

JORGE PANESI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

PROTOSCOLOS DE LA CRÍTICA:
LOS JUEGOS NARRATIVOS DE
TAMARA KAMENSZAIN

Mi propósito aquí será doble: explicar el desarrollo de una etiqueta teórica encontrada y luego desarrollada como una herramienta de lectura que permite comprender ciertos aspectos del discurso crítico, y luego, quizás, quemar esa misma herramienta en el fuego de un libro de crítica, el de Tamara Kamenszain, que “arde” con el deseo de destruir las etiquetas poéticas. “Arder” es ya una etiqueta muy convencional para aludir al amor, el amor poco convencional por la letra, por las firmas, por los jeroglíficos de la escritura poética que trazan historias imaginadas en las letras, historias de amor. El libro de Tamara Kamenszain se llama *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Recoge los libros de ensayos anteriores, *El texto silencioso* de 1983, y *La edad de la poesía* de 1996, con el agregado de un libro nuevo, el que da nombre a todo el conjunto: *Historias de amor*, fechado en el año 2000. Solamente me he de enredar en el hilo de estas últimas historias, porque me ocupé en otro lugar de los libros anteriores¹, y a propósito de los juegos

¹ “Piedra Libre: La crítica terminal de Tamara Kamenszain”, en *Mora (Revista del*

críticos de Kamenszain, que hoy me resignaría a llamar “protocolos” críticos, entendiendo que armar historias familiares sobre poetas es un juego de la crítica, y que jugarlos, supone, como todo juego, inventar protocolos y someterse a ellos para jugar. Los poetas no hacen sino jugar, apuestan a la intrascendencia y a la trascendencia del juego.

La ubicua noción de “protocolos” está atada a otra no menos ubicua y muy extendida en el vocabulario crítico, la de “operaciones”: operaciones y protocolos de lectura. El concepto “borroso” pero a todas luces imprescindible que flota en el uso del término “operaciones” permite analizar, desde la inmanencia del discurso crítico, toda una gama relacional que pasa por extensos complejos de sentido: la teoría, las instituciones, los tipos discursivos, los géneros, los préstamos y apropiaciones interdisciplinarias. Se trata, como dijimos en una comunicación anterior, de “problemas de contacto”². Las operaciones críticas brindan al análisis esos “puntos de contacto” entre la crítica y las instituciones, con otros discursos, con otros segmentos de la cultura, pero fundamentalmente el ubicuo término “operaciones” permite detectar los puntos en que la crítica se conecta consigo misma. Este contacto consigo misma es un paso necesario del discurso crítico para reflexionar sobre su articulación sobre otros campos. Los “protocolos” son la dimensión retórica o “textual” de esas operaciones. Esta dimensión retórica o textual de los tipos de operaciones implica en un plano muy concreto de lectura la presencia explícita o implícita de reglas que son tanto generadas por las teorías como por la propia práctica y por el discurso crítico a medida que construye su objeto. Llamamos entonces a esta dimensión discursiva, regulativa y autorregulativa “protocolos”. Los “protocolos de la crítica”.

Los “protocolos” actúan siempre en la tensión o en la probable inadecuación, en primer lugar, respecto de las premisas teóricas. Es

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, n° 4, octubre de 1998, pp. 125–131.

² “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, en: Alberto Giordano–María Celia Vázquez (compiladores) *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

allí en ese territorio virtual donde intervienen, y en tres capas simultáneas: primero, en dirección a la teoría, fijando los límites y extensiones de los postulados; segundo, respecto del objeto y su construcción, cuando establecen las zonas privilegiadas que serán leídas bajo determinadas condiciones que el mismo *protocolo* debe explicitar; y tercero, en una dimensión expositiva y textual que comprende determinados efectos retóricos, la mayor parte de las veces determinante en el despliegue, las argumentaciones y las razones justificatorias de la crítica.

Podríamos decir que algo se juega en esta dimensión de los protocolos, o también, más dramáticamente, algo importante se juega cuando se habla de protocolos, o cuando la lectura pone de manifiesto las reglas que la constituyen. Volveré en seguida sobre este espacio regulativo común tanto a las operaciones como a sus protocolos.

Y no hay nada de exagerado cuando afirmamos, un tanto enfáticos, que algo importante se juega cuando se mentan los protocolos de lectura. Está en juego (es decir en peligro, en situación de inestabilidad, en peligro de muerte) la situación de un discurso, las relaciones de poder que ha alcanzado, el enclave institucional donde se mueve, la subsistencia misma de su predicamento teórico y el destino de su reproducción. Quien más ha empleado en sus lecturas filosóficas y literarias el concepto de “protocolos de lectura”, ha sido Jacques Derrida. Y lo ha empleado insistentemente, estratégicamente, en un episodio particular y comprometedor de la vida de aquello que a falta de mejor nombre ha prohijado con el nombre de *deconstrucción*. En efecto: cuando lo que está en peligro es la subsistencia de lo que Derrida llama “la deconstrucción en América”, los “protocolos de lectura” aparecen para conjurar un peligro cierto. Me estoy refiriendo al epílogo de su libro *Memorias para Paul de Man* que se llama “Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man”. El título es una cita de Henry de Montherland que a su vez Paul de Man cita en los artículos colaboracionistas y xenófobos que publicara en Bruselas durante la ocupación nazi. Una guerra en muchos campos de batalla simultáneos. El último de los cuales es la guerra de Paul de Man, o la guerra en contra de Paul de Man, que es a su vez la guerra teórico-político-institucional norteamericana que se comenzó a librar contra

la deconstrucción luego del descubrimiento de esos artículos. Que deben ser leídos y, efectivamente, son leídos por Derrida a la luz de unos “protocolos de lectura” que hagan justicia (pero no un anticipado juicio condenatorio) al contexto insaturable, indecidible por definición teórica de una guerra y de una ocupación. En la lectura de esos textos sospechosos, es evidente, se juega el destino de la deconstrucción como lectura, la autoridad crítica de un modo de leer que se llama deconstrucción. Ante el bochorno y el dramatismo, de la mano de Derrida la deconstrucción se vuelve sobre sí misma y establece “protocolos de lectura”, los mismos de siempre, los que han hecho de la deconstrucción una técnica y un modo de leer. No se trataría, dice Derrida, de leer textos fascistas, nazis, antisemitas, racistas, reproduciendo el mismo gesto totalizador y totalitario del objeto sometido a deconstrucción: “Las deconstrucciones siempre han representado, en mi opinión, la condición por lo menos necesaria para identificar y combatir el riesgo totalitario en todas las formas...”³.

Por eso, y más perentoriamente que nunca, la lectura deconstructiva debe explicitar sus protocolos en forma de reglas que Derrida enuncia como tales, en un doble movimiento: como reglas generales de la deconstrucción (el abatimiento de la totalidad, la lucha contra el sentido totalitario de los sistemas) puestas a prueba en un “caso” que compromete las reglas y exige, por lo tanto, nuevas regulaciones, nuevas precisiones, nuevos protocolos. Los mismos y otros.

Como en cualquier terreno de los que la noción de “protocolos de lectura” extrae la fuerza metafórica con que se explica conceptualmente (la diplomacia, la jurisprudencia, el derecho internacional, las comunicaciones cibernéticas, la guerra) se trata de una constrictión regulativa, o como vimos en el caso de Derrida, autorregulativa.

A mitad de camino entre la teoría que puede asumirse explícitamente, por una parte, y por la otra el desarrollo de un texto que no siempre se autoconfigura como mera aplicación o prolongación teórica, los *protocolos* son eslabones articulatorios en la práctica crítica. Las operaciones de lectura están sujetas a reglas principalmente teóricas o

³ Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, pág. 232.

de alcance teórico; aquello que en nuestro vocabulario denominamos *protocolos* es lo que convierte una regla en convención y que muestra su alcance retórico, textual.

Un protocolo tiene un carácter restrictivo respecto de la práctica y las operaciones críticas, indica en qué condiciones, bajo qué parámetros, las operaciones de lectura serán llevadas a cabo para asignarles validez. Sin que signifique prejuzgar o adelantar mediante un cálculo previo los resultados de la lectura, por su intermedio se producen escriturariamente las reglas de producción de las reglas, en cuanto se acepta que el uso las modifica.

Las condiciones de posibilidad de un texto crítico están en el interior mismo de los *protocolos*, que también remiten a conceptos y polémicas establecidas (presentes o pasadas) en la actividad crítica y teórica. Haciendo coincidir el campo semántico de la guerra y el de la lectura, diremos que un protocolo manifiesta siempre los trazos de alguna batalla remota o urgente. En un sentido irónico del término, un *protocolo* sería al discurso crítico como una poética lo es respecto de la práctica literaria. Y de hecho, esta noción, en tanto herramienta de lectura sobre las lecturas, permitiría iluminar el lado guerrero que describía Benjamin en la crítica literaria (un discurso siempre faccioso), no menos que la relación con ese otro campo de lucha que son las concepciones de la literatura presentes en su objeto y con las cuales indefectiblemente se enreda.

Desde luego, carece de interés convertir didácticamente a una poeta, a Tamara Kamenszain, en un “caso” o en un “ejemplo” y encasillarla según los reclamos de una herramienta teórica, por más tenue que pudiera resultar. Pero si la poeta en cuestión puntúa sus libros de versos con el ejercicio de la crítica, la tentación contraria, que consistiría en reconocer una poética por medio de los dichos vertidos acerca de otros poetas, también resulta un ejercicio previsible y simplificador. Más aún, cuando el mundo poético de Kamenszain establece vasos comunicantes con otros universos cercanos y distantes. Una poeta, si se dedica a la crítica, no puede dejar de apuntalar una poética, la suya. En este movimiento, el protocolo o la ley que rige la lectura es la de la fidelidad a sus propios versos. La manifestación de esta ley se advierte por simpatías y rechazos: una poeta que escribe crítica no deja sus versos

en paz, los escucha distraídamente, como en sordina, y no pueden dejar de oírse en el discurrir de sus críticas.

Además, una poeta que escribe críticas parece sentir una obligación con la poesía propia y ajena, la obligación que la hace distanciarse del modo en que los críticos “profesionales” escriben sobre poesía. Cuestión de familiaridad, un bien de familia, un bien que queda en familia. Y la consecuencia retórica es cierto desenfado, cierta familiaridad confianzuda y bonachonamente irreverente con la que Kamenszain trata o tutea a los poetas, a sus hermanos. Porque en los versos y en la crítica de versos se arman imaginarias familias, un universo familiar y doméstico con sus míticas genealogías. Lo que Kamenszain arma en su *living* y en su *bar* (*Vida de living* y *Tango bar* son dos de sus libros de poemas) le sirve como invención, como protocolo de lectura al que se sujetará en sus críticas. Tamara, en todos sus ensayos, juega a inventar familias poéticas, descubre parentescos inesperados. Una pasión genealógica es lo que rige la diversión y el juego de alguien que se pone en el lugar de la “niña” juguetona. Familia y juego están chisporroteando en los títulos: “La divorciada del modernismo (Delmira Agustini)”, “La soltera como madre póstuma” (Alfonsina Storni)”, “La que escribe viuda (Sor Juana Inés de la Cruz, Olga Orozco, María Victoria Suárez)”, “El cónyuge de las palabras (Oliverio Girondo)”, “El que ve travesti (Roberto Echavarren)”, “El esposo judío (José Kozler)”. El juego infantil y familiar es segregacionista, separa los géneros y los sexos poéticos para luego entreverarlos mejor. Por eso “el que ve travesti”, Roberto Echavarren, queda segregado del sistema familiar: ni padre, ni hijo, ni esposo, su mirada extrínseca que opera con la combinatoria mezclada de los sexos sostiene el sistema de entreveros genealógicos y la permutabilidad disparatada de las filiaciones poéticas.

Si se elige una familia disparatada, ilógica —atada a otra lógica que desborda la resignada contención de la familia convencional— es que se van a contar historias. El protocolo de la familia exige que se cuenten historias, historias de amor que desbordan las ramas del árbol genealógico. Y el desborde acontece por el lado de la muerte. Si las familias cuentan historias de amor, lo hacen al compás de la muerte, en el horizonte mortuorio. Un poeta está obligado —parece decirnos

Kamenzsain— a jugar con la muerte, sobre todo con la propia muerte. A este juego escriturario forzoso, inevitable, lo ha bautizado en *La edad de la poesía* con el nombre de “lirica terminal”. “Poesía como autobiografía y autobiografía como lírica terminal: porque cada vez que interviene la grafía para referir a la propia vida se resuelve en ausencia, en silencio”, dice Tamara Kamenzsain a propósito de Macedonio Fernández y *Elenabellamuerte*. Y agrega: “Ninguna argumentación lógica podría desmentir que se escribe poesía para que el ausente acuda sin por eso abandonar su ausencia. Más que enamorado del amor el poeta parece un enamorado de la muerte”⁴.

El juego poético que esta crítica de poesía inventa para leer no es un jugueteo frívolo ni el ornamento de una parada intelectual; todo lo contrario, la crítica se hace eco de un mecanismo constituyente de la poesía, de la vida en la poesía o en la letra, irradiación de todas las combinaciones ilógicas posibles. Kamenzsain juega irreverentemente como crítica un juego que le impone la ley severa de la escritura poética: toda lírica es, finalmente, lírica terminal. Las familias son la posibilidad de contar historias de amor y de muerte. Y el amor y la muerte de los poetas se potencian infinitamente porque sus familias se entreveran en la imaginación de la letra mucho más allá de los límites que impone la vida real de las familias biológicas.

Cuestiones biográficas, autobiográficas. ¿Acaso Kamenzsain nos incitar a volver atrás, al aparato crítico de la biografía? ¿Es ese el protocolo que se impuso seguir? Antes de responder “no”, como la sensatez crítica me lo indica, debo generalizar la pregunta: ¿es que acaso alguna vez salimos de ella? En todo caso, se trata de entrar por otras puertas teóricas (en este caso, en la hermandad teórica que Kamenzsain confabula entre las *Historias de amor* de Julia Kristeva y las firmas de Jacques Derrida, quien ha hablado de la autobiografía como forma de *thanatografía*). La grafía, el escribir, exige la composición, la construcción, entre ineluctable y azarosa, de una nueva grafía que intente lo imposible: la mixtura del bios y el *grafein*. De todos modos, si la vida es genealógica, arbórea, y si se reproduce de padres y abuelos a hijos o

⁴ Tamara Kamenzsain, *Historias de amor*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 51.

nietos, en la poesía lo familiar o ineluctable se extraña, se desfamiliariza en la hermandad de la letra. La vida en su repetición no deja de inscribirse de algún modo en la escritura, que a su modo invoca la muerte que siempre ha llevado inscrita. Cuando el yo que escribe pasa por este atolladero, como había descubierto Kamenszain en sus anteriores ensayos, el escándalo lógico del yo, que siempre es otro e impropio en sus vanos deseos de propiedad, se tiñe con los fúnebres destellos de una broma o de un chiste. Siempre el juego en el funéreo derrotero crítico que Kamenszain se ha impuesto.

El protocolo de lectura crítica, dijimos, siempre hace señas a la teoría. En este caso, deberíamos hablar de un cauto uso de la teoría. ¿Acaso el descalabro de los años sesenta y setenta nos hizo más cautos con la teoría? Quiero decir: el imperialismo totalizante de la teoría nos merece hoy una generalizada cautela, y una irreverencia que sin abjurar del credo nos ha alejado del peligro fetichista al que el endiosamiento teórico nos condenaba. Con la teoría también se juega, porque ella misma es un juego. Es lo que parece afirmar Tamara desde el prólogo de sus *Historias de amor*:

No hay biografía, como queda comprobado, que resista los rigores de una nueva encuadernación [se refiere al orden inverso de aparición con que ha reunido sus ensayos] ... [E]stos fragmentos que en los años setenta llamábamos textos y que ahora nos parecen historias, buscan parientes.

Ya no el fetichismo del texto y sus concomitancias teóricas. La crítica busca historias. Quiere contar historias. Dicho en términos de protocolo crítico: si antes la crítica se sujetaba al fetiche teórico para respaldar sus pretensiones autojustificadas de conocimiento, hoy ese conocimiento pasa por la construcción de relatos críticos. La crítica inventa, a propósito de ese texto llamado poesía una o varias historias. Las de Kamenszain son declaradamente genealógicas y familiares. A ese protocolo omnipresente se ajusta su invención. Una pregunta despunta entonces como ineludible: ¿la familia no es acaso una primera y casi definitiva forma de totalización? No, puesto que el padre o el maestro Lezama Lima dicta a Tamara, hija o discípula, un escape neobarroco de la familia como totalidad. En cada familia hay un agujero que abisma la contención derrochando la pérdida: es el *tokonoma*, según

Lezama Lima a quien se cita en el prólogo, “presencia simbólica del vacío en la casa mediante un minúsculo hueco abierto en la pared”. Las familias poéticas que inventa Kamenszain son familias agujereadas porque se sostienen en el hueco sin fondo de la escritura.

Desde el lado de la poesía está claro que ejercer la crítica como si fuera un relato es una forma de cruzar un límite, ir más allá de la poesía y ponerse a narrar. La “lírica terminal” alude a un límite que bien podría ser ese otro que acecha a la poesía a cada paso, o a cada final de verso: la tentación de narrar. La poesía esta acechada por narraciones imposibles de ser narradas. Pero están contenidas en los versos. Como límite y como otro necesario. La poesía es rondada por los fantasmas de la narración. Aparecen invisibles y sin embargo dejan el vacío de algo que la desaparición concreta.

Entonces la crítica de Kamenszain en *Historias de amor* se sujeta a un protocolo de invención: buscará esas historias imposibles entre la trama del *bios* y el *grafein*, la más familiar de todas las combinaciones para un poeta. “Y Girondo se ocupa de narrar”, dice Tamara, “son personajes fantasmáticos de un relato”, corroboración que se extiende a Roberto Echavarrén: “Los poetas de este fin de siglo sólo narran entre comillas”. Eso en cuanto a los hombres, para las mujeres poetas hay un drama y una pérdida, un cercenamiento que la firma femenina reduplica: la mujer casada pierde el apellido, y en caso de la soltera como madre póstuma, Alfonsina, la economía de la firma es pura pérdida:

Para la mujer que escribe, sin embargo, el destino es parecido al de una madre soltera: tener que vivir para darle un apellido al hijo y tener que morir para que éste pueda cobrar los derechos de autor de ese apellido. (p. 42)

La segregación sexual del índice no es una segregación inventada por Tamara Kamenszain, la impone una tradición y una sujeción. El protocolo crítico que actúa aquí es el protocolo del contraste. El contraste funciona como una polémica que la crítica escrita en femenino hace audible. La polémica es a dos puntas: con los críticos de poesía que han asentado o canonizado una forma de leer para la cual los desbordes eróticos de Delmira Agustini son equiparables a la locura,

por ejemplo, o con ciertos poetas que actúan la *performance* masculina del gran vate. Es el caso de Neruda contrastado con José Kozer, el anti-Neruda. Neruda no firma *Los versos del capitán*, sustrae su apellido de la firma e inventa una historia en la que una mujer da a conocer sus versos y firma una carta al editor a modo de prólogo. El anonimato es aparente. En la lectura contrastiva de Kamenszain el resultado de la historia implica una desvalorización y empequeñecimiento de la mujer-musa (la pequeñez de la musa) con el correlativo ennoblecimiento mayestático del poeta. Una historia de machismo o de yoísmo, porque lo que se devela aquí, en la narración de Neruda, es que el machismo y el yoísmo son la misma cosa:

Esa forma cuasi literaria de machismo sólo se entiende como excrecencia de otro ismo: el consabido yoísmo que ciertos escritores modernos, como Pablo Neruda, ejercieron con la naturalidad que les permitió la época. (p.86)

Siempre se habrá de encontrar historias para narrar en los versos de los poetas, y más todavía, si Delmira Agustini se hace la nena, la bebota. Es su historia imaginaria y también su historia sangrienta de amor, pero Kamenszain quiere narrar otra historia. En el lenguaje infantil de las cartas amorosas de Agustini, la loca inaugura a contrapelo de lo que ha creído la crítica un anticipo del lenguaje vanguardista. El contraste, en su protocolo, esconde el propósito de dar vuelta una convicción; al revés de la corriente, la historia literaria que inventa Tamara no sólo es reivindicativa, traza nuevos árboles genealógicos, nuevas familias absolutamente extrañas, poco familiares. El lenguaje bobo de la bebota Delmira Agustini le permite dibujar una relación de familia que desemboca en la particular ortografía de César Vallejo. La letra impone sus propios derroteros familiares que poco coinciden con la habitual genealogía que la crítica nos ha contado.

Parecería poco familiar la hazaña crítica, pero convincente, que Kamenszain emprende reuniendo en el mismo barrio y a propósito de las “chicas de Flores” a Alfonsina Storni y al Padre Oliverio Girondo. Los dos “escriben un cadáver exquisito escrito a cuatro manos” (p. 34). Los que insospechadamente los reúne en el mismo barrio es el cadáver de una mujer, de una vieja concepción poética de la mujer,

puro cartón pintado y decorativo empequeñecimiento: “Un hombre y una mujer, dos poetas contemporáneos, vanguardistas de signo encontrado, reencuentran en Flores una locación barrial desde donde consignar cambio de domicilio”. En la historia barrial de la poesía Argentina ha habido un cambio de barrio, no la dicotomía de Florida y Boedo, sino Flores: Tamara propone a raíz del encuentro que ha urdido letra a letra entre Alfonsina y Oliverio, un nuevo domicilio para leer la historia, pero con minúscula y en plural. Parece decirnos: si una pareja literaria ha cambiado el modo de concebir a la mujer, si la mujer ha cambiado por sí misma y a través de sus representaciones, ha cambiado la historia.

Protocolo del encuentro y el desencuentro podríamos llamar a estas historias literarias inesperadas que nos da a leer, si a esta altura siguiéramos creyendo en la infalibilidad de nuestras herramientas. Lo cierto es que el contraste entre dos poetas suele terminar en un error o en un desencuentro. Es lo que ocurre entre Darío y Delmira Agustini, la devota discípula, que está loca, o que enloquece, pero que sale del encuentro con un saldo a favor: la aparente locura le permite escapar de la fijeza de un yo imperturbable y ser otra. Las mujeres poetas que nos narra Kamenszain tienen ese poder o esa locura de la transformación. En el caso de Alfonsina Storni a quien se llama “novelera”, la metamorfosis es reconstruida mediante el fantasma de un relato. Alfonsina deja de tener un romance con su público que la condena a llevar una imagen perimida de su propia feminidad, para convertirse en otra, en una mujer nueva, y por lo tanto, escribir otra poesía.

El que firma siempre se transforma en otro por la paradójica ley de la propiedad impropia del yo. El yo vive en la letra en un duelo permanente. Quizá sea esta la historia germinal que nos narra Tamara Kamenszain, la matriz de todas las historias que ha inventado a propósito de esos seres, los poetas. Los ha acechado al borde de sus propias hebras narrativas, en el límite poético en que se convertían en narradores liminares. Siempre hay relatos detrás o en el borde de los versos, y hay que saber escucharlos, recrearlos, coser puntada a puntada los retazos o los agujeros que dejan. Los poetas viven construyendo personajes y familias imaginarias. La hazaña crítica de Tamara Kamenszain ha consistido en ese bordado mediante el cual podemos

contar otras historias con los mismos retazos hilvanados. Quizás habrá que ser de la misma familia para tutear a los poetas y extraerles inauditas historias, esas que están siempre a punto de contarnos y, sordos, no sabemos oír. Pero también habrá habido en ella un deseo insatisfecho que el discurso crítico le permitió satisfacer: su propia metamorfosis en narradora. Una pasión poética plenamente satisfecha que ha necesitado de los pudorosos protocolos narrativos de la crítica para ejercer su dominio. Y digo “pasión” porque es una palabra que pronuncia acerca de estos relatos fantasmales que habitan en los poetas. Así lo escribió ella: “escribir ensayos sobre poesía, es siempre relatar la pasión con que los poetas se aferran a nada para sacar adelante una historia”.