

Un corazón tan liviano como inservible.*
Sobre *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain

Denise León**

Universidad Nacional de Tucumán - CONICET
deniseleon90@gmail.com

Resumen: Este ensayo se interna en las fronteras inestables de un territorio que a falta de un nombre mejor podría llamarse *literatura y enfermedad*, para proponer algunas notas sobre *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain y explorar ciertas inquietudes respecto de la valoración cultural de este dominio. ¿La escritura de la enfermedad forma parte de la literatura? ¿Implica una determinada política de lo literario? ¿Se corresponde, en todo caso, con un pliegue más dentro de ese abanico de las escrituras autobiográficas -con su equipamiento de prácticas retóricas-, o nos arroja, con diferentes grados de indeterminación, a otros dominios hasta volver imposible la delimitación de fronteras? A pesar de que durante las últimas décadas tanto historiadores, como antropólogos, cientistas políticos y críticos culturales han ido descubriendo las posibilidades teóricas de la enfermedad, así como su relevancia en la producción y reproducción de la experiencia histórica y sus recursos para organizar el pasado; los textos escritos en situación de enfermedad o vinculados lo que Tamara Kamenszain denomina como *lírica terminal* continúan generando recelos.

Palabras clave: Poesía – Enfermedad – Escrituras del yo

Abstract: This paper involves the study of the unstable borders of a territory that might be called “disease studies” to propose some notes about “El eco de mi madre” by Tamara Kamenszain and explore some concerns about the cultural value of this domain. Does the writing of the disease is a part of literature? Does this imply a policy of literature? Is it appropriate, in any case, with a fold over within that range of autobiographical writings with his rhetoric-practice equipment, or throw us, with varying degrees of uncertainty, other

* Se trata del verso final de un poema de Tamara Kamenszain incluido en *El eco de mi madre* (345).

** **Denise León.** Tucumán, 1974. Es Profesora y Licenciada en Letras por la UNT. Magíster en Lengua y Literatura, Doctora en Letras y Especialista de Gestión en Tecnologías Culturales. Miembro del Equipo de Investigación en el IIELA en el programa Escritores e intelectuales en América Latina: sujeto y experiencia, subsidiado por el Consejo de Investigaciones de la UNT (2008-2012) e Investigadora Asistente del CONICET. Ha publicado *Poemas de Estambul* (Alición, 2008), *El trayecto de la herida* (Alición, 2011), *El saco de Douglas* (Paradiso, 2011), *Templo de pescadores* (Alición, 2013) y *Sala de espera* (elCRUCEcartonero, 2013). *La historia de Bruria*, *El mundo es un hilo de nombres*. *Sobre la poesía de José Kozer* y numerosos ensayos en revistas nacionales e internacionales sobre literatura, poesía, género y tradición judía en el siglo XX. Actualmente se desempeña como docente en las cátedras de *Literatura Hispanoamericana II* y *Teoría de la Comunicación II* en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y colabora con *La Gaceta Literaria*.

domains impossible to return the delimitation of borders? Even when in the recent decades prestigious cultural critics as Susan Sontag or philosophers like Michel Foucault have been pointed out the symbolic possibilities of the disease and its links with society and power, the texts produced in situations of illness or linked to what Tamara Kamenszain called “terminal lyric” still generate suspicions. Perhaps because many of these texts, written near death, evoke as none the question about the relationship between poetry and experience, between life and the imaginary subject of the poems.

Keywords: Poetry – Disease – Autobiographical writings

Introducción

Aún después de varios años de incursiones críticas a las fronteras inestables de un territorio que -a falta de un nombre mejor- podría llamarse *las escrituras de la enfermedad*, todavía conservo muchas inquietudes respecto de la valoración cultural de este dominio. ¿La escritura de la enfermedad forma parte de la literatura? ¿Implica una determinada política de lo literario? ¿Se corresponde, en todo caso, con un pliegue más dentro de ese abanico de las “escrituras del yo” -con su equipamiento de prácticas retóricas-, o nos arroja, con diferentes grados de indeterminación, a otros dominios hasta volver imposible la delimitación de fronteras? Por otra parte, bien puede aplicarse a *las escrituras de la enfermedad* lo que apunta lúcidamente Alberto Giordano en su conferencia inaugural del Coloquio Internacional “La Autoficción en América Latina”:

(...) a despecho del indiscutible atractivo que ejercen sobre casi todos los lectores, las escrituras del yo suelen quedar sometidas al juicio descalificador de algunos espíritus excesivamente morales, que recelan de su impudicia o de la plasticidad con que se prestan a la satisfacción de impulsos egocéntricos (1).

A pesar de que durante las últimas décadas tanto historiadores, como antropólogos, científicos políticos y críticos culturales han ido descubriendo las posibilidades teóricas de la enfermedad, así como su relevancia en la producción y reproducción de la experiencia histórica y sus recursos para organizar el pasado, los textos producidos en situación de enfermedad o vinculados a lo que Tamara Kamenszain llamó *lírica terminal*, continúan

generando recelos. Tal vez porque muchos de estos textos, escritos por sus autores en trance de muerte, evocan como ninguno esa insistente pregunta acerca de las relaciones entre poesía y experiencia, entre vida y sujeto imaginario del poema multiplicando los enigmas.

Cabría preguntarse tal vez, como lo hace Jorge Monteleone frente a los textos de Hector Viel Temperley, de qué modo cuentan estos textos para fundamentar su singularidad, con la muerte efectiva de sus autores; si no obtienen mucho de su fuerza “del hecho documentado e incontestable que el poema anuncia y la muerte cumple” (Monteleone “El cuerpo como profecía” 100). O, más bien, como señala el crítico, si lo que hacen estos escritos es *atestiguar, dar testimonio*¹ de un hecho paradójico:

(...) no la muerte del autor – es decir la irrelevancia de la biografía para leer el sujeto imaginario del poema- sino la idea de que todo texto es a la larga testamentario, que *todo autor es un muerto*²(100).

Resulta significativo para este breve recorrido que nos proponemos aquí, que Monteleone elija el concepto de “atestiguar” para dar cuenta de la situación paradójica a la que los textos de Viel Temperley arrojan al lector – y por qué no, también al crítico–. Una aporía que podría formularse a la manera del último poema de Lezama Liza: se trata de abrir con las uñas un pequeño hueco en la pared, un *tokonama*. Hay en este gesto de rasgar la pared, que implica al mismo tiempo la levedad de lo pequeño y la carnadura de usar las propias uñas para abrir un espacio, una voluntad testimonial. Cuando la vida de quien escribe se acaba, la enunciación se desdobla de algún modo intentando prefigurar algo íntimamente desconocido.

En este sentido, un caso paradigmático podría ser el *Diario de muerte*, de Enrique Lihn donde desde el primer poema el yo lírico manifiesta que trabaja con una herramienta dañada, imperfecta – el lenguaje – para aproximarse a eso que el poeta llama la “zona muda”. “Nada tiene que ver el dolor con el dolor/nada tiene que ver la desesperación con la desesperación/las palabras que usamos para designar estas cosas están viciadas/no hay nombres en la

¹ El énfasis es mío.

² El énfasis pertenece al original.

zona muda” (Lihn *Diario de muerte* 13). Con estos versos inaugurales el poeta intenta dar cuenta de la paradoja a la que se enfrenta: mientras haya lenguaje no habrá experiencia de la muerte, y cuando haya experiencia de la muerte ya no habrá lenguaje. Una muerte que aún no puede ser llamada muerte, un lenguaje viciado y defectuoso, una larva que la memoria no consigue sepultar, una situación a la que no se le puede decir adiós y con la que el poeta ha de confrontarse en forma obligada, una situación sobre la que el yo lírico se siente compelido a testimoniar.

Poesía y testimonio

Desde que Giorgio Agamben lo impuso en el campo de la crítica política y cultural, sabemos que el sentido del concepto mismo de testimonio encierra como parte esencial una laguna, que “los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado” (*Lo que queda de Auschwitz* 10) y que “comentar sus testimonios ha significado de forma necesaria interrogar a aquella laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla” (10). “La paradoja de Levi” le llama Agamben a este hueco que pone es cuestión la figura misma del testimonio y del testigo:

El testimonio se presenta aquí como un proceso en el que participan al menos dos sujetos: el primero, el superviviente, puede hablar pero no tiene nada interesante que decir, y el segundo, el que “ha visto la Gorgona”, el que ha “tocado fondo”, tiene mucho que decir pero ya no puede hablar. ¿Cuál de los dos es el que testimonia? ¿*Quién es el sujeto del testimonio?* (126).

(...) testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se va a pique, se desubjetiva por completo y calla, y algo se subjetiva y habla sin tener- en propio- nada que decir (...) Un movimiento, pues, en el que quien no habla dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar, de manera que el mudo y el hablante, el no-hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la “sustancia soñada” del yo y, con ella, al verdadero testigo (127).

Me permito esta extensa cita del texto de Agamben ya que, coincidentemente, la hipótesis que guiará estas notas sobre *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain se sostiene de algún modo en una aporía similar a la que se ha señalado para el testimonio. Ya en *La boca del testimonio* Tamara Kamenszain había trabajado creativamente sobre la naturaleza paradójica de los conceptos de Agamben para aplicarlos a la poesía latinoamericana porque para la poeta y ensayista argentina: “intentar decir ese indecible a toda costa, es el modo que tiene la poesía de aportar siempre, pero sobre todo en tiempos desérticos, una prueba de vida” (Kamenszain *La boca del testimonio* 13). Se trata aquí, como en otros ensayos de la autora, de una propuesta que entrecruza con osadía y belleza filosofía y literatura; política, estética y psicoanálisis, estimulando traslados y modos de circulación diferentes de los conceptos, los poemas, los cuerpos y las formas de inscripción.

En el escenario que construyen los ensayos de este libro, la autora vuelve sobre una serie de preguntas que palpitan como trasfondo del género poético porque “la poesía sólo abre la boca cuando tiene para decir algo paradójica” (13). En este sentido, para Kamenszain existe desde el vamos un “gesto testimonial” propio del “trabajo de la poesía” - ya que como afirma Agamben “los poetas – los testigos- fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad, o imposibilidad, de hablar” (*Lo que queda de Auschwitz* 52). Este gesto se tensa al máximo cuando los poetas deben hablar de la muerte. Y así lo había intuido Kamenszain en un ensayo temprano sobre muerte y autobiografía: “Tal vez sea esa la trampa terminal que le impone la lírica a los poetas (...) Tendrán que acudir, asustados o irónicos, tristes, memoriosos o paródicos, al confín más extremo de la relación vida-obra”(Kamenszain *Historias de amor* 145).

Resulta muy pertinente aquí recordar las reflexiones de Enrique Foffani a propósito de la obra reunida de Kamenszain³ cuando destaca como rasgo singular de esta poética su “habilidad deslumbrante” (2012, 19) para trabajar

³ Me refiero al prólogo al volumen *La novela de la poesía (poesía reunida)* editada en 2012 por Adriana Hidalgo.

con materiales que tienen que ver con episodios autobiográficos sin caer nunca en lo confesional. Allí, el crítico va dibujando un recorrido por la obra de la poeta que implica leer los episodios de esa pasión genealógica en clave testimonial. De un libro a otro se van estableciendo enlaces y reenvíos. Si en *El ghetto* la poeta había testimoniado sobre la muerte del padre y las relaciones con la tradición judía, en *El eco de mi madre* se vuelve imperiosa la necesidad de testimoniar sobre una madre que se transforma en algo diferente para ausentarse lentamente del mundo y retomar una pregunta sobre la muerte. Un proceso que no puede dejar de hacerse sin apelar a lo que “el poema llama “nuestros muertos queridos”, los poetas amigos y los poetas leídos, juntos ahora en el espacio del poema” (Foffani *La novela de la poesía*, 9).

Esta apuesta por lo autobiográfico funciona en la obra de Kamenszain como una conversación infinita, como un cruce de voces y escrituras que nunca llegan a plasmarse de forma definitiva. En cada libro, las cartas son arrojadas nuevamente y el resultado es distinto a todo lo anterior y a la vez conserva un leve aire de familia. En los poemas de *El eco de mi madre*, libro del que nos ocuparemos ahora, Kamenszain da un paso más en la novela familiar y un yo testigo, sobreviviente, habla por delegación, e intenta decir algo sobre la experiencia de un sujeto otro, en este caso la madre, que ya no puede hacerlo.

Poesía y enfermedad

¿Qué significa seguir siendo un sujeto ante una enfermedad como el Alzheimer? Que la respuesta no es sencilla y que hasta la misma pregunta tiene necesidad de ser meditada es algo implícito desde el primer poema del libro donde el yo lírico nos advierte:

Hay golpes en la vida tan fuertes
que me demoro en el verso de Vallejo
para dejar dicho de entrada
lo que sin duda el eco de mi madre
rematará entre puntos suspensivos:
yo no sé...yo no sé...yo no sé (Kamenszain *El eco de mi madre* 341).

Y si en “La lírica terminal” escribir en verso siempre había supuesto escribir en forma de diario, ya desde el título mismo *El eco de mi madre* anuncia una variación de ese registro: porque lo que sus páginas recogen no es propiamente la voz de la madre sino su eco. Un sonido entre lo humano y lo inhumano. Un reflejo condicionado por la mediación física. Una reverberación independiente de la voluntad que implica algo que alguna vez estuvo pero que ya no está o que al menos no está de la misma manera. En este sentido, los poemas recogen una presencia de la madre que es al mismo tiempo su progresiva ausencia:

soy ahora por ella la hija que crece sin remedio
para dejarla decrecer tranquila entre mis brazos
así juntas nos vamos separando
trabajando hasta el borde un abismo de sonrisas
porque hay otras fotos
y ella bien puede no acordarse de mí pero no importa
entre mi nacimiento y su muerte la de la alegría fotogénica
esa que me legó generosamente un parecido
todavía está viva y nada le impide
seguir siendo mi madre (343).

“No puedo narrar” afirma el yo lírico con contundencia desde las primeras páginas del libro. “¿Qué pretérito me serviría/ si mi madre ya no me teje más?” (342). Y sin embargo, los poemas que siguen intentan de algún modo sostener desde el presente la mirada fija en lo inenarrable. Aún a costa de descubrir que este gesto vale en lo esencial por lo que falta en él. “Hablar por delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir” afirmará Agamben en sus reflexiones sobre el testimonio (34). La hija que asume la carga de testimoniar, “sentada al borde” de la memoria materna, advierte con claridad que la dirección retrógrada de la enfermedad va despojando a la madre de su humanidad y dejándole apenas: “un corazón tan liviano/ como inservible” (Kamenszain 345).

El Alzheimer es un acontecimiento sin testigos en el sentido de que sobre esta enfermedad no es posible dar testimonio desde el interior (el enfermo no puede ni le interesa hacerlo), y tampoco puede hacerse desde el exterior

porque quien está fuera queda excluido por definición del padecimiento. A medida que se suceden los poemas, el yo lírico registra una especie de deshumanización o vaciamiento en la madre que se explicita a nivel del lenguaje:

Correctas educadas casi pomposas
estas rehenes del Alzheimer
ponen a congelar la lengua materna
mientras nos despiden de su mundo sin palabras(350).

No se trata sólo del hecho de que la madre “la pierda” al comenzar a hablar un idioma incomprensible. Hay más. Se trata tal vez de ese revés inhumano que expone la enfermedad, de ese elemento siniestro que se presentifica en la imagen inhumana de la muñeca, a la que el yo lírico y su hermana “juegan” a investir de sus grandezas pasadas. La madre está y al mismo tiempo ya no está ahí.

Creo que lo que estos poemas exploran de manera desgarradora es algo que oportunamente había señalado Agamben y que tiene que ver con lo siguiente: si ciertos padecimientos, o en este caso ciertas enfermedades, establecen un límite a partir del cual los hombres y las mujeres dejan de serlo, la vida deja de serlo, y muchos hombres y mujeres franquean ese límite, eso no prueba tanto la inhumanidad de los hombres y las mujeres sino los problemas del límite propuesto. Al igual que otros textos sobre los padecimientos de la desmemoria, con los que Kamenszain dialoga, los poemas de *El eco de mi madre* alteran de manera definitiva la escritura de la enfermedad y obligan a buscar su sentido en zonas imprevistas, ofreciendo al lector su imposibilidad misma.

Se trata de un tipo de escritura autobiográfica o de un antidiario donde la materia principal de registro se aleja de lo confesional y tiene más que ver con el registro del olvido que con los recuerdos. No hay relato posible. Tal vez por eso los poemas de quien “acompaña a morir” a la madre que ya no está funcionan como un punzón que va perforando con precisión y lentitud una

página en blanco que se sostiene apenas, hasta que ya no queda espacio para sostener entre los márgenes de la muerte, de la nada.

Ya la acompañé a morir una vez
pero hay otra. Esta vez la acompaño también
porque no está. Ser todo es ser nada me digo ahora
que los nombres de mi familia avanzan en las dedicatorias
mientras retroceden adentro del libro cortado
y algo me quedando claro: no puedo narrar
nunca pude me solté rápido de la mano de ella
y entre dos muertes el pretérito ahora me sostiene (366).

En trabajos anteriores me he centrado en los modos en que los nombres y los relatos de lo familiar funcionan como un centro alrededor del cual Kamenszain construye sus autofiguras. En una carta a Tiniánov incluida en *La tercera fábrica* (1926) Víktor Schklovski, uno de los precursores del formalismo ruso, afirma lo siguiente:

La literatura vive expandiéndose sobre la no literatura. Pero la forma artística realiza un peculiar rapto de las sabinas. El material deja de reconocer a su dueño. Está elaborado por medio de las leyes del arte y ya puede ser percibido fuera de su procedencia (83).

En este sentido, los poemas de *El eco de mi madre* parecen cumplir eso que Kamenszain había anunciado en *La boca del testimonio*: la poesía testimonia a la manera de César Vallejo. Que es lo mismo que decir que “volver presentes los hechos, ponerlos en fecha, es recibir en el propio aliento la boca del otro” (Kamenszain 12). La materia poética aporta un tipo de verdad anticartesiana que funciona como “agujero en el sentido” pero también como un agujero en la subjetividad. Por eso “se empieza a escribir con lo que hay, ese real después se licúa en un proceso de desubjetivación (“no sé”) pero la verdad como resto resiste a punto y suspendida”(Kamenszain 2007:18).

Algunas conclusiones

Para comenzar a cerrar estas notas me interesa detenerme un momento en la idea de la “verdad como resto” ya que entiendo que nos ofrece una clave importante para abordar la lectura de *El eco de mi madre*. Previsiblemente,

Agamben, lee el concepto de resto a través de Benjamin y afirma que se trata de un concepto teológico-mesiánico. Sabemos que el pensamiento místico judío, al que Benjamin fue tan asiduo, entiende que la verdad y la potencia del texto sagrado no se encuentra en lo que está dicho explícitamente, sino que se encuentra en los intersticios, los fragmentos, las astillas, los silencios que ese texto aloja y contiene. En general se asocia la experiencia de lo mesiánico con el futuro, pero lo que hace Benjamin es situarla en el pasado, como un resto que no ha florecido y que persiste, arrojado hacia el futuro.

Si le damos una vuelta más al concepto de testimonio, podemos percibir que lejos de buscar la palabra justa o la revelación de una verdad, estas escrituras de la enfermedad pueden ser leídas como un llamado; permanecen abiertas a la interlocución con una urgencia renovada que sale “a buscar a ese otro para que haga presente al yo” (Kamenszain *Historias de amor* 23). Porque si testimoniar significa “ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido, instalarse en la lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviera viva, o fuera tanto del archivo como del corpus de lo ya dicho, no sorprende que este gesto testimonial sea también el del poeta” (Agamben *Lo que queda de Auschwitz* 169). Quizás la vitalidad del gesto testimonial de la poesía se encuentra entonces en ese resto que no son los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER III*, Valencia: Pre- textos, 2000.

Foffani, Enrique. 2012. “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, en *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012. Pp 5-47.

Giordano, Alberto. “Autoficción: entre literatura y vida”, Conferencia Inaugural del Coloquio internacional “La autoficción en América Latina”, en *Boletín 17*

del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (2014)
<http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=38>. Consultado por última vez
el 11 de junio de 2014.

Kamenszain, Tamara. *Historias de amor*, Buenos Aires: Paidós, 2000.

----- . *La boca del testimonio*, Buenos Aires: Grupo Editorial
Norma, 2007.

----- . *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Buenos Aires:
Adriana Hidalgo Editora, 2012.

Monteleone, Jorge. "El cuerpo como profecía", en AA. VV., *Viel Temperley*,
Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2011. Pp 99-109.

Shklovsky, Victor. *La tercera fábrica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura
Económica, 2012.