como “pavadas personales”, pero que aparecerían dislocadas, una perspectiva que recuerda la afirmación de Samoilovich –de la que ya me valí en otras oportunidades– acerca de que aquello que retorna como memoria en el poema es lo tonto. Sugestivo porque el poemario insiste de forma obsesiva en consignar el habla sin memoria de la madre, ese habla que solo se repite en la superficie del sinsentido. Me pregunto, entonces, dónde estaría lo tonto en este libro, las pavadas personales, que solo se actualizan, que solo retornan en el presente del poema, o si, tal vez, él actualiza únicamente “lo brutal”, aquello que por su ferocidad no pudo ser pensado, para decirlo nuevamente con Samoilovich. Me pregunto, incluso, si calificar como “pavadas personales” descolocadas aquello que el poema dice no constituye, en buena medida, el lugar por el que se ven obligados a pasar los poetas para consignar que el yo lírico no es el mismo que el yo literal, para no limitarlo a “ambiciones menores”, para no caer en los riesgos que amenazan a un texto circunscrito a “un yo preeminente a nivel del contenido”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>. Parafraseo aquí una reflexión de Roberto Echavarrén, en “Como una rana escondida debajo de una hoja”, una entrevista que me concedió en 2011, en la que se pregunta: “¿Cuál es el riesgo de tematizar el yo, de prestarle una identidad, desde la que habla? El riesgo sería que el poema se limite a ambiciones menores, a escala menor, de las desgracias amorosas frente a un objeto

De cualquier manera, provisoriamente por lo menos, podríamos decir que tanto Kamenszain como Samoilovich coinciden en que la escritura poética actualiza y redimensiona algo, trivial o brutal, pero siempre del orden de lo impensado. En el caso de *El eco de mi madre*, lo brutal y lo trivial se conjugan en su [de la madre] presente sin memoria, que se repite en un eco que expulsa al sujeto lírico, en tanto la madre es puro y solo presente –esa desmemoria que la sitúa en la imposibilidad de la narración–. Pero lo brutal no se limita a la decadencia cotidiana de esta mujer sino que irrumpe como herida primera en el último poema, cuando la comprobación paulatina y cotidiana de la pérdida de la madre, esa muerte que se dice poema a poema, la retrotrae al momento de su infancia en que muere Oscar, el hermano de tres años. Época que el sujeto lírico asocia con el momento en que aprende a escribir y en el que a un tiempo pierde la posibilidad de narrar; como si dijéramos que simultáneamente lleva a cabo un aprendizaje negativo o un desaprendizaje. Escribe: “Ya la acompañé a morir una vez./ Mis compañeros de banco son testigos/ del cuaderno pálido de las letras cabizbajas/ murió mi hermano y yo empezaba a escribir era mi tarea/ mamá me ama mamá me mimó mamá mamá/ mientras ella ausente dejaba de corregirme/ contaba y contaba en el cálculo de su cabeza/ cuánto era lo que le quedaba, era una era una sola” (2010, p. 48). Y, más abajo: “[...] no puedo narrar/ nunca pude me solté rápido de la mano de ella” (2010, p. 49). En este punto el poema retoma y singulariza, en el sentido de que se apropia, aquello que la entrevista señalaba como una marca de género; ese sujeto no puede narrar porque desde siempre o casi siempre pierde el relato de la madre. No deja de ser llamativo, sin embargo, que el poema parece decir que junto a esa pérdida, con el aprendizaje de la escritura la poesía se instaura no solo como el modo posible de trabajar con la palabra sino como modelo para este libro: “mamá me ama mamá me mimó mamá mamá”, el ejercicio en el cuaderno escolar, la repetición de las sílabas son como un vaciado donde el poema se imprime.

En otro sentido, me resulta llamativo que en las palabras de Kamenszain pareciera trazarse una oposición entre el trabajo con los restos, que harían del poema un género articulado en torno a la presentificación, y el trabajo de la narración –es verdad que alude particularmente a la novela–,

---

hecho a la medida del yo. El sentimentalismo, lo cursi, son los riesgos, las caídas, que envejecen un texto, se ve viejo cuando se lo lee a cierta distancia de época” (2011, p. 330).

donde habría una cierta pretensión de totalidad. Digo que me resulta llamativo particularmente cuando pienso en los textos memorialísticos de las últimas décadas, muchos de los cuales organizan el discurso de la memoria justamente sobre los restos y los ecos<sup>4</sup>.

Pero si insistimos en pensar en el trabajo con los restos, si salimos del ámbito del poema y la novela, y en un pliegue más nos detenemos en los textos críticos, vemos que con cierta frecuencia ese trabajo o esa poética se sitúan en el origen de los mismos. En buena medida es lo que sucede con mi lectura de *El eco de mi madre* que se entrelaza y parte de restos diversos: vestigios de conversaciones, escenas entrevistas y entreoídas, fragmentos de correos electrónicos. Hablo de alguien, una desconocida, que quiere saber si lo que narra el texto es verdad, de la definición del libro como una “joya triste”, de un lapsus que lo titula como “la doble muerte de mi madre”. También de un recuerdo propio, el de haber escuchado o haber creído escuchar que Enrique Foffani afirmaba que cuando la madre de un poeta muere, la gramática enloquece, entre otros rumores propios y ajenos que se han ido acumulando con los años y sobre los que me interesa volver en este momento, hacerlos dialogar con lo que leo en el texto.

“Son personas que me sobran/ y la gramática se torna un escándalo” (2010, p. 15), escribe Kamenzain en el segundo poema de *El eco de mi madre*, el poema que se abre con la certidumbre de que le es imposible narrar. Fuera de curso, desmadrada, la lengua se desordena, se vuelve puro presente porque el yo lírico perdió su testigo, aquella que la narra en el tejido de su relato. Es decir, la lengua enloquece, algo que si en buena medida es inherente a cualquier poema<sup>5</sup>, aquí se torna núcleo de sentido;

---

<sup>4</sup>. Me refiero a la serie de “libros chiquitos” o de “libritos”, como ella los definía, que Sylvia Molloy publica a partir de 2003, cuando se edita *Varia imaginación (Desarticulaciones, Vivir entre lenguas, Citas de lectura, El París de Molloy y el póstumo: Animalia)*.

Aludo también a *Las genealogías* de Margo Glantz, un libro que ha conocido diversas ediciones y reescrituras desde finales de los ochenta.

Se trata de dos escritoras con las que Kamenzain dialoga, y que han construido textos articulados en torno a restos de memoria. Poéticas fragmentarias sin cualquier ambición de totalidad, en las que el pasado se presentifica a través de la recuperación de las lenguas que hicieron la infancia y a través de la repetición de determinados hábitos cotidianos que reenvían a este -como el hábito de comer comida de Europa Oriental y tomar té en portavasos de plata-, en el caso de Glantz, o en la repetición inconsciente de un gesto materno, en el de Sylvia Molloy.

<sup>5</sup>. Recuérdese si no, aún a riesgo de ser anacrónica, que en su defensa del hipébaton, el barroco peruano Juan de Espinosa Medrano afirmaba que el nombre verso “se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo y entreverar las voces” (1982).

algo que no se lee en la urdimbre del verso –los poemas son claros– sino en un desasosiego que recorre el texto: el de la tensión irresoluble para Kamenszain entre una concepción del poema como instancia del presente y el duelo por la pérdida de la madre como aquella que la ayudaría a saber de sí.

A partir de ello, me pregunto entonces, si la “joya triste” es la lengua de la madre, el oro de la lengua materna que solo queda como eco de la que oyó su nacimiento. “[L]a que oyó mi nacimiento me sienta en el borde/ para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte” (2010, p. 17), escribe en uno de los poemas, en clara cita que invierte el sentido del famoso verso de José Lezama Lima: “Comienzo porque sé que alguien me oye,/ la que oyó mi nacimiento” (1985, p. 587).<sup>6</sup>

Todo el poema de Lezama habla de comienzo, un comienzo situado en la palabra: el comienzo de la conversación, el nacimiento del planeta, la palabra como “una lengua voladora”, como “Piedrecillas con fuego desprendidas/ torneadas como el cuerpo del toro”, de palabras tersas y mandatorias, de la palabra como generadora y de la madre como aquella que guarda el sueño del asmático para despertarlo solo con la llegada de otra madre/hermana: “Mi madre, estoy muy ahogado,/ voy a quemar los polvos,/ despiértame cuando llegue Eloísa con su hijo”<sup>7</sup> (1985, p. 587).

La inversión entre esos dos poemas no radica únicamente en que la madre en el poema de Lezama está al comienzo, oye el nacimiento y siempre pareciera volver a oír en su transcurso, sino en que en el texto de Kamenszain la madre no solo ha dejado de oír porque no puede retener nada, sino que la sienta al borde de la cama a escuchar el anticipo de su muerte. No ya una escucha distraída como la que oyó el nacimiento sino una demanda de atención como la que presupone el verbo escuchar, porque “desmadrada” se convierte en la que cuida, en la cuidadora de la que está muriendo; es ella la que se sienta al borde de la cama.

---

<sup>6</sup>. El cubano José Lezama Lima fue un referente insoslayable para los poetas neobarrocos del Río de La Plata, al punto en que Martín Prieto, cuando traza la genealogía del barroco rioplatense, con una buena dosis de ironía tilda a este poeta de “*san Lezama*”. En lo que a Kamenszain se refiere, la cita de sus versos, explícita o velada, permea muchos de sus poemas, tanto los de los últimos años como los tempranos.

<sup>7</sup>. El poema de Lezama se titula “Mi hermana Eloísa” y pertenece a la sección “Poemas no publicados en libros”, de su *Poesía completa* (1985).



“Desmadrada entonces me detengo/ ante un estado de cosas demasiado presente:/ ser la descuidada que la cuida/ mientras otros la descuidan por mí” (2010, p. 15).

Desmadrada, fuera de la lengua materna, se transforma en testigo, en alguien que puede hacer suya la pregunta de Celan: “¿Quién testimonia por el testigo?”, ¿quién testimonia por un testigo que no puede narrar?

Si como creo que sucede, el libro lleva a cabo un duelo que se despliega en eco de poema a poema, la pérdida de la lengua materna –el castellano que comparten– la sorprende ante una repentina comprensión del idisch, una lengua anterior que, “como madre de su madre”, le devuelve en una canción infantil. Dice el poema: “Correctas educadas casi pomposas/ estas rehenes del Alzheimer/ ponen a congelar la lengua materna/ mientras nos despiden de su mundo sin palabras./ Sin embargo si te canto tu canción infantil/ la neurona del idisch se posa dulce sobre tus labios/ y todo lo que nunca entendí en ese idioma/ lo repito con vos viejita, y me queda claro” (2010, p. 27). Convertida en eco de la madre, la canción en idisch comienza a significar, sale de la zona de silencio e insta una momentánea –tal vez ilusoria– forma de comunicación y, en consecuencia, una fugaz recuperación de identidad. Desde esta perspectiva la palabra eco no se limita a metaforizar la repetición sin memoria, que en la insistencia se desvanece, sino que alude a una memoria anterior y desconocida, que se atisba cuando pasa de testimoniada a testigo, movimiento en el que también el habla de la madre se reincorpora a la cadena del tiempo y de la historia judía, diría que en sí misma se historiza. En ese proceso de traducción involuntaria el habla de la madre vuelve a ser relato y colma por un instante –el del poema– el deseo de un idioma para hablar con los muertos, tal como anhela en uno de los textos, al tiempo que también se afirma como prueba del presente, de la presencia<sup>8</sup>. Escribe: “porque sí es cierto que la voz se escucha desde lejos/ aunque nos tomen por locos tenemos que atrapar/ en el espiritismo de esa garganta profunda/ un idioma para hablar con los muertos” (2010, p. 37), y casi en el último poema: “como si yo no lo viera un encuentro cercano/ me sopla un idioma para hablar con los muertos” (2010, p. 50).

---

<sup>8</sup>. En *La boca del testimonio* afirma: “Y la poesía dice vida mientras esgrime una única prueba para dar su testimonio: la prueba del presente. Volver presentes los hechos, ponerlos en fecha, es recibir en el propio aliento la boca del otro” (2007, p. 12).

El atisbo del idisch que la vincula con la historia judía y, por ello, con el universo del padre, ese que “escuchaba y respondía” mientras “la madre sostenía el eco de su voz”, es significativo en este texto porque, a diferencia del trabajo que lleva a cabo Kamenzain en *El ghetto*, donde la puesta en poema de la muerte del padre se hace siempre en términos de la historia judía –es una muerte *en historia*–, la muerte y la enfermedad de la madre se cuentan estrictamente en términos de la casa, remiten rigurosamente a lo que se da en el espacio de cuatro paredes, esas cuatro paredes que en uno de los últimos poemas evoca como las de “una burguesía oscura envuelta en gobelino”<sup>9</sup>. Se trata de un espacio de lo íntimo, y lo íntimo para esta escritora no está necesariamente vinculado a lo judío, esa zona que le pertenece apenas desde una forma aletargada de sí misma, la que le toca de cercanía con su padre<sup>10</sup>.

Desde el momento en que en *El ghetto* la muerte del padre se dirime en términos de judaísmo/no judaísmo, el poemario se concibe como un texto en el que el relato es posible, aunque más no sea en su calidad de “techito en el desierto”, ese techito de la literatura bajo el cual los padres se casan en *Solos y solas* (2005). Ahora, sin embargo, la muerte solo puede ser dicha como eco, como sinsentido, pero no exclusivamente como “doble muerte”, tal como quería uno de mis interlocutores, sino como una muerte que se repite en eco desde la infancia y se actualiza de modos diversos a lo largo

---

<sup>9</sup>. La evocación de la madre por fuera de la historia en contraposición a la figura paterna, identificada con el afuera, pareciera ser un movimiento común en las escritoras mujeres al hablar de sus madres muertas. En *El arte de perder*, un poemario dedicado también a la madre muerta, Mirta Rosenberg escribe: “Mi padre era el mundo y él/ nos enseñaba todo: a nadar,/ conducir andar en bicicleta,/ bailar y hasta disparar armas/ de fuego. Yo no creía que el mundo/ fuera eso, porque mientras tanto/ vos mirabas dulcemente como quien dice/ es verdad y qué innecesaria” (1998, p. 55).

El movimiento puede parecer obvio considerando la generación a la que pertenecen las madres evocadas, pero sin descartar esa circunstancia histórica, me parece que las hijas mujeres reconocen en sus madres un tipo de mirada singular en relación al mundo, algo que se lee con claridad en el poema de Rosenberg y resulta más difuso de reconocer en los de Kamenzain pero que de cualquier modo está presente, según pienso.

<sup>10</sup>. Parafraseo aquí un pasaje del “Prólogo” a *Las genealogías* de Margo Glantz, en tanto ambas escritoras tienen una posición similar en relación al judaísmo, un universo que en el ámbito familiar remite a la figura paterna.

Cito a Glantz textualmente: “pero no les pertenezco, apenas desde una parte aletargada de mí misma, la que me toca de cercanía con mi padre” (1997, p. 18)..

del poemario, cuando muere Oscar, cuando la madre pierde la memoria, cuando una lengua ajena dice “se fue la abuela”.

Párrafos atrás me referí a alguien, una desconocida, que pretendía saber si aquello que los poemas de *El eco de mi madre* ponen en relato es una historia verdadera. Más allá de cualquier consideración de orden ético acerca de qué encierra una pregunta como esta, en la que se lee una curiosidad ansiosa por entrar en la vida privada del escritor, o de sus vínculos con la literatura, me gustaría desplazarla ahora a una pregunta por la índole de lo íntimo en este texto que furiosamente se ancla en el presente y con igual determinación reitera la imposibilidad de la narración.

En “La intimidad”, ensayo en el que se interroga acerca de cómo definir esa categoría que se presenta como resbaladiza y difícil de conceptualizar, César Aira diseña una imagen de lo íntimo como aquello que resiste al lenguaje, como aquello que es un laboratorio de la verdad, un suplemento de lo privado “que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos” (2008, p. 8), un principio de separación de la vida social. Pero hay un momento en que señala que “La articulación del lenguaje en el Diario Íntimo (y ese es el género en el que está pensando) tiene como fondo de contraste, y se da para hacer contraste con él, un balbuceo amorfo de pensamiento secreto” (2008, p. 11).

La intimidad, pareciera decir Aira, siempre queda más atrás o en otro lado, nunca llega a la escritura.

Cabría cambiar el foco, entonces, salir de la trampa acerca de la veracidad de estos poemas, de sus vínculos con el referente, trampa que suele acechar a los textos construidos en torno a la memoria, y afirmar que verdaderos o no ellos se acercan a lo íntimo, ya no en el balbuceo del que habla Aira sino en la repetición, que es otra de las formas del balbuceo y que en este libro es simultáneamente el habla de la madre y la figura privilegiada que organiza los poemas.

Afirmar que ahí, en la repetición, en esa repetición que se vacía y se convierte en eco, se encuentra la voz del sujeto. Simultáneamente la voz del sujeto lírico que escande el verso en la repetición y no en el corte pero también la voz de la madre que en eco se presentifica. Dejar que se escuche, entonces, el habla de la madre, ese habla “tonta” y, en consecuencia, íntima, es el modo que este libro encuentra de hacer memoria junto con ella, de recuperarla como interlocutora, como aquella que “sostiene el

sueño, entendido como deseo”. Y si al padre lo recuerda en el apellido al borde del texto, a la madre la cita en la lengua del poema, con lo cual una vez más el procedimiento reduplica aquello que los poemas narran como una queja pero también como una apuesta. Leemos “Sentada al borde de su memoria/ me archivo como puedo en ese olvido que la trabaja”, unos versos que parecen responder a los del poema precedente, y en el que ya me detuve páginas atrás, en el que escribe: “No puedo narrar/ ¿Qué pretérito me serviría/ si mi madre ya no me teje más?”

Si en el poema la madre ya no la teje, la hija, ahora en la posición de quien cuida y resguarda, la archiva como puede en la lengua íntima de los poemas.

## Bibliografía

- **Aira, César.** (2008). “La intimidad”, *Boletín*, n°s 13/14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, diciembre 2007- abril, 2008.
- **de Espinosa Medrano, Juan.** (1982). *Apologético a favor de Góngora*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- **Foffani, Enrique.** (2010). “La extraña familia”, *Página 12*, Domingo 24 de octubre de 2010. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4037-2010-10-24.html>
- **Glantz, Margo.** (1997). *Las genealogías*. México: Alfaguara.
- **Kamenzain, Tamara.** (2000). “Bordado y costura del texto”, en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- \_\_\_\_\_. (2010). *El eco de mi madre*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- \_\_\_\_\_. (2020). *Libros chiquitos*. Ampresand, Colección Lectores: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- **Kanzepolsky, Adriana.** (2011). “Como una rana escondida debajo de una hoja”, entrevista a Roberto Echavarren, *Caracol*, nº 2, Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, FFLCH, USP (en prensa).
- **Lezama Lima, José.** (1985). *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas.
- **Molloy, Sylvia.** (2003). *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- **Panesi, Jorge.** (2001). “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”, *Boletín*, nº9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, diciembre de 2001.
- **Rosenberg, Mirta.** (1998). *El arte de perder*. Rosario: Bajo la luna nueva.
- **Samoilovich, Daniel.** (2006). “Poesía y memoria”, *Diario de poesía*, nº 71, diciembre de 2005 a abril de 2006.



# Ler, no corte, o que está prestes a nascer:

## *Chicas en tiempos suspendidos* de Tamara Kamenszain

---

Danielle Magalhães

### Estremecer a geologia da literatura

“*De este lado supone el otro*”, disse Tamara Kamenszain no começo do ensaio “El ghetto de mi lengua” (2006, p. 159). Ao falar sobre o seu primeiro livro de poemas, *De este lado del Mediterráneo*, Kamenszain situa o seu começo como poeta publicada no impulso que a moveu escrever poesia: “*De este lado supone el otro. Ese parece ser el impulso primero que me llevó a escribir poesía*” (2006, p. 159). O título de sua primeira obra, essa que, por sua vez, gira em torno de mitos fundacionais relacionados ao judaísmo, que também marca a sua entrada no campo editorial como poeta e que instaura o seu impulso de escrever poesia, compõe três vetores que coincidem em um traço que se inscreverá ao longo de suas obras: lançar-se ao outro lado. Não à toa, depois de *De este lado del Mediterráneo*, escrito em prosa poética, Kamenszain começará a escrever em versos.

Ter o outro lado como ponto de partida ou de chegada parece ter sido o procedimento ético e estético de Tamara que podemos encontrar tanto em seus livros de poemas como em seus livros de ensaios. Escrever em versos lançando-se, desde este lado, ao outro lado, à prosa, escrever poesia lançando-se ao romance, escrever em verso e em prosa uma ponte entre amor e morte, escrever, em verso e em prosa, fazendo do outro, da voz do outro, o ponto de partida, instaura um “espaço de encontro”, como definiu Adriana Astutti – “*Kamenszain abre con sus poemas y ensayos un espacio de encuentro en el que ingresan las voces, de la calle, de las letras de tango, y las voces de otros escritores*” (2012, p. 302) –, ou uma “intimidade” em que o “*lo más íntimo habita fuera, como un cuerpo extraño*”, como a própria

Tamara desenvolveu em *Una intimidad inofensiva*, a partir do termo “extimidade” pensado por Lacan (2016, s/p).

Em “As línguas do luto”, prefácio às traduções de Carlito Azevedo e Paloma Vidal dos livros *O Gueto* e *O eco da minha mãe*, Adriana Kanze-polsky já teria dito da “porosidade dos gêneros” que marca a obra da escritora argentina, situando-a na “instabilidade do *entre*” (2012, p. 10). Na obra de Tamara, o outro lado como procedimento desafia o gênero literário, a catalogação e aquilo que é matéria-prima de sua escrita, a genealogia. Assim, se o gueto, como um círculo fechado, assume figurações que retornam em seus livros desde o título de *De este lado del Mediterráneo*, esse círculo é a todo o tempo furado e atravessado pelo fora, como “*un límite que está ahí esperando ser franqueado*” (2006, p. 159).

Em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, Jacques Derrida homenageia a entrada da obra de Hélène Cixous na Biblioteca Nacional da França e traça, a partir do livro de Cixous intitulado *Manhattan – lettres de la préhistoire*, uma “pré-história” em que a autobiografia da autora vai se entrelaçando com as obras dela. Esse livro, portanto, é tomado como um tronco a partir do qual se ramifica uma “dramaturgia da família, da origem, do nascimento e da filiação do nome” (Derrida, [2003] 2005, p. 12). Um livro que, cronologicamente, não foi o primeiro de Cixous, mas que possui a “pré-história” no nome e que Derrida o interroga como um livro “que teria podido ser o primeiro, e mesmo o pré-primeiro” ([2003] 2005, p. 14), vai ser um marco anacrônico que Derrida irá chamar de “tremor de terra” ([2003] 2005, p. 14). Esse “tremor de terra” é o que instaura uma perturbação na categorização e na catalogação também porque esse livro “hesita entre a ficção e a memória, a imaginação e a dita realidade, uma realidade que duvida de si mesma no instante preciso de ser dita, a dita realidade” ([2003] 2005, p. 14).

Para além de Cixous e Kamenszain serem, ambas, judias, para além de Cixous escrever em uma prosa sulcada pela potência de verso e de Tamara escrever em verso lançado a uma potência de prosa, Cixous e Kamenszain compartilham muitos pontos em comum, como, por exemplo, o nome da mãe, Éve e Eva, respectivamente, e a desmemória da mãe na iminência da morte que comparece na escrita e causa uma inversão genealógica que é trágica e traumática, fazendo com que seja possível pensar a genealogia como um dispositivo pelo qual é possível teorizar a



noção de arquivo, a partir do qual teria a ver com o que Derrida disse em *Mal de Arquivo*, de que “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (Derrida, [1995] 2001, p. 22). No que concerne à Kamenszain, poderíamos recorrer a um exemplo explícito, de *O eco da minha mãe*, em que a desmemória da mãe é referida como um “deserto público” que provoca um avesso na genealogia: “Sentada à beira de sua memória/ vou me arquivando como posso nesse esquecimento que nela trabalha” (Kamenszain, [2011] 2012, p. 79). Aquela que ouviu o nascimento da filha agora a senta na beira de sua desmemória para fazê-la escutar “o adiantamento de sua morte” ([2011] 2012, p. 79). A filha, na posição de mãe da mãe – “nossas maternidades adotivas nos encontramos soltas/ por ela sou agora a filha que cresce sem remédio” ([2011] 2012, p. 81) –, se arquivava na desmemória, tornando-se a cada vez mais subtraída, ao mesmo tempo que “cresce” em relação à mãe que a cada vez mais se *achica*.<sup>1</sup>

Haveria muitos pontos de encontro que poderiam ser tecidos entre Cixous e Kamenszain que merecem ser desenvolvidos em outro momento. Para além disso, a obra de Kamenszain, como a de Cixous, também faz tremer as sólidas raízes da categorização, da catalogação das bibliotecas, do pertencimento a um gênero, porque o outro lado, como “gênese” dessa escrita, não como origem, ou não somente, mas como um traço de inscrição fundante, atravessa toda a obra como um “gênio” dessa escrita, isto é, como aquilo que permite a possibilidade de ela nascer a cada vez. Se, em Derrida, a palavra “gênio” aparece associada ao nascimento, em uma concepção de criação (Derrida, [2003] 2005, p. 8), no livro *A aventura*, Giorgio Agamben também pensa o gênio, o demônio comumente ligado à geração, não, porém, pela perspectiva que o liga à geração, mas pelo que

---

<sup>1</sup> Ainda, no prólogo à coletânea *La novela de la poesía*, Enrique Foffani diz que *De este lado del Mediterráneo* é a obra que leva a “paixão genealógica” mais longe, “porque la teje em palimpsesto con los relatos bíblicos, remontándose al Libro y sus fabulaciones” (Foffani, 2012, p. 9). Em texto de apresentação à coleção *Ciranda da poesia*, Adriana Kanzevolsky atenta para a possibilidade de ler *La novela de la poesía* (O romance da poesia) como “uma espécie de arquivo das formas poéticas da literatura argentina nas últimas décadas”, em que os versos poderiam ser pensados “como um inventário de bens na construção de um luto ou de uma herança de um sujeito lírico que no último poema afirma: ‘há corte verso mas também há/ um verso que se encavalga com outro/ se vão de mãos dadas, contam algo?/ não sei mas te asseguro/ que com toda a alma que-rem continuar contando” (Kanzevolsky, 2020, pp. 29-30).

ele corta a ligação que nos une ao nascimento, sendo esse corte o que nos permite nascer novamente:

E ele se chama “gênio” não porque, como diziam os antigos, nos gerou, mas porque, fazendo-nos nascer novamente, cortou a ligação que nos unia ao nosso nascimento. Isso significa que ao demônio pertence constitutivamente o momento da despedida – que, no momento em que o encontramos, devemos nos separar de nós mesmos (Agamben, [2015] 2018, p. 62).

O “gênio” da escrita de Kamenzain atua como corte que separa e torna possível, a cada vez, nascer de novo, lançando-se ao outro lado. A frase de Adriana Astutti, a respeito de *La novela de la poesía* – compilação que reúne todos os livros de poemas de Tamara até 2012 –, “*en cuanto a los ensayos, que si bien por varios motivos podrían formar parte de ‘la novela de la poesía’ no son recogidos en este volumen*” (2013, p. 301), atesta o “tremor de terra” que no mínimo indica que os ensaios de Kamenzain poderiam estar junto aos poemas, compilados na mesma coletânea. Ao final de *Una intimidad inofensiva*, lemos essa contaminação dos gêneros em um trecho em que a própria Tamara explicita o risco de etiquetar, fazendo-nos escutar a questão “como arquivar?”:

aun tentada por las leyes que naturalizan a los géneros literarios fijándoles un carácter saludable, la escritura guarda intacta la capacidad de envenenar cualquier original. En ese sentido, es fructífero que nos dejemos contaminar por ese impulso hacia la indiferenciación pero sin perder las diferencias. Escribamos a cuatro manos [Tamara Kamenzain e Sylvia Molloy] y de la mano también de nuestras testigos pero evitando tomar esa pastilla cuyo frasco algunos se obstinan en etiquetar como ‘literatura’ y que nos transformaría en imaginativos o veraces, poetas o narradores, ficcionalistas o documentalistas (Kamenzain, 2016, s/p).

Fazendo tremer a geologia da literatura, abrindo sulcos na estabilidade da categorização, Tamara coloca a própria “literatura” entre aspas, em suspensão, em questão, fazendo-nos pensar que talvez seja literatura isso que não cessa de apontar para o seu fora, a narrativa afetando a poesia, a poesia afetando a narrativa, a ficção afetando a memória, a memória afetando a ficção, em um movimento em que a autobiografia, o diário, as anotações,

vão inscrevendo uma literatura que se sustenta pela lei do fora ou do fora da lei (Trocoli, 2017, p. 80).

Sabemos, porém, que a convocação ao outro lado por muito tempo sustentou um velamento ao eu que fez com que Tamara, vigiada pelas leis do formalismo e inserida em uma geração assombrada pelo fantasma do confessional, muitas vezes negasse o vínculo entre o eu do poema e o eu autobiográfico, posicionamento contra o qual ela se colocou nos últimos anos e explicitou em muitos momentos, como por exemplo em *Una intimidad inofensiva*: “*Es así como un nuevo y sutil velo sobre el sujeto transformo para mi generación la liberadora consigna ‘yo es otro’ de Rimbaud en un inesperado motivo de autocensura*” (2016, s/p). Em *O livro dos divãs* também podemos encontrar, em forma de versos, essa transformação do lugar que passou a ter a primeira pessoa em sua escrita: “Eu não sei como me sinto mas se não escrevo na primeira/ parece que me afogo no copo d’água/ da vergonha alheia” (Kamenzain, [2014] 2015, p. 33). Isso também se reafirma em outra passagem: “Eu a esta altura da minha vida/ me sinto obrigada a ser clara/ embora nada nem ninguém o peça./ Num poema de 1986 fui obscura/ para dizer algo que agora/ diria de outra maneira.” ([2014] 2015, p. 55). Antes desses dois trechos citados, há um momento em que revisita o seu primeiro livro, *De este lado del Mediterráneo*, em que diz:

Para parecer maior me inventei  
um passado um mito de origem a infância judia  
como lenda bíblica os Beatles descobertos  
em Israel quando ouvia uma rádio árabe.  
Não Perón, não Evita, nem sequer Montoneros,  
minha vida era o romance da minha vida  
e a realidade uma invenção dos outros.  
(Kamenzain, [2014] 2015, p. 29).

Em uma entrevista publicada no livro *Fala, poesia*, Tamara diz: “a poesia está no meio, nas reticências. Nesse interstício onde cai o sujeito.” (Kamenzain, 2015, p. 127). É inegável a alteridade passível e possível de se abrir em cada eu, mas, ao longo do tempo, Tamara vai pleitear a singularidade inegociável de um eu que não se vela, mas se expõe a cada golpe de

verso que inscreve um corte e o permite, desse corte, nascer de novo. Em *Chicas en tiempos suspendidos*, o corte se assume como um golpe que abre um “tempo suspenso”. Nele, o corte, como aquilo que instaura um “golpe de realidade” (Kamenzain, 2020), é tanto o que abre o tempo presente como um tempo suspenso como também é o que permite advir um eu como uma forma de nascer de novo.<sup>2</sup> Em seus últimos livros, Tamara continua colocando a literatura em suspensão, entre reticências, mas aí onde a literatura cai por terra em um abalo sísmico que expõe as ramificações que a atravessam, o sujeito não precisa mais estar velado, mostrando que é possível advir sempre como uma forma de nascer de novo.

Do primeiro livro de ensaios, *El texto silencioso* ([1983] 2000), ao último, *Libros chiquitos* (2020) – que pode ser lido como um livro de ensaios; um memorial; um relato de sua trajetória profissional costurado por suas afinidades eletivas; uma crítica ou autocrítica ao seu próprio percurso; um eco ou uma ressonância de *Chicas en tiempos suspendidos*, ou apenas o outro lado desse, em prosa, enquanto *Chicas en tiempos suspendidos* é em versos; um legado de uma imensa biblioteca que nos é transmitida ao final enquanto nos enreda no laço que, a partir de livros, vai se estabelecendo entre a avó com seu neto e sua neta – do primeiro livro de poemas, *De este lado del Mediterráneo* ([1973] 2012), ao último, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), Tamara Kamenzain, aquela que ao longo de toda sua vida se colocou em sua escrita como filha, irmã, neta, agora, como avó, mostra que só é possível deixar um imenso legado se *se achica*, como quem está prestes a nascer. No ponto de corte daquela que ensinou “espionar nas costuras para ver as construções pelo avesso” (Kamenzain, 2015, p. 21), Tamara, mais uma vez, alinhava um nascer de novo.

## Do avesso da genealogia, achicar-se para nascer

Com um pé firme no presente, Tamara Kamenzain escreve *Chicas en tiempos suspendidos* durante a pandemia, confinada em sua

---

<sup>2</sup>. No capítulo “¿Se escucha?”, em *Libros chiquitos*, ao falar sobre o poema “Diego Bonnefoi” de Mariano Blatt, Tamara diz: “Ya absolutamente por fuera de cualquier escaramuza metafórica, Blatt nos atesta com cada verso un golpe de realidad. Y a la realidad hay que aprenderla de memoria porque es la presentificación del presente, un tiempo con el que la poesía sabe trabajar” (Kamenzain, 2020, p. 21).

casa. Se “gueto” é uma figura que retorna em seus livros, aqui ele também comparece como esse “*encierro*” do confinamento (Kamenszain, 2021, s/p). Desarquivando estereótipos do passado (como o termo “poetisa”) e conferindo um novo uso a eles, Tamara traz ao primeiro plano temas que por muito tempo ficaram confinados em silêncio na cena do espaço doméstico e que há muito tempo explodem: o feminismo, o machismo, o aborto, “*las chicas de pañuelo verde*” (Kamenszain, 2021, s/p). Tensionando discursos que, em um sentido pejorativo, apequenam as mulheres, Tamara vai traçando histórias de mulheres enquanto as afirma pelos seus primeiros nomes, apequenando afirmativamente as “*abuelas*” que só engrandecem porque *se achican* e nascem de novo. Na crítica aos “vates”, inscreve-se uma crítica à “velha crítica literária” que despreza a vida privada. Trocando o segredo – elemento fortemente vinculado à sua herança judaica – pela fofoca, aliando-se às “*comadritas*”, Tamara radicaliza o que sempre fez: mostra que a vida privada é questão pública.

Assim como a maioria de seus livros pode ser lida como um arquivo em que uma filiação afetiva vai se tecendo por referências literárias e culturais, *Chicas en tiempos suspendidos* traz um grande “clóset” que vai se abrindo como um baú. Resgatando aquela palavra tão polêmica que muitos consideram antiquada, conservadora e “do tempo da avó”, Kamenszain torce o sentido pejorativo de “poetisa” e a afirma de modo propositivo como uma herança recuperada a partir de mulheres que possuem um histórico marcado pela luta contra o machismo. Percorrendo o fio de um destino que, segundo o poema, “já estava escrito”, a poeta vai tramando outro destino a essas mulheres à medida que as inscreve como transmissoras desse legado que nos permite afirmar o termo “poetisa”. Escutando o chamado dessas mulheres que nos convoca a uma reescrita da história, Kamenszain se lança a esse apelo a partir do eco do presente, mostrando que “*algo ya estaba querendo desde siempre/ desgarrarse y salir en estampida/ hacia el futuro de ellas,/ hacia nuestro presente*” (Kamenszain, 2021, s/p).

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, s/p)

Subvertendo a herança pelo nome do pai que portamos no sobrenome, Kamenszain, que, em *O Gueto*, instalou-se no sobrenome do pai – “In memoriam Tobías Kamenszain. Em teu sobrenome instalo meu gueto” (Kamenszain, [2003] 2012, p. 17) –, agora inscreve uma transmissão pelo primeiro nome, e os primeiros nomes que ela começa a tecer são de mulheres uruguaias: “*las uruguayas siempre tuvieron/ nombre. Juana, Idea, Circe, Amanda./ Delmira, la primera divorciada del Uruguay./ Delmira, la primera víctima de feminicidio./ Es claro que lo que empezó como poesía/ tuvo que terminar como novela*” (Kamenszain, 2021, s/p).

Esses últimos versos, “*lo que empezó como poesía/ tuvo que terminar como novela*”, e também a repetição “*y sin embargo y sin embargo*” podem ser lidos como os refrãos desse livro. Esses vão operando como um ponto de disjunção que se abre na adversativa de “no entanto no entanto”, mostrando que nem tudo que começa como poesia termina como romance, mas muitas vezes com um “golpe de realidade”, esse que, inclusive, faz borrar a fronteira entre esses gêneros, como de praxe. Incidindo um corte no refrão, ou operando com o refrão em um “efeito de martelamento” (Kanzepolsky, 2020, pp. 24-25) que produz, da repetição, uma diferença, a ligação tênué se mostra como abismo nos versos que trazem o nome de Delmira, primeiro como a primeira divorciada no Uruguai, depois, como um golpe, como a primeira vítima de feminicídio.

Primeiro, a força do primeiro nome de uma mulher se firma pelo fato de ela ter sido a primeira divorciada, depois, o verso seguinte solapa esse sentido ao trazer o primeiro nome dessa mulher ligado ao feminicídio, como se o feminicídio se sobrepusesse ao divórcio e nos trouxesse a necessidade de afirmar o primeiro nome de uma mulher que ganha um nome não pelo divórcio, mas pela sua morte por feminicídio. Como personagens que retornam nessa trama de filiações literárias e afetivas na obra de Tamara, Delmira, que já compareceu como “La divorciada del modernismo” no livro de ensaios *Historias de amor* (2000), em que “os capítulos associam o nome de um poeta a uma condição civil – a solteirice, a viuvez, o matrimônio, o divórcio –, estado ou condição que designa a singularidade de seu vínculo com uma tradição poética ou com a matéria de sua

escrita” (Kanzepolsky, 2020, p. 45), agora volta, em versos, com sua história entrelaçada ao divórcio de Tamara:

Cuando en 1999 escribí 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 mi?  
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.  
(Kamenszain, 2021, s/p)

No entrelaçamento da vida de Delmira com a vida de Tamara, inscreve-se uma crítica à crítica que despreza a vida privada, ou seja, que despreza o primeiro nome, como se o título de “poeta” passasse necessariamente pelo crivo do sobrenome, essa transmissão regida pelo homem.

Lejos de dejar que se desangre  
la inspiración de la poetisa  
suture la boca de mis versos  
para ofrendarle a la crítica  
el producto medido callado digno  
de una poeta.  
(Kamenszain, 2021, s/p)

Suturar a boca dos versos para oferecer à crítica se assume aqui como suprimir a boca do testemunho –escutando aqui o eco de *La boca del testimonio* (Kamenszain, 2007)–, aquele que fala em primeira pessoa. Não

à toa, a epígrafe de Anne Carson que abre a parte seguinte desse poema começa com “*Poner una puerta en la boca de las mujeres*”, e os versos que iniciam essa quarta parte, uma citação de Borges, são “*Esas chillonerías de comadrita*”, o que poderíamos traduzir como “essas fofquinhas de comadre” (Kamenzsain, 2021, s/p). Kamenzsain, aquela que sempre se ocupou do segredo em sua escrita, agora, pela primeira vez, traz a fofoca. Como uma fofoqueira, com uma língua afiada como um estilete, Tamara conta a vida privada de Neruda, o “vate” que escreveu *Los versos del Capitán* a partir da “musa muda” que no momento não era sua esposa, mas sua amante, e por isso se escondeu no anonimato atrás de um nome de mulher que enviara o livro ao editor alegando que “seu anônimo Capitão/ o havia escrito para ela” (2021, s/p). Tamara joga no ventilador o machismo de Neruda, sua “dupla operação de vatismo extremo”: “*se traviste de mujer para hacerla calar/ o para dejarla hablar unicamente/ cuando se refiere a él*” (2021, s/p). É certo que, como Tamara mesma diz, ele mesmo, “*el adúltero culposo lo confiesa en sus memorias*”, mas quando digo “jogar no ventilador” é pelo modo como Tamara faz isso, que é colocando Neruda como um culpado, um “adúltero culposo”, e que por isso confessa. Sublinho isso pensando no lugar que o confessional teve nessa “velha crítica” que assombrou Tamara e poetas de sua geração. Leio esse verso contundente, “*el adúltero culposo lo confiesa en sus memorias*”, como que colocando a confissão na conta do culpado, como se dissesse que só culpados têm o que confessar; poetas, ou poetisas, “antivates”, não confessam, testemunham. Assim, *achicar-se* também se passa pelo que esses “vates”, esses profetas varões, e essa “velha crítica” fizeram com as mulheres, essas que sempre foram taxadas de “culpadas”: diminuíram-nas.

¿Y los críticos?

Respetuosos de la vida privada  
ignoraron esta novela  
y alabaron las metáforas nerudianas  
aceptando que un Capitán sabe achicar  
con el prodigio de su métrica  
el cuerpo de ella:  
“Diminuta y desnuda  
parece



que en una mano mía  
cabes,  
que así voy a cerrarte  
y a llevarte a mi boca”.  
(Kamenszain, 2021, s/p).

Enquanto Kamenszain dizia “*Yo no soy poetisa soy poeta/ me dije una y mil veces a mí mesma/ a los 20 años/ no soy Tamara soy Kamenszain*”, que é como as referências acadêmicas reconhecem um autor ou uma autora, com o sobrenome em maiúsculas colocado antes do nome, “*las poetisas uruguayas ya eran/ puro nombre*” (Kamenszain, 2021, s/p). Assim, o Uruguai é trazido como uma importante vanguarda de mulheres “*jóvenes viejas*” que precisam ser lidas com as lentes de aumento do presente, como ferramenta necessária, inclusive, para reescrever o amor:

Uruguay pequeño paraíso vintage  
se sigue adelantando a nosotras  
porque las poetisas con nombre son  
jóvenes viejas que si las leemos a nuevo  
nos guiñarán el ojo más actual  
para que la poesía de amor  
renazca como renace  
en unos versos de Cecilia Pavón que dicen:  
“cuando voy en el colectivo, ex novio,  
qué lindo es recordarte”  
(Kamenszain, 2021, s/p).

Ler as “*jóvenes viejas*” para que renasça uma poesia de amor é um ponto que irá retornar. Antes disso, é importante dizer que a segunda parte do livro, intitulada “Abuelas”, começa remetendo ao pai: “*Mi padre, que sin embargo era abuelo, / se enojaba mucho cuando las enfermeras/ lo llamaban así*” (Kamenszain, 2021, s/p). Colocando-se como avó, Tamara tece uma revisitação crítica do substantivo a partir da crítica de seu pai que, por sua vez, se entrelaça com o momento atual da pandemia, especificamente, com o modo como os discursos da mídia televisiva global “*aluden a los viejos como abuelos*” (2021, s/p). Indicando uma apequenez pejorativa

no uso inexistente do parentesco pela mídia, o que ela chama de “*bondadoso desprecio*”, Tamara atenta para a diferença entre o modo desprezível da mídia apequenar e para o modo afirmativo de se encontrar na infância dos netos quando eles a chamam espontaneamente de “*abuela*”:

Y sin embargo y sin embargo  
cuando mis nietes me llaman abuela  
con la naturalidad de quien nació sabiendo  
cómo se ordena un árbol genealógico  
no me siento mayor más bien me añoro  
y encuentro mi propia infancia  
sobreimpresa en la de ellos.  
(Kamenzain, 2021, s/p)

Continuando a tecer uma crítica às “velhas” palavras e reimprimindo um sentido propositivo na rasura do negativo, Tamara imprime a infância da avó na infância dos netos e retorna à velha palavra do tempo da avó, “poetisa”, no exercício de aprender a ler uma reescrita do amor no eco que podemos escutar das “*abuelas*”: “*nuestras propias abuelas/ las grandes versificadoras del amor*” (Kamenzain, 2021, s/p). Indo à infância (dos netos) que demanda a invenção de um idioma para aprender a falar – “*Quieren que les invente un idioma/ para aprender a hablar*” (2021, s/p) –, chega-se à releitura e à reescrita do amor inscrita pelas avós, como se fosse preciso *achicar-se* para contar uma velha história – lembrando que em *achicar* existe um duplo jogo importante entre tornar-se menor e feminino ao mesmo tempo.

Se, de algum modo, Tamara vai ao pai para falar das “*abuelas*” e, a partir disso, tece um fio que recupera “*nuestras propias abuelas*” como “*las grandes versificadoras del amor*”, essa ida ao pai, assim como mais à frente iremos ver uma ida à mãe, faz-se em um movimento que retoma uma aliança ao mesmo tempo em que a corta, incidindo uma separação que não anula o vínculo, mas propulsiona novos laços, tanto com o pai quanto com a mãe, deslocando-os de um círculo fechado que os encerrava – seja pelo judaísmo, com o pai, seja pelo silêncio, com a mãe, como será exposto mais adiante – e os fazendo nascer novamente pelo vínculo anacrônico com outras gerações, estabelecendo outras relações. Nesse caso, o pai foi enredado em um fio que se puxou para chegar às “*abuelas*”

como uma forma de tecer uma crítica ao discurso midiático atual e como uma forma de aprender uma nova escrita para o amor, como as crianças que inventam um idioma.

Esse modo de refazimento da aliança por meio do corte também pode ser lido em *Solos y solas* ([2005] 2012), por exemplo, ao final da parte intitulada “La alianza”, em que vemos que “*picotear de esa alianza*” é abrir-se a um “*golpe de tarot*”, a um lance de sorte que responderá pelo amor: “*y yo me hago niña picoteo de esa alianza/ si hubo una madre me dijo/ puede haber una mujer/ estrenemos entonces los afectos demorados/ entre estas cuatro paredes un golpe de tarot/ va a responder por nosotros/ a futuro*” (Kamenzain, [2005] 2012, p. 331).<sup>3</sup> Na última estrofe lemos: “*ningún golpe oracular abolirá el tiempo/ pero en el juego que jugamos se apuesta una infancia nueva*” ([2005] 2012, p. 332).<sup>4</sup> Pelo eco de Mallarmé, assim como um lance de dados (*Un coup de dés*) não abolirá o acaso, o golpe de verso ou passo de prosa de Tamara,<sup>5</sup> sempre suspenso ou lançado à sorte na abertura do *enjambement*, aposta em um lance que tampouco abole o tempo, mas que aposta em uma infância nova, um tempo que “lhe possibilite outra vez falar de amor” (Kanzepolsky, 2020, p. 61).

Uma parte de “Abuelas” começa com os versos “*Los abuelos de la Nada se llamaba un grupo de rock/ como diciendo hay nada atrás de las generaciones/ no vienen unas y después las otras/ hay cortes hay quebradas hay saltos al vacío*” (Kamenzain, 2021, s/p). “[B]isavós do nada” é o último verso do poema “Antepassados”, presente no livro *O Gueto*. Nele, depois da pergunta que o abre, “Aonde vão?”, encontramos uma inversão na genealogia: “Vou com eles descendo dos meus filhos” (Kamenzain, [2003] 2012, p. 31). Traçando uma história de sobrenome “decomposto” que se faz por

---

<sup>3</sup>. Tradução de Paloma Vidal na coleção “Ciranda da poesia”: “e eu me faço menina belisco dessa aliança/ se houve uma mãe digo a mim mesma/ pode haver uma mulher/ estreemos então os afetos demorados/ entre estas quatro paredes um lance de tarô/ responderá por nós/ no futuro” (Kanzepolsky, 2020, p. 116).

<sup>4</sup>. Estrofe completa na tradução de Paloma Vidal na coleção “Ciranda da poesia”: “há prorrogação? estamos velhos?! nenhum lance oracular abolirá o tempo/ mas no jogo que jogamos se aposta uma infância nova/ se adivinho o pestanejar te aproximo dos meus motivos/ se me deixo levar não posso mais falar de amor” (Kanzepolsky, 2020, p. 117).

<sup>5</sup>. No artigo “Uma teoria do verso: amor e catástrofe”, publicado na Revista ALEA, trabalho a leitura que Kamenzain fez de César Vallejo em *La boca del testimonio*, em que ela aproxima o golpe do verso a um “un paso de poesía” (Kamenzain, 2007, p. 11). Disponível em:

<https://revistas.ufjr.br/index.php/alea/article/view/40478>

uma travessia pelo revés e pelo convés – “meninos de sobrenome decomposto/ viajando para ser argentinos/ imigrantes por vomitar no convés” –, o poema termina com os versos “donos de um deserto que avança/ bisavós do nada” ([2003] 2012, p. 31). Como diz Kanzevsky, esse verso, “entre amargo, irônico e cômico afirma-se descarnado na Argentina” (2020, p. 50). Em “Antepassados” já encontramos uma operação pelo corte: confunde-se o que veio antes com o que veio depois, de trás para frente, “como vinil arranhado dos beatles”, “Do Mar Negro” chegamos ao “deserto que avança”, fazendo coincidir Rússia, URSS e Argentina (Kamenszain, [2003] 2012, p. 31). Em *Chicas en tiempos suspendidos*, os “abuelos”, que já compareceram em *De este lado del Mediterráneo* ([1973] 2012), em *La Casa Grande* ([1986] 2012), e como “bisabuelos de la nada” em *O Gueto* ([2003] 2012), retornam aqui explicitando que a lógica das gerações não é cronológica, faz-se pelo corte. É por esse corte que ela pode se abrir a outras relações, inventando filiações possíveis. Assim é que, nesse livro, pelo corte, Tamara se filia a um “grupo de risco”. O corte, aqui, agora se assume também como o risco que liga Tamara a um grupo com o qual ela não tem parentesco, mas se alia, se filia.

O corte como o real chega primeiro pela boca da psicanalista: “*Mi psicoanalista diría/ que a lo real se lo recibe sin tantas vueltas/ porque es lo que hay y punto*” (Kamenszain, 2021, s/p). Versos depois, lemos que o real é um vírus: “*lo real es un virus/ al que ninguna metáfora disuelve*” (2021, s/p). A partir desse ponto de real, Tamara começa a entrelaçar histórias de pessoas renomadas que ganharam prêmios importantes. Sempre pelo fio da crítica às nobres palavras, ela traz essas pessoas renomadas justamente por serem “antivates”. A lista começa pelos primeiros nomes daquelas que tiveram a genealogia interrompida: “*Delmira no alcanzó a ser madre/ Alfonsina no alcanzó a ser abuela/ Blanca Varela perdió a su hijo en un accidente de avión*” (Kamenszain, 2021, s/p). Tamara conta que quem recebeu o Prêmio Reina Sofía por Blanca Varela foi sua neta, em nome da avó, devido ao “*silencio deliberado*” em que Blanca havia caído desde o acidente de seu filho. Marcada pelo corte profundo do real como quem tem uma genealogia marcada pelo corte e não pela linha, como uma “*abuela de la nada*”, pela boca da neta falam não as palavras, mas o silêncio da avó: “*La abuela de la nada parece haberle cedido la palabra a su nieta/ para que solo diga/ que no que nada por decir*” (2021, s/p).

A parte seguinte do poema começa com Nicanor Parra, um “antivate”: “*Cuando el Premio Cervantes le tocó a Nicanor Parra/ el antipoeta más antivate del universo/ tenía 97 años y también mandó a su nieto*” (Kamenszain, 2021, s/p). Episódio que Tamara também relata em *Libros Chiquitos*, o neto foi enviado propositalmente por Nicanor para desempenhar uma performance que teria desarmado os “*reyes y sacerdotes*” que assistiam em nobres poltronas a cerimônia (2021, s/p). No discurso breve e cômico de um jovem compenetrado, o avô fala pela boca do neto um corte, um *enjambement* que desmonta a porcelanataria pomposa: “*Los premios son para los espíritus libres,/ y para los amigos del jurado*” (2021, s/p). E assim, como Tamara termina essa parte: “*para que los que esperaban un vate/ tuvieran que digerir que ahí había solamente/ um abuelo niño*” (2021, s/p).

Ao começar a parte seguinte com a pergunta “*Se hubiera contagiado Nicanor en esta pandemia?*”, a resposta imediata é “*Seguro que no./ La utopía del antivate/ Era pasar por escrito lo real/ Para enfrentarlo con la poesía/ Y demostrase y demostrarnos/ Que siempre lograba vencerla*” (Kamenszain, 2021, s/p). Como vimos, Nicanor teria passado, pela boca do neto, um corte que desmontou os “vates”, o que nos leva a crer que “*pasar por escrito lo real*” seria justamente uma forma de, pela poesia, enfrentar outro corte, o real do vírus. Assim, frente ao efeito mortífero do corte do real do vírus, o corte da poesia, em seu efeito de suspensão, operaria também como uma sutura, apontando sempre para a possibilidade de o sentido nascer outro, para a vida possível na infância das palavras de velhas pessoas jovens.

A partir de outro discurso de Nicanor, que Tamara traz como uma citação, separando os versos com barras, isto é, explicitando os cortes dos versos em um discurso que não foi redigido em versos, ela estabelece uma diferença entre esse e “*la lengua melosa o alarmista del televisor*” (Kamenszain, 2021, s/p). Lá onde se espera de um poeta um discurso meloso, cheio de firulas ou exageros, Nicanor transmite, a seu modo nada midiático, uma série de manchetes de um programa que supostamente estariam comprometidas a transmitir o real para os telespectadores. Incidindo cortes na transmissão desse suposto real que a mídia acha que transmite, transforma-se o discurso midiático em outra coisa, a começar por colocá-lo em versos, fazendo a poesia afetar-se diretamente pelo corte do real e nos levando a escutar um corte, um “*y sin embargo y sin embargo*”, ao expor que nem tudo que começa como poesia termina como romance: “*Así/*

*obligando a la poesía/ a limitarse a lo real/ la fue transformando sin miedo/ en una verdadera antinovela./ Parece que solo tomando semejante riesgo/ se puede y se puede/ vivir hasta los 103 años/ sin contagiarse*” (2021, s/p). Estar aberto ao risco de contaminar ou contagiar a poesia pelo discurso midiático e o discurso midiático pela poesia, abrindo sulcos na prosa e indo em direção ao que não se categoriza nem como poesia nem como mídia nem como romance, parece ser uma maneira de resistir e enfrentar o real do contágio do vírus, de “*vivir hasta los 103 años/ sin contagiarse*” (2021, s/p).

No começo da última parte desse poema, lemos a busca arriscada de uma avó pelo seu neto e, nesse risco, a busca por um neto transforma-se no achado de muitos netos: “*Cuando después de buscarlo durante 36 años/ apareció por fin el nieto de Estela de Carlotto/ ella que había fundado Abuelas de Plaza de Mayo/ ya tenía encontrados en su haber/ más de 100 nietos ajenos*” (Kamenzain, 2021, s/p). Como a genealogia aqui não obedece a lógica da cronologia, quando a avó encontra o neto, ela diz: “*Él me buscó. Se cumplió lo que siempre decíamos entre nosotras:/ son los nietos los que nos van a buscar*” (2021, s/p). Estela desafiou o romance em que as *fake news* tentaram transformar essa história – “*diciendo que se trataba de un impostor/ al que se le había pagado/ para hacerse pasar por nieto de Estela*” (2021, s/p)–, desafiando, assim, a “*categoría televisiva de abuela*”. Por essa mulher ter arriscado por tantos anos sua vida, por essa avó ter sido exatamente um risco que fez tremer “*lo meloso y lo alarmista*” da categoria midiática, por ela ter dado “*un giro tan extraordinario*” à palavra “*abuela*”, Tamara atribui a ela o título de “*auténtica poetisa de lo real*” (Kamenzain, 2021, s/p). Dando mais um giro no sentido de “*grupo de riesgo*”, foi assim, pertencendo a esse “*grupo de riesgo*” de “[*m*]ujeres que arriesgando sus propias vidas/ se domiciliaron en la Plaza de Mayo/ sabiendo que tarde o temprano sus nietos/ las irían a buscar” (2021, s/p), que essa mulher, essa “*abuela*”, Estela, se tornou um risco para categoria, subvertendo-a e, arriscando-se no real, golpeou o real.

“*Chicas*” é a terceira parte do livro e começa com a releitura dessa palavra pela advertência: “*Chicas es una palabra dulce/ que no tenemos que dejar de lado/ aunque nuestra edad la desmienta*” (2021, s/p). Essa passagem se abre para Amelia Biagioni, que falara de si mesma como “*una niña de mil años*”, e sobre quem Tamara escreveu um ensaio chamado “*En el bosque de Amelia Biagioni*” (2021, s/p). Tamara nos conta

que, quando Biagioni leu, lhe pareceu incomodada por Tamara a ter chamado de “nena” (2021, s/p). Entrelaçando sua própria história com o incômodo de Biagioni, Tamara diz que nessa época ela também *“estaba montada/ en mi tonta pretensión de ser Kamenzain y no Tamara”* (2021, s/p). Mas Amelia não tinha sobrenome para a crítica, *“no era ninguna estrella del mainstream literario”*, não era senão muito mais encriptada pela crítica, de modo que essa crítica cripta, rara e esquisita (“críptica rareza”) assustava muito mais que a palavra “nena” (2021, s/p). Então, *“como en un acto de magisterio extremo”, Tamara aprendeu com Amelia: “la rara usó a vuelta de correo un oxímoron/ del que aprendí que si una palabra molesta en una época/ puede hacernos revivir en otra”* (2021, s/p). Dando mais um giro, é Tamara que agora nos transmite, em um ato de magistério grandioso –porque *chiquito*–, os novos usos que podemos dar aos paradoxos, furando o estereótipo, para que as palavras nos façam nascer de novo. Foi assim que Amelia se sentiu quando disse que o que Tamara havia escrito sobre ela produziu *“un feliz desgarró que hace volar”* (2021, s/p). Sem ter se “contagiado” pelos preconceitos de sua geração, a leitura “nena” de Tamara fez Amelia justamente nascer de novo, em outra geração: *“Ella no solo se había contagiado/ de los prejuicios de su generación/ sino que se desgarró para poder volar hasta la mía/ con una generosidade que la puso por encima/ y a resguardo de cualquier estereotipo”* (2021, s/p).

Derrida teria lido a obra de Cixous pela sílaba “ge” das muitas palavras que dela derivam, como “gêneses”, “genealogia”, “gênero”, “gênio”, e, inclusive, “generosidade” (Derrida, [2003] 2005, pp. 54-55), isso que comparece imensamente em Tamara e que aqui ela traz de Amelia como o elemento através do qual essa justamente se desgarró de sua geração e lançou voo até a de Tamara, ou seja, sendo a “generosidade” isso mesmo que permitiu um movimento de deslocamento, tanto da geração como do estereótipo, desafiando a fixidez das raízes e estabelecendo outra filiação.

Sentindo-se íntima de Amelia, Tamara abre uns parênteses da história da vida privada da “niña de mil años” a partir de um “elíptico poema” intitulado “Hola adiós”, com a curiosidade de saber de uma correspondência entre Amelia Biagioni e Augusto Roa Bastos, de quem supostamente Amelia teria sido amante (Kamenzain, 2021, s/p). Mas o caixão continuou fechado e a vida privada de Amelia continuou arquivada. Dessa cripta, o que mais nos interessa é o que Tamara explicita no começo do poema: *“las*

*chicas de pañuelo verde*” (2021, s/p). Ela faz isso a partir de uma pergunta que conjectura sobre a vida privada de Amelia, mas, nessa trama encriptada da vida amorosa de Amelia, o que mais se expõe não é o segredo da correspondência arquivada, mas sim “*las chicas de pañuelo verde*” que saltam na pergunta que abre essa parte do poema: “*Hubiera aderido la niña de mil años/ a lo que reclamamos hoy las chicas de pañuelo verde?*” (2021, s/p).

Em uma trama encriptada, é o aborto que sai do segredo. Se agora Tamara fofoca, é certo que não ela não ia manter palavras-chave em silêncio, sobretudo, quando se fala de *chicas*. Ao falar de quando era uma *chica*, a poetisa Tamara nos conta que o aborto era um segredo sussurrado entre amigas: “*A la edad en la que ser una chica/ coincidía con mi edad/ el aborto se susurraba entre amigas*” (2021, s/p). Então Tamara vai no ponto: o segredo foi a aliança que uniu toda uma geração, atravessada por filhas, mães e avós, pelo silêncio da palavra “aborto”: “*Entre nuestra generación y la de nuestras madres/ un abismo de mutuos prejuicios/ bastó para que no decir nunca/ las palabras que no debían decirse/ fuera el único diálogo imposible,/ la afásica complicidad que nos unía*” (2021, s/p).

Cortando o fio que ligou toda uma geração pelo segredo, Tamara abre a caixa de pandora do que ficou encriptado em uma linhagem cuja aliança era o silêncio: “*nunca hablé con mi madre de sexo/ nunca hablé con mi madre de casi nada/ y sin embago sin embargo/ la invoco ahora porque ella/ me puede proteger de los contagios*” (2021, s/p). Invocando a mãe a partir de “*un collar de que colgaba/ una piedrita del alcanfor*” para proteger a filha durante a pandemia de poliomielite, parece que, nessa aliança, é a filha que se torna o amuleto da mãe ao invocá-la deslocando-a de sua geração e a trazendo para o presente, não mais pelo fio do silêncio, mas pelo que Tamara a associa com Juana Bignozzi nos cortes dos “*versos de comadrita*”:

Experta en tratar con los vates  
la poetisa de armas tomar  
los enfrentaba cuando todavía nadie  
se había animado a hacerlo.  
Les tiraba versos de comadrita como estos:  
“No hablo de la soledad del alma  
esas son cosas de poeta  
llamo soledad a cenar sola en mi ciudad”.



O estos otros donde la rima es una humorada:

“mientras mis colegas escriben los grandes versos de la poesía argentina  
yo hiervo chauchas ballina”.

(Kamenszain, 2021, s/p).

A propósito de muitos elementos relacionados ao judaísmo que seus livros mobilizam, como o segredo e a aliança, há aqui uma subversão ou uma transgressão que se inscreve enquanto os traça em uma operação de corte que desloca e reestabelece relações. O fio que puxou o silêncio que ligou toda uma geração, atando o colar entre a filha e a mãe, sofreu agora uma incisão que fez relacionar a “*dureza performática*” da mãe com os “*versos de comadrita*” de Juana Bignozzi. Nesse corte, Juana também nasce de novo ao ser colocada junto às “*chicas de pañuelo verde*”: “*A Juana sí que le hubiera gustado/ confundirse como una más/ entre las chicas de pañuelo verde/ en esa Plaza de abuelas militantes*” (Kamenszain, 2021, s/p). Não poderia deixar passar a percepção de que o corte do verso entre “*confundirse como una más/ entre las chicas de pañuelo verde*” nos faz escutar o refrão “*Ni una menos*”.

Juana Bignozzi já compareceu em *O livro dos divãs* e a pergunta que, nele, Tamara lançou a partir de Juana, faz ressoá-lo enormemente aqui em *Chicas en tiempos suspendidos*: “*Então será que nascemos, Juana,/ para traduzir o que estava na terceira pessoa/ a uma primeira em que tampouco acreditamos?! Ou será que nascemos, melhor dizendo,/ para desenterrar os restos políticos/ de um diário íntimo?*” (Kamenszain, [2014] 2015, p. 47).

“*Antivates*” é o título da quarta parte do livro. Ela é dedicada a Mario Cámara e o “*antivate*” que abre o poema é o filósofo Jacques Rancière, que, a respeito da pandemia, disse que “*sus colegas de profesión – así los llama –/ salgan apurados por la demanda periodística/ a explicar el sentido histórico y hasta ontológico!/ de la pandemia/ banalizando lo inesperado y encerrándolo/ en una cadena causal que lo convierte en previsible*” (Kamenszain, 2021, s/p). Nessa parte ficamos sabendo que o “*tiempo suspendido*” do título do livro vem de Rancière: “*Dice que en vez de especular sobre algún futuro mesiánico/ prefiere atenerse a esta realidad que nos toca vivir/ y que él define como ‘un tiempo suspendido’*” (2021, s/p). A citação do filósofo, que Tamara traz em prosa no poema, fala de uma “*suspensão em continuidade*” que teria marcado a vida de Rancière em bibliotecas e

arquivos pesquisando histórias antigas e esquecidas “sem aparente relação com a atualidade” (2021, s/p). Sem as bibliotecas e arquivos durante a pandemia, Rancière segue suspenso trabalhando “com o que tem” (2021, s/p). Isso leva Tamara a formular o que poderia ser a síntese do modo como ela trata as palavras, as histórias e as pessoas nesse livro: “*Esto me hace pensar que es posible/ aprovechar lo que había/ para que a lo mejor ahí sí/ en suspenso sobre el hilo del presente/ aparezca algo nuevo*” (2021, s/p).

Me pregunto si la poesía  
– antivata por excelencia –  
no funciona así:  
sin nostalgias, sin mistificaciones  
trae al presente lo que ya estaba de antes  
y lo deja suspendido sin happy ending  
pero como nuevo.  
A la novela en cambio  
cuando te dice había una vez  
tenés que creerle que todo tiempo pasado  
fue mejor.  
(Kamenszain, 2021, s/p)

Nessa estrofe, Tamara estabelece uma diferença importante a partir da relação entre poesia e romance que já compareceu seguidas vezes em seus livros. Nesse caso, ela coloca a poesia ao lado da suspensão como isso que faz nascer de outra forma algo que já existia. No movimento de deslocar o passado para o presente, ele fica suspenso, sem final feliz, e assume-se outro, ao passo que a alusão que o romance faz do passado com o “era uma vez” leva a crer que esse tempo era melhor. Resta-nos problematizar se Tamara mesma, ao trazer todo esse passado como faz nesse livro, não confere outra leitura ao “era uma vez”, isto é, no movimento em que desloca o passado para o presente deixando-o em suspenso, se isso mesmo já não seria fabular em cima do “era uma vez”, rasurando-o enquanto, em suspenso, inscreve “aqui e agora”, fazendo-nos escutar o eco dos versos de “O livro cortado”, em *O eco da minha mãe*: “Para isso serve a poesia se é que serve para alguma coisa/ risco era uma vez escrevo agora ou nunca” (Kamenszain, [2011] 2012, p. 117).

No “encierro” da pandemia, confinada, Tamara se liga a uma memória afetiva de uma carta que conecta a casa de seu amigo Enrique Lihn com a sua, motivando-a a escrever. Lihn já teria aparecido na parte anterior do poema como um “antivate” que escreveu o *Diario de muerte*. Ele retorna agora por uma carta também referida na parte anterior, que Tamara retoma como quem, novamente, desenterra uma relíquia do baú. Essa carta ficou arquivada durante vinte e quatro anos na caixa de *e-mail*, e Tamara só a recebeu, pela filha do amigo, todos esses anos depois da morte dele. Se toda carta chega a seu destino, como diria Lacan, ao que Derrida discordou ao dizer que toda carta só chega a seu destino se ela não chega, se ela se desvia, se ela se extravía (Derrida, 1980, p. 472), poderíamos dizer que, de alguma forma, a carta chegou ao destino porque continuou operando pelo desvio, uma vez que essa carta, vinculada à solidão do “encierro” da pandemia, estabeleceu uma ponte que remeteu Tamara ao Brasil através do livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, pelo qual a poeta argentina conheceu o texto “Um teste de solidão” de Emmanuel Hocquard. Toda essa ponte, ou todo esse desvio, mostra que a carta chegou ao destino como um teste que não atestou a solidão, mas uma aliança:

Si yo me hiciera ahora un test  
no de coronavirus sino de soledad  
seguramente me daría negativo.  
Resultado: NO ESTÁ SOLA.  
Gracias a Rancière a Lihn a Marília  
y también a Hocquard  
(Kamenzain, 2021, s/p)

Em *O fogo e o relato*, Giorgio Agamben traz a intimidade entre prece e precariedade ao nos dizer que “precário” significa o que se obtém através de uma prece (Agamben, [2014] 2018, p. 33). Indo de forma precária, isto é, pelo corte do verso, pela prece, pelo lamento, à precariedade que nos assola durante a vida e, sobretudo, durante o momento pandêmico, indicando que nem os lamentos, como uma elegia, são o suficiente para que o ritmo, a oração, o verso, a escansão, todos sinônimos para o que Tamara define como “*ese golpe que corta la prosa/ en pedacitos*”, se “interponha entre a realidade e o que merece ficar suspenso” (Kamenzain, 2021, s/p).

Se o corte do verso, como o golpe do real, pode ser aquilo que deixa suspenso, sem metáforas, nesse caso, nenhum lamento parece ser suficiente para alcançar o ritmo desse golpe que deixa tudo em suspenso, tudo que de fato precisa ficar em suspenso, sem prognóstico, sem metáfora, mas, paradoxalmente e, sobretudo, sem medo (2021, s/p):

¿Y la enfermedad?  
¿Y la muerte?  
De esos asuntos ya hablé en otros libros  
y no me queda nada más para decir.  
Porque en este caso no hay duda  
de que lo que empezó como poesía  
está terminando como una de esas novelas  
donde ni el lamento tanguero  
ni el lamento judío  
ni el otro lamento con el que suelo tapizar  
el diván de mi analista  
alcanzan para que el ritmo  
el rezo  
el verso  
la escansión  
o como quieran llamar  
a ese golpe que corta la prosa  
en pedacitos  
se interponga entre la realidad y lo que sí o sí  
merece quedar suspendido  
sin pronóstico  
sin metáforas  
pero sobre todo  
sin miedo.  
(Kamenzain, 2021, s/p).

“Fin de la historia” é a quinta e última parte do livro, como se estivéssemos chegando ao fim de um romance. Ao fim, Tamara retoma o começo e toda a trama que compareceu ao longo do livro: falar de história feminista é “*investigar qué passa con el amor*” (Kamenzain, 2021, s/p). Convidada

a escrever um artigo sobre as poetisas do século XXI para o livro *Historia feminista de la literatura argentina*, Tamara foi, não pela cronologia, mas pelo ponto disjuncto do anacronismo –que desloca enquanto coloca tempos diferentes em relação–, à “*lengua muerta*” das poetisas, e, anacronicamente, intitulou seu artigo de “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, fazendo nascer as poetisas no presente, estabelecendo uma “*alianza vieja-nueva*” (2021, s/p). Ao fim, Tamara nos conta que esse ensaio a moveu a escrever esse livro de poemas, indo da prosa ao verso (e talvez do verso à prosa em *Libros chiquitos*). Antes do fim, ela nos lança a pergunta “¿Y las chicas de mi generación?/ ¿Merecemos llamarnos poetisas?/ ¿O esa alianza vieja-nueva nos deja afuera?” (2021, s/p). Ela mesma não pode saber –“No puedo saberlo”–, porque essa é uma pergunta lançada a nós e a quem virá para que esse gesto de fazer uma “*alianza vieja-nueva*” se transmita a outras que irão interrogar, com perguntas do presente, antigos arquivos: “*serán otras las que al dorso/ de una foto del siglo XX/ reconozcan nuestros nombres/ me digo mientras me voy retirando*” (2021, s/p).

Se em *O livro dos divãs* Tamara disse “Para parecer maior me inventei/ um passado um mito de origem a infância judia” (Kamenzain, [2014] 2015, p. 29), agora, imensa, no presente ela *se achica* para continuar a crescer como quem está prestes a nascer. Em *Libros chiquitos*, ao falar do romance de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, ela disse: “Trata-se de um desses livros que, com o fim de deixar entrar o desejo de escrever de quem os lê, *se achican* justamente quando parece que vão crescer” (Kamenzain, 2020, p. 10). Parece ser assim que ela nos deixa em *Chicas en tiempos suspendidos*, retirando-se ou *achicando-se* enquanto convoca outras *chicas*. Deixando uma carta enquanto vai se rasurando, se retirando, nos deparamos com o bumbo do refrão “*y sin embargo y sin embargo*” que mais do que nunca fixa Tamara, firmando-a presente aí nesse ponto de corte. Indo enquanto fica, em um golpe, ela nos deixa uma data: “*como si no me perteneciera/ de golpe se me cae pegada/ a los días de la pandemia/ una fecha./ Marzo-diciembre de 2020*” (Kamenzain, 2021, s/p). Firmando uma data, como quem assina uma carta, Tamara finca o corte da pandemia e, em um golpe, deixa sua marca nesse corte. Se Didi-Huberman teria dito que “*el anacronismo es fecundo/ y también que vivimos en un tiempo/ que no es el de las fechas.*” (2021, s/p), Tamara reescreve Didi-Huberman, incidindo, na rasura, uma data que nos convoca a

ir a ela como um “*tiempo suspendido*”, pelo corte que disjunta o tempo e o verso, pelo qual vamos aos mortos e ao amor. A partir de agora, o futuro de Tamara é o (nosso) presente. A gênica estará sempre prestes a nascer.

## Bibliografia

- **Agamben, Giorgio.** ([2015] 2018). *A aventura*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica.

\_\_\_\_\_. ([2014] 2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo.

- **Astutti, Adriana.** (2012). “Óyeme, mi oíme’: Tamara Kamenszain. *La novela de la poesía: Poesía reunida*”, *Caracol*, Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-Americanas da FFLCH, USP, n.5.

- **Derrida, Jacques.** (1980). *La Carte Postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.

\_\_\_\_\_. ([1995] 2001) *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

\_\_\_\_\_. ([2003] 2005). *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina.

- **Foffani, Enrique.** (2012). “Tamara Kamenszain: La poesía como novela luminosa”. In: *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- **Kamenszain, Tamara.** ([1973] 2012). “De este lado del Mediterráneo”. In: *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

\_\_\_\_\_. ([1986] 2012). “La Casa Grande”. In: *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

\_\_\_\_\_. (2000). *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Barcelona, México: Editorial Paidós.

\_\_\_\_\_. ([2005] 2012). “Solos y solas”. In: *La novela de la poesía: Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- \_\_\_\_\_. (2006). “El ghetto de mi lengua”. In: Molloy, Sylvia; Siskind, Mariano (orgs.). *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- \_\_\_\_\_. ([2011] 2012). *O Gueto [2003] / O eco da minha mãe*. Tradução de Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras.
- \_\_\_\_\_. ([2014] 2015). *O livro dos divãs*. Tradução de Carlito Azevedo e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7Letras.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora (e-book).
- \_\_\_\_\_. (2020). *Libros chiquitos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand (e-book).
- \_\_\_\_\_. (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia (e-book).
- Kanzepolsky, Adriana. (2020). *Tamara Kamenszain por Adriana Kanzepolsky*. Rio de Janeiro: EdUERJ (Ciranda da poesia).
- \_\_\_\_\_. (2012). “As línguas do luto”. In: *O Gueto [2003] / O eco da minha mãe [2011]*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- **Trocoli, Flavia**. (2017). “A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária”, *Criação & Crítica*, n.19.





## **“Ese yo que da de comer”: notas sobre un poema de *La casa grande***

---

Luciana di Leone

Un día abrí *La novela de la poesía* (2012), recién comprada, y me puse a leer los libros más antiguos de Tamara, los que no conocía. Para quien había leído aquellos publicados a partir de *El ghetto*, la idea del neobarroco repetida por la crítica y por ella misma asociada a su poesía parecía algo extraña. Pero, sí, allí estaba. Un lenguaje intrincado, perturbado, sintácticamente forzado, con una métrica de escansión perfecta. Y sin embargo, un día abrí *La novela de la poesía* y leí:

Grumos, trozos, sorbos apelmazan  
en el puré la estancia del que cría  
y el hijo sienta, sólido, a la mesa  
el segundo alimento de sus ganas.  
El primero a expensas de la leche  
en hipo de succiones se percibe  
de la madre, musa acelerada que  
vive en su ansiedad por lo que queda.  
Restando provisiones avanzamos  
sobre el filo de una cucharada  
y enigma bajo el brazo permanece  
sumado el otro pan, el que trajimos.  
(Kamenzain, 2012, p. 189)

Encontrar el neobarroco, neobarroso, de Tamara fue al mismo tiempo encontrar una especie de casa. Algo en ese poema se abría de forma claramente rebuscada para hablar sobre la economía doméstica, sobre el

gesto pequeño de alimentar a un niño, y cómo en ese gesto se condensan las más difíciles ecuaciones de sobrevivencia, del cuerpo y de la poesía. En 2012, yo también era una madre en una casa en una inmigración intentando contabilizar el día a día. Paradójicamente, ese día me empujaba a acompañar, como un extraño amuleto, un poema donde la sujeta que se oculta es ella misma una musa acelerada, ansiosa: es una madre. Un extraño amuleto que se volvió la tara para calibrar los otros poemas y poder releer, anacrónicamente, la poesía de la propia Tamara: ¿quién (se) alimenta en un poema? ¿Cómo? ¿Con qué?

### Alimento vallejo

En septiembre de 1989, Tamara Kamenszain participa en una columna de la revista *Babel* que llevaba por título “La mesa de luz. Notorios y notables confiesan que han leído”, y ya contaba con colaboraciones de Arturo Carrera, César Aira, Beatriz Sarlo, entre otros. Aunque el texto no haya sido reeditado, seguramente a ella le gustó muchísimo escribirlo, ya que es sabido el interés de Tamara por Vallejo, poeta al que vuelve una y otra vez en ensayos y poemas. Tamara cuenta allí (o “confiesa”) que “hace años que *Trilce* no para en mi biblioteca. Acostado, ocupa un lugar vitalicio sobre mi mesa de luz” (1989, p. 32).<sup>1</sup> Tamara duerme con César. Vallejo es del ámbito de su alcoba e intimidad, de su noche a noche, de sus siestas. Sin embargo, la intimidad con *Trilce* no podía ser apenas una confesión de alcoba, entonces continúa el texto: “Pero invirtiendo esta *dispositivo* doméstica [*Trilce* en la mesa de luz], también se podría alojar la mesa de luz adentro de *Trilce*. Es que además de libro, el invento vallejiano es, sobre todo, una verdadera fábrica de libros” (1989, p. 32). Vallejo fabrica libros, o tirándole un poco de la lengua a Tamara, le hace los libros a ella propia. Vallejo ilumina, alimenta textos, sus textos. El *trilce* nuestro de cada noche.

El texto se concentra en pensar el modo en que el sujeto de esos poemas de Vallejo –que escribió buena parte del libro “fuera de la vida: en la

---

<sup>1</sup>. Los números de la revista *Babel* –como muchas otras revistas argentinas de diferentes épocas, inclusive *Diario de poesía* que será mencionada posteriormente– se encuentra digitalizada en su totalidad y con índices remísivos en el proyecto AHIRA, Archivo Histórico de Revistas Argentinas (ahira.com.ar). Sin esa disponibilización, este texto no habría podido ser escrito.

cárcel” – se relaciona con “la vida”. Según ella, ese sujeto incorpora todas las experiencias de todos los sujetos a su alrededor, llevando la experiencia biográfica al paroxismo y, también, a la falencia. El yo de Vallejo se come, dice Tamara, la experiencia de los otros, sus huesos hechos harina, principalmente los de su madre, que se convierte en una “madre retórica”, principalmente en el poema XXIII:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos  
pura yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente  
mal plañidas, madre: tus mendigos.  
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto  
y yo arrastrando todavía  
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías  
de mañana, de tarde, de dual estiba,  
aquellas ricas hostias de tiempo, para  
que ahora nos sobrasen  
cáscaras de relojes en flexión de las 24  
en punto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo  
quedaría, en qué retoño capilar,  
cierta migaja que hoy se me ata al cuello  
y no quiere pasar. Hoy que hasta  
tus puros huesos estarán harina  
que no habrá en qué amasar  
[...] (Vallejo, 1996, p. 195).

La madre en este poema es asociada espectralmente con el pan, con dar el pan. Tahona –molino de granos movido a caballo o panadería, según el diccionario– estuosa, ardiente, es la figura de la madre, proveedora no necesariamente cándida de bizcochos, de hostias, de pan. Pero hechos de la harina del propio cuerpo que pasa, tamizada, a la poesía.

Cuando escribe “La mesa de luz”, Tamara Kamenszain ya había escrito *De este lado del mediterráneo* (1973), *Los no* (1977) y, principalmente, ya había escrito *La casa grande* (1986), libro en el que se mastica el tiempo vivido en México y el retorno a Buenos Aires, y en el que la figura de la madre casi no aparece como destinataria o como objeto, sino como sujeta compleja de la enunciación. Pero es posible reconocer algo del yo doméstico nada domesticado de Vallejo, “ese yo que se come los bizcochos de la infancia pero ahora hechos con la harina de los huesos de la madre”, de la experiencia de los otros, pero siempre con migajas que no bajan. Porque aunque enuncie, la madre/sujeta de *La casa grande*, no enuncia sola y no encuentra ninguna naturalidad en la vida doméstica. Es como si fuera posible reconocer un yo poético que le enseñó a comerse la experiencia para enunciar, pero también las cautelas necesarias, porque la poesía de *Trilce* “es un material que se deja comer como pan pero puede herir como vidrio” (1989, p. 32): “Madre, y ahora!”

## Las vueltas de la casa

En entrevista con Nancy Fernández, Tamara Kamenszain dice desconfiar de que en sus libros sea importante la noción de “desplazamiento”, salvo por alguno entre la casa y el bar. Sin embargo, *La casa grande* parece mostrar un desplazamiento entre dos ideas de casas. La casa del matrimonio y la casa ampliada, el “país”, el propio lugar.

Creo que el ciclo que empieza con *La casa grande* y pasa por *Vida de living* (1991), *Tango bar* (1998) y *El ghetto* (2003), termina con *Solos y solas* (2005) cuyo primer verso dice “Soy la ocupa de mi propia casa”. Ahí se termina el mito de “la casada”, en el sentido de una hablante que “casa da” para la hospitalidad del amor, así es como ella se identifica con los límites de esa casa. En *Solos y solas* ese primer poema sigue con “desde que la propiedad se fue de mí”, hay un des-casarse. (...) Si la poesía es la historia de la metáfora entendida como transporte del amor, como lo dice Kristeva, la casa en mi poesía sería el momento del amor consolidado, por eso tal vez esos libros caseros son más barrocos (Kamenszain, 2017, p. 739).

En esa respuesta a la pregunta sobre si la casa que aparece en sus poemas sería “muro y refugio a la vez”, se abren algunas dimensiones interesantes, porque si de hecho no es posible ver desplazamientos, viajes, paisajes extraños, también es verdad que se trata de un libro de inmigración y retorno.

Esto ya se apunta en la primera reseña de la que tengo noticia para *La casa grande*, publicada en *Diario de Poesía* nro. 3, y firmada por Diana Bellessi. La citaré de forma extensa porque al mismo tiempo en que reseña el nuevo libro, lo pone en perspectiva con los anteriores y con un dato muy concreto, aunque Bellessi no lo explicita: estamos en el 86 y los inmigrantes estaban volviendo, o no, y volviendo, o no, muchos cargaban con hijos como un peso simbólico que reconfigura lo que se entiende por casa:

Hay caminos que conducen de vuelta a casa. El inmigrante la abandona y la lleva consigo para siempre; sus hijos deben realizar un doble camino, y juntos parecen hablar desde ciertas poéticas. En movimiento pendular configuran la imagen del Héroe anónimo que irrumpie a veces en su doble cara social y verbal. La Heroína de esta obra, comprometida con las circunstancias de su época viaja a tierras lejanas (...) se deja arrebatar por miniaturas ricas en silencio, troqueladas a través del afán del rito que fija las formas, mientras pierde anécdota, necesidad, deseo. Tamara Kamenszain escribe *Los no*. (Bellessi, 1986, p. 32).

Si el periplo del héroe es partir inocente y retornar conciente, nos dice Diana Bellessi, Tamara Kamenszain ensayaría en sus libros a una heroína diferente. Tamara está comprometida con las circunstancias de su época y esto la lleva a una poesía comprometida con la politicidad de lo cotidiano. Del periplo, de las baratijas recolectadas, de los lenguajes aparecidos en los contactos con otros, “de esas piedras se alza *La casa grande*. Alteridad histórica y personal” (Bellessi, p. 32). Claro, son los años del feminismo de la segunda ola y *lo personal es político*, pero también son los años de las dictaduras latinoamericanas y, si en parte se hacía política en la lucha armada, también se hacía política en *un sujeto poético que aprende a camuflarse para cuidar de los suyos*. La experiencia del exilio de Tamara se traduce en extrañamente histórica y personal aquí en sus poemas, siempre.

Si en la primera parte de *La casa grande* tenemos poemas decasílabos de doce versos, milimétricamente contruidos, que vuelven extrañas las escenas domésticas y lo cotidiano, la reflexión permanente sobre el propio

lenguaje, al mismo tiempo que aproximan la dificultad sintáctica del día a día –nuestra rutina diaria y nuestras reflexiones diarias se muestran barrocas y complicadas–, en la segunda, “La casa grande”, un poema más largo dividido en tres secciones, tenemos también decasílabos, pero alineados en un hilo más narrativo.

“La casa grande” es el poema de la vuelta del exilio, que va de “lugar amorfo escrito en el pasado/ cementerio de niños, patio/ detenido en ademán de rondas” a “Estoy lista. En aviso de regreso/ voy a liar los versos al paquete” (Kamenzain, 2012, pp. 193, 196). No es casual que al final encontremos un localizador espacio-temporal “Buenos Aires-México-Buenos Aires 1978-1985”, el poema se dibuja en ese arco de “fechas que hablan” (Kamenzain, 2008, p. 84) y declara además un deseo formal: “Aflojo el metro, nudo de lo dicho/ y envío su retorno como carta” (Kamenzain, 2008, p. 197).

De hecho, Tamara va, a partir de allí, a partir de *Vida de living* (1991), su libro siguiente, a “aflojar el metro”. Alejarse de lo que ella misma empezó a leer como el facilismo de la escritura “difícil”, hermética, para ponerle un poco de resistencia al pudor que cubría sus “verdades de sujeta” con las habilidades del oficio, para acercarse a ellas, con menos vestidos y más riesgos, en una aproximación al “real”, aquello que está por fuera de las palabras. En ese sentido el arco que va de la primera parte a la segunda del libro, de los poemas que presentan a la sujeta y los que problematizan su vuelta del exilio, son también un camino formal que se anuncia.

En *La casa grande*, dice Bellessi,

como en las sagas antiguas, lo que aquí se cuenta sucede ahora, y sin embargo sucedió, va a suceder. Se aparta de la anécdota inmediata y de la recolección arqueológica. No tiene golpes bajos, y tiene, sí, una intrínseca emoción amasada como pan casero. Espeso y ligero al mismo tiempo, este libro alimenta bien (1986, p. 32).

Pero para ello es necesario el toque de las lenguas y la convivencia: “Por el hilo de saliva el idioma/ de uno en la lengua del otro se/ traduce” (Kamenzain, 2012, p. 188).

Jorge Panesi nos dice en “Banquetes en el living”: “El espacio se expande desde el conquistado cuarto propio hacia las regiones inabordables de los

otros [...] Mejor una casa o un living. Mejor una vida singular de afirmaciones.” (Panesi, 1993, p. 167). Habría, para él, en *La casa grande y Vida de living*, un gesto menor, de una sujeta que no se piensa más como negatividad total, ni aspira al todo, sino que elige el “entrevero de los espacios, el remiendo de las distintas telas” (Panesi, 1993, p. 168). Llamen la atención la dificultad del crítico –y de la crítica que leyó a Tamara de modo general– en captar un tema o un vocabulario que acompañe el libro, y la opción necesaria frente a esa dificultad por leer procesos, verbos: la sujeta “entrevera”, “remienda”, “hilvana”, “salta”. En otras palabras, en los poemas de Tamara no hay “tema”, podríamos decir, o no son los “temas” lo importante, porque no se trata de un objeto o cuestión siendo observada por un yo. Hay siempre, en cambio, la gestión de un espacio que no puede separar lengua de mundo, lengua de vida, de vida en (in)comum. Una gestión económica, *oiko-nómica*. Tamara está siempre administrando, intentando administrar, aquello que podemos llamar de su casa: “Laborioso espacio en el gusto/ gestado, por el gasto” (2012, p. 177). O:

Lo femenino que imita lo vierte  
en el embudo de su cuerpo abierto.  
Si impostándose en oficio de mujer  
embarazada de sí misma engaña.  
Para mirones a la luz va dando, es la  
madre pública deviene impúdica  
hija en su desnuda regresión.  
¿Eficacia de asalariada o juego  
que una impúber vuelve falaz? ¿Ocio  
procreador con fecundidad paga o,  
por un malsano truco, renta mala?  
(Kamenszain, 2012, p. 176).

¿Cómo se vuelve entonces a *La casa grande*? ¿Qué podemos leer en esos decasílabos abarrocados hoy, sin quedarnos en el tema, ni quedarnos en la forma? ¿Qué nos dicen aún? ¿Cuál es la dimensión de su extrañeza y de su cercanía? “Por las grietas de esa fragmentación [vanguardista de *Trilce*], florece con increíble potencia la biografía, el árbol genealógico. Ese interrogante que era la figura ‘mesa de luz’, cercana y extraña a la vez, es en Vallejo

la madre retórica” (Kamenszain, 1989). Parafraseándola, podríamos decir que por los pliegues neobarrocos florece pero también se desperdicia la potencia de la biografía personal y colectiva. Tamara también incorpora una madre, pero en un yo extraño, no apenas retórico, sino también físico, agente: un yo madre, un yo hija, una “musa acelerada”, un yo ansioso por “lo que queda” o, como dirá tiempo después, por “lo que hay”. Que siempre es poco, y siempre es algo. Volvemos al mismo poema: “Grumos, trozos, sorbos...” y a la “musa acelerada” que “vive en la ansiedad de lo que queda”.

En otras palabras, si uno de los principios del barroco es el exceso, el gasto, el dispendio, la profusión y el contacto de lo diverso –elementos que Raúl Antelo va asociar, vía Eugenio d’Ors, a la “olla podrida”, la paella, al guiso (2014), esas comidas donde todo se junta y todo se mezcla–, en *La casa grande* ese principio es puesto en jaque. Aquí aparecen la preocupación y la angustia por el gasto, sustentadas complicadas ecuaciones de suma y resta en una economía doméstica. En entrevista, Tamara llama su neobarroquismo de “anoréxico”, que no avanza por exceso sino por silencio, por retraimiento, por escamoteo. Pero no por una apuesta al silencio como potencia sino por la constatación de que es necesario hacer otra cosa además de hablar o escribir, hay que dar de comer, cuidar, pensar la relación; porque, como la propia Tamara analiza en *Mamushkas* (1999) de Roberta Iannamico:

la comida para la supervivencia ya se estaba cocinando desde antes, se trata simplemente de no dejarla enfriar. Porque lejos de una vuelta romántica a la naturaleza pero lejos también de una reivindicación de lo artificial al estilo del *pop-art*, aquí lo que importa es alimentar la anemia formalista del poema con lo que hay (Kamenszain, 2007).

La economía de *La casa grande* es una economía donde se trata no de lucrar sino de dividir, partir, compartir para convivir. Tamara ya decía que a *Trilce* no podíamos acercarnos queriendo “multiplicar ganancias de lectura”; para leer *Trilce* hay que disponerse a perder, perder los sentidos fijos y perder la identidad. Y tal vez lo mismo suceda en *La casa grande* con el lector, aunque no con “la sujeta”, que nunca pierde totalmente, porque siempre está buscando otra línea (como se repite en *El libro de los divanes*), y siempre buscando mantener los ecos de la familia.



Nadie sale de la casa grande con las manos llenas, pero la sujeta poética tampoco nos deja con las manos vacías, sabe agarrar el pan que traemos bajo el brazo para distribuir, transformar y darnos de comer. “Suma y resta operan en Vallejo simultáneamente”, nos dice Tamara. Y en algunos poemas de ella también.

Así, aunque se escriba “con mucho” en los poemas de los libros “neo-barrocos” –con mucho artilugio, mucha vuelta sintáctica, mucha falta de puntuación, mucha atención a la forma fija, mucho endecasílabo–, en realidad se escribía con poco, porque siempre algo faltaba. Porque se trababa en la ansiedad de nunca ser suficiente. El arte mayor del decasílabo y su cuenta exacta son perturbados por la minoridad de las escenas, y la falla de las cuentas.

La idea de “la casa grande” podría ser –y ha sido– vista como metáfora de la lengua, del lenguaje, de la escritura (Aerts, 2016), lo que nos llevaría a indagar en cuestiones ya trabajadas por la crítica sobre la oralidad, la lengua materna y la lengua paterna y su discursividad. También podría pensarse que el sintagma literaliza la ampliación del espacio de pertenencia –“la casa grande” sería el arco Buenos Aires- México. Pero, en la lectura de los poemas que quiero pensar, esa “*casa grande*” se muestra irreductible a un único envío metafórico y, si las cuestiones de la lengua, del territorio, de las genealogías comparecen, lo que parece estar en juego es toda una economía que pone al sujeto a lidiar con todo ello al mismo tiempo, porque se trata de la gestión de la vida misma.

En el momento en que se asocian exilio y familia a las prácticas concretas del estar, se cambia la elucubración por la ocupación. Si el exilio es la experiencia de la mudez porque “allí los que hablan son los otros”, esta nueva forma de gerenciar el exilio parece menos del orden de la mudez y más de la ocupación, una cuestión relacionada al trabajo, a los trabajos de cuidado y a la manutención de la vida: “Eficacia de asalariada o juego [poético] que una impúber vuelve falaz?”. En entrevista con Valeria Meiller, Tamara reconoce que es en estos libros, en estos años, que pasó a “incorporar el universo doméstico y la familia, que era lo que me interesaba y que después ya no me soltó más” (Kamenzain, 2012b, s.p.). Un universo es siempre mucho más que algunas palabras.

## Esa sujeta que nos da de comer

“Se interna sigilosa la sujeta/ en su revés, y una ficción fabrica/ cuando sueña” dice uno de los poemas de *La casa grande*, libro que, hasta ahora no fue dicho, no tiene un “yo”. Sabemos bien que no es posible en nuestras lenguas y en nuestros poemas no tener un yo, no tener una enunciación situada, pero los poemas aquí trabajan intensamente una subjetividad en tercera persona. El yo es, de forma oblicua, la sujeta, y la sujeta es el yo.

Ya no estamos en la mesa de luz, los poemas no son un hábito nocturno. Estamos en la mesa de la cocina o, como mucho, en el living. Se trata ahora de una economía nutricional muy concreta, geopolíticamente situada. Y yo, que también aprendí a alimentarme y a alimentar a mis hijos en la inmigración, voy masticando de a poco los poemas que Tamara me dejó arriba de la mesa. Y aunque nos dejó bizcochos suficientes para que sigamos escribiendo, la extrañamos.

## Bibliografía

- **Aerts, Liesbet.** (2016). *Casa adentro salto afuera: el lugar de la lengua en la poesía de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain*. Tesis de maestría en Letras Latinoamericanas y españolas, UBA. Disponible en:

- [http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4277/uba\\_ffyl\\_t\\_2016\\_se\\_liesbet.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace5.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4277/uba_ffyl_t_2016_se_liesbet.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- **Antelo, Raúl.** (2014). “Cinco minutos de silencio”, *Remate de males*, v. 34, n. 1, p. 21-41, jan.-jun.

- **Bellessi, Diana.** (1986). “La casa del lenguaje”, *Diario de poesía* nro 3, verano, p. 32.

- **Kamenszain, Tamara.** (1989). “La mesa de Luz”, *Babel*, año 2, nro.11, p.32.

\_\_\_\_\_. (2007). “Testimoniar sin metáfora”, en *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.

\_\_\_\_\_. (2008). “La presencia del presente”, in Ramón Andrés [et.al.], *Fronteras de la escritura: apuntes sobre espacio y tiempo en poesía*. Buenos Aires: Bajo la Luna, pp.79-87.

\_\_\_\_\_. (2012). *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_. (2012b). “Los vínculos poéticos”, *Revista Ñ*, Clarín, 27 de agosto de 2012. Disponible en: [https://www.clarin.com/resenas/tamara-kamenzain-novela-poesia\\_0\\_SkCfXde2v7x.html](https://www.clarin.com/resenas/tamara-kamenzain-novela-poesia_0_SkCfXde2v7x.html)

\_\_\_\_\_. (2014). *El libro de los divanes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

\_\_\_\_\_. (2017). “Entrevista a Tamara Kamenzain por Nancy Fernandez”, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXXIII, nro. 261, octubre-diciembre 2017, pp. 737-741.

- **Panesi, Jorge**. (1993). “Banquetes En El Living: Tamara Kamenzain”, *Hispanérica*, vol. 22, no. 64/65, 1993, pp. 167–75. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20539720>. Accessed 17 June 2023.

- **Porrúa, Ana**. (2008). “Cosas que se están hablando”: versiones sobre el neobarroco. BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre 2007 - Abril 2008). Disponible en: <https://cehisunmdp.academia.edu/AnaPorr%C3%BAa>

- **Vallejo, César** (1996). “Trilce”, *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari. Colección Archivos. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro/Lima, ALLCA XX.



# También la poesía, también la muerte

---

Denise León

Alguien dijo por ahí que lo que llamamos *una* lectura son, en realidad, las mil maneras de descifrar en los textos que leemos lo que ya nos ha escrito. Digamos entonces que los textos de Tamara Kamenszain ya me habían escrito desde la primera vez que los leí. Ahí estaban los talmudistas, inclinados, haciendo notas al pie del único libro que valía la pena leer toda la vida. ¿El Talmud? ¿La poesía? ¿La novela imposible de la poesía? Ahí estaban también las voces de las poetas cazadoras, de las que escriben enamoradas (o viudas) y saben encender “la gran hoguera de la pérdida”, esconderse debajo de un nombre o jugar en el bosque a tomar el té. Leí y enseñé sus *Historias de amor* sin cansarme jamás del cansancio del barroco y de los vericuetos de la métrica o los despojos de la rima.

Tamara ya nos había escrito y la poesía estaba ahí: un buscar sin meta y sin lugar de llegada. Poesía es una palabra pasadizo, me digo, sin curso legal, una palabra fábula donde el cuerpo del poema deja de ser transparente al sentido, se opaca, se convierte en la escena muda de un “no sé qué” que lo altera, de un país perdido, una casa o un lenguaje igualmente extraños a la sujeta que habla y a los textos de la ciencia o la verdad. ¿Qué verdad si en el contacto con las madres se desarma la frase y allí sedimenta y crece el inmenso texto escrito por las pibas y no por los vates, no por los vates, escrito por las poetisas de la palabra dulce que ya saben –siempre supieron– que lo que esperan no puede venir y que les queda únicamente el consuelo de estrofas musicales que repiten, repiten yo no sé, yo no sé, como una esperanza para arrullar un duelo?

En 2012, cuando mi madre murió, le dijimos a mi hijo de tres años que su abuela se había convertido en una estrella como la tortuga de *Kung Fu*

*Panda*, hice una valija con unos pocos libros y decidí tomar una beca que había declinado meses atrás. Ahí, en Middlebury, un pueblo pequeñísimo en Vermont, conocí a Tamara. En el tour por la universidad nos explicaron que Middlebury se había quemado durante la guerra de independencia de Estados Unidos y que, tiempo después, los pobladores habían regresado a reconstruir lo que había quedado de sus casas. Yo había perdido la mía y, en esas largas caminatas con Tamara o cuando nos reuníamos antes y después de sus clases (que tuve la felicidad de acompañar) no parábamos de conversar. Ella me iba ayudando a hacerle sitio a la imposibilidad lógica de hablar con una ausente tan ausente como es un otro o una otra que no encuentra lugar entre las cosas dichas o decibles. También el duelo o el amor nos mantienen en la presencia de lo otro, también el duelo hace sitio.

La escritura de Tamara nos dice y avanza como la excavación de un túnel: se excava con palabras en la masa de las palabras para que pase el pensamiento pero también el no pensamiento, esas cosas ignoradas, ciegas o mudas, que suceden todo el tiempo en nuestros cuerpos. Así, su mirada lúcida y su humor llamaban y hacían llamar: los núcleos dolorosos de las casas, de las familias, donde a veces nos encontramos pero muchas muchas veces nos perdemos, la cuestión del sujeto o, mejor, la sujeta que habla en el poema, sigilosa y “elige repechar hasta la nada”. Cito de memoria sus versos y seguramente los cito mal porque mis palabras son ahora, son casi siempre, esa “ruta de hormigas atareadas que entre lápidas caminan”. Una mujer se convierte en una mujer a la que le puede pasar de todo. También la poesía. También la muerte.<sup>1</sup>

Así, aunque se pueda medir la extensión de la obra de Tamara Kamenszain en títulos y en años, prefiero la otra medida, la que permite apreciar los modos en los que la sujeta fue armando y desarmando, de un libro a otro, la familia de la poesía y sus lenguajes: *De este lado del Mediterráneo* (1973) vienen los abuelos y la tradición judía que se alojarán luego en *La casa grande* (1986) y cuyos restos se picotean para armar la propia *Vida de living* (1991) que acaba por abrirse al barrio y al bar en *Tango Bar* (1998). Si en *El ghetto* (2003) había testimoniado sobre la muerte del padre y las relaciones con la tradición, en *El eco de mi madre* (2010) se vuelve imperiosa la necesidad de dar cuenta de la experiencia de una madre que se

---

<sup>1</sup>. Estoy parafraseando una línea de Luisa Muraro en *El Dios de las mujeres* (2006:40)

ausenta lentamente del mundo y de retomar la pregunta sobre la muerte que se repite como un estribillo en *La novela de la poesía* (2012). Tanto en su poesía como en sus ensayos, entre los que alternaba como pasos de baile, las figuras de la filiación y la genealogía son un ojo a través del cual se miran el pasado y el presente –esas dos imposibilidades–. Y así, dejan de ser garantes de lo verdadero o lo justo. Pero permanecen. Permanecen entre las palabras que escuchamos o podemos pronunciar como un silencio sin el cual no podríamos entendernos.

“escribir poesía para mí/ es dar y recibir una promesa/ de supervivencia” anotó Tamara en el último poema de *La novela de la poesía*, su obra reunida. Hay entonces un gesto –propio de la poesía– que encadena a los vivos y a los muertos. Esta apuesta por lo testimonial funciona en su obra como una conversación infinita o como ese ovillo que las poetisas tienen entre las manos y, sin el cual, no hay mundo. Sentada en el centro de la casa, la sujetadora arroja su red. El bordado, la costura o el tejido nos enseñan que toda trama está hecha de hilos pero también de ausencias. Y a esta altura sabemos ya que las redes, como la poesía, están hechas al mismo tiempo de nudos y de agujeros.

Para evitar esos arquetipos malsanos de una literatura femenina confinada a ciertos temas y géneros, Tamara leyó la trama de revés: si de la madre y sus tareas diarias se aprende a escribir, será necesario aguzar la vista y el oído para encontrar a las madres agazapadas en las palabras de los maestros: Lezama Liza, César Vallejo, Osvaldo Lamborghini, Héctor Viel Temperley o Arturo Carrera, para citar solo algunos. Así, la treta le permite rescatar la diferencia femenina como un modo distinto y valioso de leer y escribir, que además, por sus particularidades, permite percibir lo que otros no ven. Después de todo, como escribe Luisa Muraro, la lengua materna es la lengua que aprendemos para venir al mundo y para hacer que el mundo venga a nosotros.





# POESÍA

---



## O céu do rabi

---

Carlito Azevedo

“Um dia os hospitais  
serão como nightclubs”.  
Foi a frase que  
há tempos  
anotei do filme  
de Michelangelo Antonioni  
para com ela  
abrir um  
novo poema

Ou para deixá-la  
pura irradiação especulativa  
talvez dissolver-se  
na caminhada  
de volta do  
cinema do bairro  
para casa

A dor de  
Monica Vitti  
pisa a  
cabeça da serpente,  
esmagadora,  
arrasta atrás de si  
um cortejo de

fantasmas exaustos  
aparições do reino  
do luto e da tragédia

Homens magros  
agarrados ao  
alambrado  
do purgatório

Deixa que o  
surpreendente  
no amor  
seja sua similitude  
com o que chamamos  
ready-made:

a realidade sendo  
reordenada  
por uma mudança  
de contexto  
de luzes  
de vibrações  
de emanções

(Como se consolasse  
pensar que o amor  
pode transfigurar  
cada lágrima em  
preciosa gota  
de óleo para  
as rodas de bicicleta  
do paraíso)

Alguém lava  
o rosto pela manhã,  
ouvindo o alarido

dos pardais nas  
árvores da rua

pensa:  
pardais xintoístas

Alguém diz que viver  
depende da posição  
do olhar  
para o sol  
e não da quantidade  
de busca de  
uma verdade.

Alguém medita  
tenta imaginar  
um lagarto no deserto  
nas ondulações  
de luz e areia  
do deserto  
sua materialização  
sua desmaterialização:

a prova do deserto  
o marulho do cosmos

Ontem sonhei  
com Tamara,  
também eu emergi  
de um sonho  
com nada nos  
bolsos semânticos  
ou nas mãos

Ela  
(no sonho)

tinha o rosto  
de Monica Vitti  
e eu falava francês  
como uma heroína  
de Tolstói

Enquanto traduzia  
*O livro dos divãs*  
- com Paloma e  
anos antes de um dia  
me meter em um deles -  
eu estava apaixonado,  
escrevia poemas  
péssimos, sinceros  
e contava as moscas  
perdidas nos bairros  
em construção.

Sentado no café  
*Moviola*  
à beira do tráfego  
da rua das Laranjeiras,  
traduzia e ouvia  
o rádio do café  
anunciar  
os 25 anos do Hubble  
um concerto para clavicórdio  
a tempestade perfeita

“Sempre existe outra  
linha de leitura,  
sempre existe outra”:

Deixa esses versos  
retornarem  
uma e outra vez

ao longo do livro,  
resposta não-resposta  
de esfinge,  
de brâmane exposto  
às quatro fogueiras.

*(De um e-mail para Tamara K.:*

Para traduzir seu livro  
eu lia todas as noites  
antes de dormir  
*As fontes talmúdicas da psicanálise,*  
onde se lê que  
“o que está justaposto,  
está relacionado”.)

Enquanto traduzia  
*O livro dos divãs*  
estava apaixonado,  
passava os dias  
dentro da névoa  
mental dos 30  
segundos antes  
de adormecer  
e sonhar com a  
tempestade perfeita.

(Uma sensação reencontrada  
depois dos 50  
quando já não esperava  
curvas perigosas)

“*Vite, vite*”  
(depressa, depressa)  
não cansava  
de repetir

minha professora  
de francês:

Teria sido essa  
a associação do sonho?  
Que te dispôs assim  
em *star* italiana  
dilacerada pelo eclipse?  
E tua avó russa  
recitando em hebraico  
a história da Aliança  
ricocheteou em mim?

Deixa, Tamara,  
que aqui  
de ultra-viés  
neste poema  
longo como  
um lagarto  
que arrasta o corpo  
através dos vastos  
impérios da  
conversa fiada  
eu me aproxime  
um pouco  
de você.  
“*Vite, vite.*”

Deixa que  
o céu de Lukács  
seja mais bonito  
que o de Kant  
( e que o céu de Brecht  
seja mais bonito  
que o de Lukács)



E o céu de Kandisky  
seja mais bonito que o  
do pobre B.B.  
(e deixa que o céu  
do Rabi  
seja o mais  
bonito de todos)

Deixa que assim  
se expandam as  
fronteiras desesperadas  
das abóbadas celestes

sob as quais  
agora  
alguém cruza  
a avenida Rio Branco  
apaixonado  
se despedindo da vida  
buscando uma janela  
para a não-existência  
colidindo contra o céu

(que gira:  
função motriz  
contra  
princípio de inércia)

Deixa que ele olhe  
pela janela  
da não-existência  
por um segundo  
apaixonado pelo céu  
aos pés  
de Virgínia Woolf:

o mais bonito  
de todos,  
céu de outro  
eclipse.

*Coda:*

Alguém que você  
nunca viu  
corre desesperadamente  
em sua direção

Alguém ou alguma  
aparição do reino  
do luto e da tragédia

Alguém como uma  
contradição antagônica  
num mar de  
contradições  
não-antagônicas

Alguém se afogando  
na ganga mística  
da avenida no ocaso  
se despedindo do céu  
apaixonado pelo céu

Alguém em cujas  
esponjas cerebrais  
jamais se fundariam  
as bases inabaláveis  
de um sólido império

Alguém que precisa  
a todo custo

falar com você

Mas você é tão distraído  
entra no carro  
ou no cinema  
ou no elevador  
escapa  
sem nem  
saber que  
escapa  
do rodadoiro  
no fundo  
do caldeirão de  
feiticeira  
da história.

\*

### **Adendo ao poema “O céu do Rabi”**

O branco-azul  
do teto  
e das paredes

da sala  
onde as  
crianças

aprendem  
a ler  
é tudo

quanto  
- por ora -  
podemos

vislumbrar  
do céu  
do Rabbi.

## Para Tamara Kamenszain

---

Solange Rebuzzi

Diário, aqui é o espaço que me abriga.  
É o lugar da letra límpida e sôfrega.  
Na leveza do olhar ou na dor  
destes dias sem claridade.  
No lugar que lanço palavras. Mas quem as  
ouvirá?  
Quem poderá perceber os ruídos da letra?

Depois da chuva ou depois que as luzes se  
apagarem será sempre um espaço de princípio.  
Na mansidão do abraço.  
Na mansidão  
de um devir.



# A cadeira de Tamara

Franklin Alves Dassie

---

## LX/ Último dia

A cadeira de Tamara  
tinha um dos pés em falso  
parecia que ia cair  
A cadeira de Tamara  
no jardim da Calouste  
tinha um dos pés em falso  
não tocava o chão  
A cadeira de Tamara estava suspensa  
um corpo antes de cair  
vertigo de cadeira  
no jardim mais bonito  
de Lisboa  
Um fim de tarde de sábado  
com sol  
e a cadeira de Tamara era uma cadeira  
suspensa  
Assim como um corpo que cai  
antes de cair  
Uma cadeira com um dos pés em falso  
Assim como a poesia faz  
com a história  
Tamara sentada numa cadeira que  
tinha um dos pés em falso

falou que a poesia era a possibilidade  
de suspender a história  
ou de deixar a história em suspenso  
ou deixar o real em suspenso  
ou algo parecido  
A poesia como possibilidade de suspender  
a história  
A cadeira de Tamara terá sempre  
um dos pés suspensos  
Com um dos pés em falso  
sentada naquela cadeira  
Tamara  
disse que os leitores de poesia  
ao contrário dos leitores de romances  
são fiéis  
A poesia sempre vende  
não na velocidade das vendas  
dos romances  
A poesia é a cadeira onde  
Tamara está sentada  
sempre  
A prosa vende mais rápido  
O leitor de poesia é um leitor fiel de histórias  
suspensas  
O mercado precisa dos quatro pés  
fincados no chão  
A cadeira de Tamara tem  
um dos pés em falso  
Atenção  
há um intervalo entre o  
cais e o comboio  
entre o pé da cadeira de Tamara  
e o chão  
Os romancistas talvez tenham os pés no chão  
Um fim de tarde de sábado  
com sol



quase seis da tarde  
no jardim mais bonito  
de Lisboa  
Eu via o céu e as nuvens através de  
um véu da escultura onde  
todos nós estávamos  
o céu  
as nuvens  
um avião da TAP  
A saudade das coisas  
céu nuvens e o avião da TAP  
vistos por um véu  
espécie de material transparente  
espécie de memória  
de saudade de Lisboa  
da saudade que tinha um dos pés em falso  
que bateu forte duas semanas  
depois  
de deixar tudo aquilo em suspenso  
como a cadeira de Tamara  
no jardim da Calouste  
num sábado

### **Pós-escrito**

Céu nuvens e o avião da TAP  
o molho das costeletas de porco  
do restaurante chinês  
era da cor da beterraba  
o molho deixou as costeletas de porco  
com cor de beterraba  
Mas não importa  
não importa mesmo  
Há uma espécie de véu  
deixando tudo meio suspenso  
cor de beterraba

na cor das costeletas de porco  
do restaurante chinês  
Céu nuvens e o avião da TAP  
vistos através  
do molho cor de beterraba  
A saudade tem um dos pés  
em falso.

# Volando

---

Flávia Péret

Tamara tem dois filhos

Casou-se com alguém que também escreve  
no *futuro*  
ela não será mais casada  
seguirá entretanto  
catando e cortando  
versos que lê  
e que rouba  
aqui e ali.

Tamara agora está no passado  
um passado não muito distante  
em um país  
do fim do mundo.

Anda totalmente metida na velha trama familiar  
além de ter  
outros trabalhos  
porque se sabe  
com um emprego apenas  
poetas do passado y do presente  
jamais pagaram suas contas.

De ônibus Tamara cruza  
a cidade  
carrega uma bolsa  
cheia de manuscritos pesados  
(naquela época não existia o PDF)  
que deve ler e analisar  
para a editora onde trabalha.

Nessas viagens  
Tamara prefere prestar atenção  
nas conversas  
das passageiras  
de carne e osso  
do que nas páginas  
*aburridas* dos manuscritos  
que lê por obrigação.

Um dia Tamara está tão concentrada  
que esquece  
as sacolas pesadas  
dentro do ônibus.

De táxi sai voando  
até o ponto final  
onde ninguém tem notícias  
de uma *sacola*  
*cheia de papel*  
com certeza foram levadas  
pelos *cartoneros*  
que começavam  
a pipocar  
aqui e ali  
naquela cidade do fim do mundo.

Um tempo depois  
Tamara é demitida

na hora fica triste  
depois passa.  
Tamara sabe que a vida  
assim como o poema  
é feita de golpes.



## [querida Tamara]

---

Anahí Mallol

querida Tamara:  
ayer fuiste trending topic en las redes  
el centro de lo nuevo  
había fragmentos de poemas fotos biografías reducidas  
citas de ensayos  
resúmenes de vida  
la gente daba cuenta del día  
en que te había conocido de lo que vos  
habías dicho o hecho o  
también tomas de dedicatorias de puño y letra  
fotos de tu cara sonriendo sonriendo  
como estabas hasta hace unos pocos días  
pero yo a vos  
ahí  
no te encontraba  
no lo que siento desde ese día  
entonces hablo con mi amiga con la que sé  
que sabe lo que quiere decir  
Tamara ha muerto  
para ella y para mí  
no hay palabras no hay fotos no hay biografía  
no hay verdad en todo esto.  
porque la que dice  
por ejemplo un ejemplo  
estuve con ella en París o en un festival en Nueva York

¿qué me está diciendo? ¿que te conoció?  
¿o que estuvo en un festival en nueva york  
con vos  
que eras todo lo famosa que se puede ser si en tu vida  
escribiste poesía?  
y el que dice cené con ella, me dijo esto y aquello, ¿qué siente?  
¿que tocó por un rato tu destello, tu talento, la audacia  
con que anudabas un pensamiento una imagen un destello  
como filo de cuchillo y nos dejabas cavilando por días y días y dabas vuelta  
el modo de ver la literatura de escribir  
el yo en el poema  
mientras revolvías el café con una cucharita  
(y revolvías rápido) y pasabas a otra cosa  
nos preguntabas por nuestro novio amante o amiguito  
contabas algo del pasado proyectabas un libro  
nos recomendabas un ensayo un poeta  
una belleza nueva de las letras o el periodismo  
con nombre y apellido y apuntabas  
la vanguardia de lo decible como una lanza  
dirigida al porvenir? así eras  
siempre impecable el pelo rubio con ese peinado  
que te hacía vos misma como en la solapa  
de los libros anteriores  
donde sonreías a la vez tímida y atrevida nos desarmabas  
había que recomponerse estar ahí  
la velocidad de la inteligencia  
las botas rojas las uñas pintadas  
el oído atento a lo que dicen los chicos y chicas  
los nuevos ritmos los movimientos  
para lanzar lo posible de decir ritmar anudar  
eso estaba en el aire como una nube cargada cada vez que te veía  
eso es también lo que se va  
ayer fuiste trending topic en las redes y aún  
en los diarios tirada nacional o más allá  
los repaso leo  
una vez y otra la misma nota necrológica



los posteos banales o egocéntricos  
(me hago mal)  
los poemas en fragmentos  
los releo y son otros ahora vuelven  
a mí en versos separados a pesar de su dicción que continúa  
uno en otro y en otro como quien hubiera escrito  
una novela de la poesía  
y hacen como el eco de una madre  
que te repite las cosas hasta que se te hagan carne o lengua  
fuiste trending topic ayer en las redes  
decía  
y ahí vos no estabas  
leí cada posteo muchas veces  
tanta gente que dice conocerte y no es tan cierto  
eso es un homenaje pero acaso  
qué puedo saber yo qué conozco ahora  
qué decir que pueda capturar  
lo evanescente de un ser vivo la respiración  
que alienta tras los textos  
fuiste trending topic ayer en las redes  
ojalá no lo hubieras sido.  
en algún café te espero.



## Autoras y autores

---

**Adriana Kanzevolsky** es docente de Literatura Hispanoamericana en la Universidade de São Paulo, en la cual se doctoró. Entre sus publicaciones de los últimos años cabe mencionar: *Tamara Kamenszain* por Adriana Kanzevolsky, “O que está cifrado no nome – El libro de Tamar de Tamara Kamenszain” e “Intervenções críticas/inscrições subjetivas” sobre los ensayos de Sylvia Molloy, entre otros.

**Anahí Mallol** nació en La Plata, Argentina. Publicó once libros de poemas y dos libros de ensayos. Ha recibido diversos premios, del Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas, entre otros. Colabora en revistas de poesía y de crítica literaria nacionales e internacionales con poemas, ensayos, traducciones. Da clases en la carrera Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes.

**Analia Couceyro** es actriz, directora de teatro, docente y reciente escritora. Comenzó a actuar a los catorce años y desde entonces ha participado en decenas de proyectos de teatro, ópera, cine y televisión. En sus obras como directora suele también actuar y encargarse de la dramaturgia. Muchos son trabajos que vinculan materiales provenientes de la literatura o las artes visuales con espacios no convencionales. Publicó los libros *La edad Justa* y *Dientes de lata*. Es profesora en la carrera de Actuación en la Universidad Nacional de las Artes.

**Carlito Azevedo** nasceu no Rio de Janeiro em 1961. É autor dos livros de poemas *Monodrama*, *Sublunar* e *Livro das Postagens*. De 1997 a 2007 editou a revista de poesia *Inimigo Rumor*.

**Danielle Magalhães** possui Graduação em História (UFF), e Mestrado e Doutorado em Teoria Literária (UFRJ). Atualmente, é bolsista da FAPERJ pelo Programa Pós-Doutorado Nota 10, e desenvolve a pesquisa intitulada “Mulheres que reescrevem a história”, sob supervisão de Flavia Trocoli (UFRJ). É autora do livro de ensaios *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror* e dos livros de poemas *Quando o céu cair* e *Vingar*.

**Denise León** es Doctora en Letras e Investigadora Adjunta del CONICET. Se desempeña como Profesora Asociada en *Literatura Hispanoamericana* en la Universidad Nacional de Salta y como Profesora Adjunta en la cátedra de *Teoría de la Comunicación II* en la Universidad Nacional de Tucumán. Como poeta ha publicado *Poemas de Estambul* (Alción, 2008), *El trayecto de la herida* (Alción, 2011), *El saco de Douglas* (Paradiso, 2011), *Templo de pescadores* (Alción, 2013), *Sala de espera* (elCRUCEcartonero, 2013), *Poemas de Middlebury* (Huesos de Jibia, 2014), *Mesa de pájaros* (Bajo la luna, 2019), *Árbol que tiembla* (La Ballesta Magnífica, 2022) y *Nostalgias del Imbat. Poesía Reunida* (EDUNT, 2023); y como ensayista: *La vela encendida. Cinco relatos de mujeres que hicieron el shabat* (2002), *La historia de Bruria* (2007), *El mundo es un hilo de nombres. Sobre la poesía de José Kozler* (2013) y numerosos ensayos en revistas nacionales e internacionales sobre poesía y misticismo en la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI.

**Edgardo Dobry**, nacido en Rosario, es profesor de la Facultad de Filología, Universidad de Barcelona (España). Ha publicado los libros *Orfeo en el quiosco de diarios; ensayos sobre poesía* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007), *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del “linaje de Hércules”* (Buenos Aires, FCE, 2010), *Historia universal de Don Juan; creación y vigencia de un mito moderno* (Barcelona, Arpa, 2017) y *Celebración; a través de la poesía americana* (Barcelona, Trampa/Intervenciones, 2022). Sus libros de poesía son *Cinética* (Buenos Aires, Tierra Firme, 1999), *El lago de los botes* (Barcelona, Lumen, 2005), *Cosas* (Barcelona,

Lumen, 2008), *Pizza Margarita* (México, Mangos de hacha, 2010), *Contratiempo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013; con una beca de la J.S. Guggenheim Foundation) y *El Parasimpático* (Barcelona, el Club Editor, 2021, premio Ciudad de Barcelona).

**Flávia Péret** é escritora, professora e pesquisadora feminista. Interessa-se pela aproximações entre memória individual e coletiva, escrita e voz, texto e performatividade. É mestre em Teoria da Literatura pela UFMG e Doutora em Educação, também pela UFMG. Produz trabalhos que desdobram a experiência literária em diferentes plataformas, como a rua, o livro objeto e sites de escrita algorítmica. *Instruções para montar mapas, cidades e quebra-cabeças* é o seu último livro. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

**Florencia Garramuño** es profesora de la Universidad de San Andrés e investigadora independiente del CONICET. Recibió la beca John Simon Guggenheim y ha sido Tinker Visiting Fellow en la Universidad de Stanford. Publicó *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea, 1980-1990, Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación, La experiencia opaca, Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte y Brasil Caníbal. Entre la bossa nova y la extrema derecha*. Su último libro, *La vida impropia*, fue publicado por Eduvim en 2022. Ha traducido textos de Silviano Santiago, Ana Cristina Cesar, João Guimarães Rosa y Clarice Lispector, entre otros.

**Franklin Alves Dassié** é Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa as relações entre a literatura e outras artes com ênfase na noção de montagem como procedimento estético-político. Publicou os livros de poemas *Grandes mamíferos* (2016), *JLG* (2019) e *Grande hospital* (2021), que formam *A trilogia da ansiedade*, todos pela 7Letras, e *A vida dos espectros* (2022) pela Círculo de Poemas. Seu último livro *Expedientes verbais, procedimentos* (2023, 7Letras) é o primeiro de uma trilogia de ensaios chamada *A crítica é crítica*.

**Ieda Magri** é doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora de Teoria da Literatura nos programas de graduação e de pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadora do CNPq. É autora, entre outros, dos romances *Um crime bárbaro* (Autentica Contemporânea, 2022), *Uma exposição* (Relicário, 2021, segundo lugar no Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional) e *Ninguém* (7Letras, 2016); e dos ensaios *O nervo exposto: João Antônio, experiência e literatura* (Lume, 2013) e *Três histórias com Piglia* (Compouco Edições, 2021). Sua pesquisa atual *Literatura brasileira e latinoamericana: questões de inserção no cenário contemporâneo* é apoiada pela Faperj no programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) e pelo Prociência (UERJ).

**Luciana di Leone** es docente de Teoría Literaria en la Universidad Federal de Rio de Janeiro y becaria Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Publicó, además de diversos artículos sobre poesía contemporánea, los libros *Ana C.: as tramas da consagração* (2008) y *Poesia e escolhas afetivas: escrita e edição de poesia contemporânea* (2015). Coordina el Laboratorio de Teorías y Prácticas feministas (PACC-UFRJ).

**Marina Mariasch** es Licenciada en Letras y docente en las materias Taller de Poesía I y Poesía Argentina y Latinoamericana II. Es escritora y militante feminista. Textos suyos fueron traducidos al portugués, alemán, inglés, finlandés. Integra Latfem.org. Junto a Fabián Casas hace el programa de radio *La inquietud*.

**Sandra Contreras** (Rosario, 1963) enseña literatura argentina en la Universidad Nacional de Rosario y es Investigadora Principal de CONICET. Publicó los libros *Las vueltas de César Aira* (2002) y *En torno al realismo y otros ensayos* (2018), además de artículos sobre problemas del realismo y narrativas de larga duración en la ficción latinoamericana contemporánea, y capítulos en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (dir. Noé Jitrik). En 2012, Fondo de Cultura Económica publicó *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, de Lucio V. Mansilla, con prólogo, selección y notas a su cargo. Desde su fundación en 1991 y hasta el año 2012 inclusive fue una de las directoras de la editorial Beatriz Viterbo.

**Sarah Ann Wells** es docente e investigadora de cine y literatura en la Universidad de Wisconsin, Madison. Es autora del libro *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America* (Northwestern University Press, FlashPoints, 2017, ganador del premio al Mejor Libro de Humanidades otorgado por Sección Cono Sur de la Latin American Studies Association) y co-editora de *Simultaneous Worlds: Global Science Fiction Studies*. Ha publicado ensayos en las revistas *Luso-Brazilian Review*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista Iberoamericana*, *Comparative Literature*, *Modernism/Modernity* y *Global South*, y en las antologías *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America* y *Comintern Aesthetics*. Actualmente es becaria en la Society for the Humanities de Cornell University.

**Solange Rebuzzi** nasceu no Rio de Janeiro. Escritora e psicanalista, é autora de poemas, romances e diários: *Oito noites em Veneza*, *O riso do inverno*, *A bordo do Clementina e depois*, *Diário de um tempo indeterminado*, *Caligrafias*, *Livro das marés*, todos pela editora 7letras. E dos ensaios: *O idioma pedra de João Cabral*, pela editora Perspectiva, e *Traduzir testemunhar Francis Ponge*, além de narrativas poéticas e livros infantis, pela Lumme editor. Traduziu em um pós-doutorado na UFF *Nioque antes da primavera*, de Francis Ponge, publicado pela Lumme/Faperj.







*grupo*

Este libro se terminó de imprimir en el mes de enero de 2024,  
en los talleres de Imprenta Dorrego, Av. Dorrego 1102, CABA.  
Impreso en Argentina /Printed in Argentina

## LIBROS GRUMO

### Colección Materiales

*Crítica acéfala*, Raúl Antelo (2008).

*Telquelismos latinoamericanos, la teoría francesa en el entre-lugar en los trópicos*, Jorge Wolff (2009).

*Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*, Gonzalo Aguilar (2010).

*La precariedad como experiencia de escritura*, Paula Siganevich (2019).

*La máquina performática. La literatura en el campo experimental*, Gonzalo Aguilar y Mario Cámara (2019).

*Estar entre. Ensayos de literaturas en tránsito*, Paloma Vidal (2019).

*Vale cuanto pesa*, Silvano Santiago (2019).

Traducción: Paloma Vidal y Mario Cámara

*Un guion de extimidad. Ensayos sobre la obra de Raúl Antelo* (2022).

Coordinadores: Diana Klinger y Mario Cámara

### Colección Gandula (Ediciones Lux – Grumo)

*Casi un arte*, Paula Glenadel (2011).

Traducción: Rodrigo Labriola

*20 poemas para tu walkman*, Marília Garcia (2012).

Traducción: Diana Klinger, Paloma Vidal y Mario Cámara

*Interior vía satélite*, Marcos Siscar (2014).

*Rimbaud en América*, Alberto Martins (2016).

Traducción: Paloma Vidal

*Feliz con mis orejas*, Fabrício Corsaletti (2016).

Traducción: Mario Cámara y Paloma Vidal

*Mini Marx*, Rafael Zacca (2018).

Traducción: Mario Cámara

*La muerte de Tony Bennett*, Leonardo Gandolfi (2021).

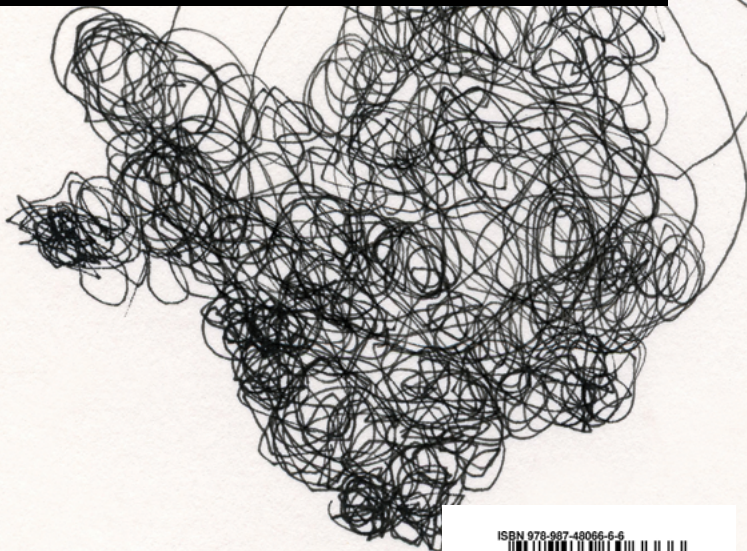
Traducción: Paloma Vidal

*Grandes mamíferos*, Franklin Alves (2021).

Traducción: Adriana Kogan y Mario Cámara

Nos acercamos a Tamara a partir de textos de autores y autoras argentinos y brasileños para editar este libro que la recuerda. Decidimos organizarlo en tres secciones: *Crítica*, *Poesía* y *Perfiles*. Sobre la *Crítica* podemos decir que es un breve recorte respecto a la enorme cantidad de trabajos que se han escrito sobre Tamara a lo largo de los años. En este libro participan algunos de esos trabajos muy cercanos a ella en los afectos, que de algún modo se extienden hasta los poemas y perfiles. Esta sección –los *Perfiles*– nos convoca con todo el cariño y la admiración que sentimos. Ponderamos en ella cómo los autores y autoras aproximan el hacer literario y crítico al vínculo personal y cálido con la autora. *Poesía* es encontrar una familia en la escritura. Escribir sobre Tamara, para ella, con ella, desde pensarla a sentirla –esta es la síntesis de este libro.

PALOMA VIDAL Y PAULA SIGANEVICH



ISBN 978-987-48066-6-6



9 789874 180666