El tiempo que hace: temporalidad y subjetivación en la poesía argentina reciente

Julieta Sbdar Kaplan

Thèse de doctorat dans le cadre d'une cotutelle entre l'Université de Buenos Aires et l'Université Paris 8

Universidad de Buenos Aires
Directrice: Alicia Susana Montes
Co-directeur et Directeur CONICET: Jorge Monteleone

Université Paris 8
Directrice: Marta Segarra Montaner

Discipline
Littératures romanes / Études de Genre

École doctorale
ED nº31 Pratiques et Théories du Sens

Laboratoire/Partenaires de recherche
LEGS (Paris 8)
Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA)

Sara BOSOER UNLP	Rapporteuse
Ina SALAZAR Sorbonne Université	Rapporteuse
Enrique FOFFANI UBA	Président du jury
Diego VECCHIO Université Paris 8	Examinateur
Marta SEGARRA MONTANER CNRS / EHESS	Directrice de thèse
Alicia MONTES UBA	Co-directeurices de thèse
Jorge MONTELEONE CONICET	

***TÍTULO*:** El tiempo que hace. Temporalidad y subjetivación en la poesía argentina reciente (2001-2024)

RESUMEN:

La tesis estudia las figuraciones del tiempo y su impacto en la construcción del sujeto en un corpus de poemas escritos por Tamara Kamenszain (figura central del análisis), Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Fernanda Mugica y Marie Gouiric entre 2001 y 2024. Parte de la constatación de que la experiencia temporal del sujeto poético, mediante el despliegue enunciativo de tropos y figuras, distribuye de otro modo la temporalidad lineal y el imperativo de instantaneidad que caracterizan los regímenes temporales contemporáneos.

La investigación interroga en qué medida y de qué modos la poesía propone una reflexión sobre el tiempo y cómo los poemas del corpus deshilvanan el tiempo lineal para configurar una experiencia temporal desapropiada de la lógica del progreso y de la cronología textualizada de la historia. Examina también las relaciones entre temporalidad y subjetividad: qué huellas imprime el sujeto poético sobre el tiempo y, a la inversa, qué tipo de sujeto construye la refiguración poética de la temporalidad.

Los poemas estudiados muestran que los procedimientos rítmicos producen formas de subjetivación que no se ajustan a los modelos crononormativos ni a la idea de sujeto moderno unario. La tesis sostiene que el poema no sólo representa el tiempo, sino que lo produce, abriendo la posibilidad de imaginar otras formas de habitar el presente. A través del análisis inmanente de los poemas y una articulación con la teoría, demuestra que la refiguración temporal se produce mediante procedimientos rítmicos que transforman tanto la organización del lenguaje como la configuración del sujeto poético, permitiendo pensar formas de subjetivación que se apartan de las temporalidades de la productividad y la linealidad biográfica.

PALABRAS CLAVE : *poesía argentina contemporánea – temporalidad – sujeto – enunciación – Kamenszain.*

TITRE : *Le temps qu'il fait. Temporalité et subjectivation dans la poésie argentine récente (2001-2024)*

RÉSUMÉ :

La thèse étudie les figurations du temps et leur impact sur la construction du sujet dans un corpus de poèmes écrits par Tamara Kamenszain (figure centrale de l'analyse), Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Fernanda Mugica et Marie Gouiric entre 2001 et 2024. Elle part du constat que l'expérience temporelle du sujet poétique, à travers le déploiement énonciatif de tropes et de figures, reconfigure la temporalité linéaire et l'impératif d'instantanéité propres aux régimes temporels contemporains.

La recherche interroge la manière dont la poésie réfléchit le temps et comment les poèmes du corpus défont la linéarité temporelle pour configurer une expérience détachée de la logique du progrès et de la chronologie historique. Elle examine également les relations entre temporalité et subjectivité : quelles traces le sujet poétique imprime-t-il sur le temps et, inversement, quel sujet la refiguration poétique de la temporalité construit-elle ?

Les poèmes étudiés montrent que les procédés rythmiques produisent des formes de subjectivation qui échappent aux modèles chrononormatifs et à l'idée d'un sujet moderne unitaire. La thèse soutient que le poème ne se limite pas à représenter le temps : il le produit, en ouvrant la possibilité d'imaginer d'autres façons d'habiter le présent. À travers une analyse immanente des poèmes articulée à un cadre théorique, elle montre que la refiguration temporelle s'opère par des procédés rythmiques qui transforment à la fois l'organisation du langage et la configuration du sujet poétique, permettant de penser des formes de subjectivation affranchies des temporalités de la productivité et de la linéarité biographique.

MOTS CLÉS : *poésie argentine contemporaine – temporalité – sujet – énonciation – Kamenszain.*

TITLE: *Temporality and Subjectivation in Recent Argentine Poetry (2001–2024)*

ABSTRACT :

The thesis examines figurations of time and their impact on the construction of the subject in a corpus of poems written by Tamara Kamenszain (the central figure of the analysis), Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric, and Fernanda Mugica between 2001 and 2024. It begins from the observation that the temporal experience of the poetic subject, through the enunciative deployment of tropes and figures, reconfigures linear temporality and the imperative of instantaneity characteristic of contemporary temporal regimes.

The study asks how poetry reflects on time and how the poems in the corpus dismantle linear temporality to configure temporal experiences detached from the logic of progress and historical chronology. It also explores the relationship between temporality and subjectivity: what traces does the poetic subject leave on time, and what kind of subject is produced through the poetic refiguration of temporality?

The poems analyzed show that rhythmic procedures disrupt temporal linearity and produce forms of subjectivity that depart from chrononormative models and the notion of a unified modern subject. The thesis argues that the poem does not merely represent time but actively produces it, opening the possibility of imagining other ways of inhabiting the present. Through close readings of the poems in dialogue with theoretical frameworks, it demonstrates that temporal refiguration operates through rhythmic procedures that transform both the organization of language and the configuration of the poetic subject, enabling forms of subjectivation that resist temporal models associated with productivity and biographical linearity.

KEYWORDS : *argentinean contemporary poetry – temporality – subject – enunciation – Kamenszain.*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis está tejida por el tiempo y por los afectos que, como intentarán demostrar estas páginas, forman una misma trama.

Agradezco a la Universidad de Buenos Aires y a lxs docentes que la sostienen por una formación de excelencia, comprometida y gratuita. A la Université Paris 8, por lo mismo.

A las instituciones que financiaron esta investigación. Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, mi agradecimiento y mi compromiso para seguir defendiendo la investigación pública. Una beca UBAINT y otra de la Fundación Cellex me permitieron realizar dos estancias doctorales en París para cumplir con los requisitos de la cotutela, cursar seminarios, acceder a bibliotecas, asistir a congresos, dictar conferencias y ampliar la red académica y afectiva. Mi gratitud.

A los miembros del jurado que aceptaron leer y comentar este trabajo.

A mis directorxs:

A Alicia Montes, quien me abrió el camino de la investigación hace diez años, en sus clases de Teoría Literaria II. Porque la conversación con ella es como una cinta de moebius con destellos de iluminaciones profanas. Por la mirada miope y desde las alturas. Por su lectura brillante, su escucha y su cariño.

A Jorge Monteleone, quien aceptó dirigir esta tesis con pasión, seriedad y erudición. Por sus lecturas obsesivas, atentas e iluminadoras. Por nuestros largos cafés en Villa Urquiza y por un rigor nunca exento de humor. Escribir esta tesis a su lado fue como cursar una escuela de poesía.

A Marta Segarra, por acompañarme en el camino francés. Por el entusiasmo, la solidaridad y las conversaciones parisinas estimulantes. Por confiar en mi trabajo y compartirme el suyo. Al grupo de doctorandxs que dirige, por las discusiones y el intercambio.

A lxs amigxs *de tesis* con lxs que compartí lecturas y conversaciones que enriquecieron mi investigación y, sobre todo, mi vida: a Ernesto, Fer, Flavia, Igna, Ine, Julia, Júlia, Juli N., Kat, Marcelo, María, Marina, PF, Ricardo, Santi, Sof, Tabita, Tomi, Zuza y tantxs más.

A Ani, por las primeras palabras, cada día, antes de empezar a escribir; a Constance, por las cenas, las vitaminas y los *fous rires* que me permitieron terminar. A *las chicas*: Guada, Nati, Palo, Pez, Rafi y la Tota, por el aguante. A Mati, por el tiempo.

A lxs espectrxs, grupo de lectura espontáneo de Derrida que fue refugio y amistad desde el fatídico 2023. A lxs amigxs con lxs que hacemos la Popa.

A lxs estudiantes de los talleres de Ezeiza y de las distintas escuelas por las que pasé a lo largo de los años. Por escuchar, leer y, sobre todo, discutir.

A mis compañerxs del Programa de Extensión en Cárceles. A mis colegas del Instituto de Literatura Hispanoamericana y del Laboratoire d'Études de Genre et Sexualité.

A mi hermana, por los martes de conversación eterna. A mi padre, por enseñarme a decir. A mi madre, por transmitirme el amor por la escucha atenta.

A las poetas, por su escritura. A Fernanda, especialmente, por invitarme a presentar su libro y abrirme, con su amistad, al mundo de sus poemas. A Tamara, a quien no conocí.

Índice

AGRADECIMIENTOS 5

INTRODUCCIÓN GENERAL 10

I. DESCRIPCIÓN DEL OBJETO 11

II. CARTOGRAFÍA TEÓRICA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN 14

III. LEER EL TIEMPO: UNA APUESTA FILOLÓGICA COMO MÉTODO 27

IV. TESIS A SOSTENER 31

V. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS 32

PRIMERA PARTE Del tiempo repetitivo al tiempo espectral: Tamara Kamenszain 39

CAPÍTULO 1. DEL TIEMPO MÍTICO AL TIEMPO-AHORA, O DE LA *SUJETA* A TAMARA 41

1.1. Sigilosa la sujeta 41

1.2. El reloj de Tobías Kamenszain 46

1.3. Tamara o "siempre hay otra" 54

CAPÍTULO 2: ECOS Y ESTRIBILLOS. EL TIEMPO DE LA REPETICIÓN 68

2.1. Yo no sé... yo no sé... yo no sé 68

2.2. Lecturas de Eco 82

2.3. Ecos y estribillos: la voz ecoica del poema 92

2.4. Ya la acompañé a morir una vez 97

CAPÍTULO 3: EL TIEMPO ESPECTRAL 104

3.1. La lírica terminal en dos estribillos 107

3.2. El coro espectral: una ética del poema 120

SEGUNDA PARTE. 131

Ecos de otro tiempo en la poesía argentina reciente 131

INTRODUCCIÓN 132

CAPÍTULO 4: TODAVÍA: HERENCIAS 138

4.1. Nombres del padre y padre ausente 139

4.2. El linaje materno y sus figuras 165

CAPÍTULO 5: EL TIEMPO QUE HACE. TIEMPO ÍNTIMO Y TIEMPO CÓSMICO 190

5.1. Puntuaciones del tiempo que hace 190

5.2. Llueve 197

5.3. Se nubla (el milagro) 205

5.4. "Como esas estrellas que dejaron de existir hace miles de años" (Mugica): desastre y subjetivación 217

CAPÍTULO 6: EL TIEMPO DEL OTRO: AMOR Y DUELO 227

6.1. Duelo y erotismo 227

6.2. Par cœur, by heart 232

6.3. El tiempo que sobra 250

6.4. La fecha, entre el amor y la muerte: El libro de Tamar y más allá 262

CONCLUSIONES 281

El tiempo, ¿qué hace? Hacia una teoría de la temporalidad poética 281

I. EL TIEMPO QUE HACE 284

II. EL TIEMPO ¿QUÉ HACE? 292

Resumen de la tesis en francés 298

BIBLIOGRAFÍA 353

[La] esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado. Pero no se conforma a este tiempo como algo ya existente.

Martin Heidegger[1]

Y así como el saber es el presente del pasado, podríamos decir que la escritura es el presente del porvenir, el porvenir en el presente, en el momento en que tiene lugar.

Henri Meschonnic[2]

[1] "Hölderin y la esencia de la poesía", 1936.

[2] "La escritura, el ritmo y el lenguaje ordinario", 1990.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La verdadera posición del yo en el tiempo consiste en
interrumpirlo, escandiéndolo mediante comienzos.

Emmanuel Levinas[3]

I. DESCRIPCIÓN DEL OBJETO

La pregunta por el tiempo constituye uno de los problemas centrales de la modernidad tardía y de la contemporaneidad. Diversas teorías han señalado que la experiencia del tiempo en el presente se encuentra marcada por la aceleración, la fragmentación y la dificultad para elaborar narrativas que otorguen continuidad a la experiencia (Hartog, 2007; Han, 2009; Agamben, 2015). El punto de partida de esta investigación sostiene que la poesía argentina contemporánea configura una temporalidad que interrumpe el transcurrir del tiempo mediante procedimientos rítmicos que producen anacronismos, suspensiones y superposiciones temporales, delineando un sujeto poético inestable y escandido. En este marco, la poesía puede pensarse como una práctica que no sólo tematiza el tiempo sino que interviene en su organización sensible, produciendo configuraciones temporales que afectan los modos de constitución del sujeto.

El problema de la investigación puede formularse en los siguientes términos: ¿en qué medida y de qué modos la poesía propone una reflexión sobre el tiempo? ¿De qué manera los poemas del corpus perteneciente a las primeras décadas del siglo XXI deshilvanan el tiempo lineal y configuran una experiencia temporal desapropiada de la lógica del progreso y de la cronología textualizada de la historia? ¿Cómo leer las huellas que el sujeto poético imprime sobre el tiempo y, a la inversa, qué tipo de sujeto construye la refiguración poética de la temporalidad?

La tesis estudia las figuraciones del tiempo y su impacto en la construcción del sujeto en un corpus de poemas escritos por Tamara Kamenszain, Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric y Fernanda Mugica entre 2001 y 2024. Parte de la constatación de que la experiencia temporal del sujeto imaginario del poema, mediante el despliegue enunciativo de tropos y figuras, distribuye de otro modo la

[3] "La véritable position du moi dans le temps, consiste à l'interrompre en le scandant par des commencements" (*Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, 1990 [traducción propia]).

temporalidad lineal y el imperativo de instantaneidad que caracterizan los regímenes temporales contemporáneos.

El corpus se compone de los siguientes libros de poemas: *El ghetto* (2003), *El eco de mi madre* (2010), *La novela de la poesía* (2012), *El libro de los divanes* (2014) y *Chicas en tiempos suspendidos* (2021) de Tamara Kamenszain; *La tomadora de café* (2005), *Lluvias* (2009) y *Traducción de la ruta* (2020) de Laura Wittner; *El collar de fideos* (2001), *Tendal* (2001) y *Dantesco* (2006) de Roberta Iannamico; *Podría llevar cierto tiempo* (2015) de Clara Muschietti; *Un método del mundo* (2016) y *Este amor tan grande* (2019) de Marie Gouiric; *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (2018) y *Museo del corazón del kamikaze* (2024) de Fernanda Mugica. El recorte responde, por un lado, al desarrollo de la investigación que se ha ocupado de rastrear la recurrencia de procedimientos rítmicos que tensionan la linealidad temporal; por el otro, a la relevancia de estas poéticas heterogéneas en la configuración del campo de la poesía argentina contemporánea.

El punto de partida de esta investigación es el año 2001, conocido como el año del estallido económico, político y social de la Argentina donde la crisis del modelo neoliberal que había comenzado con la dictadura de los años setenta y culminado con el gobierno de Carlos Menem en la década del noventa se volvió palpable de manera radical en las calles y en la experiencia de los cuerpos. El año 2001, que se ha convertido en un símbolo, por momentos un fantasma e incluso un fetiche, marca el pico de la crisis capitalista y, en términos de Josefina Ludmer (2010), configura un *time lag*, una laguna temporal resultante de la crisis que da cuenta también de una repetición inevitable del tiempo cíclico tan caro al imaginario social argentino. Pero ese año inaugura, también, formas nuevas de la revuelta y, en ese sentido, temporalidades alternativas, tramadas en los márgenes del tiempo cíclico y del destino prefabricado. Los cacerolazos inauguraron un tiempo diagonal de la revuelta, para tomar las palabras de Julia Kristeva (2018) quien asociaba el tiempo de la revuelta al lenguaje semiótico. Esa relación entre el tiempo de la revuelta o el estallido político y el tiempo del poema se puede leer en una de las tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamin:

> Cuando cayó la noche del primer día de combate ocurrió que en muchos lugares de París, independientemente y al mismo tiempo, hubo disparos contra los relojes de las torres. Un testigo ocular, *cuyo acierto resultó tal vez de la rima*, escribió

entonces: “Qui le croirait ? On dit qu’ irrités contre l’heure / de nouveaux Josué, au pied de chaque tour, / tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour” (Benjamin, 2009: 28 [subrayado propio]).

Sobre los restos de un tiempo “homogéneo y vacío” (2009: 75), un tiempo que pasa, lineal, sin dejar rastro de los sujetos, Benjamin dibuja un *Jetztzeit,* “tiempo actual” o “tiempo-ahora” que “quiebra el continuo de la Historia” (p. 78): un tiempo sin relojes y percibido por sujetos que, emancipados, se vuelven capaces de tomar las riendas de sus destinos. Pero ese disparo de la modernidad contra “la hora”, contra el tiempo dominante, para “parar el día” o la historia progresiva, ese disparo que abre un tiempo-otro, un tiempo que se escande de otra manera y que encabalga los instantes por fuera de la lógica fragmentada y productiva del reloj, se vuelve posible, en la tesis benjaminiana, gracias al registro poético. El acierto del testigo se debe a la rima, justamente, porque la poesía recorta, como la Revolución, la linealidad opresora del tiempo. Esta premisa subyace a toda la investigación: el pasaje de lo social a lo poético está mediado por los modelos del tiempo que ofrece el imaginario en el poema y estos permiten percibir con riqueza una temporalidad antagónica de los modelos temporales que naturalizan la dominación y la exclusión social.

De este modo, la tesis teje un lazo entre esos momentos de la irrupción política, tales como 2001 pero también 2015, con el primer “Ni Una Menos” y la efervescencia de las luchas transfeministas contra las violencias de género y por el derecho al aborto. Estas luchas encuentran su pico en la media sanción obtenida en 2018, acontecimiento que continúa, como se observa en el poema que inaugura *Chicas en tiempos suspendidos* de Tamara Kamenszain (2021), la revolución de los pañuelos inaugurada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: “poetisa es una palabra dulce / que dejamos de lado porque nos avergonzaba / y sin embargo y sin embargo / ahora vuelve en un pañuelo / que nuestras antepasadas se ataron / a la garganta de sus líricas roncas” (2021: 13).

Esos diálogos entre tiempos históricos diferenciados, esa intermitencia de la revuelta que recorta la continuidad de la historia, propone un relato diferente que hace ganar tiempo a aquellxs que no tenían tiempo y que interrumpe, como el aborto, la cadena reproductiva pero también, a través de los paros de mujeres, por ejemplo, la jornada laboral. La posibilidad de imaginar y construir otras temporalidades interpela la poesía: no solo porque se multiplican, en esos años, las lecturas, los festivales, las puestas en voz

en el marco de las marchas y la difusión de poemas que se vuelven consigna (como "¿Por qué grita esa mujer?" de Susana Thénon), las antologías de poetas mujeres, los nuevos colectivos y ciclos que cruzan poesía y activismo, entre muchas otras prácticas, sino también, y sobre todo, porque los textos que se escriben después de 2001, y que estudia esta tesis, problematizan una noción capitalista y patriarcal del tiempo. A través de estrategias múltiples y diversas, estas voces ponen en escena un ritmo que no ilustra ni representa el tiempo social naturalizado sino que, por el contrario, construye una temporalidad alejada de la esperada para instalarnos en la tensión, el extrañamiento y, por qué no, el goce.

Así, las poetas del corpus hacen frente a ese tiempo crononormativo conscientemente nombrado en los textos: el tiempo familiar y novelesco en Tamara Kamenszain; el tiempo de la herencia en Roberta Iannamico y del linaje en Fernanda Mugica; el tiempo inaccesible de la infancia en Clara Muschietti; el tiempo calculado de la vivencia en Marie Gouiric; el tiempo rutinario del puerperio en Laura Wittner. Gracias a estrategias enunciativas, textuales y verbales que desvían el tiempo social naturalizado, los textos exploran una temporalidad no productiva, suspendida, incluso perdida, lo que equivale a decir, una temporalidad poética.

II. CARTOGRAFÍA TEÓRICA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Marco teórico

La presente investigación parte de una concepción inestable y errática de la poesía que escapa, a cada paso, a la definición: "todos sentimos lo que es la poesía. Nos funda. Pero no sabemos hablar de ella" (Bataille, 2007: 29). Jacques Derrida (1992) se hace eco del no-saber sobre lo poético y se resiste a responder la pregunta ontológica *–che cos'e la poesia–* formulada, no casualmente, en lengua extranjera. Sentido por hacer (Nancy, 1997) o pura negatividad (Adorno, 2004), *ratio* entre significado y significante (Eagleton, 2010), el lenguaje poético se inscribe en la escisión disonante o en el vacío que se abre entre los elementos que articulan la lengua. Para evadir la pregunta ontológica, que sólo puede conducir a la extinción del poema, Derrida esboza una aproximación posible: la poesía sería aquello que se aprende de memoria (*par cœur*), una lengua rítmica que viene

dictada por el otro y marca el cuerpo. Esta aproximación, sin dudas poética, al estatuto del poema, nos acerca, sin desconocer la imposibilidad de apresarla en una definición estable, a su dimensión material pero también temporal y afectiva: el poema es latido, ritmo, memorización y afecto.

Jean-Luc Nancy retoma esta (in)definición de otra manera cuando señala que "la poesía no se escribe para ser aprendida de memoria (*par cœur*): es la recitación de memoria la que hace de toda frase recitada, al menos, una sospecha de poema" (2004: 14). La incorporación de la memoria de un ritmo hace de todo texto, al menos, una sospecha de poema: es el ritmo, su *tempo*, el que configura la especificidad del texto poético. Ese ritmo, como han enseñado los formalistas rusos, funciona como proceso de *ostranenie* o extrañamiento: desautomatiza no solo la percepción sino todo el sistema de sentidos. Según Yuri Tiniánov, el ritmo poético subordina la materia semántica y no cesa de deformarla (Tiniánov, 2020). El sentido, en el poema, no deriva de la linealidad, el orden sintáctico que encadena una palabra con otra, sino que se subordina a un ritmo que lo modifica, crea sentidos nuevos e imprevisibles. El ritmo es, entonces, aquello que da forma al tiempo del poema o, como señala Alicia Genovese, su puerta, la forma que adopta el acceso: "el ritmo está en ambos lados del signo, es forma creada muchas veces por los cortes de verso que *aceleran* o *demoran* la dicción y todo lo dicho, lo significado, flota en *ese mundo acelerado o ralentizado*" (2023: 27 [mi subrayado]).

A fin de cuentas, el poema se instala en el "malentendido" (Lacan, 1980; Rancière, 2007) entre cuerpo (voz, latido, tono) y lenguaje en la medida en que desbarata el orden significante y desgarra la alienación simbólica (Kristeva, 2018). El hiato que produce en el orden de lo simbólico la coloca, en última instancia, del lado del pensamiento y no del conocimiento (Montalbetti, 2021), del lado del ritmo y no del signo (Meschonnic, 2009), lo cual demanda una lectura inmanente que se curve sobre el lenguaje mismo (Montalbetti, id.) sin obturar las derivas posibles del sentido y su interpretación.

Por su propia especificidad, la poesía es un lenguaje que trastoca el orden del discurso, ese conjunto ritualizado de textos con un comienzo y un fin (Foucault, 2005) que pretende adecuarse al *continuum* histórico. En palabras de Jorge Monteleone (2004), el sujeto imaginario del poema "niega, siquiera parcialmente, el orden predeterminado de una lengua (orden histórico, orden consuetudinario, orden estatal, *doxa*, dogma, doctrina, monologismo)" (p. 9). El ritmo, la medida del verso, la brevedad, las pausas, la repetición,

la cesura o el encabalgamiento[4] son algunos de los elementos que hacen del poema un dispositivo que *difiere* (en el sentido derridiano de la *différance*, que implica tanto el no ser idéntico como el desvío temporal) del orden (discursivo, histórico, político) y, en ese sentido, del tiempo teleológico, es decir, el tiempo orientado hacia una meta. En términos de Louis Althusser, quien define su materialismo aleatorio o materialismo del encuentro, a partir de Epicuro, como *clinamen*, se trataría de pensar la poesía como "primacía de la desviación sobre la rectitud del trayecto recto (cuyo Origen es desviación y no razón) [...], primacía del desorden sobre el orden [...], primacía de la 'diseminación' sobre la posición del sentido en todo significante (Derrida), y en el brotar del orden en el seno mismo del desorden que produce un mundo" (2002: 56).

Paul Valéry ha señalado, en su famosa conferencia "Sobre la poesía" (1939), que la prosa se parece a la caminata, mientras que la poesía se asemeja a la danza. Esta dicotomía, revisitada por poetas y teóricxs como Denise Levertov (1981), Jorge Monteleone (2004) o Tamara Kamenszain (2016), es retomada en esta tesis desde su matriz temporal: mientras que la prosa implicaría una progresión, una caminata por la línea dibujada entre el pasado y el futuro, una escritura que inventa un origen y un destino y así organiza los tiempos que en lo real aparecen disgregados (Ricœur, 1985), la poesía, danza gratuita, "no va a ninguna parte" (Valéry, 1939: 6), lo que equivale a decir que no avanza sino que, por el contrario, disemina los pasos de la caminata, fragmenta los tiempos, se repliega, se expande, retrocede, acelera y se detiene, impredecible, como una "ninfa que danza" (Monteleone, 2004: 8).

En efecto, el estado de incertidumbre o de pregunta que da forma al lenguaje poético nos acerca paradójicamente a una exégesis posible: la poesía sería aquello que evade la pregunta ontológica y monolingüe (¿qué es?) pero también teleológica (¿hacia dónde va?). Esta investigación se ocupa, en efecto, de sustituir esas preguntas por otra: ¿qué le hace el poema al tiempo concebido como linealidad causal progresiva? Y, derivada de esta pregunta: ¿qué le hace el tiempo del poema al sujeto?

En "El deseo de haiku", una de las sesiones del curso *La preparación de la novela*,

[4] Si bien los ejemplos de recursos o *tropos* citados atañen en gran medida a la poesía en verso, la diferencia temporal del poema concierne también a la poesía en prosa, en la medida en que, desde Baudelaire en adelante y como observa Calinescu (2003), la poesía en sus múltiples formas se ha encargado de reflejar la tensión entre el tiempo socialmente mensurable de la sociedad capitalista y el tiempo subjetivo de la *durée*.

Roland Barthes se detiene en el sintagma francés "*le temps qu'il fait*", "el tiempo que hace". Expresión fática referida al clima, *el tiempo que hace* permite entablar una conversación, entrar en contacto con el otro. Pero en el haiku, señala Barthes, esa pregunta adquiere una carga existencial (2003). Partiendo de la concepción barthesiana del haiku como notación temporal, y no sólo climática, esta tesis se pregunta por el "arte de hacer" (De Certeau, 1990) del poema en relación al tiempo pensado como actante. De este modo, el tiempo de la poesía contemporánea, en su sentido existencial pero también banal, fático, ordinario (De Certeau, id.), será pensado no solo, y no tanto, como tema del que se habla, sino como figura que habla y, al hablar, *hace*.

Diversas teorías contemporáneas señalan que la temporalidad actual se caracteriza por la expansión del presente y la dificultad de articular narrativas que otorguen continuidad a la experiencia histórica (Hartog, 2007). Byung-Chul Han, en la estela de Walter Benjamin, describe esta transformación como una atomización del tiempo que privilegia la información por sobre la narración, dificultando la elaboración de experiencias significativas (2015). Giorgio Agamben define lo contemporáneo como una relación anacrónica con el propio tiempo, una forma de no coincidencia que permite percibir la oscuridad del presente (2011). Estas perspectivas permiten concebir el tiempo contemporáneo no como una sucesión homogénea sino como una configuración compleja, hecha de discontinuidades, desfases y superposiciones temporales. En este marco, la poesía puede pensarse como una práctica que intensifica esas discontinuidades y produce configuraciones sensibles del tiempo que se apartan de la lógica lineal del progreso pero también de las lógicas aceleracionistas que marcan el pensamiento apocalíptico de nuestra época (Avanessian y Reis, 2017).

A partir de la modernidad, el tiempo ha sido concebido fundamentalmente como una sucesión progresiva orientada hacia el futuro. Según George Calinescu (2003), la idea misma de modernidad se encuentra ligada a una noción del tiempo irreversible heredada de la tradición judeocristiana, que comprende la historia como una línea continua orientada hacia una finalidad, es decir, la teleología. La consolidación de esta temporalidad progresiva permitió la articulación de nociones como desarrollo, progreso y evolución histórica, que organizaron tanto los discursos filosóficos como las prácticas sociales. Sin embargo, la modernidad no produjo una única temporalidad homogénea sino una pluralidad de regímenes temporales en tensión. Paul Ricœur (1991) señala que la

experiencia moderna del tiempo articula avance, repetición, suspensión y superposición de tiempos heterogéneos. La modernidad estética, en particular, introduce una relación crítica con la temporalidad progresiva, configurando una experiencia paradójica del presente como instante fugitivo y, al mismo tiempo, como espacio de inscripción de la historicidad.

La consciencia moderna del tiempo aparece asociada, como ya señalaba Baudelaire hacia 1863 en *Le peintre de la vie moderne*, a la captación de lo transitorio en el presente. La modernidad no designa solamente un período histórico sino una experiencia temporal específica, caracterizada por la tensión entre lo efímero y lo eterno. El tiempo poético en Baudelaire es el de la medida del verso que capta la experiencia fugaz del presente fijándolo en la historicidad y construyendo, así, un tiempo dialéctico, contradictorio y sensible, entre la linealidad del presente sintagmático y el corte de la tradición. En este sentido, la temporalidad moderna implica una relación dialéctica entre pasado y presente que encuentra en la forma estética un espacio privilegiado de elaboración.

La imaginación utópica que marcó la modernidad no puede concebirse sin una concepción occidental y cristiana del tiempo irreversible. La utopía involucra al sujeto moderno en la aventura del futuro mediante la temporalidad del "todavía no", ese "todavía no" que para Agamben define lo contemporáneo en la medida en que el sujeto contemporáneo es aquel que no se adecúa a su tiempo, que no se deja atrapar por la luz del presente (2011). Para Hannah Arendt, el presente sólo puede pensarse, a la luz de los totalitarismos, entre el "ya no" y el "todavía no" (2018). Es dicha lectura desajustada de la contemporaneidad la que Daniel Link lee, en Latinoamérica, como "el *catatau* de sentidos de restos quechuas y prenuncios occidentales" (2009: 43).

Para Link, en lo contemporáneo "lo fundamental sería el *con* y no el tiempo. O mejor, un tiempo que ya no es evolutivo sino des-astrado, abandonado por la estrella guía (si es que alguna vez existió)" (id.). Esta idea de lo "des-astrado" proviene de Maurice Blanchot y es fundamental para los desarrollos de esta investigación: el tiempo de la poesía como ese tiempo que cifra la pérdida de la estrella, la desorientación que marcaría una noción teológica del tiempo: "esa concepción *intempestiva* del tiempo (dirían Nancy o Didi-Huberman) o *inactual* (diría Nietzsche) se maneja con una clara carga anti-teológico-política" (Link, p. 43). Sin embargo, ese tiempo desastrado, en los poemas que estudia

esta tesis y en la contemporaneidad, busca rencauzarse en una temporalidad que no reclama la necesidad de una estrella guía pero sí cierta orientación o, para decirlo con Derrida, un tiempo de la promesa abierta o del mesianismo sin mesías: un tiempo que no conoce el porvenir, pero se orienta hacia él.

Desde la perspectiva de los estudios de poesía, el poema puede concebirse como una unidad rítmica que reorganiza la experiencia temporal mediante procedimientos formales específicos. Tal como señala Tiniánov, el ritmo constituye un principio constructivo que desvía el lenguaje de su función instrumental (2020). Henri Meschonnic, por su parte, propone pensar el ritmo no como una mera regularidad métrica sino como una organización del sentido que afecta la constitución del sujeto en el lenguaje (2009). En sus teorizaciones sobre el imaginario poético, que articulan muchas de sus indagaciones críticas, Jorge Monteleone propone diversas dimensiones en las cuales este imaginario se manifiesta: además de la del sujeto poético (concebido como una tríada entre sujeto imaginario, simbólico y figura autoral) y la del objeto imaginario (y su espacialización), Monteleone analiza la temporalidad imaginaria. Esta dimensión, cuyas nociones interesan especialmente a los fines de esta tesis, se manifiesta tanto en el modelo del tiempo que un corpus poético propone, como en el uso particular del ritmo y de la voz poética que, a su vez, determinan la subjetividad imaginaria (Monteleone 2004a, 2004b, 2021).

El lenguaje poético, por la vía del ritmo, se inscribe en el hiato que separa y vincula cuerpo y lenguaje, produciendo una escisión en el orden significante (Kristeva, 1969). El poema introduce cortes, pausas y encabalgamientos que interrumpen la linealidad sintáctica y generan una temporalidad específica. La respiración del verso, el uso de la repetición o la elipsis producen modulaciones temporales que afectan la percepción de la duración y reorganizan la relación entre lenguaje y experiencia (Masiello, 2013). Este uso del tiempo se relaciona con aquel "tiempo para comprender" que Jacques Lacan (1966) propone para el psicoanálisis: ese tiempo suspendido en que el sujeto imprime su vacilación, su duda, y escucha la discontinuidad tonal que, en la sucesión cronológica que aliena los signos, pasa desapercibida.

En este sentido, el disparo contra el reloj del ejemplo de Benjamin, registrado no casualmente en verso y con rima, asocia el lenguaje poético a un tiempo revolucionario que se niega a reproducir el reparto jerárquico. El período que estudia este proyecto se

aleja de aquel estudiado por Benjamin, marcado por la dialéctica entre la modernidad capitalista y la modernidad estética. Sin embargo, la concepción de la poesía moderna como un disparo contra el reloj, contra el tiempo dominante y, en consecuencia, contra el reparto jerárquico de los sujetos entre aquellos que tienen tiempo y aquellos que no lo tienen, abre, en la posmodernidad, la posibilidad de pensar el tiempo del poema (ese tiempo de la rima, para retomar la imagen de Benjamin) como una sedimentación anacrónica de pasados y futuros por fuera de la historiografía (Didi Huberman, 2000) y, a la poesía, como dispositivo alternativo al tiempo mensurable y jerárquico.

El disparo contra los relojes como gesto poético hace de la temporalidad del poema una interrupción del *continuum* histórico que introduce nuevas articulaciones entre pasado, presente y futuro. El concepto de anacronismo resulta particularmente productivo para caracterizar esas modulaciones temporales. Georges Didi-Huberman propone que la historia de las imágenes es un montaje de tiempos heterogéneos en el que pasado y presente coexisten en tensión (2000). Retomando la reflexión de Walter Benjamin sobre el tiempo histórico, el autor señala que las imágenes desmontan la continuidad cronológica al hacer visibles supervivencias y retornos que desestabilizan la linealidad del relato histórico.

Desde la perspectiva de Gaston Bachelard (1932), el instante poético funciona como un tiempo vertical que se sustrae al devenir homogéneo. Esa verticalidad implica una suspensión de la duración que permite reorganizar la experiencia temporal: "un tiempo vertical que el poeta descubre cuando rechaza el tiempo horizontal, es decir el devenir de los otros, el devenir de la vida, el devenir del mundo" (1932: 105). La verticalidad, el corte respecto del devenir chato de la vida, es también estudiada por Julia Kristeva (1969): la idea de "significante vertical" permite concebir el corte poético como corte paradigmático que opera sobre el devenir sintagmático de la vida prosaica. Esa verticalidad temporal hace del poema un instante que se sustrae a la duración pero también al encadenamiento ordenado de las cosas y los sujetos que, según señalaba Ricœur, aparecía ligado al tiempo de la narración. Según Alain Badiou (2016), el poema se opone a la *dianoia*, esa figura platónica que puede traducirse como "razón discursiva" y que se ocupa de argumentar y encadenar premisas. El poema, en cambio, barre el pensamiento discursivo argumentativo que se despliega en un tiempo horizontal, y le sobreimprime otro tipo de racionalidad: una cadencia cercana al ritmo y a la verticalidad

del instante.

El lenguaje poético no se limita a representar el tiempo sino que produce configuraciones temporales que alteran la percepción de la continuidad. En ese sentido, esta tesis *piensa el poema*, para tomar la fórmula de Mario Montalbetti (2021), como un montaje temporal que articula tiempos heterogéneos mediante procedimientos rítmicos y retóricos que distribuyen de otro modo la temporalidad sensible (Rancière, 2000). De este modo, la poesía introduce discontinuidades en el orden del discurso (Foucault, 2005) y produce configuraciones temporales que no coinciden con el tiempo o causalidad narrativa de la prosa. La dimensión política de dicha temporalidad ha sido señalada por diversas teorías que destacan la relación entre organización del tiempo y distribución de las formas de vida. Desde la perspectiva de Rancière (2000, 2010, 2011), la organización del tiempo implicaría también una organización de las jerarquías sociales que determinan quién tiene acceso a determinadas formas de experiencia y quiénes quedan excluidos de ellas.

El tiempo contable, cronometrado, obtura la aparición de lo intempestivo (Nietzsche, 1988) y, en consecuencia, la posibilidad de *hacer* experiencias en lugar de sólo *tenerlas* (diferencia subrayada por Giorgio Agamben [2015]). Ese tiempo es, también, un tiempo reproductivo, genealógico y descendente que ordena la vida en términos de maduración, reproducción y longevidad, un tiempo heteropatriarcal o, para utilizar la traducción inglesa, *straight* (Freeman, 2010): un tiempo que no hace, sino que es *hecho y derecho*. Este tiempo heteronormativo y teleológico dibuja un camino recto que cada vida deberá seguir, respetando sus secuencias repetitivas e inevitables: nacimiento, crecimiento, reproducción, vejez. Concebido como una línea, ese tiempo reclama, para su narratividad, un relato prosaico, biográfico y progresivo –introducción, nudo, desenlace– tal como señala Jacques Rancière en *El hilo perdido* (2014). Esta tesis sostiene que el poema se ocupa, cada vez y de forma singular, de destejer la naturalización de ese relato.

Los estudios de género y las teorías *queer*, importantes en los desarrollos de esta tesis, cuestionan los modelos normativos que regulan las trayectorias vitales en función de modelos de productividad y reproducción y propone temporalidades heterogéneas que

no se ajustan a la linealidad biográfica ni a la teleología reproductiva[5]. En esa línea, la tesis parte de la idea de que la forma poética, particularmente, pone en acto la interrupción del tiempo crononormativo, comprendido como un tiempo esquemático, genealógico, descendente y doméstico (Freeman, 2010). Estos dos aspectos, el carácter *straight* y el carácter atomizado del tiempo sobre todo desde la modernidad, inciden en el reparto (Rancière, 2000) entre los sujetos que tienen tiempo y aquellos que no lo tienen; entre aquellos que tienen derecho a proyectar un tiempo hipotético, un tiempo en modo subjuntivo, y aquellos que permanecen en el puro presente de las cosas que ocurren unas después de otras, sin posibilidad de agenciarse un tiempo para sí, de producir una deixis temporal que los inscriba como actantes del tiempo que hace.

En este último grupo se encuentran, en términos de Judith Butler (2004), las vidas sin acceso al duelo. La ausencia de una enunciación de la pérdida conjugada en futuro anterior *–esta será una vida que habrá sido vivida–* obtura la posibilidad de imaginar la existencia sujeta al duelo, a las lágrimas y, en consecuencia, a la vida. Las vidas marcadas por un final inminente –como lo recuerda Halberstam (2015) respecto de la comunidad queer frente a la irrupción del SIDA en los años ochenta– pero también las vidas no futuribles (Giorgi, 2014) expuestas a la precariedad y la vulnerabilidad que no permiten imaginar un futuro; o bien las vidas ordinarias de las mujeres organizadas por el reloj del hogar que no deja resto para destinarse un tiempo propio, entre muchos otros ejemplos, muestran que el tiempo lineal y atomizado es un tiempo que se padece y no se ejerce, un tiempo que narra a los sujetos pero que obtura la posibilidad de que estos enuncien o, dicho de otro modo, un tiempo de la narración y no de la enunciación.

Butler, por caso, destaca la importancia del futuro anterior como tiempo verbal que permite imaginar "vidas que serán lloradas", es decir, vidas que pueden inscribirse en una temporalidad compartida (2009). El duelo y la pérdida en la escritura poética trazan un futuro anterior o un modo de enunciación de la *grievability* (Butler, 2023): la posibilidad de llorar una vida la configura como *vida digna de ser vivida*. El deslizamiento temporal producido por las posibilidades verbales, enunciativas y rítmicas de los poemas estudiados funcionan como modelo para pensar la dimensión erótica de la pérdida y la

[5] Ya en Bataille, como se comentará en uno el capítulo 4, la noción de "gasto improductivo" produce un quiebre de esa idea temporal basada en la producción y la reproducción.

posibilidad del sujeto (poético pero también político, en la medida en que esta configuración estética es una redistribución democrática de lo sensible) de proyectar una existencia más allá de la discontinuidad de la vida cotidiana. La dimensión temporal de duelo implica una forma de reconocimiento que constituye al sujeto en tanto tal. La relevancia de la temporalidad del duelo articula, en gran medida, los desarrollos de esta tesis, como se verá en el abordaje de la poesía de Tamara Kamenszain, pero también de Roberta Iannamico, Clara Muschietti, Laura Wittner, Fernanda Mugica y Marie Gouiric.

En el plano de la crítica literaria feminista local, esta investigación recoge el trabajo fundacional de Josefina Ludmer, "Las tretas del débil" (1985), donde la autora lee las estrategias subversivas de la enunciación en Sor Juana Inés de la Cruz. Según Ludmer, en la famosa "Respuesta a Sor Filotea" pero también, podemos agregar, en su vasta producción poética, Sor Juana no invierte, de manera condescendiente, el lugar asignado a las mujeres –la pasión, lo concreto, la esfera privada, la reproducción–, sino que lo acepta casi irónicamente para luego resignificarlo: hace del lugar silencioso de las mujeres en la iglesia un terreno de enunciación poética y filosófica. La noción de "treta"[6] resulta fundamental, en la reflexión teórica de este proyecto, para pensar por ejemplo la escritura del tiempo doméstico en los poemas de Laura Wittner, donde el sujeto poético hace de la rutina del puerperio un terreno de la exploración perceptiva o, en palabras de Ludmer que se hacen eco de las de Sor Juana, "descubre 'secretos naturales' *mientras* guisa" (Ludmer, 1985: 5 [subrayado propio]). Si bien el texto de Ludmer no se refiere estrictamente a la poesía, es interesante destacar que uno de los textos que fundan la crítica literaria feminista argentina se centra, no casualmente, en una poeta.

En esta línea, *La doble voz* (1998) de Alicia Genovese, otro antecedente fundamental de esta investigación, vuelve evidente no solo la relevancia de la escritura de poetas mujeres desde los años ochenta, sino también la especificidad de dichas escrituras que, según Genovese, siempre comportan una segunda voz –encubierta, en sordina– que disuelve las marcas identitarias de la primera. La pulsión dialógica y disonante de los

[6] Ludmer extrae esta noción de Michel De Certeau (1990) quien, en *La invención de lo cotidiano I*, se refiere a la "*ruse des faibles*" ("treta de los débiles") para pensar las tácticas (en oposición a las estrategias) llevadas a cabo por los sujetos subalternos. La reformulación de Ludmer, extrapolada al campo de lo femenino y la feminización de la escritura, es pensada de manera más amplia por De Certeau para referirse a las "artes de hacer" o tácticas silenciosas que, mediante la inventiva, desvían las estrategias del poder.

poemas analizados por Genovese, así como la "treta" que supone la enunciación poética de la subalternidad según Ludmer, resultan centrales para pensar la inscripción temporal también doble, disonante y dialógica, de los sujetos –o "sujetas", en palabras de Kamenszain– que enuncian en el corpus de esta investigación. El análisis de la temporalidad poética permite, en última instancia, contribuir a los estudios de género al mostrar de qué modo las formas del lenguaje participan en la producción de regímenes temporales que regulan la experiencia de los cuerpos y los afectos.

Los poemas que componen el corpus permiten explorar estos núcleos problemáticos en el marco de la poesía argentina contemporánea, en la que los procedimientos rítmicos tienden a resquebrajar la linealidad temporal y a producir formas de subjetivación que no se ajustan a los modelos crononormativos ni a la idea de sujeto identitario moderno. Estudiar la poesía como una redistribución sensible de la temporalidad permite contribuir tanto a los estudios sobre poesía contemporánea como a los debates teóricos sobre la relación entre tiempo, lenguaje y subjetividad. En este sentido, la tesis propone que el poema funciona como un dispositivo que no sólo representa el tiempo sino que lo produce, configurando experiencias temporales que abren la posibilidad de imaginar otras formas de habitar el presente en tanto cuerpos sintientes y mortales afectados por la temporalidad.

Diversas aproximaciones críticas, de manera directa o lateral, han abordado el problema del tiempo en la poesía argentina contemporánea, especialmente en el período comprendido entre 2001 y 2024. Dado que la temporalidad se encuentra estrechamente ligada a las formas de subjetividad, a la memoria y a las modulaciones de la experiencia, el problema del tiempo aparece de modo transversal en varias intervenciones críticas sobre la poesía reciente (Monteleone, 2001, 2004, 2016; Mallol, 2017; Yuszczuk, 2011; Kamenszain, 2016; Porrúa, 2017; Mattoni, 2018). Sin embargo, salvo algunos trabajos recientes como el de Sara Bosoer (2022), aún no se ha sistematizado el estudio de las figuraciones específicas del tiempo en la poesía argentina de las primeras décadas del siglo XXI desde una perspectiva que articule procedimientos formales, configuración del sujeto y organización de la temporalidad.

Un punto de partida significativo para pensar la relación entre poesía y temporalidad se encuentra en una escena relatada por Josefina Ludmer en el "Diario sabático" de *Aquí América Latina* (2010), donde recupera una conversación con Tamara

Kamenszain acerca de la dificultad de leer cierta poesía contemporánea. Según Kamenszain, esa dificultad podría vincularse con el hecho de que "la poesía se escribe siempre en presente" (2010: 127). La observación se inscribe en una serie de intervenciones críticas que, desde fines de los años noventa, han asociado la poesía con una temporalidad presentificada, en contraste con la narratividad de la novela (Carrera, 2001; Masiello, 2013; Mattoni, 2016). Sin embargo, la propia Kamenszain introduce una inflexión en su argumento cuando recuerda que el poema "Ruta" de Roberta Iannamico, que parece responder a esa lógica del presentismo, está escrito en pasado. Esta dislocación entre la percepción de una temporalidad inmediata y la inscripción gramatical del pretérito sugiere que la relación entre poesía y presente no puede reducirse a una simple coincidencia entre tiempo verbal y experiencia.

En el contexto de la crisis social, política y económica de comienzos de siglo en Argentina, Ludmer identifica, como señalábamos al comienzo, la emergencia de un "tiempo no vivido", o *time lag*, que pone en cuestión los modelos lineales de desarrollo histórico (2010). En la poesía argentina contemporánea, esta percepción de desfase temporal ha sido leída como una respuesta a la inmediatez cultural de los años noventa y a la lógica de presentificación asociada a las políticas neoliberales del menemismo. En esa línea, Ana Porrúa (2014) señala la presencia de líneas temporales heterogéneas que interrumpen el circuito acelerado de las mercancías.

La relación entre poesía contemporánea y vida cotidiana, estudiada por varixs críticxs, señala la emergencia de escrituras que exploran formas de percepción ligadas a la experiencia ordinaria (Mallol, 2017; Monteleone, 2009; Moscardi, 2021). En estos estudios, el lenguaje poético aparece asociado a una tonalidad menor o "inaudible" que produce desplazamientos sutiles en la organización de la experiencia temporal. En una línea cercana, Alicia Genovese (2011) piensa la poesía como un "discurso inactual" que se aparta de las exigencias comunicacionales y de la lógica de actualización permanente que caracteriza a la cultura contemporánea.

En este marco, algunas intervenciones críticas han destacado la persistencia de formas arcaicas o anacrónicas que tensionan la relación entre presente y tradición. Diana Bellessi (2023) asocia el lirismo con una dimensión arcaica del lenguaje que irrumpe en el presente y desestabiliza su aparente continuidad. Así, la temporalidad poética funciona como configuración compleja en la que coexisten diversas capas de experiencia temporal.

El artículo mencionado de Sara Bosoer (2022) propone reconocer ciertos momentos de la poesía contemporánea como instancias de "cognoscibilidad" en las que pasado y presente se articulan de manera conflictiva, haciendo visibles tensiones que no se dejan reducir a una temporalidad homogénea. Esta perspectiva permite desplazar la idea de una poesía exclusivamente centrada en el presente y habilita la posibilidad de analizar las modulaciones temporales que emergen en el nivel formal del poema.

En definitiva, a pesar de la diversidad de enfoques que abordan la poesía argentina reciente, el problema de la temporalidad no ha sido estudiado de manera sistemática a partir del análisis de los procedimientos rítmicos y retóricos que configuran la experiencia temporal en el poema. En este marco, la presente investigación examina de qué modo ciertas escrituras poéticas contemporáneas, pero también, y de manera más general, la poesía, produce figuraciones del tiempo que no sólo tematizan la temporalidad sino que la organizan mediante operaciones formales específicas. El corpus seleccionado permite analizar un conjunto de escrituras que, lejos de limitarse a registrar la inmediatez del presente, elaboran modulaciones temporales que introducen desfases, repeticiones y superposiciones de tiempos heterogéneos. Atender a estos procedimientos, que crean efectos de sentido, busca contribuir a la comprensión de las relaciones entre ritmo, temporalidad, subjetividad y política en la poesía argentina de las primeras décadas del siglo XXI.

III. LEER EL TIEMPO: UNA APUESTA FILOLÓGICA COMO MÉTODO

> La lectura profunda es sinónimo de filología: la cual, según la definición de Nietzsche, nos la enseñan los "profesores de lectura lenta". Pero leer lentamente significa también aprender a leer entre líneas [...]
>
> Carlo Ginzburg[7]

> Defiendo la lectura atenta en todas las circunstancias.
>
> Edward Said[8]

En su libro *Ética y política del traducir*, Henri Meschonnic señala: "si uno no piensa el poema, tampoco piensa lo político" (2009: 35). La pertinencia de esta investigación se sostiene en la premisa de que pensar el poema, tal como lo entiende Meschonnic, es decir, como procedimiento que liga afecto y concepto *contra* el mantenimiento del orden (2015: 12), implica, necesariamente, una dimensión ética y política. Desarrollaremos, en lo que sigue, ambas dimensiones.

En una época –y se entiende por "época", junto con Rancière (2017), no tanto el recorte en un continuo sucesivo sino la determinación de "regímenes de verdad específicos, relaciones del orden del tiempo con el orden de lo que no está en el tiempo" (p. 7)– en una época, entonces, marcada por la comunicación y el flujo (Groys, 2016), en un tiempo que amenaza con desbaratar la sensibilidad verbal (Eagleton, 2010), esta tesis defiende, como Ginzburg y Said, la lectura lenta, el gesto de volver la atención sobre el dispositivo textual y secreto del poema. Esa lentitud es, también, una forma de resistir a la velocidad y el flujo que la misma investigación propone, mediante la lectura del corpus, desmantelar. La lectura lenta (sintagma que elegimos en lugar de lectura cercana, *close reading,* por su dimensión, justamente, temporal) produce un desacuerdo o un malentendido (Rancière, 2011) entre la velocidad de un tiempo aparentemente progresivo

[7] *La lettre tue,* 2024.

[8] "El retorno a la filología", 2006.

y la detención, breve y extensa a la vez, que supone la experiencia singular de lectura. En efecto, la lectura del poema, que pone en primer plano la relación estricta entre significados y significantes (Eagleton, 2010) y que recoge tropos y figuras caídos en desuso, implica un trabajo *intempestivo* en el sentido nietzscheano recogido por Meschonnic, es decir, "contra el tiempo y por consiguiente sobre el tiempo y con la esperanza de un beneficio por venir" (2015: 6)[9].

Esta tesis parte de la noción teórica de "cartografía" como un modo de organizar, leer y hacer dialogar los materiales de la investigación (poesía, teoría y crítica) en tanto puntos de un mapa o nodos de una red que se resisten a conformar sistema. En palabras de Martin Jay, la cartografía no se circunscribe únicamente a una lectura desde la distancia porque "no puede eludir el sesgo […] del cartógrafo. Ni el más escrupulosamente 'desapegado' de los observadores tiene acceso a un 'panorama desde ninguna parte'" (Jay, 2007: 23). Esta noción de cartografía recoge la metáfora visual elegida por Michel De Certeau (1990) para referirse a los modos de visualizar una ciudad: la visión panorámica y de altura de los mirones, por un lado, y la percepción miope y cercana de los caminantes, por el otro. El método cartográfico que proponemos busca hacer dialogar, mediante la imbricación, ambos abordajes: la lectura panorámica, distanciada, capaz de recorrer y elaborar el mapa poético del período escogido, destacando los relieves –principales teorías y aproximaciones críticas– y las capitales –los textos poéticos que mantienen una relación más estrecha con el tema en cuestión–, pero también la aproximación cercana, próxima o enamorada de la letra, como la propia etimología de la palabra *filología* sugiere. Para dicha aproximación, además del trabajo con los poemas, la tesis acude en gran medida a pensadores que trabajan au "*au plus près de la langue*" (Berger, 2025: 20), como Jacques Derrida o el psicoanálisis, teorías que se alejan de la noción de totalidad para observar las particularidades de cada lengua, y pensar de qué manera dicha lengua o textualidad propone nuevos modos de concebir el campo.

La teoría, según Jonathan Culler (2000) "no es un conjunto de métodos para el estudio literario", sino un dispositivo que pone en duda el sentido común, es decir, "las ideas que son de sentido común sobre el significado, la escritura, la literatura o la experiencia" (p. 14). Siguiendo esta línea, la metodología elegida, lejos de responder a un

[9] Para realizar un análisis inmanente o *close* se privilegiará, en la medida de lo posible, la incorporación de los poemas enteros en el cuerpo del texto.

recetario de investigación, tiene como premisa el estudio y el cuestionamiento de una serie de ideas preconcebidas sobre el lenguaje poético y la temporalidad. Estos cuestionamientos se derivan, a su vez, del protocolo mismo de la lectura atenta cuando esta produce un extrañamiento de la percepción (Shklovski, 1916) o un acontecimiento que suscita, como escribía Roland Barthes, el deseo de levantar la cabeza de la página, no como distracción, sino como inicio de la actitud crítica (1984).

El movimiento doble del modo de leer que prevalece en esta investigación responde, asimismo, a la naturaleza heterogénea del corpus. Por un lado, el marco teórico demanda una visión panorámica que permita combinar saberes de disciplinas diversas (aquello que se ha denominado *la teoría*, a secas, y que está compuesto por discursos como los estudios literarios, la filosofía, el psicoanálisis o los estudios de género). Por otro lado, el *corpus* poético que reclama una recuperación de la lectura inmanente, textualista, incluso filológica.

Esta última perspectiva supone un ejercicio de rescate de modos de leer caídos en desuso, sobre todo a la hora de analizar poesía contemporánea, muchas veces asociada a una presunta coloquialidad o a "lo trivial de las hablas" (Carrera, 2001). Después del 2001, con el ocaso de la llamada "poesía de los '90", cierta zona de la crítica abandona, progresivamente, los términos categoriales e historiográficos que habían atravesado algunos artículos centrales de la crítica de poesía de la última década (como los publicados a lo largo de la década del noventa en *Diario de Poesía*, García Helder y Prieto, 1998) para centrarse en otros modos de historización a partir de los juegos especulares (Porrúa, 2005), imaginarios (Monteleone, 2016) o "más allá del objetivismo" (Bogado, 2017).

Recuperar el análisis filológico, retórico, para leer en la complejidad del lenguaje poético un modo específico de construir el tiempo constituye una apuesta metodológica y autorreflexiva de esta tesis, en la medida en que recuperar herramientas de análisis pretéritas para ponerlas a funcionar en el presente también implica un modo de pensar el tiempo que no es necesariamente lineal ni progresivo. En este sentido, tomamos como horizonte interpretativo el trabajo emprendido por Roland Barthes en *S/Z* (1970) donde analiza, descomponiéndola en cámara lenta, la nouvelle *Sarrasine* de Balzac, para rescatar la atención por el detalle y el paso a paso como modos de la lentitud y la dispersión (1970: 19). En esta línea, cada problema es estudiado a la luz de una

metodología que atienda a los problemas a investigar. La combinación de la perspectiva panorámica, cartográfica, de la reflexión teórica con la interpretación del detalle, en la perspectiva crítica, conforma la doble dimensión analizada por De Certeau.

En cuanto al *corpus,* el recorte responde al trabajo realizado durante la primera etapa de la investigación (2021-2022) que consistió en la lectura de un extenso conjunto de publicaciones de poesía de las primeras dos décadas del siglo XXI para rastrear, en la textura de los poemarios publicados en Argentina, cuáles son las poéticas que producen un corte en el *continuum* temporal y mediante qué figuras o tropos lo hacen. La elección definitiva de dicho corpus (presentado como tentativo en el marco del anteproyecto de tesis doctoral) responde a la propuesta teórica y metodológica de hacer dialogar poéticas disgregadas, o asociadas a estéticas, escuelas o estilos diferentes, que han sido leídas a menudo como contrapuestas. En este sentido, este proyecto propone leer por fuera, aunque sin desconocerlas, de las diversas polémicas, planteadas por los propios poetas o por la crítica, entre el objetivismo de la década del noventa, representado principalmente por poetas como Fabián Casas, Daniel Durand, Martín Gambarotta, Alejandro Rubio, entre otros, y otras estéticas que siguieron presentes en la escena poética o que comenzaron a circular de manera más marginal en aquellos años: el neobarroco (cuyo auge en los años ochenta no se diseminó por completo, sin embargo, en los años que siguieron); la estética pop de Belleza y Felicidad, representada por las "chicas" (Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman, aunque podemos incluir allí voces cercanas como la de Marina Mariasch, Roberta Iannamico, Romina Freschi, entre otras) y el lirismo de los poetas epifánicos asociados a la revista *Hablar de poesía*, como Osvaldo Bossi, por ejemplo.

La presente tesis propone como alternativa una lectura comparada de una poeta cuya obra terminada forma parte del canon de la poesía argentina, Tamara Kamenszain (Buenos Aires, 1947), y otras poetas cuya obra en desarrollo ha sido asociada a otras estéticas como el objetivismo (es el caso de Laura Wittner, Buenos Aires, 1967) o a cierta estética catalogada como *pop* y banal (es el caso de Roberta Iannamico, a veces asociada a Belleza y Felicidad) y poetas que comenzaron a escribir ya entrado el siglo, como Marie Gouiric (también asociada a Belleza y Felicidad Fiorito), Clara Muschietti o Fernanda Mugica. La configuración del corpus, así, no responde a las asociaciones preestablecidas por relaciones de afinidad, amistad o escuela, sino por un dispositivo que combina la

configuración de las propias poetas como críticas (es el caso de Tamara Kamenszain analizando en sus ensayos, por ejemplo, la poesía de Roberta Iannamico) y de la crítica como operación poética que encuentra en la construcción de la constelación un modo de construir sentido.

El último libro de Kamenszain, *Chicas en tiempos suspendidos*, de 2021, la aparta de la serie de los poetas de los setenta o los ochenta y abre, como la palabra "chicas" asociada a las *poetisas* que la anteceden, la posibilidad de pensar el tiempo de la poesía por fuera de las jerarquías de edad o generación. Escrito durante la pandemia, y bajo el miedo de formar parte de la "población de riesgo", el libro es un intento por salir de la noción de edad a través de la convicción de que la poesía, como lo sugiere el título, es un lenguaje del tiempo suspendido donde las "viejas" se convierten en chicas y las predecesoras catapultadas por la historia literaria devienen "poetisas" llamadas por el nombre de pila –Amelia, Juana, Alfonsina–. La inclusión de su obra en esta investigación da cuenta justamente de un criterio de lectura que, si bien no niega la matriz histórica del lenguaje poético, como ya se ha demostrado, procura leer en una misma constelación a poetas de diferentes edades y generaciones, cuyas lenguas están tejidas menos por el tiempo del calendario que por la temporalidad sin tiempo de la escritura.

En el mismo sentido, esta tesis pone especial atención a la escritura, no solamente como objeto sino también como material de la investigación. Al tratarse de una investigación sobre poesía, género que pone "todo el lenguaje delante nuestro" (Montalbetti, 2020), la reflexión sobre la escritura como matriz de producción de conocimiento, pero también como dispositivo estético resultará crucial. Así, en la estela Lúkacs (1911) y Adorno (1959), que observan la proximidad entre el lenguaje del ensayo y el de la poesía (que Lúkacs considera su "hermana" [1911: 29]), esta tesis explora un tipo de escritura ensayística que busca hacerse eco de algunos de los problemas que la misma investigación propone examinar.

IV. TESIS A SOSTENER

La tesis principal es que el poema, en tanto dispositivo textual anacrónico que se sustrae a la direccionalidad prosaica, produce una refiguración del tiempo que obra sobre las categorías de sujeto y de experiencia.

La tesis específica sostiene que en cierta zona de la poesía contemporánea argentina esta refiguración[10] se produce mediante procedimientos rítmicos que producen repeticiones, anacronismos, suspensiones y superposiciones temporales. Estas modulaciones temporales no sólo afectan la organización del lenguaje sino que inciden en la configuración del sujeto poético, permitiendo pensar formas de subjetivación que se apartan de los modelos temporales asociados a la productividad y la linealidad biográfica.

V. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

La tesis se organiza en dos partes. La estructura responde a un recorrido que va desde el análisis intensivo de una obra central, la de Tamara Kamenszain, al estudio de un corpus de "poetisas" (Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric y Fernanda Mugica) hasta la elaboración de una conclusión que recoge el saber no sabido de las producciones poéticas analizadas sobre la relación entre poesía, temporalidad y subjetivación. Este recorrido, a la manera de una cartografía que va, como se ha señalado a partir de De Certeau (1990), desde la lectura miope de una obra hacia la mirada distanciada de las alturas, busca mostrar que las figuraciones del tiempo no constituyen un tema entre otros, sino un problema que atraviesa la organización formal del poema y afecta la configuración del sujeto poético.

La primera parte se concentra en la obra de Tamara Kamenszain (1947-2021), poeta y ensayista central cuya escritura "de largo aliento" (Contreras, 2022) permite construir un modelo para pensar el tiempo en la poesía argentina contemporánea. El trabajo con la repetición, el eco y la espectralidad, sobre todo desde sus libros más recientes (*El eco de mi madre* [2010] hasta *Chicas en tiempos suspendidos* [2021]) se revela como una forma de sobrescribir el tiempo genealógico y familiar y así configurar una temporalidad heterogénea que desestabiliza la linealidad cronológica y produce formas de subjetivación escandidas. El estudio de esta obra funciona como un laboratorio que permite identificar una serie de procedimientos rítmicos y retóricos que serán luego examinados o contrastados con el resto del corpus.

El primer capítulo, "Del tiempo mítico al tiempo-ahora, o de la sujeta a Tamara",

[10] Tomamos el concepto de "refiguración" de Paul Ricœur en *Temps et récit* (1985). La refiguración constituye la tercera etapa de la mímesis (antecedida por la prefiguración y la configuración) y alude al modo en que un texto transforma la comprensión del mundo del lector.

analiza las transformaciones de la voz poética en la obra de Kamenszain, desde la construcción de una "sujeta" del poema hasta la emergencia de una figura autoral que tensiona las categorías de identidad y autobiografía. Se examinan las modulaciones temporales que atraviesan esta transformación, atendiendo a la relación entre memoria, genealogía y autofiguración. El pasaje desde una temporalidad asociada al mito, la ley y el linaje paterno hacia una temporalidad del presente enunciativo permite pensar la constitución del sujeto como efecto de operaciones que reorganizan la relación entre pasado y presente. A partir de la lectura de *El ghetto* (2003)[11], el primer apartado examina el modo en que el apellido paterno, marca de la filiación y dispositivo de sujeción simbólica, opera como inscripción temporal que organiza la narración de la vida bajo la forma de una saga familiar marcada por la fijeza del origen y el destino. La figura del padre, asociada al Libro, a la lengua ritual y a la temporalidad de la transmisión, delimita un horizonte en el que la escritura se presenta como continuidad genealógica. Sin embargo, el análisis muestra que esta temporalidad lineal se ve progresivamente fisurada por la emergencia de una lengua-otra, vinculada a la memoria materna y a la dimensión lúdica. El olvido de la lengua materna tematizado en *El eco de mi madre* (2010) introduce una nueva relación con la memoria que desarticula la continuidad genealógica y habilita formas de filiación no lineales

El análisis propone que este desplazamiento no implica una estabilización del yo, sino la configuración de una temporalidad compleja en la que coexisten diferentes regímenes de tiempo: el tiempo mítico de la genealogía familiar, el tiempo narrativo de la autobiografía, el tiempo sincrónico de la enunciación poética y el tiempo recursivo de la relectura de la propia obra. Así, el capítulo concluye con la emergencia del nombre propio como figura que no clausura la dispersión subjetiva, sino que la reorganiza en un régimen de multiplicidad que superpone la "Kamenszain" del pasado a la "Tamara" del presente. El análisis de *El libro de los divanes* (2014) permite observar cómo la primera persona se construye a partir de un movimiento de relectura que pone en relación los distintos momentos de la obra. La escritura aparece así como una práctica de

[11] Si bien la tesis se centra en los libros que Kamenszain publica desde *El eco de mi madre* (2010) en adelante, se indagará la obra anterior de Kamenszain como antesala del corte con el apellido paterno o, para decirlo en otros términos, como material que vuelve, deformado a la manera de una anamorfosis (Montes, 2024), en cada repetición.

retemporalización que reconfigura la relación entre pasado y presente mediante procedimientos de repetición, transcripción y desplazamiento.

El capítulo 2 estudia la repetición como procedimiento poético que altera simultáneamente la concepción del sujeto imaginario, la temporalidad del poema y la estructura del relato familiar. A partir del mito de Eco y de su reformulación en la obra tardía de Tamara Kamenszain, se propone pensar la repetición no como mímesis sino como diferencia: un decir que no duplica sino que corta, desplaza y redistribuye el sentido. La hipótesis general es que la repetición ecoica introduce una escansión que interrumpe la linealidad narrativa y habilita una apertura de la voz poética, cuya deriva culmina en la constitución de un sujeto coral y en la apertura de un tiempo espectral: ese que se abre con la posibilidad de *hablar con* quienes ya no están o aún no han llegado. La ecolalia asociada al Alzheimer materno introduce una lengua cortada, iterativa y opaca que desarticula la continuidad narrativa de la novela familiar y vuelve porosa la escritura, abierta a resonancias ajenas y propias. La pérdida del lenguaje materno implica también la pérdida de un principio organizador del tiempo novelesco: el pretérito que sostenía el relato genealógico se vuelve inaccesible y da lugar a un decir fragmentario, repetitivo e intransitivo que desplaza la lógica del origen.

En este marco, se propone la noción de "voz ecoica" como modulación del sujeto imaginario del poema: una subjetividad no narcisista ni monológica que se configura en la repetición alterante, integrando diferencia temporal, diferencia sexual y apertura ética hacia la voz del otrx. La iteración rítmica del eco redefine así el sujeto poético como espacio de resonancia donde la identidad se vuelve móvil, diseminada y constitutivamente relacional. El capítulo propone, así, una revisión del mito de Eco, a partir de los estudios de género, la deconstrucción y el psicoanálisis, para pensar la repetición como aquello que desestabiliza el paradigma monológico asociado a la tradición moderna.

Frente a la primera persona autosuficiente, emerge una voz que se constituye en la respuesta, en la escucha y en la reverberación de palabras ajenas. La repetición no implica pasividad sino producción de sentido: el eco altera la dirección del enunciado y revela la dimensión relacional del lenguaje. La figura de Eco permite, entonces, pensar el uso de estribillos en la obra poética de Kamenszain como un modo de afectar la estructura lineal de la novela familiar. Se analizan, para ello, estribillos y reiteraciones que ponen en escena una serie de cesuras que redistribuyen las posiciones de los sujetos. La voz

poética, en adelante, ya no aparece como instancia originaria sino como efecto de una serie de resonancias que la anteceden y la exceden.

La repetición ecoica produce así una multiplicación del sujeto poético que se disemina en un coro de fantasmas, como lo demuestra el capítulo 3. El tiempo espectral funciona como efecto de la repetición ecoica analizada en los apartados anteriores. Si el eco había permitido conceptualizar una temporalidad no lineal —hecha de cesuras, retornos y variaciones—, aquí esa lógica se radicaliza en la figura del espectro, que introduce una dimensión ética del poema: la posibilidad de *hablar con* quienes ya no están o aún no han llegado. En la obra tardía de Tamara Kamenszain, especialmente en *La novela de la poesía* y *Chicas en tiempos suspendidos*, el final aparece como problema central: la poesía se presenta como un lenguaje que resiste la clausura, que suspende el final novelesco mediante procedimientos formales como el estribillo, el encabalgamiento y la cesura. Retomando a Derrida, el capítulo sostiene que la poesía configura un espacio de interlocución con lxs muertxs y con lxs no nacidxs, y que esta apertura desajusta el presente, produciendo una temporalidad anacrónica que se sustrae al orden cronológico y genealógico del relato familiar y novelesco cerrado. Estos recursos hacen de la lírica terminal (Kamenszain, 2003) no un cierre sino una forma de sobrevida: una persistencia que mantiene abierta la posibilidad de recomienzo.

La noción de "coro espectral" nombra la modulación colectiva que adopta la voz ecoica en los últimos libros de Kamenszain. El pasaje del eco al coro implica una ampliación del dispositivo repetitivo: la voz ya no sólo se desdobla sino que se pluraliza en una comunidad anacrónica de voces que incluye a las muertas, las desaparecidas y las por venir. Esta dimensión coral permite pensar la poesía como un espacio ético de hospitalidad donde la repetición no sólo disemina la identidad del sujeto sino que funda una ética de la escucha. La temporalidad espectral, situada entre el "ya no" y el "todavía no", configura así una política del poema que se opone a la lógica teleológica del final y abre el lenguaje a una forma de justicia entendida, de acuerdo con Jacques Derrida (1993), como diálogo con los espectros. De este modo, la poética de Kamenszain desplaza la centralidad del yo hacia una enunciación plural y póstuma que encuentra en la repetición la posibilidad de una vida que se prolonga en la cadencia iterativa del verso.

La segunda parte amplía el análisis a otras autoras de la poesía argentina reciente (Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric y Fernanda Mugica)

que aún se encuentran desarrollando su obra con el objetivo de explorar diversas figuraciones del tiempo que dialogan con los problemas observados en la primera sección. A partir de núcleos problemáticos como la herencia, el tiempo cósmico, el duelo y la temporalidad amorosa, la segunda parte examina distintas modulaciones de la experiencia temporal que inciden en la construcción del sujeto poético. La organización en torno a estas zonas permite observar la recurrencia de procedimientos que producen desfases, repeticiones y superposiciones de tiempos heterogéneos, evitando una disposición cronológica o generacional del análisis.

El capítulo 4 "Todavía. Herencias" analiza las figuraciones de la herencia como forma de inscripción temporal que articula genealogía, memoria y transmisión. Se examinan la presencia de nombres propios, escenas familiares y linajes literarios como formas de inscripción del pasado en el presente del poema. La herencia, entonces, no aparece como continuidad estable o, para tomar los términos de Kamenszain, novelesca, sino como un dispositivo que introduce tensiones entre repetición y variación, permitiendo pensar la tradición como una temporalidad en conflicto.

Las poéticas de Roberta Iannamico y Fernanda Mugica ponen en crisis la temporalidad genealógica asociada al apellido paterno mediante procedimientos distintos pero convergentes: mientras que en Iannamico la herencia es profanada y abierta hacia el porvenir, en Mugica la ausencia de linaje se inscribe en la letra como marca de una subjetividad que se construye a partir de la falta. En ambos casos, el tiempo del origen aparece desestabilizado por operaciones formales que transforman la filiación en un espacio de variación. El nombre del padre deja de funcionar como fundamento de identidad para convertirse en un resto que los poemas reconfiguran en el presente.

El linaje materno funciona, por su parte, como una temporalidad no lineal que se despliega mediante repeticiones, desplazamientos y cortes. El tendal, la marquita y la estampa, figuras que atraviesan los poemas, nombran modos de inscripción de la memoria. La herencia no aparece como fundamento identitario sino como resto material y afectivo que la escritura pone en estado de variación. De este modo, los poemas desplazan la genealogía desde el orden de la filiación hacia el de la relación estética, donde el pasado sobrevive como potencia abierta a nuevas configuraciones del sujeto.

El capítulo 5, "El tiempo que hace. Tiempo íntimo y tiempo cósmico", examina las modulaciones temporales vinculadas a la experiencia cotidiana y a la percepción de

fenómenos naturales. El análisis de imágenes climáticas permite pensar la relación entre tiempo íntimo y temporalidad cósmica, mostrando de qué modo el poema articula escalas temporales heterogéneas. La inscripción de variaciones atmosféricas y estacionales produce desplazamientos en la percepción del tiempo que inciden en la construcción del sujeto poético, configurando una temporalidad que oscila entre lo ordinario y lo extraordinario.

Este capítulo propone un desplazamiento respecto del problema de la herencia trabajado en el capítulo anterior para pensar el modo en que la poesía argentina reciente reinscribe al sujeto en una temporalidad que lo excede. A partir de una constelación teórica que articula a Roland Barthes, San Agustín, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin y Louis Althusser, se plantea que el "tiempo que hace", tradicionalmente asociado a la trivialidad de la función fática del lenguaje (Benveniste, 1970), puede convertirse en el poema en una forma de intervención sobre el Tiempo con mayúscula. En lugar de concebir la meteorología como simple referencia objetiva o como tópico descriptivo, el capítulo propone leerla como una zona de contacto entre temporalidades heterogéneas: tiempo íntimo, tiempo cósmico y tiempo afectivo.

En las poéticas de Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric y Fernanda Mugica, de distintas maneras, el tiempo que hace —tradicionalmente asociado a la trivialidad de la función fática— se convierte en un dispositivo privilegiado para pensar la relación entre subjetivación y temporalidad. La lluvia, las nubes, el cielo o las estrellas no funcionan como meros motivos descriptivos sino como operadores formales que permiten inscribir al sujeto en un tiempo que lo excede, sin anular su capacidad de intervención. La puntuación, la hipérbole y el desvío articulan tiempo íntimo y tiempo cósmico, produciendo formas de orientación mínima en un presente marcado por la amenaza de la catástrofe.

El capítulo 6, "El tiempo del otro: amor y duelo", examina las figuraciones del tiempo que emergen en la intersección entre experiencia amorosa y experiencia de duelo. A partir de la noción de "erótica del duelo" propuesta por Jean Allouch (2006), se analiza el modo en que ciertos poemas configuran una temporalidad que no responde a la lógica lineal de la pérdida ni a una concepción progresiva de la elaboración del duelo. La imbricación entre eros y tánatos permite pensar el tiempo poético como una forma de persistencia afectiva que desestabiliza la oposición entre presencia y ausencia.

En los poemas del corpus se opera, entonces, una intersección entre *eros* y *tánatos*: el duelo, el cálculo temporal, la memoria y la fantasía constituyen un espacio de deseo y continuidad frente a la discontinuidad de la vida cotidiana, y restituyen al cuerpo y al corazón su centralidad afectiva y erótica. Se examinan también, allí, las modulaciones del tiempo del duelo en poemas que abordan la experiencia de la pérdida y la supervivencia de la voz. Se estudian, para ello, las figuraciones del corazón, el cálculo y la inscripción de la fecha. La presencia de un tiempo póstumo articula una temporalidad espectral que cuestiona la separación entre pasado y presente.

La conclusión propone una reflexión de carácter ensayístico que recupera los resultados del análisis textual para volver al título y pensar qué le hace la poesía al tiempo, y qué le hace el tiempo al sujeto del poema. Esta última sección busca explicitar el alcance conceptual de la investigación y mostrar de qué manera el análisis de la poesía contemporánea argentina permite contribuir a los debates teóricos sobre la relación entre tiempo, lenguaje y subjetividad.

En conjunto, la tesis busca demostrar que los poemas funcionan como modelos estéticos para pensar la temporalidad en tanto experiencia afectiva, ética y filosófica: un tiempo que se despliega entre duelo, deseo y promesa, donde lo no cumplido y lo potencial coexisten, ofreciendo una matriz que permite explorar la continuidad y discontinuidad de la vida desde la práctica poética. La organización propuesta responde, en suma, a la necesidad de articular el análisis formal del poema con una reflexión teórica sobre la temporalidad, evitando tanto una aproximación puramente temática como una lectura exclusivamente conceptual. El recorrido permite mostrar de qué manera los procedimientos rítmicos y retóricos del poema, desde una aproximación cercana y filológica, producen configuraciones temporales que inciden en los modos de subjetivación y abren la posibilidad de pensar otras formas de relación con el pasado, el presente y el futuro.

PRIMERA PARTE

Del tiempo repetitivo al tiempo espectral: Tamara Kamenszain

[…] aprendí que si una palabra molesta en una época
puede hacernos revivir en otra.

Tamara Kamenszain[12]

[12] *Chicas en tiempos suspendidos*, 2021.

CAPÍTULO 1. DEL TIEMPO MÍTICO AL TIEMPO-AHORA, O DE LA *SUJETA* A TAMARA

Y/o es el indicio de esta vivencia
desgarradora que es m/i escritura [13].

Monique Wittig

1.1. Sigilosa la sujeta

En 1986, en su libro *La casa grande*, Tamara Kamenszain escribía: "se interna sigilosa la sujeta / en su revés, y una ficción fabrica / cuando se sueña. Diurna, de memoria, / si narra esa película la dobla / al viejo idioma original". En 2014, en *El libro de los divanes*, (re)escribe:

Yo a esta altura de mi edad
me siento obligada a ser clara
aunque nada ni nadie me lo pida.
En un poema de 1986 me puse oscura
para decir algo que ahora
diría de otra manera.
Transcribo parte de ese poema con el único fin
de poder usar de nuevo sin avergonzarme
la palabra sujeta:
"Se interna sigilosa la sujeta
en su revés, y una ficción fabrica
cuando se sueña".
Para mí lo urgente a esa edad era
graduarme de mí misma retener
como diploma de adulta mi nombre propio
en una celda impersonal.

[13] "J/e est l'indice de cette expérience vécue déchirante qu'est m/on écriture" (*Dans l'arène ennemie : Textes et entretiens, 1966-1999,* 2024 [traducción propia]).

Para eso tuve que recurrir a la tercera persona
como si en verdad los sueños de la otra
los pudiera descifrar Tamara.
(Kamenszain, 2014: 67).

¿Qué ocurre entre aquella que enuncia, "oscura", en 1986, en una tercera persona escondida detrás del hipérbaton, y aquella que, en 2014, "obligada a ser clara", reescribe la palabra *sujeta* y la inserta en un poema que comienza con el pronombre "yo"? En otras palabras, ¿qué operaciones, enunciativas y poéticas, se producen entre la "tercera persona" o "no-persona"[14], encerrada en una "celda impersonal" y la posibilidad de pronunciar el nombre que cierra el poema: "Tamara"?

Tamara Kamenszain nació en Buenos Aires en 1947 y falleció en la misma ciudad en 2021. Se exilió en México durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), desde 1978 hasta 1985. Desde su primer libro de poesía, *De este lado del Mediterráneo* (1973), la crítica la asoció con el neobarroco —o neobarroso, neologismo que evoca el barro, característico tanto de la geografía rioplatense como de una estética marcada por la violencia de ese período— y con autores como Néstor Perlongher, Arturo Carrera u Osvaldo Lamborghini. Sin embargo, es imposible reducir la escritura de Kamenszain, que se extiende desde los años '70 hasta entrado el nuevo milenio, a un grupo o escuela literaria. Marcada por múltiples modulaciones estéticas y políticas, se trata de una escritura en constante desplazamiento o, para evocar el imaginario judío que atraviesa su obra de principio a fin, una escritura diaspórica.

Kamenszain fue ante todo poeta y ensayista: publicó numerosos poemarios reunidos en *La novela de la poesía* (2012, reeditado en 2019), así como varios ensayos dedicados a la poesía, entre los que se destacan *El texto silencioso*. *Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983), *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía* (2000), *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016) y *Libros chiquitos* (2020). Su única novela corta, *El libro de Tamar* (2018), también puede leerse, como lo haremos en el último capítulo, como un ejercicio de crítica literaria, un ensayo o

[14] Me remito a la categoría de Émile Benveniste, según quien la tercera persona, por encontrarse fuera de los *shifters* de la enunciación (los deícticos "yo" y "tú"), funciona como una no-persona (ver capítulo 4.2).

incluso un poema experimental. La frontera entre los géneros, como lo demuestra el título de su obra reunida, es siempre móvil y problemática.

Desde su primer libro (*De este lado del Mediterráneo*, de 1973) hasta el último (*Chicas en en tiempos suspendidos*, de 2021), Tamara Kamenszain fue desarrollando, a lo largo de varias décadas, una voz y una enunciación que se han ido modificando de acuerdo a los distintos acercamientos —poéticos, teóricos y políticos— a la primera persona. Desde el sustantivo *sujeta*, empleado en este poema de 1986, hasta el uso recurrente del *nosotras*, acompañado del término deliberadamente despectivo *poetisas*, en su último libro, la obra de Kamenszain (o de Tamara, si nos dejamos guiar por ese modo último de autofigurarse[15]) establece un pasaje: desde un *yo* que ella misma denomina *textualista*, oculto tras la tercera persona, el apellido o nombre del padre, hacia una afirmación, derivada del auge del feminismo sobre todo desde el año 2015, de una primera persona marcada por el nombre de pila y asociada a sustantivos comunes como "chicas" o "poetisas" (2021).

Dicho pasaje desde "Kamenszain" a "Tamara", lejos de la autobiografía canónica[16], reivindica una suerte de escritura menor[17] y, al mismo tiempo, cifra en un

[15] Para el concepto de "autofiguración", nos remitimos a los trabajos de Sylvia Molloy (1996) , Paul De Man (1991) y Alicia Montes (2022).

[16] En su texto "Narrar la propia vida como retórica de una ilusión. *Arquitectura del fantasma* de Héctor Libertella", Alicia Montes define la autobiografía canónica como un relato que "certifica la continuidad del yo en el tiempo" (2026, p. 2). Esa continuidad, sin embargo, no puede sino ser un efecto de lectura producido por la construcción de un verosímil que "expulsa lo heterogéneo, lo otro del yo (lo abyecto, lo diferente, lo monstruoso) al afuera y se figura idéntico a sí mismo" (id.).

[17] La idea de "escritura menor" deriva, como anunciamos en la introducción, de Deleuze y Guattari en *Kafka pour une littérature mineure*. En el capítulo "¿Qué es una literatura menor?", Deleuze y Guattari sugieren tres aspectos para definir el dispositivo minoritario: la desterritorialización del lenguaje, en el sentido de que una minoría escribe en una lengua mayoritaria; la conexión con lo político, en la medida en que el dispositivo minoritario no admite asuntos individuales; y la dimensión colectiva, ya que se trata de una literatura alejada de la de los "maestros" y, en consecuencia, de la instancia individual (1975: 29-31). La dimensión política y la dimensión colectiva quedan, como en el último libro de Kamenszain, efectivamente imbricadas: el escritor o la escritora inscribe una comunidad inexistente en la esfera social y lo hace a través del colectivo: "todo adquiere un carácter colectivo" porque ya no hay maestros individuales –"vates", diría Tamara– sino "agenciamientos colectivos de enunciación" (Ibid., p. 33). La comunidad, y no el individuo o el sujeto, habla a través de esta enunciación: "lo que el escritor dice por sí solo ya constituye una acción común, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los demás no están de acuerdo. El campo político ha contaminado toda enunciación" (Ibid., p. 31 [traducción propia]).

"nosotras" plural el surgimiento de una comunidad afectiva. Las modulaciones de la enunciación en su obra están acompasadas a un modo (no lineal, repetitivo, y finalmente espectral) de concebir el tiempo: dicha relación entre temporalidad y subjetivación es la que este capítulo propone reconstruir.

Volviendo al poema, entonces, entre el "yo" del primer verso y el "Tamara" del último, se despliega un claroscuro[18] que resalta el contraste entre los tonos enunciativos en juego: la claridad del presente, vinculada a la primera persona y al nombre, y la oscuridad del pasado, marcada por el uso de la tercera persona gramatical. Esta paleta enunciativa compleja nos lleva a preguntarnos, como cada vez que nos encontramos frente al nombre de un autor o autora que irrumpe en un texto, quién habla.

En efecto, la enunciación de la primera etapa de la poética de Kamenszain surge en un contexto histórico y cultural muy específico que fomenta el uso de la tercera persona o la no-persona, ese recurso textual que se hace eco del pensamiento foucaultiano de *¿Qué es un autor?* (1969) o del Barthes de "La muerte del autor" (1968)[19]. Sin embargo, es también el diálogo continuo con las vanguardias latinoamericanas —los nombres de César Vallejo o José Lezama Lima, entre muchos otros, atraviesan la escritura de Kamenszain— lo que conduce al extremo las figuraciones del sujeto dividido, diseminado o doble; un sujeto poético que se vuelve incapaz de remitir a la persona entendida como unidad e individuación.

[18] El claroscuro puede leerse, también, como una herencia barroca que alude a la adscripción de la primera Kamenszain a los escritores llamados "neobarrocos" (o "neobarrosos"). Esta vertiente neobarroca declinada en femenino es legible en el poema que da origen a este, publicado en su libro *La casa grande*, que retoma el motivo de *la vida es sueño*, así como una sintaxis compleja que abunda en hipérbaton y encabalgamientos. La "última" Kamenszain, sin embargo, reniega del barroco.

[19] En esta famosa conferencia, Michel Foucault parte de una cita de Beckett ("no importa quién habla") para reflexionar en torno a la desaparición del autor, en la escritura moderna, como garante del sentido. La conferencia de Foucault entra en diálogo con las reflexiones de Roland Barthes, no solo en "La muerte del autor", sino también en "De la obra al texto", donde, en consonancia con el pensamiento derridiano, ante la noción de obra entendida como parte de un sistema de filiación, privilegia la noción de texto como dispositivo bastardo (Barthes, 1984). Estas reflexiones en torno a la figura autoral, revisadas desde entonces y aún hoy, en particular por las teóricas feministas, encuentran eco en la escritura de Kamenszain quien, décadas más tarde, se burlará en varias ocasiones de esa trampa que la colocó en una "celda impersonal".

La invención de la palabra *sujeta*, en el poema de 1986, buscaba diseminar las marcas deícticas conducentes a una lectura autobiográfica, al tiempo que mostraba, citando a Barthes, que "la escritura es destrucción de toda voz, de todo origen" (1984: 73). El uso de la tercera persona, junto con la sintaxis inusual de la frase —en la medida en que "la sujeta" se coloca, en un uso poco frecuente en castellano, después del predicado—, revela la duplicidad o, para tomar el término del poema, el "revés" de quien escribe: como en el sueño, que produce un desdoblamiento entre el sujeto del inconsciente y el de la vigilia, entre la sujeta del enunciado y la de la enunciación se abre un hiato que vuelve imposible cualquier doblaje o traducción.

Al mismo tiempo, la palabra *sujeta* feminiza un concepto masculino (*sujeto*) y por lo tanto, si seguimos a Wittig, universalizante: "lo masculino no es lo masculino, sino lo general" (Wittig: 200, 78). Como señala María Moreno en el prólogo de *El libro de los divanes* (2014), la palabra refuerza el carácter de sometimiento del verbo *sujetar* (*sujeta* en tanto conjugación en tercera persona del verbo) y, al mismo tiempo, la palabra remite a la forma pasiva femenina del verbo *sujetar*, estar sujeta a/por: "la 'sujeta' (invención que feminiza un término teórico mientras alude a un verbo que indica dependencia) de Tamara Kamenszain es topológica" (Moreno, 2014: 19). La inscripción de la palabra pretende, así, reescribir la sujeción a través de la agencia[20]. Sin embargo, aunque en Kamenszain hay una asunción, indicada por el sufijo "a", del tropo del fin del sujeto y la necesidad de reescribirlo o declinarlo de otra manera, es cierto que la raíz "sujeto" reaparece y nos instala en la lógica de la impersonalidad. La palabra *sujeta*, en última instancia, reniega del yo. Ese "yo" que volverá, acentuado por su posición en el íncipit, treinta años más tarde.

[20] Recogemos, entonces, el término "sujeta" como categoría crítica que, al tiempo que declina en femenino una categoría filosófica masculinizante, superpone el yo del pasado y el yo del presente. Nos remitimos también al artículo de Jorge Monteleone publicado en *Una literatura en aflicción* (2012).

1.2. El reloj de Tobías Kamenszain

> Si un padre puede enseñar algo (este parece ser el cuento o la novela familiar de Tamara), la lección aprendida es que somos todos huérfanos, o que los niños que fabrica la poesía son todos huérfanos.
>
> Jorge Panesi[21]

Hasta *El ghetto*, libro de 2003 que figura la muerte del padre, la poesía de Tamara Kamenszain se había centrado en la reconstrucción de la historia familiar, haciendo hincapié en la migración de los ancestros judíos y en la ley paterna, en la firma "Kamenszain" como "celda impersonal" (2014: 67) que el poema debía, hasta cierto punto, preservar.

E*l ghetto* está dedicado al padre: "in memoriam Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto" (2019: 265). La dedicatoria pone en acto tanto la centralidad imperial, por tomar el término de Freud, de la figura paterna, como su acta de defunción. En "La novela familiar del neurótico" (1909), título al que alude *La novela de la poesía* (Enrique Foffani, en su prólogo, agrega la palabra "familiar": "*novela familiar* de la poesía" [2019: 7]), Freud señala que, posteriormente al desasimiento de los padres, el niño inventa para sí una ficción. Las "fantasías noveladas" del neurótico encarnan, así, la sustitución de un afecto primario perdido en la "oposición entre ambas generaciones" o en el corte que supone el crecimiento del sujeto y su ingreso a la cultura. Frente a la ausencia, al corte, al desprendimiento, el sujeto neurótico freudiano fabrica ficciones o mitos que reemplazan a los padres perdidos o los enaltecen convirtiéndolos en emperadores de sus fantasías. En la obra reunida de Kamenszain, la *trama* familiar de la poesía se narra a modo de saga: las generaciones familiares y literarias se suceden unas tras otras desde los antepasados, migrantes judíos, que llegan del otro lado del Mediterráneo (*De este lado del Mediterráneo*, 1973), pasando por la vida matrimonial (*La casa grande*, 1986; *Vida de living*, 1991), el divorcio (*Solos y solas*, 2005), la muerte del padre (*El ghetto*, 2003) y de la madre (*El eco de mi madre*, 2005), la emancipación de lxs hijxs y el nacimiento de lxs nietxs (*Chicas en tiempos suspendidos*, 2021) y que deriva

[21] "Piedra libre : la crítica terminal de Tamara Kamenszain", 1998.

irremediablemente en la propia muerte de la que se habla, o se intenta hablar, constantemente y en cada libro (*La novela de la poesía*, 2012; *El libro de los divanes*, 2014; *Chicas en tiempos suspendidos*, 2021). El árbol genealógico se ramifica en los libros sucesivos, puebla sus dedicatorias y, sobre todo, da forma a los personajes de los poemas: antepasados, padre, marido, hermano fallecido en la primera infancia, hermana e hijxs conforman una "mamushka" (como señala la voz poética de *El eco de mi madre,* 2019: 346) o un imperio fantasioso.

En su tesis doctoral *La historia de Bruria. Memoria, autofiguraciones y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*, Denise León señala: "que el texto comience con la muerte del padre, que esté dedicado a él y que sea en su apellido donde la poeta instala 'su ghetto', muestra con qué fuerza están unidos los dos elementos (padre y tradición) al menos en la memoria de la poeta" (2007: 74). En dos oraciones, la dedicatoria sella una relación indisociable entre el duelo del padre, inscripto en el apellido tallado (*in memoriam*), y la huella melancólica, el *ghetto*, en el que se instala el yo del poema (*mi* ghetto). Así, la muerte del padre parece, ya desde el paratexto, encerrar a la sujeta del poema en el espacio cercado de la tradición (el *ghetto*) que se talla o se marca en la lengua (el apellido).

Como el Borges de Piglia[22], dos linajes y dos lenguas delinean la escritura de Tamara Kamenszain: en lugar de la biblioteca borgeana, la novela paterna de la poeta se remonta a la ley del Libro, el Talmud, que dialogará, en una herencia doble, bilingüe, con la memoria y el idioma maternos y sus "juegos goi [sic] a la hora de la siesta" (Kamenszain, 2006: 160). Por un lado, entonces, y como señala en el ensayo "El ghetto de mi lengua", el hebreo y el yiddish, ligados al linaje paterno, a la ley, al "peso de los mandamientos"; lengua simbólica que permea, sobre todo, su escritura ensayística. Por el otro, el español que se aleja de la tradición (*goy* refiere a una persona no judía, un gentil) y da forma, según ella misma señala, a su escritura poética: una escritura lúdica, onírica,

[22] En el célebre ensayo titulado "Ideología y ficción en Borges" publicado en *Punto de vista nº5* (1979), Ricardo Piglia afirma que "en Borges las relaciones de parentesco son metafóricas de todas las demás" y señala dos linajes presentes en su obra: por un lado, el linaje criollo de la estirpe materna, que derivará en la tradición argentina, arrabalera; por el otro, el linaje literario, inglés, intelectual, que tomará la forma del fantástico. Esos dos linajes, según Piglia, dan forma al mito de nuestra cultura, es decir, el de un origen plagado de contradicciones entre "las armas y las letras, entre lo criollo y lo europeo, entre el linaje y el mérito, entre el coraje y la cultura" que no se resuelven, o se resuelven en tanto latencia de un antagonismo, en la obra borgeana.

que deja entrar la lengua de la calle –esa que se encuentra fuera del *ghetto* doméstico– como se lee en un poema *La casa grande*: "sin embargo escapando por la siesta / furtivos en la calle dormitaron / a la sombra acolchada del voseo / probaban las ternuras de un colchón: / el castellano" (2019: 195)[23].

Esta diferencia, comentada por ella misma y también estudiada por críticxs como Denise León (2007) o Enrique Foffani (2004), entre ambos linajes, ambas lenguas, diagrama dos genealogías posibles que se cruzan, o se chocan, en una escritura siempre liminar. Sin embargo, a diferencia de la ficción memoriosa, como la del Funes de Borges, en la última etapa de la poesía de Kamenszain tanto un linaje como el otro, acompasados al duelo familiar, aparecerán reformulados por una lengua olvidadiza: la lengua del Alzheimer que tomará, como veremos, la forma de un eco que reescribe la historia y la tradición familiar.

La obra de Kamenszain se sitúa, de esta manera, "en el choque de esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea" (Kamenszain, 2006: 159): el hebreo, que se escribe de derecha a izquierda, y el castellano, de izquierda a derecha. Estas dos lenguas, orientadas en sentidos opuestos, dibujan, por lo menos, dos temporalidades en colisión: el tiempo obligatorio y diurno de la ley, por un lado, y el tiempo ocioso, onírico, del juego, por el otro; el tiempo fijo del *ghetto* y el tiempo abierto de la calle; el tiempo originario que se fija en el apellido y el tiempo presente impreso en el nombre de pila. Esos dos tiempos se remontan, para decirlo de un modo algo esquemático, al tiempo paterno (tiempo diacrónico del origen, línea fijada o sellada en la lápida que separa a la sujeta del mundo [*su ghetto*)] y al tiempo materno (tiempo sincrónico del corte, el ocio, pero también del relato). Una vez planteadas estas temporalidades o linajes veremos cómo, a partir del olvido de la lengua planteado desde *El eco de mi madre* (2010) y en consonancia con los discursos feministas de las últimas décadas, esas dos lenguas dejan de remontarse

[23] También en *El libro de Tamar* leemos una referencia a esta colisión de las escrituras y sus tradiciones: "por mi parte, yo de chica aprendí la lectoescritura al mismo tiempo en castellano y en hebreo. Yendo del margen izquierdo de la página al derecho, garrapatée los primeros *Tamara* mientras, de derecha a izquierda, aprendía trabajosamente a escribir *Tamar*. Una vez mi analista, cuando me quejaba de lo tortuoso que me resultaba escribir ensayos a diferencia de cierta euforia que solía acompañarme cuando escribía poesía, me comentó que tal vez el ensayo yo lo escribía de derecha a izquierda y la poesía al revés. No agregó nada más pero me fui de la sesión pensando que tal vez había querido decir que de la mano del ensayo venía el peso de los mandamientos, de la ley paterna, de la lengua del saber y de la reflexión, mientras que de la mano de la poesía entraba la calle con sus transgresiones no judías a la hora de la siesta" (2018: 59).

a un origen para construir, en una conjugación presente que repite el pasado y abre el porvenir, otras genealogías (*Chicas en tiempos suspendidos*, 2021).

En el prólogo a *El libro de los divanes*, poemario de 2014 que relee toda su obra al ritmo de los sucesivos análisis, María Moreno recuerda una escena:

> […] somos muy jóvenes. Le hago una entrevista a Tamara Kamenszain porque acaba de aparecer *De este lado del Mediterráneo*. Pero la entrevista no empieza porque Tamara está parada sobre una silla colocando un reloj sobre la pared. Es un reloj muy grande, de péndulo, antiguo –funciona con una llave– que ha estado roto y ahora ha sido arreglado. Tamara, de puntillas, me dice sonriendo, como disculpándose, que se lo ha dado su padre. Pienso que Tobías Kamenszain le toma el tiempo a Tamara, el tiempo de escribir los libros que vendrán (Moreno, 2014: 7).

Tobías Kamenszain, portador de la memoria familiar –esa que aparece, en *De este lado del Mediterráneo* (1973)*,* bajo la forma del mito judío– es el nombre del tiempo cronometrado, el tiempo de las fechas y las horas, que se exhibe, "muy grande", desde el primer libro hasta su duelo. ¿Qué ocurre entonces entre ese tiempo de la ley paterna, con su reloj antiguo exhibido como herencia, y el tiempo suspendido de las *chicas*, ese tiempo "antivates" (Kamenszain, 2021: 61) que "no es el de las fechas" (Didi-Huberman, 2015) ni el de las horas? ¿Ese tiempo anacrónico que, según Georges Didi-Huberman –autor del epígrafe de *Chicas en tiempos suspendidos:* "estamos ante un tiempo que no es el de las fechas"–, debe desmontarse para que el reloj deje de funcionar (2015: 173)?

Lo que ocurre es el devenir de una escritura poética que, por su forma misma, escande, repite y refigura la biografía novelada. Así es que, parafraseando uno de los estribillos de *Chicas en tiempos suspendidos*, el mito de la vida de Kamenszain empieza como una novela cronometrada por la lengua paterna, por el apellido que delinea un *ghetto,* y termina, a juzgar por ese libro casi póstumo, como poesía, ese lugar donde, según Jorge Panesi, "la ley paterna [...] se disminuye ("tatita")[24]" (1998: 130), como en este poema:

[24] Panesi se refiere, en este pasaje, a Osvaldo Lamborghini en tanto "paternidad menguada o diminuta, diminutiva" en los poemas de Tamara. Señala Panesi: "la ley que la poesía piensa es tan ausente, tan inhumana y severa, tan imposible de cumplir, que frente a ella la ley paternal parece diminuta, amable porque diminutiva. Ante semejante ley no hay poetas con mayúscula, como no hay padres con mayúscula, hay "tatitas" familiares o hijos que son padres, chicos que sin querer la cosa, son padres. La prueba la tenemos en el uso de los diminutivos que Tamara

Mi padre, que sin embargo era abuelo
se enojaba mucho cuando las enfermeras
lo llamaban así.
¿Qué se creen? ¿Acaso son mis nietas?
solía mascullar enojado
mientras su viejo cuerpo traqueteaba en camilla
rumbo a alguna internación.
(Kamenszain, 2021: 33).

El ghetto cierra, según nuestra lectura, el primer capítulo de la novela de la poesía. En el poema "Kaddish", cada estrofa está introducida por la anáfora "¿qué es un padre?". La pregunta ontológica, sin embargo, nunca llega a responderse:

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
No me recen al oído
porque me despiertan.

¿Qué es un padre?
Sueño que todavía lo tengo.
Diez hombres lo invocan el lunes
en una ronda de inútiles
plegarias.

destaca en Arturo Carrera, ese otro padre pequeño que tiene el privilegio de figurar con todas las letras capitales en un capítulo de este libro: "Padre Arturo". Y se trata de una cuestión capital: hay poetas que se creen grandes (dice Kamenszain), y otros que se disminuyen. La manera correcta de disminuirse (continúa la Kamenszain) es jugar al juego de las interrogaciones, como un niño" (1998: 130-131). En la "tonta pretensión de ser Kamenszain y no Tamara" (2021: 52), presente en la primera parte de la obra de Kamenezain y leída en la segunda con distancia crítica e irónica, los nombres de Lamborghini o Viel Temperley, entre muchos otros, conforman una suerte de paternidad literaria. Sin embargo, como señala Panesi (...), Tamara "tutea a los poetas, a sus hermanos" (109): esos padres simbólicos, esos apellidos, abandonan la línea diacrónica que los colocaría en el espectro de las influencias continuas (Bloom, 1973) para situarse como referentes diminutos a los que se invoca, se tutea y como hermanos con los que se comparte un tiempo más allá del calendario.

¿Qué es un padre?
Diez hombres lo invocan el martes
en un espacio sin él
su idioma
resuena extranjero.

¿Qué es un padre?
En mi casa de él
forman el *minián*.
Es miércoles
puertas adentro dormida
rezan hasta despertarme.

¿Qué es un padre?
El jueves voy a saberlo
porque siguen reunidos
en su nombre.

¿Qué es un padre?
Diez hombres no alcanzan
para cerrar el viernes
en un círculo masculino
que adentro me libere
huérfana.

¿Qué es un padre?
Con la primera estrella
llega el *shabbat*
y todavía no tengo respuesta.
Ellos se dispersaron pero yo
hija de Tuvia ben Biniamin
seguiré buscando despierta

para después

olvidarme

(Kamenszain, 2019: 287-288).

A lo largo del poema, antes de dispersarse, asistimos al *minián*, una ronda de diez hombres que rodea al muerto de acuerdo al ritual fúnebre judío. El *minián* encuentra su paralelismo textual en la anáfora ("¿qué es un padre?") que encierra a la voz poética en el *ghetto* de la estrofa. El grupo de diez hombres que pronuncia el *kaddish* –plegaria en alabanza a dios– y despierta a la huérfana ("no me recen al oído / porque me despiertan"; "puertas adentro dormida / rezan hasta despertarme") la encierra en un idioma que "resuena extranjero": el idioma de la plegaria. Ese hebreo del "círculo masculino" (o "ronda de inútiles", de acuerdo con la ironía que posibilita el encabalgamiento) es la lengua de los hombres que impide el tiempo del sueño, su conjuración inconsciente pronunciada en el idioma de la siesta, a saber, el castellano rioplatense, idioma del voseo goy y femenino comparado, en el poema citado de *La casa grande*, con "un colchón"[25].

[25] En referencia al encierro del círculo masculino, señala la narradora de *El libro de Tamar* (y transcribimos la extensa cita porque resulta esclarecedora para nuestros propósitos): "encierro, cerco son palabras que me remiten a otra que aquí no aparece pero que entre mi ex y yo funcionó como una de nuestras contraseñas favoritas: ghetto. La usábamos indistintamente para definir a distintos grupos: 'El ghetto de los académicos', 'el ghetto de los peronistas', 'el ghetto de los argenmex', 'el ghetto de los neobarrocos' o incluso, cuando hacíamos listas de invitados para algún festejo, 'los del ghetto literario'. En ese sentido, se podría decir que cuando Héctor Libertella y yo nos conocimos, usamos la literatura como nuestro *schibboleth* íntimo. Él me ayudó a ordenar mi libro y ahí demostró que pertenecía a mi tribu. Ese ritual iniciático me animó a saltar el cerco del ghetto familiar, donde los pesados cortinados judaicos tipo *black out* hacían difícil espiar el mundo que se divertía afuera. Si sigo aquella interpretación de la analista, debería decir que mi exmarido, publicando mi primer libro de ensayos, me ayudó a perder el miedo a ser juzgada con la vara del saber y de la academia y, apostando todavía más fuerte, tuvo el desparpajo de inundar con ese libro el mundo académico que me aterraba". Y a continuación, concluye: "Tal vez sería posible decir a esta altura que él y yo atamos, en un ritual de casamiento mixto, la rama hebrea a la cristiana con el fin de ayudar a matar juntos nuestras mutuas taras. La riqueza de la diferencia operó durante un largo período de tiempo en el que formamos una familia. Tal vez lo malo haya sido que después, con el fin de salvar la relación de otras taras, fuimos achatando ese tesoro que nos diferenciaba hasta conformar una dupla de idénticos. Así nos encerramos en un nuevo ghetto donde, los que no compartían nuestras contraseñas, quedaban afuera" (2018: 59-60). La contraseña "ghetto", forma lúdica de referirse a los grupúsculos que rodeaban a la pareja, permite, según Tamar, saltar el cerco que la encerraba tanto en la narrativa familiar judía como en la retórica académica intransigente. El amor, así, funciona como un modo de abrir el ghetto, pero se convierte, como aparece en la segunda parte de la cita, en un nuevo círculo "de idénticos". Es posible adeltntar entonces que la sujeta de los poemarios sucesivos se va desmarcando de los distintos círculos masculinos que la encierran (el padre, el marido) y solo puede hacerlo mediante un lenguaje diferencial: no sólo femenino y "goy" sino también, como veremos, repetitivo.

Ya en *La casa grande* (1986) se anunciaba la asociación entre el relato bíblico, el grupo de varones y el tiempo lineal:

> leen los hombres el otro repertorio,
> ritual que las estampas pintan
> cual libro viejo o Biblia, abierta,
> con las hojas servidas a esa mesa.
> Letras inversas despegan con la voz
> del que recita. Y el guisado por ol-
> fato dice: narración lineal, un gusto
> por los hechos, lo que pasó da forma
> al angurriento nombre del patriarca
> (Kamenszain, 2019: 193-194).

La forma poética de *El ghetto* está todavía atada o envuelta por ese "círculo masculino" que remite a los "antepasados" (título de un poema) y encierra a la sujeta entre los muros "de los lamentos" (título de otro). El linaje masculino o el "angurriento nombre del patriarca" se evocan desde el primer capítulo de su obra, como lo muestra la dedicatoria de *De este lado del Mediterráneo* (al abuelo materno) hasta *El ghetto*, dedicado a la memoria del padre. Señala Denise León:

> La figura del ghetto tiene que ver con la historia familiar; pero también representa de alguna manera la situación de la mujer dentro de la tradición judía, su acceso tangencial y robado a la cultura y a la escritura: un acceso esgrimido en contra de la prohibición. Por eso la muerte del padre, una forma de la viudez, le permite al yo lírico escribir su desalojo y recuperar 'las letras de la madre' (2007: 84).

La tesis de León, publicada en 2007, se detiene en *Solos y solas* (2005). Es por eso, quizá, que su lectura queda atada al "universo familiar y doméstico con sus míticas genealogías" (p. 12). Nuestra hipótesis es que recién a partir de *El eco de mi madre* (2010), a través de un trabajo con la lengua materna y su olvido producto del Alzheimer, la escritura de Kamenszain logra sobrescribir el apellido paterno. Esa sobreescritura —que distinguimos de reescritura en la medida en que, como un grafiti, deja ver las huellas del apellido— inaugura un nuevo espacio de enunciación: la voz poética, antes *sujeta* a la herencia y ley paternas, comienza a desplegarse ecoicamente, incorporando otras voces y gestando una genealogía expandida. Retomando la imagen de "Kaddish", a partir de *El*

eco de mi madre la escritura de Kamenszain quiebra el círculo masculino que la obligaba a permanecer despierta, encerrada en su condición de hija y atada al tiempo lineal del mito familiar y judío.

El eco, que hace entrar al poema otras voces, como veremos, saca a la escritura de su propio encierro: recién cuando asume su orfandad constitutiva, la escritura puede emanciparse del apellido paterno. Para tomar la metáfora del poema "Exilio"[26] de *La casa grande*, una vez huérfana la sujeta del poema puede escribir *sobre* la firma que remite al padre: "calcomanía / comprada en el mercado de San Ángel / el sobre que huele a maíz dice / Familia Kamenszain" [p. 278-279]". Sobre esta firma imprime, tachando, sus propias iniciales: "en los dobleces de cada papiro / tacho Mar Muerto / pongo Océano Pacífico / me quedo más tranquila ensobro / y agrego al dorso / TKDF" (p. 279). De la "familia Kamenszain", entonces, pasamos a las propias iniciales ("TK"); y de la topología familiar, ese mito ligado a los ancestros –"Mar Muerto"– a la topología presente, Océano Pacífico, inscripto en las iniciales de la ciudad en la que, despojada del mito, vive la poeta exiliada: "DF". La lección de la poesía, para parafrasear el epígrafe de Jorge Panesi[27], fabrica niñxs huérfanxs que traman otras genealogías y lo hace, como veremos, al ritmo de una repetición que transgrede la narrativa de los ancestros o el cuento o novela que se enseña de padres a hijxs.

1.3. Tamara o "siempre hay otra"

Nuestro punto de partida es la muerte del padre (y del judaísmo en tanto tradición heredada por la vía paterna) entendida como metáfora de la escritura poética o de lo que Kamenszain llama lírica terminal. Una vez quebrada la "alianza" con el padre, como se titula un poema de *Solos y solas* (2005), la escritura de Kamenszain se reconoce en el borde de su "impulso narrativo" (Kanzepolsky, 2010) y sobreimprime, a la genealogía familiar signada por la figura paterna y la tradición judía, otra lengua: una lengua que ya

[26] Este poema, y el libro en general, produce un montaje entre la historia de los antepasados, la diáspora y el exilio, y el propio exilio de Kamenszain en México durante la última dictadura cívico-militar.

[27] La cita de Jorge Panesi aparece en "Piedra libre : la crítica terminal de Tamara Kamenszain" (1998: 127).

no es memoriosa[28] sino que asume el olvido y se hace eco de otras voces que se cosen o se bordan en silencio. Para parafrasear su conocido ensayo de *Historias de amor* (2000), "Bordado y costura del texto", esas voces anónimas se sitúan en los pliegues o "del lado del dobladillo" (2000: 22) del Libro familiar.

El apellido paterno, a partir de *El ghetto*, muestra su vacío constitutivo. El poema "La alianza", de *Solos y solas* (2005), lo exhibe a través de la polisemia del término: "alianza" refiere al anillo de bodas pero también al "enlace judío" con el padre:

> Me quedé con la alianza de mi padre
> en terapia intensiva se la sacó la enfermera
> era un edema el dedo de la diálisis
> la retuvieron con esfuerzo las falanges en crecimiento de mi hijo
> hasta que resbaló y yo pude mirar
> a través de ese círculo privilegiado
>
> ¿qué veo cuando veo algo en el nombre del oro?
> una esperanza desplegada en otro tiempo
> toldo de dos que se apropiaron del desierto
> dibujaron un techo nuevo sobre nada
> lo que tapa la cabeza de los que se casan
> es una telita apenas si se hincha
> parece sábana desvelada sobre cuatro palos
> ellos miraron hacia arriba y quedó claro
> que desde esa noche dormirían abajo
>
> son mis padres se casaron para tenerme
> y yo aquí me tengo entre los solos y solas
> anillos de fantasía solitarios baratos
> que en los salones relucen como oro
> para que no me roben salgo corriendo

[28] Para continuar con el paralelismo borgeano, podemos pensar que si por momentos se trata en Borges, como en Funes, de una escritura memoriosa que no cesa de inscribir los dos linajes, en Kamenszain la figura del olvido materno permite pensar el movimiento contrario: la enfermedad de la madre, el olvido de la lengua, libera a la sujeta de los dos linajes.

me meto de cabeza por la boca del subte
fecha tras fecha las puertas se clausuran
tras nacimientos tras bodas tras muertes atrás atrás
por alianzas imposibles y a contramano de los aniversarios
el tiempo de la familia conmigo se aleja
y lo que resta todavía de infancia
en el entretiempo de la literatura se pone cerca
[…]
(Kamenszain, 2019: 329-330).

La sujeta del poema lee, así, el nombre del padre grabado en la alianza ("¿qué veo cuando veo algo en el nombre del oro?") pero, rápidamente, ese nombre grabado en un metal precioso conduce al vacío que ocupa el centro del anillo. La alianza, en efecto, funciona como ritual que no encierra nada, al igual que la *jupá* que oficia de rito matrimonial: "toldo de dos que se apropiaron del desierto / dibujaron un techo nuevo sobre nada" (p. 329). Al mismo tiempo, y de manera paradójica, la alianza supone una "esperanza desplegada en otro tiempo". El poema muestra, en el hueco de la alianza, el agujero o el desierto que produce el duelo sobre ese nombre grabado a medida que "el tiempo de la familia conmigo se aleja" (p. 330).

El vacío o el hueco del anillo puede traducirse en un vacío o hueco al interior del círculo masculino que, en el poema "Kaddish", encerraba a la sujeta en una plegaria sin espacio para una enunciación propia, castellana y onírica. Los padres "se casaron para tenerme", pero la hija de esa alianza rompe el círculo que la mantenía fija en el espacio y en el tiempo de la estrofa circular introducida por la anáfora "¿qué es un padre?". Después, una vez huérfana, ese círculo empieza a resquebrajarse y se abre hacia un tiempo de la enunciación y la subjetivación que se inscribe, "solos y solas", en los pliegues de la genealogía familiar. El *hueco* de la alianza lleva, en una rima interna, al *eco* de la madre.

En su artículo "Tamara Kamenszain a la escucha del tiempo suspendido", publicado en 2022 en *El jardín de los poetas*, Silvio Mattoni señala que

> la segunda parte de la novela en la poesía de Tamara [...] no está en el apellido entonces sino en el eco de la voz de la madre, excavada por una fisura tan antigua como la muerte de un hijo niño, el hermano de la que tendrá que escribir, de una

vez y para siempre, ese libro cortado y enterrado en la infancia (Mattoni, 2022: 34).

Mattoni lee un quiebre o un corte en la poesía de Kamenszain: la primera parte o capítulo de la novela está articulada en torno al apellido; la segunda, en cambio, tacha el apellido para dejar oír el eco materno –gesto que derivará, en *Chicas en tiempos suspendidos*, en un tercer capítulo pronunciado por un coro espectral–. El "Libro cortado", título del tercer apartado de *El eco de mi madre*, da cuenta de esa fisura de la tradición (el "Libro" articula, como hemos sugerido, la ley judía y la tradición paterna).

Hasta *El ghetto*, de 2003, la poesía de Kamenszain se había ocupado, como ya se dijo, de restituir la historia familiar, con el énfasis puesto en la migración de los antepasados judíos y la ley del padre, con la firma 'Kamenszain' como "celda impersonal" (…) de la que se arrepentirá en su último libro: "quisimos llamarnos como ellos: / por el apellido. / Rosenberg, Moreno, Bellessi, Gruss / y sin embargo y sin embargo / viene llegando la hora de los nombres[29]", escribe en 2021. En la última etapa de su obra (la década que va de 2010 a 2021), Tamara se dedica a releer, de forma recursiva, la obra de la "primera" Kamenszain para cuestionar esa distancia enunciativa y reescribirla desde la perspectiva de la primera persona:

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 mí?" (2021: 17).

"La hora de los nombres" es un tiempo que se superpone al reloj paterno: una hora precisa, una cifra que detiene las agujas del reloj, ese que, según Moreno, medía el tiempo de la hija poeta. Los nombres inscriben, sobre la huella del apellido-ghetto, un apelativo "dulce" como la palabra "chicas" (2021). En un artículo sobre la poeta catalana Maria-

[29] "Rosenberg, Moreno, Bellessi, Gruss" es también un "endecasílabo pero como quebrado por la irregularidad de sus acentos" (Mattoni). Este gesto, en el contexto del último libro de Tamara, puede leerse como una intervención musical sobre el significante del apellido: colocados uno al lado del otro, los apellidos de las poetas se despojan de la ley del padre para entrar en poesía, formando un verso imparisílabo.

Mercè Marçal, Marta Segarra analiza la inscripción plural e inestable del nombre de autora como "efecto de firma" (2018: 247) y movimiento que, al mismo tiempo, produce apropiación y desapropiación. La autora refiere al análisis del "signéponge" de Jacques Derrida para mostrar que, a diferencia de Ponge, Marçal nunca monumentaliza su nombre propio, no lo vuelve erecto, sino que el nombre toma la forma de distintos sustantivos comunes (mar, madre, sal, entre otros) y dicho juego estimula la repetición, la fragmentación y el borramiento de la firma.

La "hora de los nombres" (2021: 15) de Kamenszain tiene un funcionamiento similar: el nombre propio firma una singularidad pero, en tanto se repite y se dispone a ser borrado, desposee al sujeto de sí (Segarra, 2018: 255). Ese modo de decir "yo" solo puede darse de manera recursiva, transcribiendo y repitiendo un modo de enunciar del pasado ("1986", "1999") para torcerlo. Un modo que ya se había esbozado, acentuado por su posición en el *incipit*, en el poema de *El libro de los divanes* analizado al comienzo de este capítulo, que comenzaba con el verso "yo a esta altura de mi edad".

Ahora bien, el uso reiterado de la primera persona en *El libro de los divanes* aparece contrarrestado por, o yuxtapuesto a, la aparición de una otredad que se anuncia desde el estribillo: "siempre hay otra línea de lectura", insiste la voz poética de este libro, "siempre hay otra". Antes de pasar a la repetición, que estudiará de manera más profunda el procedimiento del estribillo y la posibilidad ecoica de volver a entonar la muerte, nos detenemos brevemente en el estribillo de *El libro de los divanes*, poemario de 2014 incorporado a la segunda edición de la poesía reunida de 2019.

Como los libros anteriores, también este figura un final: pero ya no es el final mortuorio de *El ghetto* o *El eco de mi madre*, ni el fin del amor de *Solos y solas* o *Vida de living,* sino el "sueño del fin del análisis" (2014: 21), como lo llama María Moreno en el prólogo "La musa freudiana" o, conforme al discurso lacaniano del que se hace eco el poemario, el "pase" (p. 69). Para nombrar ese final, la sujeta recorre, de manera no cronológica, los "sucesivos análisis" (p. 27) pero también, y en consonancia con estos, los distintos libros escritos al borde de los divanes. Así, el libro va y viene de la "analista de hoy" (p. 33) al "indicio en la escritura / del fin del análisis" (p. 72), del "primer analista" (p. 29) a "la tercera a la cuarta analista" (p. 44). Al tiempo que recorre los divanes, el poemario "relee, desde su primera línea, toda la obra" (Contreras, 2021: 25).

En palabras de Alejandra Laera, en una reseña de *El libro de los divanes* de 2016, esta relectura de la obra ya estaba presente en *La novela de la poesía*: "en Tamara Kamenszain leer la obra es leer la vida, o más ajustadamente: releer la obra (en la obra reunida) es releer la vida (en las sesiones de análisis)" (Laera, 2016). Así, la relectura de la obra y de la vida en clave de "retemporalización" (ibid.) produce un paralelismo entre el final de la escritura, o del libro con minúscula, y el final del análisis: "sé que quiero dejar de analizarme y no sé cómo / y sé también que en algún momento / debería cerrar este libro y tampoco sé cómo" (Kamenszain, 2014: 72). Sin embargo, como contrapunto de esa voluntad de terminar ("dejar de", "cerrar") el libro y el análisis, aparece el estribillo de *El libro de los divanes* como una deriva infinita que se resiste a concluir: "siempre hay otra línea de lectura", insiste, "siempre hay otra".

El estribillo es inestable y variable al igual que las interpretaciones: la lectura nunca acaba. A lo largo del poemario ocupa distintos lugares y se formula de maneras distintas. "Pero por suerte hay otra línea de lectura, siempre hay otra", "había otra línea de lectura estoy segura / de que había otra", "pero hay otra línea más vieja de lectura, más sabia", entre muchos otros ejemplos, dan cuenta del carácter variable, alternativo, del estribillo: distintas ubicaciones en la estrofa, distintos cortes de verso, distintos matices y grados de subjetivación ("estoy segura", "por suerte"). Entonces, así como el discurso psicoanalítico supone la existencia de otra línea de lectura siempre posible, la poesía se hace eco de esa variación.

Dividido en capítulos a la manera de una novela, el libro roza, por momentos, el comentario o la reseña de los libros anteriores. Como este primer poema que se sitúa en la misma línea que aquel, citado al comienzo de este capítulo, que vuelve a transcribir la palabra *sujeta*:

> Cuando le digo que mi primer libro,
> *De este lado del Mediterráneo*,
> está por aparecer en la obra reunida
> ella como si hubiese escuchado mal me contesta
> que un mar separa la habitación de la hija
> de la habitación de la madre.
> Es un libro naíf, salvaje,
> tengo miedo de que me delate

insisto yo haciéndome la que también escuché mal
aunque quedaba muy claro que como por arte de magia
ya habíamos pasado a otro tema.
Dice: el síntoma es lo naíf, lo salvaje, el síntoma delata.
¿Será entonces que cuando escribo yo ventilo
las quejas, las falencias, las taras
que aparecen y desaparecen al ritmo
de mis sucesivos análisis?
Ella no contesta y eso debe querer decir
que siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra.
(Kamenszain, 2014: 27).

El procedimiento de relectura de la obra mencionado por Contreras y Laera se evidencia desde el primer verso de este poema: el discurso de la analizante (y del sujeto poético) transmite una lectura distanciada, quizá avergonzada, de su primer libro. El discurso neurótico, si seguimos la tesis freudiana, encadena de manera mítica o ficcional, en una novela familiar, el pasado y el presente; tiende una línea o un hilo, tal como lo presenta otro poema del libro ("yo de chica pensaba / que era cuestión de ponerse en línea concentrarse / no perder el hilo" [p. 43]) entre la Kamenszain de 1973 (con la publicación de *De este lado del Mediterráneo*) y la Tamara del presente de la enunciación. La analista, sin embargo, responde otra cosa ("ella como si hubiese escuchado mal me contesta") y la analizante, a su vez, también finge ("insisto yo haciéndome la que también escuché mal"). La sesión se despliega, así, como un malentendido teatral que subraya la discordancia en la escucha, tal como concibe Jacques Lacan, en una conferencia homónima (1980), el malentendido: "deux parlants qui ne parlent pas la même langue. Deux qui ne s'entendent pas parler" (1980: 13)[30]. La discordancia entre quien habla y quien escucha produce un *parteaguas*: ante la línea discursiva, diacrónica, tramada por la analizante, la analista responde con un corte sincrónico[31]. Su intervención, así, se sitúa en el plano del

[30] "Dos hablantes que no hablan la misma lengua. Dos que no se escuchan al hablar" (traducción propia). La palabra "malentendu", en francés, apunta tanto a la incomprensión como a la mala escucha, en la medida en que "entendre" se traduce como "oír".

[31] Nos remitimos a los conceptos de sincronía y diacronía desarrollados por Ferdinand de Saussure (1916) para pensar dos enfoques complementarios sobre la lengua. Si la diacronía supone un estudio histórico de la lengua, la sincronía implica un corte en tiempo presente.

significante (“Mediterráneo”) y opera en el presente de la enunciación proponiendo, mediante una mala escucha que no es sino una escucha precisa, otra línea de lectura.

El poema postula, como la sesión de análisis, una línea oblicua que no se agota en los límites del renglón sino que, mediante el corte (la intervención), abre otra línea. Leemos en otro poema del libro:

> Pero por suerte hay otra línea de lectura, siempre hay otra.
> Cuando salgo contenta de una sesión me siento en el bar de enfrente
> y ahí sí, ahí sí que asocio libremente
> porque ni bien la gente enciende sin mí los decibeles de su charla
> ya sé que las servilletas me van a servir
> para ajustar unas palabras desteñidas
> a los rigores de mi impresora cuando vuelva a casa.
> Eso me gusta
> porque escribir se escribe para constatar
> que no hay ningún inconsciente que aguante
> las ganas de futuro la alegría de saber que aunque todo se repita
> algo siempre va a cambiar de la casa al bar y del bar
> hasta la casa alguna novedad alguna letra chica
> que arrastre otra vez los términos del contrato:
> el diván le cierra la boca
> a lo que no vale la pena decir
> mientras abre para este libro nuevo
> las expectativas del qué dirán.
> (Kamenszain, 2014: 31).

El estribillo, aquí, da comienzo al poema: abre el texto y, con él, “las ganas de futuro”. A diferencia de los estribillos fúnebres de *El eco…* y *La novela…*, acompasados al duelo repetitivo, acá el tiempo del poema es el tiempo del después, ese momento en que la sujeta se sienta a asociar libremente, pero también el tiempo abierto y alegre en que lxs lectorxs buscamos, gracias al estribillo que lo encabeza, esa otra línea de lectura anunciada. El poema reflexiona, evidentemente, sobre la escritura. Mientras que en el rito de iniciación de *El eco de mi madre* la escritura, como veremos, se ajusta a la caligrafía

escolar, a las “rayas del cuaderno”, acá asistimos a una escritura en presente que desafía las normas del renglón: se escribe sobre las servilletas de un bar.

Apunte no lineal, garabato sobre un soporte destinado a otro fin, la escritura desafía las normas o “los rigores” de esa práctica que en la infancia aparecía como ordenada y lineal, y que en la adultez la impresora se ocupará, en otro tiempo y en otro espacio, de fijar. El bar, espacio intermedio entre el diván y el living, por fuera del *ghetto* doméstico pero también “enfrente” del silencio de la analista, funciona como heterotopía (Foucault, 1976) y supone, también, una heterocronía: un tiempo sin tiempo abierto hacia el futuro que admite, por la ausencia de renglones y el farfullar de los comensales, asociar libremente, sin la cesura que supone el final de la sesión. Sobre ese fondo balbuciente que confunde las voces, la sujeta debe afinar la escucha para poder escribir. Leemos la continuidad de esta línea en otro poema del libro:

> Cuando le cuento un sueño a la analista de hoy
> casi no dice nada una vez más se calla la boca
> como si buscara que en el silencio de mi propia novela
> hable mi realidad yo sin embargo
> persisto no acabo de despertar
> parece que necesito encontrarle un sentido freudiano
> a lo que no tiene, ya lo dije, no tiene vuelta atrás.
> Eso me obliga a escribir sobre mí
> y cada vez que una servilleta blanca se abre de su función
> el bar transforma la indiferencia de los que me rodean
> en una oportunidad voy bien me digo estoy escribiendo algo
> después en casa lo paso lo imprimo y un día
> si me llego a comprar un cuaderno por cansancio
> voy a terminar cayendo en el diario íntimo y la poesía
> tendrá que versar sobre otros asuntos.
> (Kamenszain, 2014: 33).

La sesión de análisis y la sesión de escritura modifican el recorrido “de la casa al bar y del bar / hasta la casa”. El camino de vuelta, con ese corte de verso que separa el bar de la casa, se distingue del de ida por “alguna novedad alguna letra chica”, un cambio sutil en la caligrafía que hace de la repetición, del estribillo, un *ritornello* variable, otro.

Esta inestabilidad del estribillo permite a la sujeta enunciarse de otro modo: si siempre hay otra línea de lectura, como señala el estribillo, siempre habrá, también, *otra* que enuncie.

La sujeta, así, está atravesada por el corte sincrónico que tanto la escritura como el análisis, pero también el sueño –en oposición a ese mantenerse despierta que suponía el *minián*– con sus diferentes líneas, producen sobre la concepción unívoca y temporalmente estable del yo. La palabra poética y la palabra analítica, pronunciadas y escuchadas fuera de la línea sucesiva, cronológica y causal, se sustraen a la direccionalidad del discurso prosaico, se instalan en un tiempo oblicuo, desviado de las rayas del cuaderno, y producen así otro modo de subjetivación. Es posible leer, entonces, el impacto de ese tiempo sincrónico en la concepción de la subjetividad: "siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra" también está indicando, por la tachadura del objeto en la repetición, que "otra" puede ser un sustantivo. ¿Quién es, entonces, esa otra que siempre "hay"? Leemos más adelante:

> ¿Y si dejo de analizarme?
> (Para que nadie crea que sigo
> hablando de mi madre).
> Me lo propuse hoy pero el Facebook
> como esos talleres de escritura creativa que te tiran consignas
> amaneció como una pregunta en la boca:
> ¿Cómo te sentís hoy, Tamara?
> (Kamenszain, 2014: 44).

El desdoblamiento que produce Facebook con esa pregunta que nombra a aquella que escribe refuerza el desdoblamiento subjetivo que aparece a lo largo de todo el libro: entre Kamenszain y Tamara, entre la chica y la grande, entre la soñada y la realista, entre la primera y la tercera persona, entre la judía y la que esconde sus orígenes, entre el yo y la otra. Otro de los poemas del libro repite esta duplicidad, esta vez, recreando la escena de escritura de *De este lado del Mediterráneo*:

> Cuando volvimos de Gaspar Campos cansadas transpiradas
> yo estaba escribiendo *De este lado del Mediterráneo*
> y nunca se me hubiera ocurrido consignar aquel presente.
> Para parecer más grande me inventé

un pasado un mito de origen la infancia judía
como leyenda bíblica los Beatles descubiertos
en Israel cuando escuchaba una radio árabe.
No Perón, no Evita, ni siquiera Montoneros,
mi vida era la novela de mi vida
y la realidad un invento de los otros
(Kamenszain, 2014: 41).

El libro se desplaza, así, entre la Tamara que reniega de "aquel presente" mediante la construcción de un "mito" o una "leyenda bíblica" y aquella que inscribe en el poema los significantes de su tiempo: "Gaspar Campos", "Perón", "Evita", "Montoneros". Novela y realidad, pasado y presente, mito e historia: el poema es ese espacio donde "Tamara" y "la otra" se encuentran en una "doble voz" (Genovese, 1998)[32]. "Siempre hay otra", entonces, esa variable femenina y temporizada de "yo es otro": siempre hay *otra* invisibilizada por el discurso neurótico, prosaico, masculinizante, siempre hay otra pero solo aparece cuando la repetición habilita otra línea, fuera del marco o del renglón del cuaderno que la sujeta. Esa otra es también "alguien" más, como anuncia el final del libro:

Yo no soy analista ni pretendo graduarme de paciente
y sin embargo
sé que quiero dejar de analizarme y no sé cómo
y sé también que en algún momento
debería cerrar este libro y tampoco sé cómo
salvo que el final

[32] Leemos en la introducción a *La doble voz. Poetas argentinas en los ochenta,* tesis doctoral de Alicia Genovese: "los nuevos textos hablan con una voz encubierta, una voz en sordina, una doble voz. La primera voz responde a las exigencias de una crítica que se preocupa en su lectura únicamente por el entramado del texto, sus relaciones, su trabajo con los procedimientos. La segunda voz deja en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta. Un sujeto que niega pero también afirma, que constituye a través de la escritura una identidad propia como lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de carencia y tambaleo, de embozada reacción; lugar titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple" (1996: 2). Si bien en el capítulo que le dedica Genovese a Kamenszain ("Tamara Kamenszain: un barroco con brillos de la casa") esa segunda voz aparece ligada al espacio de lo doméstico y supone una "resimbolización" del neobarroco, propongo que, en la obra tardía de Kamenszain (posterior a la tesis de Genovese), la superposición de las voces toma un matiz temporal: esa "otra" que habla en sordina en los poemas de *El libro de los divanes* resemantiza esa voz que, en los primeros libros, se afirmaba en una "identidad social cargada de mandatos y deberes".

caiga como una fruta madura
y pegue en la cabeza de alguien que por fin
pase por aquí.
(Kamenszain, 2014: 72).

El *pase*, fin del análisis, se convierte al final en el subjuntivo del verbo *pasar*, lo cual implica imaginar la aparición de "alguien", otro u otra, que convierte el final en un relevo, una compañía. Este libro, como señala María Moreno en el prólogo, saca a la sujeta de la "posición de viuda simbólica" que, hasta el libro anterior, se había ocupado de "poner a los muertos en su lugar" (Moreno, 2014: 21). Este movimiento ocurre, en mi lectura, gracias a un estribillo que, en su variabilidad, desdobla a la sujeta y le otorga una compañía que la saca, para parafrasear otro poema, del vaso de agua de su soledad.

Un primer acercamiento a la obra poética de Tamara Kamenszain sugiere que se trata de una transición, impulsada por la historia y la evolución de su escritura, de una enunciación impersonal, más bien conceptual y centrada en la dimensión formal, que insiste en el hecho de "ser llamada / por el apellido", a una primera persona que exhibe el nombre de pila; este paso podría representar los movimientos del discurso feminista (desde la apropiación del *sujeto* masculino hasta la reivindicación del término menor *poetisa*, por ejemplo), pero también evocar los efectos de la dictadura en Argentina sobre las cuestiones de identidad. Me detengo, brevemente, en estos dos aspectos.

En primer lugar, el término "menor" empleado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975), sugiere que la literatura menor es "algo distinto de una literatura de maestros" (p. 31). La palabra *poetisa*, utilizada de forma peyorativa en la historia literaria latinoamericana, se convierte en Kamenszain, hacia el final de su obra, en un término a reivindicar debido a su capacidad para desterritorializar la literatura mayor, la de los maestros o, como ella los llama, los "vates": "poetisa es una palabra dulce / que dejamos de lado porque nos avergonzaba / y sin embargo y sin embargo / ahora vuelve en un pañuelo / que nuestras antepasadas se ataron / a la garganta de sus líricas roncas" (2021: 13).

En segundo lugar, la cuestión del nombre, en el contexto posdictadura, remite a la recuperación de lxs hijxs apropiadxs, la importancia de las listas de nombres de los desaparecidxs y en la recuperación de los nombres elegidos por lxs padres asesinadxs o desaparecidxs. Pilar Calveiro lo explica de este modo: "las larguísimas listas de

desaparecidos, financiadas por organizaciones de defensa de los derechos humanos, que se publicaban en los periódicos argentinos a partir de 1980, recordaban que cada línea impresa, con un nombre y un apellido, representaba a un ser humano de carne y hueso que había sido asesinado. Por eso tuvieron un impacto tan fuerte en la sociedad. También por eso irritaban tanto al poder militar" (2004: 17).

Ambas cuestiones fundamentales atraviesan y modulan la escritura de Kamenszain. Pero el lenguaje poético, lejos de representar una realidad de manera lineal o mimética, requiere más bien una lectura oblicua. El poema citado al principio, en lugar de deshacerse de la instancia de enunciación pasada (*sujeta*), la repite mediante la transcripción: "transcribo una parte de este poema con el único objetivo / de poder volver a utilizar sin vergüenza / la palabra sujeta". "Transcribir", "volver a utilizar": la repetición es el medio por el cual la poesía de Kamenszain desafía un modo de enunciar atado al tiempo lineal y, en efecto, a la estabilidad de un "yo", un "nosotras" o incluso un "ella".

Para intentar responder a la pregunta planteada al comienzo —qué ocurre entre la sujeta que oscurecía el lenguaje para nombrarse a sí misma y la que retoma, de manera aparentemente "clara", el nombre de pila (Tamara)[33]—, propongo la idea de que lo que ocurre *entre* —en este poema, pero también, y es nuestra hipótesis, en la obra poética de Kamenszain— es la repetición como multiplicación y, al mismo tiempo, disolución de la voz como origen. Cuando la voz poética transcribe su texto de 1986, realiza un gesto caro a la poética de Tamara: *reitera* (como recuerda Derrida, *iter* en sánscrito significa *otro* [1998]) para inscribir una diferencia[34].

[33] La cuestión del nombre aparece fuertemente asociada a la cultura judía. Dice Jorge Monteleone en un ensayo inédito que recorre toda la obra de Tamara: "el nombre propio en la cultura judía es literalmente vital, divino e identitario, de tal modo que en el nombre mismo se gestaba la condena al exterminio. Ocultar el nombre hebreo era cuestión de vida o muerte, no solo en el genocidio nazi sino también durante todas las persecuciones de la historia al pueblo judío. Lo que está en juego, lo que juega en la obra de Tamara Kamenszain, es menos el yo que el nombre". Este ocultamiento puede leerse en un poema de *El libro de los divanes*: "[...] en el colegio primario judío veíamos todos los años / la misma película de los campos de concentración nazi / esa donde unos cadáveres vivos cavan la fosa / después tiran adentro los huesitos de sus muertos [...] No lo sé pero todavía hoy cuando un taxista dice / algo sobre los judíos me callo / no vaya a ser que por el espejo retrovisor descubra / que yo también estoy al borde de esa fosa. / Por eso no opino por eso me escondo / detrás de la primera persona" (p. 430).

[34] En "Firma, acontecimiento, contexto" Derrida señala: "esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, 'otro' en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea

La copia o la transcripción, en efecto, no es solo el medio por el cual el yo se deshace de la vergüenza, como se lee en un primer acercamiento, mimético, al poema, ni la forma de alcanzar una primera persona afirmativa, sino una forma, un dispositivo, mediante el cual el yo se disemina y se multiplica. La yuxtaposición fomentada por el dispositivo poético (como muestra el estribillo "y sin embargo y sin embargo", esa conjunción de un nexo coordinante y un adversativo, que atraviesa *Chicas en tiempos suspendidos*) hace coexistir en el espacio mismo del verso a la que hablaba en los años '70 y la que habla en el presente de la enunciación, la tercera persona y el yo, pero también integra a las otras, plurales, que se suman al discurso monológico. Mientras que la semántica del poema sugiere un contraste, un degradé entre la sujeta oscura, en tercera persona, y el yo claro del presente, la figura temporal de la repetición permite la multiplicidad, el claroscuro, la diferencia y, en un mismo movimiento, la disolución del sujeto, su espectralización y, por lo tanto, siguiendo el epígrafe derridiano, su ética.

además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías)" (1998: 6).

CAPÍTULO 2: ECOS Y ESTRIBILLOS. EL TIEMPO DE LA REPETICIÓN

> En todos los aspectos, la repetición es una transgresión.
>
> Gilles Deleuze[35]

> Mientras que en la lengua corriente la repetición de una unidad semántica no cambia el significado del mensaje sino que contiene, más bien, un efecto molesto de tautología o de agramaticalidad [...], no sucede lo mismo con el lenguaje poético. Allí, las unidades no son repetibles o, dicho de otro modo, la unidad repetida no vuelve a ser la misma, por lo cual podemos sostener que una vez retomada, se vuelve otra.
>
> Julia Kristeva[36]

2.1. Yo no sé... yo no sé... yo no sé

La hipótesis del trabajo, ya esbozada en el análisis del poema de *El libro de los divanes* y, más específicamente, en la operación de transcripción de los poemas del primer libro, es que la repetición poética, bajo la figura del eco, perturba la idea de unicidad del yo. El sustantivo "sujeta" se aleja del significado que tenía en los años ochenta y se abre camino a la multiplicidad y a la oscilación enunciativa entre la primera y la tercera persona. El eco se convierte en el principio constructivo fundamental en la poética tardía de Tamara Kamenszain a partir de *El eco de mi madre* (2010), libro que figura la agonía de la madre del sujeto imaginario del poema, afectada por la enfermedad de Alzheimer.

---

[35] "À tous les égards, la répétition, c'est la transgression" (*Différence et répétition*, 2015 [traducción propia]).

[36] "Si dans la langue courante la répétition d'une unité sémantique ne change pas la signification du message et contient plutôt un effet fâcheux de tautologie ou d'agrammaticalité (mais en tout cas l'unité répétée n'ajoute pas un sens supplémentaire à l'énoncé), il n'en est pas de même dans le langage poétique, Ici les unités sont non-répétables ou, autrement dit, l'unité répétée n'est plus la même de sorte qu'on peut soutenir qu'une fois reprise elle est déjà une autre" (*Sēmeiōtikē: Recherches pour une sémanalyse*, 1969 [traducción propia]).

El primer poema de *El eco de mi madre*, publicado en 2010, pone en acto el procedimiento que anuncia el título:

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, 2019: 341).

El eco es, en efecto, la resonancia del conocido verso de "Los heraldos negros" que se presenta cortado, ampliado, tres veces repetido y suspendido por la lengua amnésica de esa madre que, como nos iremos enterando, está enferma de Alzheimer. Pero también el eco, a juzgar por el doble genitivo del título, es aquel que produce la voz poética cuando se dispone (cuando se *detiene*) a escribir. En la fórmula "el eco de mi madre", al igual que en "la novela de la poesía" (título de la obra reunida), Kamenszain juega con la ambivalencia semántica del doble genitivo. Como genitivo subjetivo, "de mi madre" implicaría que el eco es producido por la madre, es decir, que en su voz resuenan las voces de lxs otrxs. En tanto genitivo objetivo, el mismo sintagma hace de la madre el objeto de la evocación. Esta doble lectura, el eco en tanto sonido producido por la madre y sonido que recuerda a la madre, es fundamental en tanto, como se detallará, es a partir de este libro que el sujeto del poema, identificado con esa madre que va perdiendo el habla, asume su dimensión ecoica.

La voz que enuncia a partir de este libro es iterativa. Por un lado, esa madre que pierde el lenguaje triplica el enunciado ("yo no sé… yo no sé… yo no sé"). Por el otro, la enunciación misma del poema se vuelve triple: los tres sujetos –la madre, Vallejo y "yo"– se confunden hasta que se vuelve imposible, en el último verso, distinguir quién habla.

A partir de esta escena inaugural es posible desplegar una reflexión sobre la repetición no sólamente en este libro sino en la obra general de Tamara Kamenszain y, yendo más lejos, en el lenguaje poético. El eco inscribe dos modos de la *différance* tal como la entiende Jacques Derrida. Esta figura (que no es "ni una palabra ni un concepto" [1969: 6]) aparece reiteradas veces en su obra y se ha vuelto, en cierto modo, un lugar

común de la crítica. Resulta fundamental sin embargo, a los fines de esta tesis, llevar a cabo una revisión de la idea de *différance* tal como la plantea en el ensayo homónimo de 1968. Allí Derrida explica la homofonía, y a la vez la diferencia gráfica, entre el término *différence* y su neologismo *différance*, en francés, para situar en el segundo término los dos sentidos del verbo *diferir*: la temporización ("la acción de dejar para más tarde, de tomar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva" [p. 6]) y el hecho de "no ser idéntico" (id.). De este segundo sentido se deduce, también, un tercero: el de "no estar de acuerdo" (que remite al sustantivo *différend* con *d* final).

Así, la *différance* es una categoría que permite pensar, de manera conjunta, las categorías tiempo y sujeto. En los poemas de Kamenszain, la repetición pone en acto estos dos sentidos del término *différance*: por un lado, la diferencia temporal (la repetición hace diferir, aplazar, demorar, la conclusión del poema); por el otro, el "no ser idéntico" (la repetición que produce el eco, al alejarse de la fuente de la enunciación, disemina las huellas del sujeto que pronuncia el enunciado) que lleva, en última instancia, al desacuerdo (es el caso de *différend*) entre lxs sujetxs.

En su ensayo "Yo no sé" publicado en *Libros chiquitos*, Kamenszain recuerda un ejercicio de Enrique Pezzoni en el que anotaba el verso de Vallejo en el pizarrón, dibujaba una V corta entre el primer enunciado y el segundo, y señalaba: "la poesía se cae por esa especie de válvula que, entre los puntos suspensivos, forma la V de Vallejo" (2020: 40). Una década antes de la publicación del ensayo, este poema parece llevar al límite esa caída. El poema de Kamenszain, así, produce operaciones que enfatizan el hiato y la suspensión que, en el poema de Vallejo, parecen definir la escritura poética en general: la repetición ecoica y el traslado de los puntos suspensivos hacia el final.

El ghetto, libro de 2005, ya había registrado, como demostramos, el duelo por la muerte del padre. *El eco de mi madre* marca, en la obra poética de Kamenszain, un pasaje a la orfandad que supone, al mismo tiempo, un corte lingüístico con el relato familiar temporalmente lineal. Ahora bien, esta orfandad no es sólo, como ha evidenciado la crítica, temática: se inscribe también, y fundamentalmente, en la lengua del poema. El Alzheimer de la madre, motivo del libro, produce mutaciones en su modo de hablar; esta lengua desviada, olvidadiza y repetitiva se traduce en un lenguaje poético también repetitivo. Así, en la última década, la poesía de Kamenszain se vuelve más porosa, más

abierta a las resonancias de quienes han escrito antes –incluida ella misma[37]–, como si escribir fuera, de algún modo, repetir con variaciones, olvidar la novela familiar y dejarse atravesar, a la manera de una escritura palimpsesto, por otras voces.

La ecolalia, trastorno del habla que consiste en repetir, de manera involuntaria, un enunciado pronunciado por otra persona, hace del idioma materno otrora narrativo ("¿qué pretérito me serviría / si mi madre ya no me teje más?" [Kamenszain, 2019: 342]), una lengua cortada, repetitiva y suspendida como el verso reescrito de Vallejo: una lengua, en última instancia, poética. Así, si la madre *ya no teje* a la hija es porque en la cadencia de su repetición, y al borde de la muerte, el lenguaje de la "autora de mis días" (p. 348) se vuelve opaco e intransitivo: "a ver a ver a ver repetía antes de morirse" (id.).

La poesía es, en la obra de Kamenszain, tanto un tópico como un personaje e incluso una narradora. Así como los personajes familiares –la madre, el padre Tobías, el hermano Oscar, la hermana Rut, el exmarido, lxs hijxs, la propia Tamara– desfilan en el *living* del verso, y los personajes literarios –Pizarnik, Carrera, Perlongher, Lamborghini, Vallejo, Biagioni y la propia Kamenszain, entre muchísimxs otrxs– ocupan los *divanes* de los poemas, la poesía, protagonista indiscutida, aparecerá como sujeto y objeto de la narración: la novela es *sobre* ella, pero también es la poesía, como la "autora de [los] días" de Tamara, quien teje la novela. Los poemas de Kamenszain, que hasta entonces configuraban lo que dio en llamar, no sin ironía, una *novela de la poesía,* abandonan, también, ese tiempo pretérito de la novela familiar y adoptan, en adelante, el idioma ecolálico o, como propongo llamarlo aquí, ecoico: "mamá mamá mamá / grito en un ataque de ecolalia / a quién llamo qué respuesta espero" (p. 358), exclama la voz del poema, y más adelante: "pero mamá mamá mamá / eso sólo lo digo yo / ¿se escucha?" (id.).

La poética de Kamenszain deviene, poco a poco, un eco formal de la mutación del habla materna. Ese "yo" que repite, en un llamado desesperado, el significante "mamá", se pregunta, al mismo tiempo, por las resonancias de su propia voz: "¿se escucha?" es uno de los estribillos del libro. Así, la voz poética adopta para sí la iteración y la intransitividad del llamado que caracterizan la lengua amnésica de la madre. En esa

[37] *La novela de la poesía*, como veremos, está hecha de "estribillos ajenos" a la manera de una constelación acústica intertextual. El eco aparece entonces a la manera de Julia Kristeva, es decir, como resonancia de otras voces en el plano de la inter e intratextualidad.

repetición mimética, la sujeta del poema logra desprenderse, hasta cierto punto, de la novela o del mito familiar: ya no cuenta, sino que canta[38]. Esa emancipación u orfandad simbólica le permite, asimismo, integrar a otrxs en una red sincrónica y al mismo tiempo anacrónica que ocupa el espacio sin tiempo del poema. Así, una serie de epígrafes de Lucía Laragione, Coral Bracho, Sylvia Molloy y Diamela Eltit –epígrafes que aluden a otras madres también "rehenes del Alzheimer" (p. 350)– dan lugar a poemas que dialogan con las escritoras de su generación a la manera de "allosignatures" o nombres "imbricados al propio nombre (Segarra, 2018: 253). Un epígrafe de Coral Bracho, "eso que atraviesa los patios / y se aleja en su silueta doble, / en su diálogo / perfilado / entre murmullos de luz / es lo familiar", da lugar a este poema:

> Coral le contrató una profesora de baile
> confiada en que memorizando los pasos
> su madre reencontraría el camino
> por el que se estaba perdiendo.
> La mía camina por un pasillo
> que conoce desde siempre
> y cuando tiene que doblar
> el lazarillo que la acompaña baila
> bajo un foco de neuronas alarmadas.
> Al pasar por el baño el espejo
> recibe a una señora que saluda a otra
> las dos se dejan ver enlazadas
> en una única silueta trenzan para nadie
> esa danza que repite todavía
> lo que hace rato traspuso sin retorno
> las puertas de lo familiar
> (Kamenszain, 2019: 349).

Tanto el epígrafe como la escena del poema de Kamenszain aluden a lo *unheimlich* freudiano, es decir, a lo no-familiar que anida en lo familiar (el "eso" que se

[38] Nos referimos al sintagma "cantos, no cuentos" de Néstor Perlongher citado por Kamenszain en su ensayo "Leer estribillos", de *Libros chiquitos* (2020).

encuentra al comienzo de los versos de Bracho es, evidentemente, la madre). La danza de la repetición desmemoriada –la profesora de baile de la madre de Coral, los pasos de la madre de Tamara frente al espejo– aleja a las madres, vueltas *doppelgänger* de sí mismas, de sus hijas. Pero los poemas de Kamenszain, mediante los epígrafes y la rememoración de los gestos de las escritoras amigas, arman una nueva familiaridad.

El estribillo de *El ghetto* (2003) es, como recuerda Mattoni, el del poema "Kaddish" que hemos analizado anteriormente: "¿qué es un padre?". Esa pregunta ontológica es también una pregunta por los orígenes y, en tanto tal, encierra a la sujeta del poema en un círculo masculino que le impide la ensoñación. Hay otra vuelta sobre este tema en *El libro de los divanes*:

> mi segundo analista me señaló el miedo a viajar
> despegarte del círculo familiar dijo
> como si un océano tuviera que por fin separar
> lo que seguía fijo en la habitación de al lado.
> Un círculo o un ghetto:
> en el diván de hoy no se me ocurre
> una asociación menos obvia que esta
> para darle una vuelta más a lo que ya no tiene vuelta atrás.
> (Kamenszain, 2014: 29).

Este libro que, como ya hemos sugerido, supone una vuelta en espiral sobre los tópicos de su poesía, propone "otra línea de lectura" –como reza el estribillo– sobre aquello que "seguía fijo en la habitación de al lado". La palabra "círculo", en boca del analista y asociada al significante "ghetto" por el personaje-analizante de Kamenszain puede leerse como una referencia al poema "Kaddish".

En el segundo capítulo de la novela de Kamenszain, dicha pregunta aparece reemplazada por el eco del idioma materno: un sonido que ya no admite la pregunta ontológica (*qué es un padre*) porque en su repetición horada el sentido mismo del pronombre interrogativo "qué": "a ver a ver a ver repetía antes de morirse [...] a ver qué mamá a ver qué a ver qué" (2019: 348). *El eco de mi madre* (2010) sitúa a la madre como "nuestra protagonista" (2019: 346) en el instante exacto en que ocurre su desasimiento, su pérdida paulatina que hace de la hija una "desmadrada":

> No puedo narrar.

¿Qué pretérito me serviría
si mi madre ya no me teje más?
Desmadrada entonces me detengo
ante un estado de cosas demasiado presente:
ser la descuidada que la cuida
mientras otros la descuidan por mí.
Son personas que me sobran
y la gramática se torna un escándalo
cuando ella que olvidó las palabras
adelanta su bebé furioso
con el fin de decirlo todo
aunque no se entienda nada.
(Kamenszain, 2019: 342).

La negación inunda el poema: "*no* puedo narrar", "ya *no* me teje más" y "aunque *no* se entienda *nada*" se combinan con una abundancia de prefijo privativo "des": "desmadrada", "descuidada", "descuidan". En el ensayo citado anteriormente, Foffani se detiene sobre este poema para señalar que "la partícula *des* (*des*madrada, *des*cuidan, *de*crecer) va minando las certezas del lenguaje infundiendo una semántica del despojo que afecta tanto al cuerpo como al alma del sujeto afectado por el Alzheimer" (2013: 211). Morfología y semántica, en efecto, quedan selladas en una relación indisociable o, para decirlo de otro modo, la lengua del poema, en claro mimetismo con la lengua amnésica, también se despoja o se vuelve negativa y, al mismo tiempo, reiterativa. Dice también Foffani en su ensayo "La lengua suelta. *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain":

> Tamara Kamenszain no sólo se sume en ecoicos y ecolalias (incluso como afirma un poema la poeta misma es presa de un "ataque" de ecolalia), producidos por la lengua-Alzheimer de la madre (así la hija es alcanzada por el balbuceo y el analfabetismo, los dos síntomas que sufre la madre) sino que con la figura del eco trabaja silenciosa y sonoramente el principio de repetición, con toda la gama de equivalencias en el orden retórico de las figuraciones: anáforas, retruécanos, variaciones, geminaciones, paronimias (Foffani, 2019: 205).

En continuidad explícita con el "yo no sé" repetido tres veces que cierra el poema anterior, la voz de este poema subraya, desde el primer verso y en presente, la imposibilidad de narrar (de novelar) ante la agonía de la madre y la consecuente inaccesibilidad del pretérito como tiempo de la narración. Con la madre se pierde, también, un principio: el verso impone un corte cuyo desarrollo fragmentario prescinde del origen y la sujeta no puede sino detenerse, como leemos en el encabalgamiento del cuarto verso, ante el precipicio del corte.

La pregunta articula, en dos versos, el tiempo novelesco con el tiempo familiar: "¿qué pretérito me serviría / si mi madre ya no me teje más?" "Autora de mis días" (2019: 348), tal como la concibe otro poema del mismo libro, la madre aparece como narradora o escriba de ese texto-tejido que es la hija pero también como vocera de un tiempo pretérito que se clausura cuando le llega la hora. Frente a su ausencia o a la reconfiguración de la edad producto de la enfermedad y el olvido de la lengua ("bebé furioso"), el pretérito, tiempo de la narración, se vuelve imposible. Desde *El eco de mi madre* en adelante, ese hilo o tejido que hilvanaba los libros, los poemas y las generaciones comienza a descoserse. En otras palabras, era la lengua materna, con su tejido hacia adelante, la que garantizaba la continuidad narrativa. El desmadre (en el doble sentido de *separar a las crías* pero también de *perder la mesura*[39]) torna imposible la narración y clausura el pasado (mediante las negaciones, la pregunta, los prefijos y el sello del presente ["demasiado presente"]). Al mismo tiempo, ese desmadre instala otro decir: un decir agramatical o, como señala el propio poema, escandaloso. La etimología de la palabra "escándalo", del griego σκάνδαλον, "trampa u obstáculo para hacer caer", abona la idea del verso como traspié o desvío, golpe o caída que empantana el camino recto del tiempo novelesco que podemos llamar, también, tiempo sintáctico, en la medida en que hace concordar tiempos y sujetos. Ese tiempo escandaloso y agramatical está enunciado por un sujeto afásico cuya experiencia muda, no obstante y como lo sugiere el paralelismo final del poema, habla.

Enrique Foffani se detiene en ese poema para señalar que

> el conocido topos barroco que conecta el principio con el fin invierte los polos y las identidades trocadas entretejen otras relaciones más complejas a partir de los

[39] Ambas definiciones pertenecen al diccionario de la Real Academia Española.

> vínculos parentales: la hija descuida a la madre mientras ésta, paradójicamente, cuida de su hija pese a su irremediable indefensión (Foffani, 2013: 205).

Este "juego de inversiones en los lazos de filiación" (id.), leído por Foffani como una marca de lo siniestro (lo *unheimlich* que veíamos en el poema sobre Coral), es también metáfora del olvido constitutivo de la escritura poética. La enfermedad materna y su lengua desmadrada arrastran a la hija a una orfandad que disocia los tiempos e intercambia los lugares de enunciación:

> la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde
> para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte
> vienen y van nuestros pasados compartidos
> van y vienen nuestros futuros distanciándose
> (Kamenszain, 2019: 343).

Así, la desmemoria de la madre, su olvido del pretérito, modifica la conjugación verbal de la sujeta que enuncia y, en consecuencia, su relación con el tiempo. Nos interesa particularmente el modo en que Foffani lee este poema:

> La nueva perspectiva consiste en el hecho de que es la hija la que ahora escucha la muerte de la madre por anticipado, lo cual enfatiza ya no el rasgo incoativo sino el de clausura, el de término. Escuchar el nacimiento es simétrico de escuchar la muerte, sólo que se trata de simetrías que se duplican: la hija ve morirse a la madre cuando era una niña, testigo de la muerte de su hermano menor y también ahora cuando muere de verdad, la primera aparece como ensayada desde la óptica de la segunda, como si se concatenaran la primera y la última como un ecoico: las repeticiones generan anticipaciones y los ecos permanencias o, a lo sumo, resonancias o retombées de sonidos y murmullos irreconocibles que quedan repicando después de la defunción (2013: 217).

La escucha, motivo central del libro de Tamara Kamenszain ("¿se escucha?" es uno de sus estribillos) y sentido mediante el cual se articula el eco (que es, ante todo, un fenómeno sonoro) reúne nacimiento y muerte, pasado y futuro. En los versos citados, como señala Foffani, "escuchar el nacimiento es simétrico de escuchar la muerte", simetría duplicada que se efectúa mediante el quiasmo, en los primeros dos versos, y el paralelismo, en el segundo par. Así, el tiempo lineal o cronológico que opondría nacimiento a muerte aparece contestado no solamente por una escritura barroca (o

neoborrosa) que, como señala también Foffani, "conecta el principio con el fin" (sobre todo desde la *imago vocis*) sino, y sobre todo, por un dispositivo sonoro, el eco, que permite reunir la vida y la muerte. El eco, así, es ese medio por el cual se pone en acto una repetición que puede asociar, como señala en otra parte Foffani, el significante "cuna" con "sepultura" –en clara referencia a Quevedo[40]– y hacerlos resonar "después de la defunción".

En el lugar del pretérito originario que, en los libros anteriores, mantenía atada a la sujeta, en una suerte de alianza, al mito y a la historia familiar, aparecen otros tiempos y otros modos que lo sustituyen. En uno de los poemas, el modo imperativo, en boca de la hija, invierte la cadena de filiación: "ella no sabe lo que yo no sé me pregunta ¿yo qué hago? / le contesto comé vestite dormí caminá sentate" (p. 343). El *yo no sé* vallejiano, en efecto, toma la forma de un imperativo categórico: la hija dicta a la madre las actividades más simples e invierte, en una suerte de maternidad huérfana, los roles. Mientras que "la desmemoria de mi madre señala para mí / una dirección retrógrada" (p. 345), como señala otro poema, el tiempo, a partir de este libro, interrumpe su dirección prosaica, novelesca o sintáctica para convertirse en un quiasmo o un oxímoron: los significantes "madre" y "bebé" se cruzan[41], la madre se convierte en una "analfabeta reciente" (p. 347) y la hija en una "grandulona entrada en pánico" (p. 360). El tiempo, en adelante, transcurre, como la lectura, al revés: "nada nada nada repite ahora / en este limbo que día a día la repite / la que lee avisos fúnebres del lado del revés / dio vuelta *La Nación* a la mañana" (p. 346).

La figura de la madre, así, funciona como *topos* de la poesía de Kamenszain recién cuando, agonizante, desteje el relato y su narración se vuelve puro eco. La lengua

[40] En el último terceto del soneto "¡Ah de la vida!"… ¿Nadie me responde?", leemos: "En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto". Como "pañales y mortaja", "cuna" y "sepultura" permanecen, en el tiempo ("en el hoy y mañana y ayer"), juntas.

[41] Esa superposición etaria encontrará su forma más acabada en *Chicas en tiempos suspendidos* (2021): "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 aniño / y encuentro mi propia infancia / sobreimpresa a la de elles" (2021: 34). La infancia, como experiencia muda que ocurre, sin embargo, en el habla ("con el fin de *decirlo* todo", "cuando mis nietes *me llaman* abuela"), se sobreimprime al pretérito novelesco y al "árbol genealógico", y evoca la concepción de *infans* que evoca Giorgio Agamben: "que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia" (2007: 70).

amnésica, fruto del alzhéimer materno, se apropiará, en adelante, de la escritura. Una vez huérfana, la sujeta del poema escande la larga frase que venía pronunciando desde los años setenta y se vuelca hacia un tiempo repetitivo y ecoico que suspende la narración del mito o de la historia y asoma, como la lengua olvidadiza de la madre, a un lenguaje intransitivo:

> A ver a ver a ver repetía antes de morirse
> como si algo le tapara la visión del otro camino
> ese que ella ya tenía delante de las narices
> pero que la dirección de su cuerpo aún se negaba a tomar.
> A ver a ver siguió insistiendo hasta el cansancio
> mientras los que rodeábamos su cama queríamos ver también
> si es que realmente algo visible,
> un ángel o cualquier otra aparición,
> metida de lleno en la asepsia de ese cuarto
> podía darnos la clave médica de que algo estaba por pasar.
> Después de que murió me sentí culpable
> de haberla confrontado con sus fantasmas
> a ver qué mamá a ver qué a ver qué.
> Y aunque nada había para ver, eso es seguro,
> ella encontró, parece, el objeto que buscaba
> porque de un minuto para otro se quedó muda
> mientras yo con la pregunta en la boca
> me fui rumiando las razones de todos los asuntos del mundo
> que en la cadencia insoportable de su repetición
> no tienen, no tienen y no tienen
> ninguna respuesta
> (Kamenszain, 2019: 359).

Sugerimos que en este poema, ubicado en el borde entre la vida y la muerte ("antes de morirse", "después de que murió" conviven en el espacio textual), cifra el pasaje del tiempo novelesco –articulado en torno al relato, al mito, al *final de novela*– y el tiempo ecoico que repite para instalar una diferencia. La repetición de la madre, el "a ver a ver a ver" que abre el poema y cierra su vida, despierta en los que la rodean el deseo de

acompañarla en la visión, de poder vislumbrar el "otro camino", la "dirección" o la "clave", es decir, acceder a una continuidad entre las palabras pronunciadas y el mundo, pero también entre ese presente de la enunciación y el futuro imaginario o fantasmagórico de la muerte ("ángel", "aparición", "algo estaba por pasar").

La pregunta de la voz poética, "a ver qué mamá a ver qué a ver qué", se hace eco de la repetición pero agrega un pronombre interrogativo que vuelve transitivo el sintagma. Ese "qué" busca reponer un objeto, un "asunto del mundo", incluso un "fantasma" invisible. Ese "qué" parece respondido por anticipado en el "yo no sé" que abre el libro y cuyos puntos suspensivos, repetidos, instalan la mudez. Pero, al igual que en el poema que lo antecede, donde leíamos "mamá mamá mamá / grito en un ataque de ecolalia / a quién llamo qué respuesta espero" (p. 358), esa interrogación solo puede quedar vacía. En ausencia de respuesta, la voz se detiene en la repetición intransitiva, en la "pregunta en la boca". La repetición misma, el eco, se vuelve un modo de hacer con esa ausencia de respuesta, con el silencio y la mudez, un modo, aunque insoportable, rítmico ("cadencia") de hacerse escuchar: "pero mamá mamá mamá / eso sólo lo digo yo / ¿se escucha?" (p. 358)[42].

El trabajo con la lengua repetitiva llevado a cabo por Kamenszain desde su primer poemario y profundizado en los libros de este siglo[43] produce, según nuestra mirada, un nuevo modo de entender el sujeto imaginario del poema que proponemos llamar "voz ecoica".

La noción de "sujeto imaginario del poema" remite al modelo teórico creado por Jorge Monteleone a lo largo de su extenso recorrido crítico. Se trata de una "forma

[42] En "Bordado y costura del texto", ensayo de 1983, Kamenszain señalaba: "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. De la madre se aprende a escribir. Maestra de escritores, es ella la que imprime al hogar el sin sentido placentero de plla ática. " (1983: 21). *El eco de mi madre* cuestiona, en algún punto, ese reparto entre los géneros –que hoy podemos leer como fechado, demasiado atado a cierta recepción de las teorías de la diferencia sexual– en la medida en que la madre desaprende a escribir, desborda el texto y descose el relato.

[43] La cuestión de la repetición ecolálica en Tamara Kamenszain no ha sido ampliamente estudiada. Foffani, sin embargo, la menciona en su prólogo a *La novela de la poesía* y también evoca brevemente, en el ensayo ya citado, la referencia al mito de Eco. Dice Foffani: "ahora bien, la otra novedad de Ovidio es el hecho de que la metamorfosis de Eco es su disolución en puro sonido. Si en el mito antiguo tenía un cuerpo real, Ovidio la libera de esa materialidad hasta reducirla a una dimensión sonora, le ofrece, por así decir, la desmaterialización para volverla puro sonido (2013: 212).

primordial del imaginario poético" (2004: 539), un "sujeto ficcional que se determina ante todo en 'la forma vacía del pronombre personal'. [...] Sin embargo, el sujeto imaginario no debe subsumirse en el Yo poético o confundirse con la primera persona lírica de un poema individual, aunque los incluye a ambos. Es una noción más general: 'el sujeto imaginario corresponde a todas las representaciones subjetivas mediadas por la categoría de persona, que se concretan en el acto interpretativo de la lectura de un conjunto de textos poéticos o metapoéticos'" (p. 540). Así, el sujeto imaginario del poema se construye en una tríada que incluye no sólo la manifestación objetivada de la persona imaginaria en el poema, sino también su relación con "la figura autoral, además de la investidura que en el plano social genera" (2016: 5). Esa tríada, para Monteleone, es paradójica: se sitúa entre la presencia y la ausencia, o entre, como se titula uno de sus ensayos, el fantasma y el nombre.

Todas estas dimensiones pueden leerse en el sujeto imaginario que atraviesa la obra de Kamenszain: la construcción de una subjetividad imaginaria en torno al pronombre personal –y al nombre de pila–, pero también la investidura social de "Kamenszain" como figura de autora, confluyen en una figuración fantasmática o espectral sobre todo, como veremos, al final de su obra. La noción de "voz ecoica" como fenómeno rítmico se desprendería, como una de sus manifestaciones, de esta noción de sujeto imaginario del poema.

La enunciación de las "chicas" en el último libro de Kamenszain, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), no hace sino confirmar la imposibilidad de reducir la enunciación poética a los límites de una subjetividad *narcisista* en el sentido mitológico. Entendemos por "subjetividad narcisista", por un lado, una subjetividad individual y masculina (en el caso de Kamenszain, simbolizada por el apellido paterno) y, por el otro, reducida a su dimensión reflexiva o especular; conducente, como el espejo, a la persona individual que observa su reflejo.

En otras palabras, la flexión impulsada por Kamenszain, sobre todo desde *El eco de mi madre,* configura una subjetivación poética alternativa al paradigma vociferante de Narciso: una escritura "antivate", dirá la voz poética de *Chicas en tiempos suspendidos*), que se construye a partir del modelo olvidadizo, repetitivo y susurrante de Eco. Para comprender el alcance de esta voz, resulta útil volver al mito que la estructura. En lo que sigue, recuperaremos dos lecturas contemporáneas del mito de Eco (Berger, 1996; Porge,

2012) para pensar esa voz ecoica no ya en su dimensión mimética (Blanchot, 2023) sino para observar aquello que, al repetir, difiere[44]. Sobre esta base teórica, distinguimos tres dimensiones del eco que articulan nuestro análisis: 1) la diferencia (o el diferir) temporal de la repetición respecto del tiempo mitológico originario; 2) la diferencia sexual de Eco como "cuerpo ajeno" (Berger, 1996: 81) respecto de la subjetividad masculina de Narciso; y 3) la dimensión ética en la medida en que la enunciación ecoica supone la inclusión de la voz del otro (la madre, Vallejo, etc., pero también ese Otro constitutivo que opera en lo que Porge llama, como veremos, el *estadio del eco*).

En primer lugar, comentaremos la lectura derridiana del mito propuesta por Anne-Emmanuelle Berger (1996), quien lee en Eco un contrapunto del mito de Narciso en tanto figura femenina de la diseminación. Luego, acudiremos a la conceptualización del "estadio del eco" de Erik Porge en tanto estadio que antecede y excede el estadio del espejo conceptualizado por Jacques Lacan. La función del eco, para Porge, es determinante en la constitución subjetiva: la "naturaleza temporal de la voz" (Porge, 2012: 37) permite una salida del paradigma de la mirada y del modelo del espejo narcisista. Ambas lecturas del mito, desde la deconstrucción y desde el psicoanálisis, nos conducirán a una conceptualización del eco como factor temporal y enunciativo determinante para la configuración del sujeto en la poesía. Intentaremos mostrar que el ritmo, mediante la repetición, procedimiento fundamental del lenguaje poético, funciona como elemento configurador de un tipo de sujeto –o *sujeta*– por fuera del espejo narcisista y, por ende, de la primera persona monológica atribuída por Bajtín a la poesía (Broda,

[44] La cuestión de la diferencia en la repetición ha sido ampliamente estudiada por el posestructuralismo francés. La tesis doctoral de Gilles Deleuze titulada, justamente, *Différence et répétition* (1968), piensa la repetición no ya como un acto mimético sino como una diferencia, una fuerza creativa o, como aparecerá más adelante en *Mil mesetas*, como una línea de fuga ("à tous les égards, la répétition, c'est la transgression" señala Deleuze). La repetición sería, en cambio, el modo en que la diferencia se despliega en el tiempo. Mientras que Deleuze piensa la repetición (con la connotación que esta palabra tiene en francés, puesto que designa también al ensayo teatral), Jacques Derrida se refiere, en distintos textos y como ya hemos señalado, a la *iteración*: *iter* significa tanto repetición (otra vez) como movimiento (1969). En ese sentido, la iterabilidad, a diferencia de Deleuze, produce más bien un desplazamiento y no de una fuerza creadora. Por último, es posible rastrear la idea de repetición diferencial en el psicoanálisis lacaniano. En el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Lacan lee en Freud la diferencia entre repetición y reproducción (*Wiederholen*) para pensar eso que varía, en el análisis, en la compulsión de repetición (que es siempre la repetición de una falta). Dado que este tema excede los alcances del presente trabajo, nos ocuparemos de pensar, en cada caso y teniendo estas discusiones como telón de fondo, *qué es lo que difiere* cuando la voz poética, mediante la figura del eco, repite.

2006). Esta modulación particular del sujeto imaginario del poema sería, en última instancia, una suerte de respuesta, atravesada por los feminismos, a las poéticas posvanguardistas que ya anunciaban "el fin de Narciso" (Monteleone, 2004).

Las aproximaciones teóricas al mito desarrolladas nos permitirán volver, en una suerte de espiral argumentativo, a los ecos y estribillos de Tamara Kamenszain para leer allí la diferencia que opera en el plano del verso: puntuación, corte, conjugación y declinación se desplazan, difieren o varían en cada repetición. Pero, además, la ecolalia misma como trastorno del lenguaje supone no sólo repetición sino también olvido, tachadura, de una parte del enunciado: se repite solo lo que se dice al final. ¿Qué introduce, entonces, ese olvido? Nuestra hipótesis es que la voz ecoica se alza entre el olvido del lenguaje y su repetición, entre la inclusión del otro en el discurso y su diseminación, para producir, así, una enunciación singular. Esa diferencia (temporal, sexual, corporal, ética) hace del eco una forma de retemporalización y (re)enunciación: una forma de la *différance*. El sujeto poético, modulado por el eco, ya no puede leerse como una categoría atada a una primera persona especular sino que, necesariamente, se ramifica integrando su dimensión ética y política[45].

2.2. Lecturas de Eco

La voz queda.

Ovidio

Desde su origen mitológico, el eco –figura que alude al nombre de la ninfa que repite las últimas palabras pronunciadas por Narciso–, constituye un procedimiento privilegiado del lenguaje poético: estribillos, aliteraciones, anáforas, quiasmos y otras tantas figuras de la repetición revelan la cadencia iterativa –y, por ende, diferencial– de

[45] Entendemos el término "política", junto con Rancière, no como un espacio de consenso tal como se define la democracia, sino como un espacio de disenso. El desacuerdo se efectúa, para Rancière, cuando los sujetos que no cuentan, aquellos que no tienen voz, reclaman un espacio de enunciación y se hacen oír. En el plano de la literatura, el correlato del desacuerdo es el malentendido y, más específicamente, el malentendido o disenso entre el significado usual de las palabras y el significado atribuido en el texto: "su propia forma de disenso [la de la literatura] consiste en crear nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas entre estados de cuerpos y significados, "hojas" que esconden el árbol a la vista de su propietario" (Rancière, 2011: 69).

la enunciación poética. A partir de la noción de "voz ecoica", este apartado propone introducir una modulación del sujeto del poema. La lectura crítica de *El eco de mi madre* (2010) de Tamara Kamenszain y de los estribillos de sus últimos libros, en diálogo con dos interpretaciones contemporáneas del mito de Eco (de Anne-Emmanuelle Berger [1996] y Erik Porge [2012]), nos permitirán explorar la dimensión ecoica del sujeto del poema de acuerdo con tres ejes: (1) la *temporalidad* diferencial, entendida como repetición alterante; (2) la diferencia *sexual*, en tanto Eco se erige como contrapunto del mito de Narciso; y (3) la dimensión *ética*, en la medida en que el eco incorpora la voz del otrx en el acto poético. En última instancia, se trata de indagar la voz ecoica, desde Tamara Kamenszain, como redefinición rítmica de la subjetividad poética en tanto espacio de resonancia y alteridad.

En su artículo "Dernières nouvelles d'Écho" ["Últimas noticias de Eco"] (1996), Anne-Emmanuelle Berger vuelve al mito narrado por Ovidio[46] y se centra en lo que Eco, al repetir las palabras de Narciso, altera. Esa "repetición alterante" (1996: 72) hace de Eco, según Berger, una "figura originaria de la deconstrucción": "de imitadora tributaria de un verbo originario, Eco se convierte en aquella por quien llega el verbo que vuelve y se disemina de frase a frase y de un texto a otro (id.)"[47]. Berger, así, sitúa la potencia del eco no en la mímesis, sino en la diferencia.

Eco, recuerda la autora, es un personaje sin genealogía: contrariamente al resto de las figuras mitológicas, su origen, su filiación, no forma parte del mito[48]. Berger se pregunta entonces:

[46] Si bien el mito pertenece a fuentes griegas, la versión que ha marcado la literatura occidental es la de Ovidio. Se especula que fue Ovidio quien, además, reunió a Eco y a Narciso en un mismo mito (Bekes, 2015).

[47] Todas las citas fueron traducidas para este trabajo.

[48] En el mito de Ovidio, la filiación de Narciso se enuncia así: "la azulada Liríope, a quien cierta vez el sinuoso Cefiso / la abrazó en su fluir y a la fuerza, impedida en sus ondas, / la tomó: de su henchida matriz la bellísima ninfa / un niño dio a luz, que ya ahí ser amado pudiera, / y lo llama Narciso". La aparición de Eco, en cambio, se nombra del siguiente modo: "lo vio un día apurando a las redes los trémulos ciervos / la ninfa vocal, la que ni ante quien habla a callarse / aprendió ni hablar ella primero, la armónica Eco" (la traducción de Ovidio que utilizaremos, en adelante, pertenece a Alejandro Bekes y fue publicada en la revista *Hablar de poesía* nº32 [noviembre 2015]).

> ¿Es acaso porque recién se convierte en 'ella misma' cuando es condenada por Juno a no poder pronunciar ni una palabra, a repetir únicamente las palabras de los otros, que puede convertirse, para Ovidio, en la figura mítica (originaria, pero sin orígenes) de lo que no tiene y no es (de) origen? (p. 73)[49]

Como en *El eco de mi madre*, la deconstrucción del tiempo genealógico –el tiempo de los orígenes y la filiación– llega de la mano (o de la voz) del tiempo de la repetición ecoica: se repite porque no hay filiación, o se repite para diseminar la filiación, trazar otra. Eco no tiene genealogía, padre ni madre; tampoco lo tiene su discurso, que no remite a ninguna fuente. Su lenguaje es inmanente: es una posición, la de Eco, antimetafísica. Cuando repite lo dicho por Narciso, lo que hace Eco, según Berger, es mostrar la imposibilidad de vincular un enunciado a la intención de una consciencia hablante, pero también de remontarse a un lenguaje originario que la precede y la determina. La ninfa vocal es, literalmente, "hija de su nombre" (Berger, 1996: 73).

En su ensayo, Berger postula una crítica de otras lecturas que se han hecho de Eco –entre ellas, la de Maurice Blanchot– como un correlato sonoro del espejo narcisista[50]. Al repetir las palabras de Narciso, Eco le devolvería, según Blanchot, lo mismo que el reflejo en el agua: un sustituto acústico de su propia imagen, una "aliteración mimética, rimante, de una apariencia de palabra" (Blanchot, 2015: 112). La voz de Eco, para Blanchot, es mimética y, en ese sentido, narcisista: no constituye una voz-otra que alteraría lo dicho por él, sino un "no-diálogo" (id.), un reflejo sonoro que afirma su rostro y su unicidad.

Sin embargo, para Berger es fundamental separar repetición de espejo. Por eso apunta una diferencia que el filósofo, según ella, ha dejado de lado: la diferencia sexual. Señala: "y si, para Blanchot, [Eco] no se ofrece como alteridad para amar, es porque la diferencia inscripta o producida por el sexo, en este caso por la introducción, en la fábula

---

[49] "Est-ce parce qu'elle ne devient 'elle- même' qu'à partir du moment où elle est condamnée par Junon à ne plus pouvoir prononcer une parole autrement qu'en répétant celle d'autrui, qu'Ovide fait d'elle la figure mythique (originaire mais sans origines), de ce qui n'a pas et n'est pas d'origine?"

[50] Foffani, en el ensayo citado, refiere brevemente al mito de Eco evocado por Kamenszain y señala que "ella personifica el reflejo acústico pero esta ninfa no puede hablar por iniciativa propia; solamente puede repetir las palabras de los otros. Por eso, más allá de esta discusión mítico-filológica, la unión de Narciso y Eco responde al término imago vocis, que era el término con el cual la lengua latina designaba el fenómeno del eco" (p. 212).

de Ovidio, de un personaje femenino, le resulta indiferente" (p. 80)[51]. Berger destaca, citando a Claire Nouvet, que la feminización de la figura antropomórfica responde a la alteración que hace de ella, justamente, un "cuerpo ajeno" (en absoluto mimético con respecto al cuerpo masculino de Narciso) y un "peligro de desapropiación" (frente a la idea de propiedad que articula el mito[52]). La diferencia sexual opera, entonces, como alteridad y amenaza frente a la idea de un cuerpo entero y propio. La voz de Eco, en efecto, en nada se parece a un espejo acústico que afirmaría la preponderancia del sujeto masculino concebido en términos de origen y propiedad. Eco es, en cambio, lo que subraya la diferencia entre el sujeto y el enunciado, la imposibilidad de reconducir el discurso a una fuente única, individual y propia. De la "voz sin cuerpo" (Blanchot, 2015: 112) de Eco, finalmente, solo puede emanar un sonido disonante, una deconstrucción discursiva y sexual del "verbo originario", como en este ejemplo que extraemos de la versión ovidiana:

> Aquel, del grupo fiel de sus amigos por azar apartado,
> dijo: "¿Hay alguien aquí?" Y "Aquí" respondíale Eco[53].
> O en este otro:
> ¡Aparta de abrazos tus manos!
> –dice–. ¡Antes moriré que entregarme yo a ti!
> Nada ella repuso sino "Entregarme yo a ti"[54].

Estos ejemplos permiten ver con claridad que la repetición ecoica no reproduce, sino que, como el *iter* sánscrito, altera. El "aquí" ("*adest*") de Eco no duplica la pregunta de Narciso, sino que, como el mismo Ovidio escribe, "responde" ("*responderat*"): el tono prosódico cambia, Eco transforma la pregunta en afirmación y, al preservar solamente la

---

[51] "Et si, pour Blanchot, elle ne donne rien à aimer à' autre, c'est que la différence inscrite ou produite par le sexe, en l'occurrence par l'introduction, dans la fable d'Ovide, d'un personnage féminin, lui est indifférente".

[52] "¡Ay, de mi propio cuerpo ojalá separarme pudiera!", exclama Narciso.

[53] "Forte puer comitum seductus ab agmine fido / dixerat: 'Ecquis adest?' et 'Adest' responderat Echo".

[54] "Manus conplexibus aufer! / ante' ait 'emoriar, quam sit tibi copia nostri'; / rettulit illa nihil nisi 'Sit tibi copia nostri!'

última palabra pronunciada por Narciso (un adverbio que funciona como deíctico), localiza un lugar, un espacio, que dibuja los contornos de su propia enunciación: "aquí".

En el segundo ejemplo, la diferencia es aún más clara: frente al rechazo de Narciso, quien prefiere morir antes que entregarse a su amor, Eco no *repone* el enunciado entero, no imita a Narciso en una suerte de aliteración mimética, como señalaba Blanchot, sino que, mediante la mera conservación del enunciado final, convierte el repudio de Narciso en una declaración de amor: "entregarme yo a ti"[55].

Queda claro, a partir de estos pasajes de Ovidio y de la lectura de Berger, en qué consiste la repetición alterante del eco. ¿Por qué entonces, parece preguntarse la autora y *nos hacemos eco*, la historia de la cultura occidental, moderna, se ha identificado con el mito de Narciso, por lo demás oculocéntrico, dejando de lado la posibilidad diferencial y vocal de Eco, su herida de ese sujeto cerrado en una primera persona reflexiva, pronominal, incapaz de devolver el llamado de la otra? Por supuesto, la respuesta excede, en mucho, los propósitos de esta tesis. Pero la pregunta abre, sin embargo, la posibilidad de plantear un retorno a Eco desde los estudios de poesía para así pensar la categoría de sujeto imaginario del poema desde la diferencia que la repetición puede producir sobre el tiempo, el género y la enunciación.

Eco, señala Berger, es una fábula sobre la llegada al lenguaje, y esa llegada solo puede darse como respuesta a un llamado: el llamado del deseo. "Al comienzo del lenguaje estaría el deseo del otro: la historia de Narciso y de Eco es, en ese sentido, una fábula de la constitución del sujeto viviente-hablante como sujeto deseante" (p. 85)[56], señala Berger. Cuando Eco repite, en el segundo fragmento citado, las últimas palabras de su amado ("entregarme yo a ti"), no solamente niega el rechazo de Narciso, como dijimos, sino que también, y fundamentalmente, hace hablar su propio deseo. Por un lado, la duplicación del enunciado modifica a los referentes de la enunciación: el "yo", evidentemente, pasa a designar a Eco; el "tú", a Narciso.

Pero, además de ese quiasmo que supone toda situación comunicativa, la repetición ecoica, precisamente, deja a la sombra una parte del enunciado, la primera, la

[55] En otras traducciones, leemos: "estar a tu disposición", "tú pudieras disfrutar de mí" o "estar disponible para ti".

[56] "Au commencement du langage serait le désir de l'autre : l'histoire de Narcisse et d'Écho est bien en ce sens une fable de la constitution du sujet vivant-parlant, comme sujet désirant".

parte imperativa: "¡aparta de abrazos tus manos!". Así, al oscurecer, silenciar, un fragmento del enunciado, aquel que, mediante la orden, separa el cuerpo ajeno del cuerpo propio, Eco se inserta en la hiancia que las palabras del otro dejan para ella. En otras palabras, interpreta el enunciado ajeno como una interpelación y encuentra, allí, el modo de enunciar su deseo.

Esta lectura de Eco como metáfora de la llegada al lenguaje por la vía repetitiva pero alterante del deseo nos acerca al modo en que intentamos pensar el sujeto imaginario del poema. En su ensayo *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa* (1997), Martine Broda critica la remanida idea sobre el lirismo como una expresión enfática del yo –podríamos decir, en la línea planteada, como una expresión narcisista– y propone, en cambio, pensar la experiencia lírica desde la lógica del deseo, y más específicamente, como el anhelo dirigido hacia un nombre. Broda critica tanto el monologismo atribuido por Bajtín a la poesía como la asociación entre lírica y primera persona del presente sugerida por Roman Jackobson. Señala, en cambio, que el problema de la lírica es el de la "invocación tuteante" (2006: 27).

La idea del poema como "invocación tuteante", es decir, como puesta en voz dialógica de un deseo del Otro (la lectura lacaniana de Broda alude al gran Otro imaginario, incluso a la Cosa [*Das Ding*] inaccesible, innombrable, sustituida por la metonimia del nombre) es heredera, de acuerdo con la lectura que estamos planteando, de este paradigma ecoico. Invocar y tutear, en efecto, son dos acciones que realiza Eco. Al hacerlo, al abrirse al llamado del otro, Eco niega la supremacía de un yo narcisista que solo se reconoce como tal en su *imago* o reflejo acústico. Y, en última instancia, en esta apertura dialógica que ocupa el lugar de la autocontemplación, Eco *se entrega* a su deseo, lo pone en voz.

La "invocación tuteante", asimismo, ocurre gracias a la configuración de un tiempo que no es el del avance prosaico, ese tiempo articulado por el discurso que parte de los orígenes y deriva en un destino fatal, sino un tiempo repetitivo, entendido como un tiempo que difiere, es decir, da rodeos y aplaza la concreción del deseo (o del poema, como veíamos en el triple *yo no sé* de Kamenszain). Si Eco prescinde de genealogía, también escapa a los augurios de Tiresias quien, en cambio, le vaticina un destino trágico a Narciso. Ante la pregunta de la madre por la duración de su vida ("sobre él consultado, si acaso / los largos tiempos vería de una vejez avanzada"), Tiresias, "el fatídico vate",

responde: “si no se conoce a sí mismo”. El vate, figura objeto de crítica de la última Kamenszain, la de *Chicas en tiempos suspendidos*, sella un destino trágico para ese niño desde el momento mismo de su nacimiento: traza un tiempo fatal que augura un final delimitado por los contornos de ese “sí mismo”. Tiempo y sujeto quedan, así, sellados en un destino innegociable.

En ese sentido, la reducción a los contornos individuales, yoicos, especulares, y la temporalidad signada por la línea trágica son dos caras de una misma moneda. El sufrimiento de Narciso, que Derrida define como un corte con el otro, con la posibilidad de la experiencia del otro, con la imposibilidad de llamar (invocar, tutear) al otro o de responder a su llamado, está dado también por la configuración de un tiempo –originario, lineal, fatal– que traza un destino individual, que no se comparte con otrxs; un tiempo prescrito que no puede torcerse porque no hay lugar, en la línea trágica, para la herida producida por el otro.

Es así que los vates de la última Kamenszain, esos poetas que, como Tiresias, auguran y sellan el destino de sus vidas –a diferencia de Nicanor Parra o Jacques Rancière, ejemplos de “antivates” que escapan a las verdades microfónicas–, remiten constantemente, en una suerte de reflexividad narcisista, al plano individual que prescinde de la herida hecha por el otrx. Leemos, por ejemplo, en referencia a Neruda:

> sus versos son como él mismo: tiernos, amorosos,
> apasionados, y terribles en su cólera.
> Era un hombre privilegiado de los que nacen para
> grandes destinos. Yo sentía su fuerza y mi placer
> más grande era sentirme pequeña a su lado’
> *dice Pablo Neruda de sí mismo*
> *en una doble operación de vatismo extremo:*
> *se traviste de mujer para hacerla callar*
> *o para dejarla hablar únicamente*
> *cuando se refiere a él*”
> (Kamenszain, 2021: 23).

O sobre Borges: “‘esas chillonerías de comadrita / que suele inferirnos la Storni’ / escribió como diciendo / los vates no gritamos / los vates no tenemos vida personal / *no somos compadres de nadie* / no sacamos los trapitos al sol” (p. 21 [subrayado propio]).

El tiempo repetitivo del eco, en cambio, deconstruye tanto el origen genealógico (Eco no tiene padre ni madre) como el destino fatal (ningún vate augura su final trágico). En cambio, es el lenguaje mismo, con su iteración que produce pliegues en el tiempo lineal, el que configura un tiempo compartido. En la medida en que Eco solo puede hablar cuando habla el otro, en respuesta al otro, su tiempo es el tiempo de la espera; no es un tiempo prefigurado, prescrito, marcado por el origen ni por el destino individual, sino un ritmo abierto a la escucha de la palabra ajena.

En la línea abierta por Berger, aunque no la cite, el psicoanalista Erik Porge, en su libro *Voix de l'écho* (2012)[57], vuelve al mito de Ovidio y critica el privilegio, en el discurso psicoanalítico, del mito narcisista frente al ecoico. Para remediarlo, el autor introduce la noción de "estadio del eco" que sería previo, incluso excedente, al estadio del espejo. Mientras que el estadio del espejo[58] toma como modelo la imagen de Narciso reflejada en el agua, el estadio del eco implica necesariamente una alteridad o, como la denomina Porge y resuena el eco de Broda, una "pulsión invocante".

Porge recuerda, para explicar la fórmula "pulsión invocante", el sentido de la palabra *Trieb* (pulsión) que viene de *Trieben* (trayecto) y señala los tres modos según los cuales, para Lacan, la gramática vectoriza el trayecto de la pulsión: la voz activa, pasiva y refleja. El ejemplo que da pertenece a la pulsión oral: comer, ser comido, hacerse comer. La tercera voz o forma gramatical –que en español llamaríamos voz media o diátesis– es, según Porge, la que corresponde a lo que él denomina "estadio del eco": la voz media[59]

[57] Si bien existe una traducción del libro de Porge (Letra Viva, 2019), en el presente trabajo seguimos la versión original. La traducción de las citas, en efecto, también fue realizada *ad hoc*.

[58] Nos referimos a ese momento de la constitución subjetiva conceptualizado, en varios de sus seminarios, por Jacques Lacan. Lacan define dicho estadio como "la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen" (Lacan, 1949: 1). La "asunción gozosa de la imagen especular" del niño implica un reconocimiento de su *imago* no ya como un montón de rasgos amorfos sino como un cuerpo propio. Señala Lacan: "el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación [...] de una imagen dividida del cuerpo a una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad, –a la armadura, finalmente, asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental (p. 3). En ese reconocimiento especular opera un corte entre el yo (*je*) que mira y el yo (*moi*) que es mirado en términos de propiedad y ese corte implica, a su vez y para decirlo rápidamente, un ingreso del sujeto a la matriz simbólica, la posibilidad de nombrarse como un "yo" y, en consecuencia, de acceder al signo.

[59] En "Escribir, ¿un verbo intransitivo?", Roland Barthes reflexiona en torno a la diátesis o voz media y argumenta que es esa voz, y no la transitiva ("escribir un libro") o intransitiva ("escribir") la que determina el acto de la escritura. Barthes señala, así, que la escritura moderna se

hace del trayecto de la pulsión no ya un trayecto transitivo (*escuchar*) o, como en el caso del espejo, pasivo reflejo (*mirarse*). En el eco, de lo que se trata en cambio es de "hacerse escuchar". Señala Porge: "el trayecto-fin de la satisfacción no volvería hacia el sujeto como en el caso de las otras pulsiones, sino hacia el Otro" (p. 62)[60].

El eco, entonces, es eso que pasa "de boca a oreja" y que no se fija, como el espejo narcisista, en la contemplación de sí. Por eso, como señala Montaigne citado por Porge, pertenece "mitad a quien habla, mitad a quien escucha" (p. 71). En tanto doble genitivo ("el eco *de* mi madre"), el eco es lo que la madre pronuncia pero también el sonido que la evoca: mitad de la madre, mitad de la hija. El eco, en última instancia, surge en la fisura del discurso materno por la cual se introduce la voz repetitiva, y por eso mismo singular, de la hija.

Así, el estadio del eco, momento crucial, para Porge, de la constitución subjetiva, es el momento en el cual el sujeto, al *hacerse escuchar*, pasa del grito a la voz, o hace del grito un llamado (p. 75). Como ese "ataque de ecolalia" que hace a la voz poética de Kamenszain exclamar "mamá mamá mamá" aun sin saber "a quién [llama] qué respuesta [espera]", el poema funciona también como estadio del eco: ese momento en que la cadencia repetitiva hace del sonido amorfo del grito una voz invocante, tuteante, que se vuelve singular ("pero mamá mamá mamá / *eso sólo lo digo yo*") y al mismo tiempo integra al otro en su exclamación: "¿se escucha?"

"Hacerse hablar" y "hacerse escuchar" quedan, en el estadio del eco –y, siguiendo esta analogía, en el poema–, entramados en una suerte común; pero entre boca y oreja, sugiere Porge, es necesario una escansión, un corte, un signo de puntuación o un silencio:

> El silencio introduce la dimensión temporal. El silencio es una pausa en el discurso. Una pausa cuya duración, más o menos prolongada, experimentamos. Esa pausa puede ser un simple punto muerto. Pero también puede tener valor de reactivación, incluso de precipitación. Puede constituir una escansión (p. 52)[61].

---

corresponde con la voz media en la medida en que "escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección" (1993: 31)

[60] "Le trajet-but de la satisfaction ne reviendrait pas vers le sujet comme pour les autres mais vers l'Autre".

[61] "Le silence introduit à la dimension temporelle. Le silence est une pause dans le discours. Une pause dont on ressent la durée, plus ou moins prolongée. Cette pause peut n'être qu'un point mort.

La escansión, término fundamental para Lacan, proviene del lenguaje poético: escandir un verso significa medirlo, separarlo en sílabas, determinar sus acentos. En la sesión de análisis, la escansión supone un corte o una interrupción del analista en un punto significativo del discurso del analizante. Así, la escansión hace aparecer, como los lapsus o los actos fallidos, pero también como la síncopa musical, el inconsciente en el *hablar por hablar* del sujeto (esta analogía entre la escansión analítica y la poética se ve, como ya he señalado, en los distintos poemas de *El libro de los divanes*). Si el eco supone, entonces, una pulsión invocante, es decir un trayecto en el cual el sujeto llama al otro y es llamado, habla y es hablado, entonces para que la palabra significativa –y por significativa entendemos inconsciente, deseante– se produzca, es necesario un corte, un silencio, una escansión: corte, silencio y escansión que Eco, en tanto voz parcial (recordemos que solo pronuncia *el final* de los enunciados ajenos), produce.

Así, señala Porge, mientras que Narciso es totalizante (se encuentra con una imagen entera que comprende como su reflejo), Eco es parcial: emite *una parte* de las palabras de Narciso. Castigada por Juno por su habla excesiva[62], es decir por el balbuceo que, en su hablar, nada dice, Eco es condenada, según mi lectura, a recitar poesía, es decir, oír las palabras ajenas, tragarlas, hacerlas cuerpo, escandirlas y recitarlas haciendo sonar la voz del otro.

Antes de volver a Kamenszain, entonces, queda claro que para Porge, al igual que para Berger y a diferencia de Blanchot, Eco no imita a Narciso sino que, incluso, lo precede: Eco ha sido castigada antes de que Narciso se convirtiera en él mismo. Pero lo que más nos interesa de su lectura es ese aspecto de la alteridad que marca la figura de Eco, la necesidad del silencio y del otro (o del silencio del otro) para que la voz del eco advenga y pronuncie, como veíamos en los versos de Ovidio, su deseo –infinitivo, eterno, fuera del tiempo– en consonancia con ese tú: "entregarme yo a ti".

El poema, volviendo a Broda, no exalta la primera persona sino que la pone en estado ecoico de invocación; el yo del poema "tutea" a ese otro que en Broda aludía a la

---

Mais elle peut aussi avoir une valeur de relance, voire de précipitation. Elle peut constituer une scansion".

[62] Porge señala que Juno castiga a Eco por su habla engañosa con la que intenta distraer a Júpiter, aunque, según nuestra lectura, la castiga por su demasiado hablar, por el exceso de charla que no deja, siguiendo la lógica de Porge, espacio para el silencio.

Cosa (*Das Ding*) y que era, por tanto, inaccesible. Tomando el modelo del estadio del eco de Porge, esa *Cosa* deviene *otro* en la conversión que opera el eco: del grito al llamado. El poema sería, de manera análoga el estadio del eco, ese tiempo en el que el sujeto, al repetir un enunciado, sale del griterío narcisista ("¡aparta de abrazos tus manos!") y, en el pliegue de su enunciación (*hacerse hablar*, *hacerse escuchar*), articula y al mismo tiempo recibe ("¿se escucha?", preguntaba Tamara Kamenszain) un llamado.

En síntesis, la figura del eco, en la interpretación que venimos siguiendo, nos permite leer una redefinición del sujeto poético como espacio de alteridad, resonancia e invocación, atravesado por una temporalidad repetitiva y diferencial que desarma la lógica narcisista del origen y de la identidad plena. La voz ecolálica introduce una subjetividad abierta al llamado del otro, capaz de hacer de la repetición no una mímesis sino una transformación deseante del discurso ajeno; de modo que se refuta la versión circulante respecto a que la poesía es la expresión enfática, monológica y autorreferencial de un yo cerrado sobre sí mismo.

2.3. Ecos y estribillos: la voz ecoica del poema

A partir de *El eco de mi madre*, y en función de esas operaciones de corte, repetición y suspensión a las que nos referimos en el primer apartado de este capítulo, se produce en la poética de Tamara Kamenszain una torsión temporal que socava los cimientos del tiempo familiar y novelesco. El eco, metonimia del Alzheimer materno que impide el avance de la narración, deviene un principio constructivo que vertebra el libro y, más ampliamente, la obra poética tardía de la autora que se inicia con él (y que va desde *El eco de mi madre* hasta *Chicas en tiempos suspendidos*, pasando por *La novela de la poesía* y *El libro de los divanes*). Resonancia triple de lo que se "deja dicho de entrada", el eco, o más ampliamente la repetición que toma distintas formas y figuras según los libros, fabrica una desfiguración del tiempo cronológico porque, como se ha demostrado a partir de una serie de poemas, la repetición desajusta la progresión lineal –el paso de prosa de quien camina, desde el pasado hacia el futuro, sin trastabillar– y pone en acto un acontecimiento intransitivo que suspende la conclusión. Pero, además, el eco disuelve la fuente de la voz hasta desdibujar, en el ejemplo del poema analizado en el apartado anterior (2.1.), los contornos entre Vallejo, la madre y la voz poética o, más ampliamente, entre los sujetos de la enunciación y del enunciado. Así, el triple juego de tiempos

(pasado, presente y futuro) y el triple juego de voces (Vallejo, sujeto poético, madre) se superponen en un final (o, como veremos, en una ausencia de final) también triple (tres monosílabos, tres puntos, tres veces proferido el mismo sintagma): *yo no sé… yo no sé… yo no sé.* Los puntos suspensivos inscriben la pausa o silencio que, según Porge, tiene valor de reactivación; introducen, para tomar sus palabras, una escansión en el continuo del discurso.

Entre la muerte de la madre y el surgimiento de una comunidad de "chicas sin edad", los últimos libros de Kamenszain, los libros ecoicos, construyen una constelación anacrónica (compuesta por *poetisas* jóvenes y poetisas de principios de siglo, por ejemplo) que opera en consonancia con los discursos feministas en auge a lo largo de la década (2010-2021). Las "chicas sin edad" recogen de los feminismos no solo la idea de "colectivo" sino también la lucha contra el edadismo, por ejemplo, la recuperación del deseo y el diálogo intergeneracional. Por citar algunos eventos históricos, en 2010 se sanciona la Ley de Matrimonio Igualitario; en 2015, se realiza el primer Ni Una Menos; en 2018 la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo obtiene media sanción en el Congreso, y se termina aprobando en diciembre de 2020.

Sin embargo, y justamente porque el tiempo del poema, como el de la política, no es cronológico sino que está hecho de contratiempos[63], aunque esa década funciona como *punctum* de las luchas feministas e influye directamente en la escritura de los últimos libros de Kamenszain, la voz poética de *Chicas en tiempos suspendidos* se ocupa de trazar un arco intergeneracional que va, de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás, desde el pañuelo blanco de las Madres hasta el pañuelo verde de las "chicas": "poetisa es una palabra dulce / que dejamos de lado porque nos avergonzaba / y sin embargo y sin embargo / ahora vuelve en un pañuelo / que nuestras antepasadas se ataron / a la garganta de sus líricas roncas" (2021: 13).

La hipótesis es entonces que entre un estribillo y el otro, y en consonancia y disonancia con las discusiones de la época, la repetición ecoica permite no sólo la

[63] Tomamos la idea de "contratiempo" de Jacques Rancière en su tesis doctoral *La noche de los proletarios*. Allí, Rancière analiza una serie de textos producidos por obreros del siglo XIX para leer el modo en estos sujetos, en lugar de someterse a la rutina del descanso para reponer su fuerza de trabajo, lograban romper con el tiempo cronológico y productivo y hacer de la noche una temporalidad del estudio y la escritura, una temporalidad política. La noción de "contratiempo" utilizada por Rancière alude a esa reapropiación poética y política del tiempo nocturno.

diferencia (temporal y sexual) de la sujeta que enuncia respecto del tiempo lineal y del paradigma masculino y narcisista, sino también su multiplicación y, en un mismo movimiento, su diseminación mediante la incorporación de lo que daré en llamar un coro espectral. En última instancia, a partir del olvido de la lengua planteado en *El eco de mi madre* se construye una nueva voz por la vía de la repetición: una lengua plural que repite el pasado, integra a las otras y se abre, así, hacia el porvenir.

Mediante la repetición, entonces, se desanuda el relato familiar y se tuerce el árbol genealógico o la "mamushka" que aparece en uno de los poemas de *El eco de mi madre* ("metidas en la panza de la mamushka / nosotras tanteamos esa oscuridad" [p. 346]). De esta manera, el tiempo delineado por los poemas impacta en la configuración de un sujeto poético que se incluye y se desmarca, en un mismo movimiento, del relato familiar heredado para construir, sobre todo en el último libro, otra comunidad: una "red de afectos" (Garramuño, 2015: 151)[64], una constelación de "chicas" sin edad y espectros atemporales[65] que reemplaza el sistema de parentesco y, con él, la asimetría de los sexos (Rubin, 1986).

En su ensayo "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" (1986), Gayle Rubin relee *Las estructuras elementales del parentesco*, de Claude Lévi-Strauss, desde el prisma del feminismo y señala que "un sistema de parentesco es una imposición de fines sociales sobre una parte del mundo natural" (1986: 112). El "tráfico de mujeres", según la autora, es un elemento crucial para la configuración de los sistemas de parentesco basados en la heterosexualidad obligatoria, el matrimonio y la desigualdad entre los géneros. Sostengo aquí que el sistema de parentesco reproduce, asimismo, una temporalidad obligatoria basada en la reproducción. Dice Rubin: "los sistemas de parentesco no sólamente intercambian mujeres. Intercambian acceso sexual, situación genealógica, nombres de linaje y antepasados, derechos y personas [...] en sistemas concretos de relaciones sociales" (Rubin, 1986: 25). La configuración de una comunidad

[64] Dice Florencia Garramuño en relación al primer poema de *El eco de mi madre*: "se inaugura así un dispositivo de apelación y de incorporación de otros poemas y de otros poetas que crea una red de afectos en los que se sostiene –y con los que se comparte– el decir del poema" (2015: 151).

[65] Pensaremos la figura del "espectro", a partir de Jacques Derrida (*Spectres de Marx*, 1992), como una figura *entre* (la vida y la muerte, el pasado y el porvenir, el sujeto y el objeto) que disloca o desquicia el tiempo. Ahondaremos en este concepto en la última parte de este capítulo.

de chicas-fantasma, provenientes de distintos tiempos, se superpone entonces a esa línea diacrónica que configura el sistema de parentesco y que se ejerce, según Rubin, de manera violenta.

Ya no se trata, entonces, de una genealogía organizada según la lógica vertical de la herencia, el origen y la filiación, sino de una red horizontal de voces que se llaman, se repiten y se transforman unas a otras. Como toda estructura ecoica, esta comunidad carece de centro fijo y de límites definidos: no tiene principio ni fin identificables, porque se sostiene en la circulación de resonancias entre tiempos, cuerpos y voces heterogéneas. Las "chicas" de Kamenszain no forman una identidad cerrada ni una pertenencia estable, sino una trama relacional e intermitente donde cada voz incorpora fragmentos de otras voces y, al hacerlo, las prolonga hacia el porvenir.

El eco de mi madre marca, en la obra poética de Kamenszain, un pasaje a la orfandad que supone, al mismo tiempo, un corte lingüístico con el relato familiar temporalmente lineal. El Alzheimer de la madre, que produce mutaciones en su modo de hablar, se traduce en un lenguaje poético también ecolálico o ecoico. Así, en la última década, la poesía de Kamenszain se vuelve más porosa, más abierta a las resonancias de quienes han escrito antes, como si escribir fuera, de algún modo, repetir con variaciones. Por un lado, *La novela de la poesía* exhibe una serie de "estribillos ajenos" (p. 373). Los versos de Lamborghini, Perlongher, Pizarnik, Viel Temperley, entre otrxs, acuden al llamado de una voz que debe recurrir al otro para poder, finalmente, hablar de la muerte. Por otro lado, la formulación de estribillos propios (siempre atravesados por la polifonía y el dialogismo) se vuelve cada vez más estructural, marcando un tempo –una velocidad, un ritmo– diferente, y a la vez conjugado con, el tiempo novelesco: "ya la acompañé a morir una vez"; "¿eso es hablar de la muerte?"; "siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra"; "y sin embargo y sin embargo", repite una y otra vez, mostrando el carácter paradójico de todo texto, la subjetividad inestable de los últimos poemarios.

En "Leer estribillos", ensayo publicado primero en la revista *Zama* y después, el mismo año, en *Libros chiquitos* (2020), Kamenszain define el estribillo como una "suspensión placentera que me atrapa con su ritmo" (Kamenszain, 2020: 14). El estribillo adquiere, conforme a su etimología –diminutivo del sustantivo "estribo"–, una doble dimensión: suspende y atrapa. Como el estribo que, suspendido en el aire, sujeta el pie del jinete, el estribillo también suspende el avance narrativo del poema mediante un ritmo

repetitivo y memorizable y, al mismo tiempo, al sujetar al jinete el estribo permite que el caballo siga avanzando. Dicho de otra manera, el estribillo, dispositivo paradójico, detiene el avance narrativo (sujeta en el aire, atrapa con su ritmo) y, al mismo tiempo, permite avanzar.

En el ensayo, Tamara Kamenszain retoma los versos de José Asunción Silva "y eran una / y eran una / y eran una sombra larga" –que, además, es el epígrafe de la última parte de *El eco de mi madre*–. En oposición a los biógrafos de Silva, que buscaban confirmar allí el "final de novela" para el supuesto amor romántico entre el escritor colombiano y su hermana, Kamenszain lee en estos versos la repetición como una suspensión rítmica. A diferencia de la lectura habitual, entonces, que se focalizaba en "y eran una sombra larga" para afirmar el supuesto incesto, a Kamenszain lo que le interesa es la detención que produce la repetición "y eran una / y eran una / y eran una [...]", como si en esa repetición se cifrara la resistencia a la lectura biográfica y excesivamente semántica. El estribillo "y eran una", en efecto, permite eludir el final novelesco pero también la lectura biográfica, temporalmente lineal, del texto. Por el contrario, al sujetar el pie, unidad métrica del poema, el estribillo corta la larga frase y nos instala en el tiempo memorioso del *apprendre par cœur* (Derrida, 1999), pero también en el tiempo sin final (Agamben, 2016) de la poesía.

Si el encabalgamiento es aquello que distingue a la poesía de la prosa, tal como propone Agamben, es porque marca la disonancia entre el límite métrico y el límite sintáctico. El verso se define de este modo como una unidad disyuntiva que no traduce la oposición intrínseca de la lengua, sino que la torna posible en una tensión conflictiva (Agamben 250). Hacia el final del poema, señala Agamben, la demora producida por el encabalgamiento se detiene. El último verso –la versura, del término latino que indica "el punto en que el arado llega al final del surco y da la vuelta" (Agamben 252)–, niega, a primera vista, la escisión que define la intensidad poética. Pero el final, señala Agamben, no hace coincidir el sonido con el sentido sino que devuelve a cada uno a su estatuto discontinuo: "la doble intensidad que anima la lengua no se aplaca en una comprensión última, sino que se precipita, por así decir, en el silencio de una caída sin fin" (Agamben 258).

En francés, la palabra "répétition" designa también al ensayo. Derrida hace uso de esta idea para pensar el poema como texto que se repite, se ensaya y se memoriza[66]. Deleuze, en *Différence et répétition*, señala en un mismo sentido: "ensayamos una obra de arte como singularidad sin concepto, y no es casual que un poema deba aprenderse de memoria" (1968: 8)[67]. Así, "y eran una" se puede leer como una *répétition* en el sentido francés, es decir, como un ensayo sin estreno, un texto aprendido de memoria, despojado de su recitado, sin ningún fin.

Lo que sigue buscará leer el estribillo de *El eco de mi madre* ("ya la acompañé a morir una vez") como repetición, habilitada por el dispositivo ecoico, del acontecimiento de la muerte (acontecimiento que, en términos cronológicos, ocurre una sola vez) y, en tanto tal, como apertura o recomienzo posible que habilitará, en última instancia, el retorno fantasmal de las muertas como ética del poema en el último libro. Los estribillos de *La novela de la poesía* (2012) y *Chicas en tiempos suspendidos* (2021) serán estudiados en el último capítulo de esta parte (3. El tiempo espectral) como puestas en voz de la lírica terminal y como pasaje hacia una configuración de la sujeta espectral que hace hablar a las muertas en la cadencia iterativa de su enunciación.

2.4. Ya la acompañé a morir una vez

En la última parte de *El eco…*, "El libro cortado", asistimos, como sugiere el estribillo, a la muerte de la madre que repite otro trauma: el fallecimiento del hermano en la primera infancia. Así empieza el largo poema: "ya la acompañé a morir una vez / cuando mi hermano murió / leí en los ojos oxidados de ella / las secuelas de un llanto joven" (2012: 365). Ese primer verso se repetirá, encabezando cada estrofa, a lo largo del poema. Lo que se repite entonces, con el estribillo, es un acontecimiento ya acontecido "una vez", como si la primera hubiese sido un ensayo (una *répétition*) para la segunda.

[66] Se trata de la conferencia "Che cos'è la poesía?" (1992). Allí, Derrida se resiste a responder la pregunta ontológica *–che cos'e,* qué es la poesía– formulada, no casualmente, en lengua extranjera. Para evadir esa pregunta que sólo puede conducir a la extinción del poema, Derrida esboza una aproximación posible: la poesía sería aquello que se aprende de memoria (*par cœur*), una lengua rítmica que viene dictada por el otro y marca el cuerpo. Esta aproximación, sin dudas poética, al estatuto del poema, nos acerca a su dimensión material (el poema es latido, ritmo, memorización) sin desconocer la imposibilidad de apresarla en una definición estable.

[67] "On répète une œuvre d'art comme singularité sans concept, et ce n'est pas par hasard qu'un poème doit être appris par cœur"" (traducción propia).

En términos gramaticales, es un enunciado con un fuerte anclaje temporal: dos complementos de tiempo (“ya”, “una vez”) y un verbo en pretérito. De los sujetos se sabe poco: la primera persona tácita y el objeto directo reemplazado por el pronombre (“la”) nos conducen, de manera deíctica y anafórica, a ese “yo” que es la hija y a ese “ella” que es la madre, y que solo podemos conocer por la continuidad temporal y novelesca del libro.

El endecasílabo repetitivo propone, en efecto, una reflexión sobre el tiempo y específicamente sobre el tiempo de la muerte a la vez que disemina, en clara oposición con la figura del apellido que había protagonizado libros anteriores, las huellas de los sujetos: la que muere es la madre pero en esa muerte también se repite la muerte del hijo ocurrida “una vez” y también muere, de alguna manera, la hija que la acompaña. Así la muerte, ese acontecimiento que en términos empíricos o en el tiempo cronológico ocurre una sola vez, sucede en este estribillo, por lo menos, dos veces, en un pasado y un presente superpuestos. En efecto, por su carácter de suspensión y sujeción, el estribillo interrumpe el devenir fatal de la vida donde la muerte implicaría un único final, la multiplica y produce variaciones en torno a esa muerte narrada por el discurso familiar: “y desde esa mirada canosa prematura / dirigió un mensaje para mí por boca de mi padre / ahora sos todo lo que nos queda ahora sos todo” (p. 365).

La muerte prematura del hermano deja un lugar vacante en la historia familiar que es también el lugar del linaje masculino: “contaba y contaba en el cálculo de su cabeza / cuánto era lo que le quedaba, era una era una sola / era yo la hija sombra del varón en la cuenta regresiva” dice una estrofa, y también: “‘debajo estoy yo’ sudaba al mismo tiempo un nombre en la lápida / me habían circuncidado a mí por él”. Con la muerte del hermano, la estirpe masculina de apellido Kamenszain cesa la línea reproductiva, progresiva y cronológica para dar un giro a contrarreloj (“cuenta regresiva”) y comenzar a restar. El corte, la circuncisión del linaje masculino que deja su sombra muda sobre la única hija viva ocurre a la par de los inicios en la escritura:

> Ya la acompañé a morir una vez.
> Mis compañeros de banco son testigos
> del cuaderno pálido las letras cabizbajas
> murió mi hermano y yo empezaba a escribir era mi tarea
> mamá me ama mamá me mima 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
era yo la hija sombra del varón en la cuenta regresiva
él estaba entre nosotras un nombre de la lápida al living
pedía hacerse decir pero estaba prohibido
nunca más nunca más nunca más
la muerte casera en mi casa erigió el eco de un tabú
éramos una burguesía oscura envuelta en un gobelino
tapábamos con cortinas nuevas como diciendo NO PASARÁN
de la ventana para afuera un mundo impronunciable
nos acosaba y yo adentro haciendo en ghetto los deberes
la caligrafía muda de la h arrastraba un hermano
porque la muerte al fondo de mi infancia
había cortado el libro.
(Kamenszain, 2019: 365-366).

Como se lee en esta estrofa que se despliega entre estribillos, el rito de iniciación en la escritura, la tarea escolar, es indisociable de ese episodio "impronunciable" que es la muerte del hermano. Hay un verso que muestra el paralelismo entre el acontecimiento de la escritura y el acontecimiento de la muerte: "murió mi hermano y yo empezaba a escribir era mi tarea". Compuesto por dos hemistiquios eneasílabos, la cesura separa, por un lado, "murió mi hermano y yo empezaba" y, por el otro, "a escribir era mi tarea". El primer hemistiquio muestra la sincronía entre el fin y el comienzo: el fin o la muerte del hermano y el comienzo de la escritura pero también el comienzo de la vida de la sujeta que escribe, si leemos, tal como lo habilita la cesura, el verbo "empezaba" como intransitivo. En cuanto a la conjugación verbal, vemos que mientras la muerte del hermano se enuncia en un pretérito de aspecto perfectivo (un "murió" cerrado, concluido), la escritura se enuncia imperfectiva: "empezaba", "era".

Como demuestra el paralelismo del verso y, más generalmente, de la estrofa, el comienzo mítico de la escritura y el final impronunciable del hermano van juntos: se empieza y se termina a la vez que se escribe y se calla. La estrofa postula, además, dos espacios: el adentro del "ghetto" o la *vida de living* donde la que escribe realiza la tarea,

y el afuera que se mantiene a raya con unas cortinas nuevas "como diciendo NO PASARÁN"[68]. La caligrafía mayúscula del discurso familiar, en boca del padre, inscribe *los no*, mientras que la madre, "ausente", calla y hace cuentas, resta. Esa frontera entre el adentro y el afuera es también, entonces, la frontera entre la ley paterna hecha de discurso ("dirigió un mensaje para mí en boca de mi padre") que traslada todo el peso del destino sobre la hija viva ("ahora sos todo"), y la lengua materna, muda y "ausente": "yo no sé… yo no sé dijo ella de entrada cuando murió mi hermano / yo no sé… yo no sé la fue empujando hacia adelante el eco obstinado", señala el yo poético en otra estrofa que reescribe, nuevamente, el verso vallejiano pero esta vez restando un "yo no sé". La escritura, en esta escena de iniciación, también se encuentra en la frontera entre la ley del discurso ("yo empezaba a escribir era mi tarea", "yo adentro haciendo en ghetto los deberes") y la lengua del silencio ("la caligrafía muda de la h arrastraba un hermano").

La lengua de la que comienza a escribir se mueve entre la aliteración en "m" del afecto materno ausente ("mamá me ama mamá me mima mamá mamá"), que pasa de la repetición del mantra escolar a la invocación ("mamá mamá"), y la "h" muda del hermano que no está. Pero a diferencia de la frontera entre el *ghetto* (palabra que se escribe con la grafía italiana, incrustando una "h" que en el español no está) doméstico y aquello que ocurre "de la ventana para afuera", esa frontera erigida sobre el secreto y la prohibición, la caligrafía de la niña que comienza a escribir puede unir en un mismo renglón las "m" y la "h" (que son, también, las iniciales de mujer y hombre), desterrando la idea totalizante y unívoca del discurso paterno ("ahora sos todo lo que nos queda ahora sos todo") pero también la mudez absoluta de la melancolía materna con su secreto religioso inenarrable. Lo que permite esa convivencia es aquello mismo que delinea la escritura poética de Kamenszain y, tal vez, la escritura poética en general: otro corte del tiempo, otro proceso de subjetivación. A diferencia del corte definitivo de la muerte y el libro, el corte poético, como se ha visto con la cesura que sella en un mismo hemistiquio el comienzo y el fin, permite una convivencia temporal diversa. Y ese corte es, siguiendo a Porge, el del silencio como escansión, accidente o variación que habilita el eco en tanto apertura hacia el otro.

[68] En *El libro de Tamar*, la narradora retoma la metáfora de las cortinas como aquello que separa el *ghetto* del afuera: "pesados cortinados judaicos tipo black out" (2018: 59).

El estribillo de la hija única, a partir de estos versos que distribuyen de otra manera los silencios, las cesuras y por ende el tiempo, sufre ligeras modificaciones: "ya la acompañé a morir una vez / pero hay otra", dice por cuarta vez, y luego: "ya la había acompañado a morir una vez pero ahora / ella que entregó el comienzo está entregando también el fin". A diferencia de Eco, acá la que repite no calla parte del enunciado sino que agrega palabras; al igual que Eco, lo que se produce es una variación en la repetición. Por un lado, el cambio en la conjugación (del pretérito perfecto "ya la acompañé" al pluscuamperfecto "ya la había acompañado") da por terminado el efecto de esa primera vez en el presente. Por el otro, el "pero ahora" que se incorpora, encabalgado, al verso, yuxtapone al pasado un presente o una actualidad y así corta la matriz repetitiva del "ya".

Para decirlo en términos freudianos, el acontecimiento traumático aparece, en adelante, como reelaboración. El estribillo, así, da cuenta de la variación o la diferencia dentro de la repetición: la sujeta del poema queda liberada del peso de la fatalidad o la compulsión de destino (ese destino del discurso paterno que la colocaría como un "todo") y, hacia el final, tacha o silencia el segundo estribillo ("la muerte al fondo de mi infancia / había cortado el libro") y lo reemplaza por un futuro imaginario que asoma hacia el final del libro: "acompañé a mi madre a morir dos veces / y en estas fechas / ¿qué más puedo decir? / Diga lo que diga / en presente me siento libre / y hasta me parece que a lo mejor / …quién te dice… / mañana empiezo una novela".

El estribillo de *El eco de mi madre*, con sus variaciones verbales y léxicas, hace de la voz ecoica que se delinea en este libro una voz diferencial. Si Eco altera las palabras de Narciso –calla una parte del enunciado hasta hacer del rechazo una declaración de amor–, la sujeta de este libro altera no sólo las palabras de la madre sino las propias: el mismo estribillo, al variar, se deja atravesar por la cesura o el silencio que distribuye de otro modo los lugares y tiempos asignados a los sujetos (padre y madre, mujer y hombre, pasado y presente) y produce una lengua diferencial. Sugiero entonces, luego del recorrido propuesto, que esa diferencia reside en lo que el estribillo, como repetición alterante, le hace al tiempo y al sujeto.

Por un lado, el tiempo fatal de la muerte, que pone en acto una repetición mimética de otra muerte prematura, produce un corte en el libro o novela familiar que el poema, en tanto corte o escansión diversa, puede contar (las sílabas, el relato) o cantar (el ritmo) de otro modo. Mientras que la muerte, con su fatalidad ineluctable como la de Narciso, talla

“un nombre de la lápida al living”, el poema, en su resonancia, hace surgir un tiempo diverso: un pluscuamperfecto que da por terminado un modo de narrar la novela (“ya la había acompañado a morir una vez”) para que surja otra, esta vez narrada en presente, con un coloquialismo entre puntos suspensivos, y abierta hacia el futuro (“...quién te dice… / mañana empiezo una novela”).

Por el otro, esa diferencia se da en términos de diferencia sexual: así como Eco, en la lectura de Berger, se despega de su función mimética de Narciso para constituirse en tanto repetición alterante y lengua deseante, diferente de la mismidad monolítica de Narciso, la voz de Tamara viene a deconstruir el mito o la novela familiar que la colocaba como “hija sombra del varón” escondida detrás de una letra muda (la “h” de hermano y hombre) para encontrar, en el sonido mismo de la repetición (la aliteración en “m”, el estribillo) un modo de llamar y de hacerse llamar: “mamá me ama mamá me mima mamá mamá”.

Las aproximaciones al mito de Eco desde la deconstrucción y el psicoanálisis permitieron pensar la repetición como un procedimiento poético que configura un sujeto por fuera del espejo narcisista y de la primera persona monológica de la tradición moderna. Frente al individuo masculino, pronominal y oculocéntrico heredado de esa tradición, emerge aquí un sujeto imaginario que no se pliega sobre sí sino que se abre al otro: una voz que es llamada y que responde, y cuyo espesor se constituye en la resonancia.

En este marco, el estribillo introduce un tiempo repetitivo que interrumpe la linealidad: no solo varía, sino que pliega el tiempo, produciendo una textura de voces. La voz ecoica del poema surge en la hiancia, en el silencio del otro, como deseo de un nombre y como reverberación diferencial de la palabra ajena. Así lo muestra *El eco de mi madre*, donde la repetición funciona como mímesis diferencial de la ecolalia materna y, simultáneamente, como apertura hacia otras voces que reconfiguran el lugar de la sujeta en la novela familiar.

La lectura del mito desde la diferencia sexual da a ver cómo la repetición introduce una cesura que redistribuye los roles y las marcas de género. Allí donde la poética paterna —anclada en el Libro, el Talmud, el *ghetto*, el apellido— buscaba interrogar esa fuente única de enunciación, la repetición que aparece con más fuerza en los últimos poemarios opera como deconstrucción de esa voz monolítica y monológica. En la obra tardía de

Kamenszain este proceso se intensifica: el eco deviene un dispositivo de diseminación que multiplica las fuentes hasta conformar, en *Chicas en tiempos suspendidos*, como veremos luego, un coro espectral. La constelación de "chicas", "poetisas" (2021: 13) y "niñas de mil años" (p. 49), reunidas en un pañuelo que enlaza a vivas, muertas y aún no nacidas, instala un tiempo anacrónico, tal como anuncia el epígrafe de Georges Didi-Huberman que encabeza el libro: "estamos ante un tiempo que no es el de las fechas" (Kamenszain, 2021: 11).

En última instancia, esta modulación del sujeto poético puede leerse como una respuesta —atravesada por los feminismos— a las poéticas posvanguardistas que ya anunciaban "el fin de Narciso" (Monteleone, 2004). Si, como propone Monteleone, la discontinuidad temporal asociada a la muerte, al vacío y al hiato dio lugar a una lógica de la alteridad y a una restitución del instante en la poesía hispanoamericana, la obra de Kamenszain radicaliza esa discontinuidad: la muerte de Narciso no solo abre el espacio para otra voz, sino para la irrupción de una multiplicidad espectral, un sujeto coral, anacrónico y comunitario que se constituye en la repetición diferencial como llamado y como respuesta.

CAPÍTULO 3: EL TIEMPO ESPECTRAL

Hay que hablar *del* fantasma, incluso al fantasma
y *con* él, ya que ninguna ética, ninguna
política, revolucionaria o no, parece
posible ni pensable ni justa si no reconoce
en su principio el respeto por los otros que
ya no están o por los que todavía no están,
actualmente vivos, ya sea porque han
fallecido o porque no han nacido todavía.

Jacques Derrida[69]

¿Se puede deshacer lo hecho, se puede desmorir,
desterminar, des-deshacer? No. Pero sí. La
literatura puede rehacer la vida con cenizas. Otra
vida. La vida seguida, perseguida.

Hélène Cixous[70]

Este último capítulo se centra en el estudio de un tiempo que ha sido propuesto, en los apartados precedentes, como efecto de la repetición ecoica: el tiempo espectral. El estudio de la temporalidad de los fantasmas, en consonancia con la construcción de un sujeto poético que transita también, y sobre todo en el último libro de Kamenszain, hacia lo espectral, buscará recuperar una dimensión que ha sido mencionada anteriormente pero no desarrollada en toda su amplitud: la dimensión ética del poema. Ya hemos señalado que el eco, mediante la repetición alterante, incorpora la voz del otro en el acto poético.

[69] "Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme, et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, *présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés" (2024: 19 [mi traducción]).

[70] "Peut-on défaire ce qui est fait, peut-on démourir, désachever, dé-défaire ? Non. Mais si. La littérature peut refaire de la vie avec des cendres. De la vie autre. De la vie suivie, poursuivie" (*Ayaï ! Le cri de la littérature*, 2013 [mi traducción]).

Esa incorporación supone, para tomar el epígrafe de Derrida que analizaremos de manera pormenorizada en la última parte, un diálogo con "aquellxs que *ya no* están" o "aquellxs que *todavía* no están": un diálogo, para decirlo en sus términos, con los espectros.

En efecto, si el estudio del eco permitió aproximarse desde una perspectiva más bien psicoanalítica –sobre todo con Erik Porge– a la idea de cesura, hiancia o silencio del lenguaje necesarios para el advenimiento de la voz del otro, se tratará ahora de pensar las implicancias éticas y políticas –que toman más fuerza, según propongo, en el último libro de Kamenszain– de esa función del eco que consiste en hacer reverberar la lengua más allá de toda sincronía: desde un "ya no" o un "todavía no" que desajustan el presente y, con él, los sujetos de su enunciación (Derrida, 1993).

Ahora bien, ¿quiénes son esos espectros? ¿Esas voces que irrumpen y acechan[71] el poema hasta convertirlo, por tomar una figura barroca, en una danza macabra? Se trata de las "poetisas" convertidas en "chicas" en el tiempo suspendido del poema: compañeras anacrónicas de ruta que vuelven para volver a entonar los finales trágicos (*finales de novela*) que han dado por terminadas, con un "paso de prosa" (Kamenszain, 2016), sus vidas y sus escrituras (dos categorías que este libro, al mismo tiempo, propone volver a pensar de manera conjunta[72]). *Chicas en tiempos suspendidos*, cuyo estribillo se pregunta por la idea de final, logra reescribir esos finales de novela, vinculados de un modo u otro a la violencia machista (el ejemplo más cabal es, quizá, el femicidio de Delmira Agustini) y vuelve a colocar, sobre el nombre inscripto en la lápida silenciosa y trágica, los versos de las poetisas, esta vez recitados (leídos, repetidos) por una voz anacrónica que les devuelve su estatuto ético, su haber-sido.

En el capítulo anterior presentamos el tiempo repetitivo como tiempo específico del lenguaje poético que permitía, específicamente en la poesía tardía de Kamenszain, refigurar el tiempo genealógico, de carácter prosaico, que se encuentra en el origen de una narrativa lineal, familiar y cronológica. Ese tiempo de la repetición, cifrado en figuras

[71] El verbo "*hanter*", en francés, "*to haunt*", en inglés, remite a la acción de los fantasmas. En español, se traduce como "acechar", "aparecerse", pero también "embrujar". Derrida llega a hablar, incluso, de "hantologie" (traducido al español como "fantología") efectuando un juego de palabras con la "ontologie": la *hantologie* sería un modo de pensar espectral de pensar la política, por fuera de la ontología y la metafísica de la presencia.

[72] "Y sin embargo y sin embargo / los autores mientras escriben viven vidas / que valen la pena ser leídas" (2021: 18), leemos al comienzo del libro.

como el estribillo, nos permitió delinear un tipo de sujeto o voz que dimos en llamar voz ecoica: sustraída a la mismidad narcisista y marcada por un lenguaje abierto al llamado del otro. Ese llamado es posible pensarlo, con Derrida, como *Anspruch*: un llamado exigente que se dirige a nosotrxs, que exige nuestra respuesta (2003)[73].

Si el tiempo al que se oponía el tiempo repetitivo, entonces, era un tiempo genealógico, este capítulo propone pensar las figuras y refiguraciones del final a partir de la idea de tiempo suspendido. La poesía, y específicamente la poética de Tamara Kamenszain –figura central de nuestro corpus– piensa el final tanto desde sus *leitmotivs* (agonía, muerte, femicidios, desapariciones) como desde la matriz formal (el encabalgamiento, los cortes, la cesura, la suspensión) y se ocupa, a cada paso, de suspender esos finales o de colgarlos, como sugiere la imagen de tapa de la primera edición que muestra a las poetisas suspendidas en un tendal.

El último capítulo de esta sección, entonces, parte de la hipótesis, sugerida por la propia Kamenszain, de que la poesía es un lenguaje que se resiste a terminar (*lo que empezó como poesía* casi nunca *termina como poesía*) y que, por su forma misma, escapa a la noción de conclusividad y a la matriz teleológica que articula las vivencias del tiempo lineal en torno a un fin, un propósito o una meta (un *para qué* que orientaría el transcurrir de la novela). Así, el análisis de los finales "de novela" pero también de la imposibilidad formal del fin nos permitirá, en la última parte, transitar hacia una teoría del sujeto fantasmal del poema (derivada de las reflexiones de Jorge Monteleone) como un sujeto que anuncia desde su lugar de espectro o *revenant*. Como sugiere el epígrafe de Hélène Cixous, la literatura, la poesía, supone la *persecución* de una vida otra, sustraída (como lo muestran, nuevamente, los prefijos "des") a la clausura trágica y escrita con las cenizas de esos cuerpos que no se terminan de enterrar.

El capítulo se concentrará, en una primera instancia, en el análisis de dos estribillos: el primero, extraído de *La novela de la poesía,* interroga mediante la pregunta ("¿esto es hablar de la muerte?") la lírica terminal; el segundo, de *Chicas en tiempos suspendidos*, yuxtapone mediante la coordinación y la oposición ("y sin embargo y sin embargo") la persecución o el (re)comienzo de la vida a la idea de final. En un segundo

[73] Derrida toma este concepto de Gadamer: "el *Anspruch* de la obra, el llamado que nos dirige, la interpelación exigente que un poema instituye, el recuerdo obstinado pero justificado de su derecho a hacer valer sus derechos" (2003: 27 [mi traducción]).

momento, se abordará la poesía como un dispositivo que se resiste, por su forma misma (Agamben, 2016), a terminar. La figura del encabalgamiento y la cesura –así como la repetición en el primer capítulo– permitirán pensar esa resistencia a la clausura y una forma de sobrevida que será analizada, a partir de Derrida (1993) y Monteleone (2016), como una categoría para pensar el sujeto –o el coro– espectral del poema.

3.1. La lírica terminal en dos estribillos

> La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte. Porque no hay una manera humana de abandonar la primera persona gramatical, aunque se ensayen otras. Y esto es como decir que no se puede no morir. Escribir en verso, entonces, supone siempre escribir en forma de diario: extremando en cada escansión, en cada suspensión del sentido, en cada parálisis narrativa, lo que se está por terminar.
>
> Tamara Kamenszain[74]

La idea de final, en Kamenszain, es novelesca, tal como lo sugiere el título *La novela de la poesía* que no hace sino, mediante un estribillo omnipresente, repetir en pretérito perfecto la clausura trágica y su posibilidad enunciativa: "¿eso es hablar de la muerte?". La poesía, nos sugiere el título, da un paso de prosa cuando narra esas muertes. Señala Jorge Panesi en "Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain":

> Y a lo que este libro permanece atento es a un límite inestable (digamos: un final, los finales, aquel final de verso). La poesía no muere si el precipicio es la prosa, si el límite es lo narrativo, la narración, fronteras terminales que *La edad de los poetas* convoca una y otra vez con fruición recelosa: cuando el verso se pone a narrar, a contar, se acecha un pasaje que la poesía cruza sin miedo. Se narra (1998: 126).

Sin embargo, y a juzgar por los últimos poemarios, si la poesía no muere es porque "aquel final de verso" nombrado por Panesi escande de otro modo el tiempo teleológico

[74] "La lírica terminal", *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, 2003.

que apuntaría a un único final. Los estribillos que comentaremos a continuación muestran que el tiempo de la poesía supone una sobrevida espectral que nombra el final *extremando lo que se está por terminar* pero, a fuerza de ecos y repeticiones, *los muertos no terminan de irse.*

a) ¿Eso es hablar de la muerte?

En *Diferencia y repetición*, Deleuze señala que una vez que todo ha sido dicho, todo debe recomenzar. Como se lee en el final de *El eco de mi madre*, y en la continuidad discontinua que propone el libro siguiente, *La novela de la poesía*, una vez decretada la muerte de la madre, del hermano, del poema, no queda sino recomenzar. Si *El eco de mi madre* concluye con la posibilidad hipotética de escribir una novela*,* es decir, con un tiempo abierto hacia el futuro (los dos últimos versos son "...quién te dice…/ quizá mañana empiezo una novela"), *La novela de la poesía,* libro que se encabalga con el anterior y que es, como señala Foffani, indisociable de este, comienza con una pregunta por el pasado que se convertirá en estribillo:

¿Ya hablé de la muerte?
Murió mi hermano
murieron mis padres
murió el padre de mis hijos
y dije y digo que no están más.
¿Eso es hablar de la muerte?
Dejé anotado que se fueron
les dediqué libros los nombré
por sus nombres me anoticié
de que nadie me contestaba.
¿Eso es hablar de la muerte?
(Kamenszain, 2019: 373).

El primer verso efectúa un pasaje entre el "ya la acompañé a morir una vez", estribillo del libro anterior, y el octosílabo que funciona como estribillo de *La novela…*: "¿eso es hablar de la muerte?" En el medio, se registran las muertes en pretérito ("murió", "murieron") pero también se establece un *racconto* de los modos de decir esas muertes.

Los verbos declarativos también conjugados en pasado –"dije", "dejé anotado", "dediqué", "nombré"– recapitulan la historia o la novela de una escritura poética en diálogo con lxs muertxs. Y sin embargo, en medio del discurrir fúnebre, la voz poética interrumpe el compendio de verbos rimados con un estribillo que, en presente, pone en estado de pregunta esos modos de nombrar la muerte. Alrededor de diez veces se preguntará la sujeta si *eso* –pronombre demostrativo cuyo referente va variando a lo largo del extenso poema– es *hablar* de la muerte.

La novela de la poesía es un libro construido a fuerza de "estribillos ajenos": los estribillos de Osvaldo Lamborghini "nací en una generación" y "la muerte y la vida estaban / en un cuaderno a rayas", del poema "Prosa cortada"; los estribillos de Néstor Perlongher "ahora que me estoy muriendo" ("Canción de una muerte en bicicleta") y "hay cadáveres" ("Cadáveres") y los versos "alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra", de Alejandra Pizarnik, devenidos en estribillo en la caligrafía de Tamara, entre otros, modulan la escritura de este libro.

El eco, en este sentido, toma la forma del intertexto tal como lo ha pensado, desde Bajtín, Julia Kristeva, es decir, como un una red de resonancias donde la palabra se constituye como eco de otros discursos (1969: 82-112). El eco de los versos ajenos –que abundan en la obra tanto poética como ensayística de Kamenszain– supone un modo particular de hablar con lxs muertxs: al citar esos versos sobre la muerte, de algún modo, establece un diálogo vital con lxs poetas –gesto que puede pensarse como propio de toda escritura–, los repite para hacerlos reverberar y rebelarse contra la tiranía de un tiempo que los condujo al final. Como en los versos que siguen:

> Ensayé todo lo que pude
> insistí con estribillos ajenos
> "debajo estoy yo" "debajo estoy yo"
> pero Pizarnik ya había nacido
> enterrada Alejandra Alejandra
> se hizo llamar desde chica
> y eso sí que es hablar de la muerte.
> Yo solamente la cito
> porque nací en una generación

y eso no es hablar de la muerte
si el cuerpo camina solo
plegarse con otros al paso del tiempo
es un deporte literario:
"La muerte y la vida estaban
En un cuaderno a rayas"
(Kamenszain, 2019: 373).

Mientras que, en referencia ("yo solamente la cito") a Alejandra, el estribillo se afirma ("y eso sí que es hablar de la muerte"), la mayoría de las veces se formula bajo la forma de la interrogación. "¿Eso es hablar de la muerte?" pone en estado de pregunta eso que el cúmulo de citas parecería afirmar: la posibilidad de hablar de la muerte mediante la multiplicación de verbos declarativos y una conjugación pretérita ("murió", "murieron") que sellarían el final de una vida. El estribillo de *La novela de la poesía* superpone, al tiempo imaginario, pretérito y afirmativo de la novela, otra entonación, la de la pregunta. El cambio prosódico implica, al mismo tiempo, una lectura vertical: cada vez que aparece, la pregunta obliga a cuestionar lo anterior y lo que sigue.

Como todo estribillo que suspende el avance prosaico pero también sujeta el pie del poema, la pregunta va adquiriendo distintas respuestas según el lugar donde se ubique: "¿será una manera de hablar de la muerte? / Sí", dice el yo poético en referencia al "Héroe" de Gambarotta; "¿eso es hablar de la muerte? / La pregunta me deprime", señala a propósito de *La novela luminosa* de Levrero. La mayoría de las veces sin respuesta, otras veces respondida, jugando con el hartazgo o la depresión, el estribillo muestra la diferencia en la reiteración. Podemos decir, entonces, que si en el libro anterior el estribillo suponía un nuevo diálogo con el pasado, un acto repetitivo capaz de reescribir, de manera ecolálica, la muerte del hermano, aquí la repetición opera como un golpe de presente en la medida en que cada enunciación, a la manera de un deíctico, hará del estribillo un enunciado diferente: "y eso sí que es hablar de la muerte"; "eso no es hablar de la muerte"; "esto no es / hablar de la muerte todavía"; "eso es hablar de la muerte"; "¿será una manera de hablar de la muerte?" leemos a lo largo del poema.

Entre el primer verso ("¿ya hablé de la muerte?") y su repetición anafórica asistimos a variaciones: pasamos del pasado al presente, y de la primera persona a una tercera impersonal. El reemplazo del sujeto de la enunciación, el pasaje de una primera

del singular (*hablé*) al pronombre demostrativo (*eso*) da cuenta de lo que produce, aquí, el ritmo de la repetición: un devenir fantasma del sujeto. Cuando leemos la pregunta "¿eso es hablar de la muerte?", nos formulamos otra: ¿qué es *eso*?

Ese deíctico o *shifter* reclama una lectura vertical, u oblicua, del estribillo: la respuesta a la pregunta –qué es *eso*– no tiene una sola respuesta. En el fragmento citado, *eso* puede ser la propia escritura, *eso* puede designar la ausencia de respuesta, *eso* pueden ser, incluso, los otros, los muertos que adquieren, en el poema, una voz para hablar. Así, mientras que entre repetición y repetición los verbos declarativos en pretérito buscan sellar un fin definido por los contornos prosaicos de la vida, el parentesco y el apellido, la repetición, bajo la forma de la interrogación, desvía ese tiempo conjugado en pretérito –*ya hablé*– hacia un presente demostrativo donde *eso* –la Cosa, la muerte– habla. Tomando el epígrafe de Derrida que analizaremos, con más detalle, al final, se trataría de pasar del caso genitivo (hablar *de* la muerte) al ablativo (hablar *con* la muerte).

El estribillo es, de este modo, anafórico y presente: retoma el pasado y lo reescribe mediante una acentuación, una prosodia y un ritmo propios que permiten una convivencia entre el comienzo y el fin, entre la vida y la muerte, clausuradas por el discurso familiar. Así, a diferencia del silencio familiar que inscribe el nombre en una lápida de una vez y para siempre, el poema no *habla de* la muerte sino que la interroga para que ella hable a través del poema. La reiteración libera así a la sujeta imaginaria del poema de un futuro prescrito en pos de un presente siempre diferente y un futuro hipotético.

La escritura poética, cuyo mito de origen caligráfico y escolar se registra en la última parte de *El eco de mi madre*, surge en consonancia con el eco de la madre pero también con el eco de los poetas citados: como una repetición con variaciones de un acontecimiento a la vez silencioso y escrito con aliteraciones que puede reescribirse cuando se vuelve a pasar por el silencio. La poesía permitiría volver a enunciar o enunciar de otra manera la muerte novelada, lapidada por el modo novelesco de contar. La escritura, aprendida por la sujeta en las sombras de la muerte fraterna y reelaborada con el acontecimiento de la muerte materna (*El eco de mi madre*), después con la muerte leída, contesta ese "mensaje" que le llega por la voz del padre en una lengua a caballo entre la glosolalia llena de aliteraciones ("mamá me ama mamá me mima mamá mamá") y la "caligrafía muda de la h". El comienzo mítico en la escritura, así, arrastra un impronunciable, un silencio no escribible, un libro cortado que devendrá, en adelante, en

la forma del poema como ejercicio caligráfico. “Eco de un tabú”, el poema convoca un silencio, una “h” muda y, al mismo tiempo, ese eco que silencia parte del enunciado también, a fin de cuentas, libera.

b) Terminar como novela / Y sin embargo y sin embargo

Como anticipamos, el último libro de Tamara Kamenszain, *Chicas en tiempos suspendidos*, se publicó en 2021, el año de su muerte. Escrito durante el tiempo suspendido de la pandemia, desde un cuerpo que formaba parte de la “población de riesgo” –categoría que retoma, no sin ironía, uno de los poemas–, este último libro es, ya desde el título, aquel que propone una reflexión más acabada sobre el tiempo. El estribillo “y sin embargo y sin embargo”, como “siempre hay otra línea de lectura”, es un estribillo que abre y yuxtapone a la vez: habilita la paradoja y al mismo tiempo sedimenta distintas temporalidades. Las Abuelas de Plaza de Mayo y las feministas del presente se trenzan en un pañuelo blanco que se tiñe de verde; las poetisas y las poetas como Delmira Agustini y Cecilia Pavón, o Alfonsina Storni y Celeste Diéguez, se encuentran en una lengua sin edad que las aúna. Esta constelación de “chicas”, “poetisas” o “niñas de mil años” anudadas en un pañuelo que junta a las muertas con las vivas nos ubica en el tiempo anacrónico anunciado por el epígrafe que encabeza el libro: “estamos ante un tiempo que no es el de las fechas”, reza la cita de Georges Didi-Huberman extraída de su libro *Ante el tiempo.*

El tiempo que no es el de las fechas, ese tiempo en suspenso como el de la pandemia, es el tiempo de la chicas tal como lo establece ese título que amalgama las luchas de género, el tiempo y la suspensión propios de la poesía (recordemos, una vez más, que el estribillo sujeta y suspende). “Chicas” es un significante que anuda, como el pañuelo, la concepción de una escritura antivate declinada en femenino con la concepción de un tiempo que no es el de la edad: “chicas es una palabra dulce / que no tenemos que dejar de lado / aunque nuestra edad la desmienta” dice la sujeta de este largo poema a la vez que recupera, de Amelia Biagioni, el sintagma “una niña de mil años” (2021: 49). Pero el significante “chicas”, además, corta la idea de generación con la que insistía uno de los estribillos de *La novela de la poesía* tomado de Osvaldo Lamborghini: “nací en una generación”. El tiempo suspendido, en cambio, no es generacional: es un tiempo que

permite anudar en un mismo pañuelo a las viejas y las jóvenes, un tiempo de la yuxtaposición habilitado por el estribillo "y sin embargo y sin embargo":

Poetisa es una palabra dulce
que dejamos de lado porque nos avergonzaba
y sin embargo y sin embargo
ahora vuelve en un pañuelo
que nuestras antepasadas se ataron
a la garganta de sus líricas roncas[75].
(Kamenszain, 2021: 13).

Ese pañuelo parece ser –y es posible sospechar esta estratagema en Tamara Kamenszain– el mismo que María Moreno, antes de la publicación de este libro, había propuesto como metáfora para pensar la obra de Tamara: del pañuelo para secar "las lágrimas de la viuda", presente en libros como *La novela de la poesía*, al pañuelo "perfumado que se arroja" (2014: 21), alegremente, en *El libro de los divanes.* En *Chicas en tiempos suspendidos,* el pañuelo protege la garganta ronca por los gritos de protesta y declamación. pero también se esgrime como tendal que enlaza dos momentos históricos del feminismo, superpuestos por las posibilidades que brinda el anacronismo: entre las Abuelas de Plaza de Mayo, estandarte de la lucha durante y después de la última dictadura militar, y las nietas de la cuarta ola, cuyo pañuelo anudado a la mochila simboliza la lucha por el aborto legal.

Pero también hay otro estribillo: uno que repite, con ligeras modificaciones, la fórmula "*empezar* como poesía" y "*terminar* como novela" (2021: 15, 20, 22, 27, 28, 34, 43, 51, 57, 67, 78). El concepto de final adopta distintas figuras en la última etapa de su escritura poética: la agonía de la madre en *El eco de mi madre*; el fin del análisis en *El libro de los divanes*, el "*happy ending"* en *Chicas en tiempos suspendidos* y, transversal a toda su lírica terminal o a la "enunciación testamentaria" que, según Jorge Monteleone, supone toda escritura poética (2016: 15), la muerte.

En *Chicas en tiempos suspendidos*, el suicidio aparece como un eco de los versos de Alfonsina Storni: "si él me llama le dices que he salido / había pedido Alfonsina mientras se suicidaba / y eso nos dio miedo" (Kamenszain, 2021: 13). Al recoger los

[75] Las "líricas roncas" aparecen como contrapunto, asimismo, de la "entonación macho" que cantaba en el libro *Tango bar* (1998).

endecasílabos finales del poema "Voy a dormir" de Storni (finales porque Alfonsina envía este poema al diario *La Nación* unos días antes de suicidarse, y finales también porque cierran el soneto), Kamenszain ubica allí un mito fundacional de las poetisas: el suicidio, pero también el femicidio –en el caso de Delmira Agustini, "Delmira, la primera víctima de femicidio" (2021: 15)– como destino aterrador y posible. Ese mito, que Panesi nombra como el "mito de la niña muerta" (1998: 125) recogiendo las reflexiones de Kamenszain en *La edad de la poesía* (1996), vuelve en *Chicas en tiempos suspendidos* no ya para cristalizar la mitología o la "fantasmagoría" (Panesi, id.) que acecha la vida y la escritura de las poetisas, sino para darle consistencia a la voz del fantasma. Los poemas que componen este libro, así, no sellan un nombre en la lápida de una vez y para siempre sino que las "niñas de mil años" (el sintagma pertenece a Amelia Biagioni citada por Kamenszain [2021]) se reúnen en un tiempo suspendido. Ese tiempo suspendido es, evidentemente, el tiempo de la poesía, ese que abre una hiancia para que las poetas muertas puedan volver a hablar: "por eso la poetisa que todas llevamos adentro / busca salir del clóset ahora mismo", enuncia la voz poética en un presente absoluto, "hacia un destino nuevo que ya estaba escrito / y que al borde de su propia historia revisitada / nunca se cansó de esperarnos" (2021: 14).

En el soneto de Storni, y en la recuperación que de él hace Kamenszain, las palabras acompañan, de manera sincrónica, el pasaje al acto: "si él me llama nuevamente por teléfono / le dices que no insista, que he salido' / *escribió con un pie en el mar* / porque parece ser que lo que empieza como poesía / está destinado a terminar como novela" (2021: 27 [subrayado propio]). La sincronía entre la escritura y la muerte, entre las palabras (el "encargo" nombrado en el soneto) y la vivencia responde, en términos de Kamenszain, a la escritura novelesca, si entendemos por "novela" no tanto un género sino un modo escriturario que implicaría, en términos temporales, una noción de final, destino o clausura trágica (*destinado a terminar como novela*).

Leemos al comienzo de *Chicas en tiempos suspendidos*:

Es claro que lo que empezó como poesía
tuvo que terminar como novela
porque Delmira ya se había divorciado
pero tenía cita con su ex marido
en una pensión de barrio

donde él la estaba esperando
con un revólver cajoneado en la mesa de luz.
"Él se suicidó sobre el pecho sangrante de la amada"
tituló *El Día* de Montevideo evitando hablar de ella.
Entre la metáfora modernista del pecho sangrante
y la palabra femicidio que no existía
Delmira se las ingenió para hacer y deshacer con la lengua
lo que quedaba por decir.
Extraño amado de mi musa extraña,
le había escrito ella a ese muso
que escarmentó el verso
hasta hacerlo sangrar.
(Kamenszain, 2021: 16).

El final de novela es el femicidio de Delmira cometido por su ex marido pero también el modo periodístico de enunciarlo que, como el mismo poema señala, no nombra a la víctima sino que da un rodeo eufemístico que evita su nombre ("la amada") y una imagen metafórica que elude la mención del crimen ("el pecho sangrante"). Frente a esa clausura trágica que, en pretérito, termina con la vida de Delmira Agustini, el poema de Kamenszain trae el eco de su verso: "extraño amado de mi musa extraña", también epígrafe del libro *Tango bar*. El poema, entonces, vuelve para "hacer y deshacer con la lengua / lo que quedaba por decir" y, desde una especie de futuro anterior que incorpora, anacrónicamente, la palabra "femicidio", hace reverberar la voz de Delmira para que la historia novelesca, tamizada por el tiempo suspendido del poema, vuelva a comenzar.

Así, nuevamente el eco –en este caso, del verso de Delmira– hace reverberar o resonar aquello que se anunciaba como final. Al titular del diario, formulado en un lenguaje que cifra la violencia del final, Kamenszain superpone un verso que, desde un futuro anterior, invierte los roles (el "amado" en lugar de la "amada") y vuelve *extraña* una escena que se daba por clausurada. El verso transcrito permite, así, que el "final de novela" se convierta en "comienzo de comienzos", para tomar el sintagma de Roland Barthes en *La preparación de la novela* (1979). Allí, Barthes introduce el último curso dictado en el Collège de France a partir de un deseo: querer-escribir (*scripturire*) una novela. A lo largo del curso, terminado abruptamente tras la muerte de Barthes en 1980,

se ocupará de ese "Querer-Escribir", definido como "actitud, pulsión, deseo, no sé" (2005: 42), la "Novela" nombrada, al igual que "el Libro" (Foffani, 2019), con mayúsculas. La novela ("forma larga, continua" [p. 59]) de Barthes –como *La novela luminosa* de Levrero, también ampliamente citada por Kamenszain– nunca llega: permanece, como lo indica el título, en el tiempo de la *preparación* o del deseo no colmado. El método mediante el cual Barthes elude la concreción de la novela, el empleo del "como si", es la escritura del fragmento -modelo textual que adopta en este texto como en otros[76]- y la dilación mediante el estudio de figuras, como el haiku, que se apartan de la forma novelesca. En efecto, tomando este modelo, la poesía (como el haiku) sería ese tiempo de la preparación: un "comienzo de comienzos" un modo de recomenzar, espectralmente, una vez que el final novelesco parece, como en el titular que anuncia el femicidio de Delmira, clausurar toda posibilidad de enunciación.

Pero además del eco, la repetición o la transcripción, hay otra figura fundamental que permite, como ya anunciamos, suspender el final: el encabalgamiento. Figura ampliamente utilizada y conceptualizada por Kamenszain, el encabalgamiento se nombra, tal vez valiéndose de la noción psicoanalítica, como corte. Hay un poema de *El libro de los divanes* donde el encabalgamiento permite jugar con la idea de final:

> Soñé con Arturo Carrera
> es un amigo de mi generación literaria
> me susurraba en italiano palabras al oído
> era excitante.
> Usted puede viajar a Italia a ver si ahí encuentra el amor
> interpreta la analista buscando que acabe
> la novela de mi vida para que por fin empiece
> su realidad.
> (Kamenszain, 2019: 419).

[76] En varios de sus libros, Barthes elige el fragmento como modo de eludir la sintaxis en tanto estructura donde el sujeto se pierde. En la introducción a *Fragmentos de un discurso amoroso* se pregunta: "¿no es a nivel de la frase que el sujeto busca su lugar –y no lo encuentra– o encuentra un lugar falso que le es impuesto por la lengua?" Así es que el enamorado, como el poeta, encuentra un lugar en los retazos de esa sintaxis novelesca: "el enamorado habla por paquetes de frases, pero no integra esas frases en un nivel superior, en una obra; es un discurso horizontal: ninguna trascendencia, ninguna salvación, ninguna novela (pero mucho de novelesco)" (2002: 20-21).

El poema evoca un verso del poeta cubano José María Heredia que funciona como epígrafe del libro: "¡Oh! ¿Cuándo acabará la novela de mi vida / para que empiece su realidad?" (2014: 36). El poema de Kamenszain parece responder a esa pregunta, pero en el intertexto ecolálico se inserta un corte diferencial: el corte de verso que funciona, a lo largo del libro, como mímesis del corte analítico. Entre "interpreta la analista buscando que acabe" y "la novela de mi vida para que por fin empiece / su realidad", asistimos a un corte de verso que nos hace leer de manera no lineal (o mediante otra línea de lectura) el verbo "acabar".

Este postulado poético de Kamenszain dialoga con la hipótesis planteada por Agamben en *El final del poema* (2016): el encabalgamiento, ese corte que se produce al final de algunos versos generando una tensión irreconciliable entre la unidad métrica y la unidad sintáctica, es aquello que distingue la poesía de la prosa. Si bien esta definición es problemática, sobre todo para pensar la poesía en prosa desde el siglo XIX en adelante, no la recogeré aquí en toda su extensión, sino en aquello que atañe a la definición del encabalgamiento como tensión, desajuste, entre el corte de verso y la continuidad sintáctica, pero también, a nivel rítmico, entre la pausa, la respiración de la cesura y el largo aliento de la frase.

Así, el juego entre "acabar" como "terminar" y "acabar" como "alcanzar el orgasmo", hace de la pregunta de Heredia –una pregunta por los límites entre la vida y la escritura– una contradicción latente entre el placer (el clímax) y el final. Gracias al encabalgamiento, al corte, pulsión de vida y pulsión de muerte quedan selladas en un mismo verso. Así, a diferencia de la pregunta, ciertamente trágica, conjugada en futuro, de Heredia, el poema de Kamenszain, como la intervención de la analista, abre el espacio para el placer y el amor. Acabar, en otras palabras, es comenzar.

El corte y el encabalgamiento –como veremos con más detenimiento– frustran la concreción novelesca del final: *El libro de los divanes*, que tematiza el fin del análisis, concluye con un juego similar al analizado previamente, pero esta vez con la palabra *pase*: "yo no soy analista ni pretendo graduarme de paciente / y sin embargo / sé que quiero dejar de analizarme y no sé cómo / y sé también que en algún momento / debería cerrar este libro y tampoco sé cómo / salvo que el final / caiga como una fruta madura / y caiga en la cabeza de alguien que por fin / pase por aquí". El *pase*, fin del análisis, se convierte al final en el subjuntivo del verbo *pasar*, lo cual implica imaginar la aparición de

"alguien", otro u otra, que convierte el final en un relevo, una compañía. El corte y el encabalgamiento, así, frustran el imperativo novelesco del final ("debería cerrar este libro") pero además –y esto resulta fundamental para nuestro análisis– hacen aparecer un otrx (Arturo Carrera o ese "alguien" que *pasa por ahí*). Así, si decir poéticamente es decir con cortes, cortar no significa acabar, salvo que acabar eluda, en su doble valencia, el mero sentido fúnebre y se abra, en un sentido deseante, a unx otrx, así se trate, como veremos, de un fantasma.

Las historias noveladas que narra *Chicas en tiempos supendidos* son historias conclusivas, novelas, como ya esbozamos, con final: el femicidio de Delmira Agustini, el suicidio de Alfonsina Storni. La novela es eso que ocurre una vez que las poetisas han terminado de escandir sus versos. El estribillo, en cambio, enuncia que la poesía no puede terminar: es la paradoja que leía Giorgio Agamben en *El final del poema*. Si el encabalgamiento es eso que distingue a la poesía de la prosa, ese cisma que se produce entre la unidad métrica y la unidad sintáctica, desaparece al final del poema y precipita al verso a una "caída sin fin" (2016: 258). Luego del recorrido establecido, podemos leer no solo el encabalgamiento sino también el estribillo como efecto de esa ausencia de término o final. Porque, como siempre, aparece otra línea de lectura que contradice, y sin embargo y sin embargo, la anterior:

> 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.
> (Kamenszain, 2021: 29).

Retomando a Porge, según quien el silencio, pausa en el discurso, podía tener un valor de escansión capaz de hacer aparecer al otro en el discurso (a eso llamaba la pulsión invocante), el encabalgamiento, en los poemas de Tamara Kamenszain y más allá, opera de modo similar: hace aparecer a ese otro espectral o fantasmático. La ausencia de final, la posibilidad del verso de volver a comenzar (*lo que empieza como poesía*) abre un

llamado al que acuden las voces de las "niñas muertas", las "poetisas" nombradas ya no mediante eufemismos ("la amada") ni por el apellido ("quisimos llamarnos como ellos: por el apellido") sino por el nombre de pila: Delmira, Alfonsina, Amelia, Alejandra, etc. Los versos de las poetas citadas en *Chicas en tiempos suspendidos* se encabalgan, se mezclan unos con otros, se insertan en la hiancia que producen los propios versos de Tamara; generan, así, una confluencia de voces que daremos en llamar coro espectral.

Entre la vergüenza del término "poetisas", enunciada esta vez en primera persona del plural, y la exhibición del término en un pañuelo visible, se alza el refrán: "y sin embargo y sin embargo". La yuxtaposición entre el conector "y" y el adversativo "sin embargo" interrumpe la cadena enumerativa (*y*) pero también matiza la oposición binaria (*sin embargo*). El verso, aislado en su unidad métrica, nos hace entrar en esa temporalidad paradigmática, no encadenada, incapaz de conducirnos a un final novelesco.

La temporalidad paradójica, anacrónica, de la coordinación y la oposición que no se excluyen da cuenta de una escritura que, a diferencia de la escritura de los "vates", no busca convencer: "mientras a las chicas en lenguaje inclusivo / la palabra vata no nos suena / porque las mujeres no escribimos / para convencer a nadie", dice en otro momento la voz poética (2021: 14). Los versos de Alfonsina se abstienen de responder y ponen en suspenso el "*happy ending*" (p. 66) o el final novelesco (en absoluto *happy*) que ocurre en el plano de la biografía. De la misma manera, el "y sin embargo y sin embargo" opone, a esa muerte colectiva decretada en "la lengua melosa o alarmista del televisor" (p. 41), una pulsión de vida que devuelve, mediante el lenguaje, a las muertas convertidas en fantasmas: "aprendí que si una palabra molesta en una época / puede hacernos revivir en otra" (p. 52).

"Y sin embargo y sin embargo" se encabalga con lo que sigue y deja el verso en suspenso. Presente y pasado, abuelas y nietes, palabras y silencio no permanecen en una oposición binaria o en una coordinación sin conflicto. El estribillo empuja al verso hacia un precipicio al tiempo que permite una variación silenciosa que hace del género y de la subjetivación un nudo maleable que se ata y se desata en consonancia con el ritmo del poema.

3.2. El coro espectral: una ética del poema

> Más que una escritura de sobreviviente, el desastre es el lugar de enunciación del *revenant*. Lengua fantasmática que ha incorporado las voces de los desaparecidos.
>
> Maurice Blanchot[77]

> Los espantos podrían ser –si se los leen Marx– los muertos que pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos. No obstante, existen en tiempo presente.
>
> Silvia Schwarzböck[78]

En este punto, es posible sugerir entonces que esa voz ecoica que toma forma en *El eco de mi madre* y continúa enunciando, repetitiva, hasta el último libro, incorpora una dimensión fundamental: la voz del fantasma. La sujeta de los últimos poemarios insiste en el diálogo *con* lxs muertxs, sobre todo desde *La novela de la poesía*, y da forma a una reflexión en torno al final imposible del poema (tal como lo demuestran los cortes, sobre todo en *El libro de los divanes*, y el estribillo *terminar como novela*, en *Chicas en tiempos suspendidos*). Se configura, así, una subjetividad que *incorpora* –para tomar el término de Blanchot, es decir, que *hace cuerpo*– una lengua y un tiempo póstumos. Esa lengua *revenante* o zombi enuncia desde un tiempo que podemos pensar, con Walter Benjamin o Aby Warburg, como *Nachleben,* generalmente traducido como "persistencia" o "pervivencia": un tiempo que alberga aquello que, como las estrellas, ya está muerto y no por eso deja de brillar[79].

---

[77] "Plus qu'une écriture de survivant, le désastre est le lieu d'énonciation du revenant. Langue fantomatique qui a incorporé la voix des disparus" (*L'écriture du désastre*, 2023 [mi traducción]).

[78] *Los espantos. Estética y posdictadura*, 2015.

[79] La metáfora de la estrella está presente en autorxs como Benjamin (la idea de constelación pero también la historia como aquello que "relumbra en un instante de peligro"). Asimismo, dialoga con la idea de *desastre* de Maurice Blanchot. El desastre, del latín *disastrum*, sería ese tiempo desorientado, en el que la estrella –brújula del tiempo cósmico– se ha perdido (retomaremos esta idea en el capítulo 5).

Podemos afirmar entonces que la poesía de Tamara Kamenszain, leída en retrospectiva, se declina con esas tres preposiciones que aparecen en el epígrafe de esta parte:

> Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, ya que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible ni pensable ni justa si no reconoce en su principio el respeto por los otros que ya no están o por los que todavía no están, *actualmente vivos*, ya sea porque han fallecido o porque no han nacido todavía (2024: 19 [mi traducción]).

La cita está extraída del "Exordio" de *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la Nouvelle Internationale,* de Jacques Derrida, pronunciado como una conferencia, primero, y luego publicado en 1993. Las tres preposiciones subrayadas por el autor declinan tres casos distintos: el genitivo (hablar *del* fantasma), el dativo (hablar *al* fantasma) y el ablativo (hablar *con* el fantasma). Estos tres casos suponen tres modos –gramaticales y políticos– de vincularse con el otro que se vuelven absolutamente necesarios (*il faut, hay que*, es la fórmula modal que elige Derrida) para construir una ética y una política justas.

La poesía de Kamenszain, sugerimos a partir del recorrido realizado, opera a través de esos tres casos. En primer lugar, el caso genitivo implica hablar *del* fantasma como tema: los otros que ya no están o los que vendrán –poetas, antepasados, familiares, nietos por venir en el sintagma "abuelos de la nada", etc.–. Los fantasmas son motivos y protagonistas de sus libros.

En segundo lugar, el caso dativo supone hablar *al* fantasma como objeto indirecto: dedicatorias e invocaciones pueblan sus libros de poemas de principio a fin, como recuerda la sujeta de *La novela de la poesía*: "les dediqué libros los nombré / por sus nombres me anoticié / de que nadie me contestaba" (2019: 373). El poema invoca, tutea, como señalaba Martine Broda respecto de la lírica amorosa o Jorge Panesi para nombrar el juego tuteante de Tamara con los poetas-hermanos de su generación.

En tercer lugar, el caso ablativo, quizá el gesto más radical, da lugar a la conversación *con* el fantasma cuando hace resonar esas voces y el poema se vuelve una forma de vida espectral compartida. Es esa conversación *con* los fantasmas la que ocupa el centro de *Chicas en tiempos suspendidos* y suspende por un rato –el tiempo que ocupa la suspensión poética– el miedo al contagio y a la soledad: "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 / –a quien acabo de conocer a través de ella– / me albergo en este tiempo suspendido / en el que parece ser posible / sumar pan con emoción" (2021: 77).

Esta triple dimensión gramatical implica, en efecto, que la poesía de Tamara Kamenszain *desquicia* el tiempo y lo hace mediante un tono deseante ("sumar pan con emoción"). *The time is out of joint*[80], exclama Hamlet citado por Derrida una y otra vez para pensar la temporalidad no-lineal de la política. El tiempo poético, así, tiempo suspendido y anacrónico, es un tiempo que también está fuera de quicio, desajustado, invadido por los espectros. Entre la vida y la muerte, los espectros que se hacen oír en el poema nos sitúan en un tiempo no clausurado, no dirigido hacia un final trágico que obturaría la posibilidad de la revuelta, sino abierto: un tiempo que Derrida llama, en oposición al mesianismo abrahámico, el tiempo de lo mesiánico sin mesías.

En el debate que se llevó a cabo en 1994 entre Jacques Derrida y Étienne Balibar en torno a la publicación de *Espectros de Marx* (1993), Derrida explicaba de esta manera el concepto de lo mesiánico que se encuentra en el corazón del ensayo:

> Lo mesiánico[81] [...] es la espera de lo que adviene, la apertura en relación a lo imprevisible. No una espera necesariamente pasiva, sino una relación con lo que adviene como "otro", una relación con el acontecimiento en tanto interrumpe el curso normal, habitual, del tiempo. Es decir la cesura. Siempre que hay cesura, hay una ruptura mesiánica que tiene lugar [...] una apertura hacia el porvenir (2024: 285).

Cesura, del latín *caesura*, proviene del verbo *caedere* (cortar, herir o matar) y, como ya se dijo, es un término poético que designa el corte, la pausa o la separación, al interior de un verso, entre dos hemistiquios. Derrida hace uso de este término poético para

[80] Derrida ofrece un abanico de traducciones al francés de esta frase. En español, se ha traducido como "el tiempo está fuera de quicio", "el tiempo está desquiciado", "el tiempo está descoyuntado", entre otras.

[81] La noción de "tiempo mesiánico" es indisociable del pensamiento de Walter Benjamin (sobre todo, en su diálogo con Gershom Scholem y en las *Tesis sobre el concepto de historia*). Volveremos a la noción benjaminiana de lo mesiánico en el capítulo 4.

pensar lo mesiánico y, por ende, el tiempo abierto de la política[82]. Herida, corte y apertura: la cesura, pequeña pausa al interior del verso, suspenso rítmico, agujero por el cual se fuga la sintaxis, es para Derrida el dispositivo privilegiado del acontecimiento.

Así, la cesura, como vimos en el poema de *El eco de mi madre,* pero también, más ampliamente, la idea de corte, herida o interrupción del tiempo que produce la repetición cada vez que altera una parte del enunciado (como vimos con Eco, pero también con las repeticiones de versos ajenos, etcétera) hace advenir al espectro o, al menos, se muestra abierto a su advenimiento. Resto de otro tiempo, pasado o porvenir, los espectros de esas *chicas* abren aquello que Tamara Kamenszain había denominado, en trabajos anteriores, la lírica terminal. En su lugar, la cesura se plantea como apertura, sobrevida y espera del acontecimiento en el porvenir: "mujeres que arriesgando sus propias vidas", dice la voz de *Chicas…* refiriéndose a las Abuelas, "se domiciliaron en la Plaza de Mayo / sabiendo que tarde o temprano sus nietes / las irían a buscar" (2021: 45).

Lo mesiánico sin mesías, en la poesía de Tamara Kamenszain, puede pensarse entonces como ese "tarde o temprano" que el poema, en tanto tiempo suspendido, no lineal, habilita. Pero también, para tomar el relato bíblico que estructura tanto el pensamiento de Derrida como la cabalística de Benjamin y Scholem y, en la misma tradición, la poesía de Kamenszain, eso mesiánico sin mesías, esa espera sin horizonte de espera, da cuenta en su poesía de un modo de despojarse de la ley abrahámica, la ley paterna asociada al Talmud, al círculo masculino y al gueto, para abrirse hacia el tiempo de las chicas, un tiempo no teológico y feminista[83] en la medida en que se emancipa del

[82] El tiempo de lo mesiánico sin mesías, en Derrida, puede pensarse como un modo de combatir la pura deconstrucción, es decir, la idea de que el tiempo no es sino discontinuo y sin orientación. Lo mesiánico permitiría orientarse hacia un porvenir, aunque no se sepa, y de ahí la importancia de la ausencia de la figura del mesías, de cuál porvenir se trata. En términos del propio Derrida, en "El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales": "si supiera de antemano a donde voy, creo que no daría ni un paso más" (1997: 13). Byung Chul Han lo formula de este modo: "incluso el mesianismo de Derrida restablece la gravitación temporal, sin volver al viejo esquema narrativo e identitario. Esta gravitación se basa en el futuro mesiánico. Derrida mismo criticaría el hecho de que la vida mesiánica necesite siempre de una construcción. La narración no es la única construcción posible del tiempo de la vida" (p. 72). Volveremos sobre la cuestión de la orientación sin fin, o la idea de orientarse a pesar de todo y sin narración, en las conclusiones.

[83] Es interesante recordar que, así como cada libro de poemas dialoga con un libro de ensayos, como he sugerido en otra oportunidad, el ensayo con el que dialoga *Chicas en tiempos suspendidos* es "Las nuevas poetisas del siglo XXI" que Tamara está escribiendo, al mismo tiempo, para el tomo V de la *Historia feminista de la literatura argentina*. Lo dice la propia voz

"angurriento nombre del patriarca" –el verso es de *La casa grande* (2019: 193)–. Sobre el nombre del patriarca o el vate, Abraham o la ley paterna, se inscriben los nombres de pila de las chicas, nombres que no remiten a una estirpe ni sellan un final de novela, sino que se abren, en el tiempo suspendido de lo mesiánico sin mesías, hacia una "espera sin horizonte de espera" (Derrida, 2024: 262). Así la poeta, entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte, abre un espacio de hospitalidad para acoger a los fantasmas, ofrecerles el pan.

En un artículo sobre Aby Warburg, Germán Prósperi analiza el concepto de "Nachleben" como una crítica, en el plano filosófico, a la metafísica de la presencia y, en el plano político, a la política pensada como gobierno de lo viviente. Prósperi recuerda la definición de *politiké* de Platón, según quien, para que haya política, tiene que haber gobierno de lo viviente (*zoé*). Por eso los muertos (y, agregamos, los poetas) quedan desterrados, para Platón, de la vida política. Pero los muertos, señala Prósperi leyendo a Warburg, no conforman un no-ser, sino un "ser-del-haber-sido". El trabajo de Warburg con las imágenes, señala Prósperi, consiste "en detectar y sacar a la luz ese residuo metafísico, espectral y póstumo que acecha en las imágenes y que resulta irreductible a la metafísica de la presencia, tanto en su dimensión política como ontológica" (2019: 173).

Ese "residuo metafísico, espectral y póstumo" –que es también aquello que va a buscar el historiador, según Benjamin, convertido en recolector de harapos– es lo que intentamos leer, en la última Kamenszain, como irrupción de una voz que persiste o pervive: la voz de las poetas muertas devenidas espectros parlantes. Llamamos a esta enunciación póstuma, que mezcla las voces de las "chicas" y las "abuelas" en una enunciación plural y a la vez agujereada por la ausencia, "coro espectral".

La palabra "coro", del griego χορός, alude en su etimología al cerco conformado por las personas que cantan. Resulta significativo, entonces, pensar el pasaje del "círculo masculino" o "*ghetto*" –que excluía del canto (*kaddish*) a la sujeta ensoñada– hacia el coro espectral que la aloja y al mismo tiempo la disuelve entre las "líricas roncas" de las otras: las Abuelas que reclaman a sus nietxs, las nietas que reclaman por el aborto legal.

---

del poema: "para el último tomo / de la Historia feminista de la literatura argentina / me pidieron un artículo sobre las poetas del siglo XXI. / Voy a investigar qué pasa con el amor / en lo que escriben esas chicas de hoy / me propuse entusiasmada" (p. 83).

Esos cantos, distanciados en el tiempo, se reúnen, como en una danza macabra, ante la injusticia y la violencia que no da lugar para su enunciación.

La idea de coro espectral implica la construcción de una voz múltiple, que no remite a ningún sujeto individual. Pasamos, así, del eco (de la madre, en singular) al coro (de las chicas, en plural): ambos diluyen la fuente de la voz pero, a diferencia de ese eco que, como veíamos con Berger, deconstruye el tiempo de la ley paterna y del relato materno, y entonces supone una especie de tiempo diferencial respecto del tiempo de los orígenes, el coro espectral, al tiempo que construye una voz múltiple –las *chicas*, las *poetisas*– y anacrónica –en la medida en que mezcla los tiempos–, delinea una ética: escucha a las otras y les hace un lugar en el poema.

La idea de la espectralidad como ética del poema nos lleva a reconsiderar la "enunciación testamentaria" intrínseca al lenguaje poético tal como la concibe Jorge Monteleone en *El fantasma de un nombre*. Allí, Monteleone introduce su teoría del sujeto imaginario del poema y le otorga una función que me interesa particularmente: la función tanática. Dice Monteleone en la introducción a su libro: "dicho fenómeno de escisión, de descentramiento o disolución de la unidad del sujeto –tampoco ajena al descubrimiento freudiano– también se corresponde con la pérdida del fundamento trascendente para el sujeto y su palabra, es decir, con la destitución del Logos divino como garante de la subjetividad" (2016: 10).

La figura de la disolución de la unidad del sujeto se inicia, para Monteleone, con la poesía moderna –en figuras emblemáticas como Mallarmé o Rimbaud, con su famoso *Je est un autre*– y los discursos que la circundan, tales como lo dionisíaco nietzscheano o el inconsciente freudiano. En este sentido, la poesía moderna realiza anticipadamente aquello que la filosofía, y luego el psicoanálisis, recogen ya entrado el siglo diecinueve: la imposibilidad de reducir al sujeto a una unidad cerrada, autoconsciente, trascendental y cartesiana. Como señala Mariela Blanco en su artículo "Teorías sobre el sujeto poético", "conviene no olvidar que el sujeto contra el que recaen estos golpes es el ego cartesiano que se funda en su oposición a la categoría de objeto y en clara supremacía con respecto a la misma" (Blanco, 2006: 154). La crisis decimonónica del sujeto cartesiano será retomada ampliamente por el posestructuralismo mediante la deconstrucción de la figura del autor como garante de sentido y autoridad sobre el texto, para mostrar que la trama textual no cesa de diseminar las marcas de su supremacía.

En la famosa conferencia *¿Qué es un autor?* (2010), Foucault se centra en la frase de Beckett "qué importa quién habla, alguien ha dicho, qué importa quién habla" para desarrollar su teoría de la escritura como un espacio donde el autor no cesa de desaparecer, de diseminar sus huellas. Giorgio Agamben, en *El autor como gesto*, retorna al pasaje beckettiano para posar el ojo en un sintagma pasado por alto por Foucault: "alguien ha dicho" ("*quelqu'un a dit*"). Dice Agamben: "hay allí, entonces, alguien que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado" (2013: 81-82). Ese alguien, pronombre indefinido es, en términos de Monteleone, un fantasma: alguien que, aún muerto el sujeto, sigue profiriendo un enunciado. Me interesa observar, en esta deriva del pasaje beckettiano, un tercer elemento: la repetición del sintagma "qué importa quién habla" que, a la manera de un estribillo en discurso directo, encierra al fantasma.

Siguiendo nuestra hipótesis, lo que se repite (*no importa quién habla*) retorna diferente y diferido: en el medio, alguien, tal vez un fantasma, ha proferido el enunciado. Es posible afirmar, entonces, que la repetición no niega el "quién" pero tampoco afirma el "alguien". El sujeto que enuncia deviene, como el sujeto poético, un sujeto que, al repetir, se modifica, se pluraliza y se espectraliza. Dicho de otro modo, el sujeto espectral (*alguien ha dicho*) es aquel que aparece entre estribillos, sujeto a la melodía repetitiva del eco.

Volviendo a la propuesta de Monteleone, en Latinoamérica es la vanguardia histórica la que recoge el guante de la disolución del yo mediante el uso del doble (Borges), la orfandad o la negación del nombre (Vallejo). A partir de estas figuraciones del sujeto escindido, diseminado, se vuelve imposible, mucho antes del posestructuralismo francés, no solamente remitirnos al autor como categoría orientadora de la lectura, sino también leer la construcción imaginaria del sujeto como una categoría estable. Por el contrario, el sujeto imaginario del poema aparece como un significante vacío que será hablado por cada acto de enunciación poética, como una deixis inseparable de su entramado textual o como una voz fragmentaria que sigue hablando tras la evaporación del sujeto en la vanguardia: en otras palabras, como un fantasma. La voz poética como voz de ultratumba –con los ejemplos de Mallarmé o Alejandra Pizarnik– se combinan en Kamenszain, leída desde Derrida, desde una perspectiva ablativa: hablar *con* los fantasmas y no solamente *como* un fantasma para escapar a lo "actualmente vivo".

En efecto, según el recorrido hecho por los poemas de Kamenszain, es posible sugerir que la repetición, y más concretamente el eco como principio constructivo, no solo multiplica sino que también espectraliza el sujeto. Esto significa, retomando el epígrafe de Derrida, que pone en práctica una ética y una política: la voz que enuncia, atrapada en la iteración y, por tanto, en la variación, corta el tiempo fatal (la muerte interrogada por el estribillo) que la distingue de lxs muertxs y lxs no nacidxs (reunidxs en el verso "y sin embargo y sin embargo") para hablarles y para que ellos hablen a través del poema.

La idea de coro espectral, finalmente, construye una temporalidad que se desliza, como la cita de Derrida, entre el "ya no" y el "todavía no": una temporalidad que podríamos nombrar, con Judith Butler (2005), como un futuro anterior, un tiempo del duelo que se sustrae tanto a la lógica presentista que domina gran parte del pensamiento de nuestra época –desde las teorías *new age* de "vivir el presente" hasta las lecturas del aceleracionismo– como a la mirada apocalíptica –que se hace presente, en *Chicas en tiempos suspendidos*, en esa lengua alarmista de las pantallas. En una época, la nuestra, dedicada a los discursos del fin del mundo —no tan diferentes de los discursos del fin de la historia que criticaba Derrida a comienzos de los '90—, discursos casi teológicos, conjugados en futuro simple, que pretenden cerrar el porvenir sin siquiera hacer el trabajo del duelo (Didi-Huberman, 2025)[84], la poesía puede convocar a los fantasmas o a los espectros: es decir, abrir el porvenir.

La poesía es espectral, la palabra de un fantasma. Es lo que sugiere Mallarmé, citado por Monteleone, cuando escribe "pero, afortunadamente, estoy perfectamente muerto" (2016: 10). O Alejandra Pizarnik cuando recita, de su poema "Sólo un nombre": "alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra" (Pizarnik, 2001: 65), o Néstor Perlongher cuando escribe, durante su exilio, cuarenta y tres veces el sintagma "hay cadáveres" (1987). El coro espectral de Kamenszain, el coro de las "chicas", convierte su poesía ecoica en un diálogo con aquellas que ya no están: las asesinadas, las víctimas de suicidio, las muertas por abortar, lxs desaparecidxs; espectros o espantos, para tomar el término de la filósofa Silvia Schwärzbock, que nos miran fuera de toda sincronía. Los espantos exhiben la matriz liminar de todo enunciado: entre la muerte y la vida; entre lo que nunca nacerá –el aborto, el pañuelo verde– y los que están muriendo –el padre en el

[84] Volveremos a estas reflexiones, con más detenimiento, en los capítulos 5 y 6.

hospital–; entre la enfermedad –el covid– y la continuación de la vida –la biblioteca–; entre la infancia –los nietos– y la vejez –designada como "población de riesgo" por la televisión–; entre el suicidio y la búsqueda eterna de la juventud.

Tiempo espectral, entonces: un tiempo que se sustrae a la lógica del final, de la tragedia y de la clausura, no solo como una rebelión frente al tiempo lineal y cronológico, sino también por lo que habilita en términos políticos, estéticos, subjetivos y éticos: pensar la cuestión del *hablar con*, volver a entonar ciertas voces que una lengua prosaica fija y clausura al decretar, junto con el fin de una vida, el fin de su hablar. Así ocurre, por ejemplo, con las voces de los hijos de los desaparecidos en el último libro de Tamara, que no quedan atrapadas en narrativas heroicas o trágicas, sino que aparecen con una nueva entonación.

El tiempo suspendido sería ese tiempo entre la vida y la muerte, un tiempo que no es el de las fechas o que, cuando una fecha irrumpe, lo hace como un *schibboleth* –para retomar un concepto que Tamara cita de Derrida, a su vez tomado de Paul Celan[85]–: la fecha como firma. Así termina *Chicas en tiempos suspendidos:*

> Y sin embargo y sin embargo
> como si no me perteneciera
> de golpe se me cae pegada
> a los días de la pandemia
>
> una fecha.
>
> Marzo-diciembre de 2020

(Kamenszain, 2021: 86).

¿Qué firma esa fecha ubicada al final del largo poema, un poema que se inicia con la negación, justamente, de la fecha? 2020: el tiempo suspendido de la pandemia, el tiempo que la televisión, alarmista, decreta como el final de lo que llama población de riesgo (2021: 36-37). Esa fecha que cierra el largo poema, sin embargo, se despoja del sentido unívoco que puede otorgarle el "televisor monolingüe" (p. 33) y se abre hacia el porvenir, un modo de ser leída o de hablar *con*, también como un fantasma –y acaso de manera premonitoria– las otras: "serán otras las que al dorso / de una foto del siglo xx / reconozcan nuestros nombres / me digo mientras me voy retirando" (p. 86).

El eco funcionaba como un procedimiento temporal y enunciativo mediante el

[85] Volveremos sobre esto en el capítulo 6.

cual se horadaban y diseminaban las marcas tanto de aquel sujeto textualista del que se queja la Kamenszain de los últimos libros como del sujeto autobiográfico en primera persona (Tamara) gracias al alejamiento de la fuente de la voz que produce la repetición –un enunciado que vuelve reverberado por otro–. El coro, entonces, puede pensarse como un dispositivo también ecoico, en un sentido intertextual (Kristeva, 1969) y comunitario, pero sobre todo espectral: hablar de las muertas como una forma de habla política. A la manera de una redistribución democrática (Rancière, 2005), el coro borra el binarismo que asocia a los muertos al silencio y los vivos a la palabra. Tal vez solo en esa cesura que produce el encabalgamiento, en ese corte, sea posible escuchar esas voces.

En su libro *Ayaï ! Le cri de la littérature* (*¡Ayaï! El grito de la literatura*), Hélène Cixous se pregunta: "¿Se puede deshacer lo hecho, se puede desmorir, deshacer, desarmar?", y enseguida responde: "No. Pero sí. La literatura puede rehacer la vida con cenizas. Otra vida. La vida seguida, perseguida" (Cixous, 2013: 26). Este "pero sí" se une al estribillo "y sin embargo y sin embargo", que se repite quince veces en este último libro de Tamara Kamenszain. La vida y la muerte coexisten así en una coordinación-yuxtaposición dentro de un estribillo que se repite para revivir a las muertas. Así, si la literatura puede continuar la vida, es a condición de que quien enuncia, esa sujeta convertida en Tamara convertida en nosotras, se transforme en fantasma para reunirse con los muertos en el cadencia iterativa de su repetición.

Los espantos del libro homónimo de la filósofa argentina Silvia Schwarzböck son los fantasmas de los desaparecidos que regresan, según la autora, en la estética posdictatorial. "Sin embargo", dice Schwarzböck; "pero sí", dice Cixous; "y sin embargo, y sin embargo", dice Kamenszain; los fantasmas "existen en el presente": es esta coexistencia paradójica en el tiempo la que, como he querido demostrar, fomenta la poesía como dispositivo de repetición. Así como el verso funciona como diferencia con respecto a la línea prosaica (y, por lo tanto, genealógica, hereditaria, etc.), el eco redobla, multiplica y disuelve esta identidad fija, progresiva y afirmativa para instaurar, como indicaba el epígrafe de Derrida, una forma de justicia. Resta saber si la sujeta puede hacer de la "pesadilla" de los espantos una "vida que continúa". El poemario-epitafio de Tamara sugiere una respuesta: "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" (2021: 14).

Al final de este recorrido, queda claro que la poesía de Tamara Kamenszain construye una poética singular en la que la enunciación, la repetición y la disolución se entrelazan de manera dialéctica. Lo que en un primer momento podía parecer un simple desplazamiento pronominal –de la tercera persona del singular al nosotros de las poetisas– resultó ser una operación más compleja, en la que la voz se difracta, se disemina y se vuelve espectral. La figura del eco, como motivo poético, procedimiento y marca de la diferencia sexual, desempeña un papel central en esta dinámica: permite que la voz se repita al tiempo que se altera, que enuncie al tiempo que disuelve la fuente de su enunciación. Lejos de ser una simple afirmación de identidad, la repetición instala una comunidad de sombras, donde las voces de las muertas, las desaparecidas y las no nacidas coexisten con las de las vivas.

En este sentido, la poesía de Kamenszain se inscribe plenamente en la línea de la espectralidad tal y como la concibió Jacques Derrida: una modalidad de enunciación que deshace la linealidad del tiempo, abre una ética de la relación con los fantasmas y pone en juego una política del legado y la memoria. El sujeto poético se configura como aquello que habla desde un entrelugar fantasmal donde la palabra se deja atravesar por las voces ausentes y futuras. En esto, la voz de los poemas de Tamara Kamenszain se une a lo que Jorge Monteleone denomina el "fantasma de un nombre": un sujeto poético que oscila entre el pronombre personal y la muerte, entre la identidad y la desaparición. Desde esta perspectiva, *Chicas en tiempos suspendidos* aparece como la culminación de una poética en la que el sujeto ya no es ni un yo individual ni un simple nosotros colectivo, sino una multiplicidad disjunta, un coro espectral.

SEGUNDA PARTE.

Ecos de otro tiempo en la poesía argentina reciente

las horas sólo tienen validez
si las anuncia el relojito
amarillo omnipresente.
Laura Wittner[86]

y el tiempo es compartido por definición
Fernanda Mugica[87]

Ahora me pregunto dónde tienen existencia las cosas.
¿Durante el orden de los factores o en el resultado?

Marie Gouiric[88]

[86] *La tomadora de café*, 2005.

[87] *Museo del corazón del kamikaze*, 2024.

[88] *Un método del mundo*, 2022.

INTRODUCCIÓN

La segunda parte de la tesis retoma los problemas estudiados en torno a la obra de Tamara Kamenszain, núcleo teórico de la primera parte, para pensar sus ecos y derivas en las otras poetas que componen el corpus. Esta sección se organiza en torno a una serie de figuras que permiten observar distintas formas de inscripción del tiempo en el poema. El recorrido no sigue un orden cronológico ni generacional, sino que estudia una constelación de figuras temporales para examinar la recurrencia de procedimientos rítmicos que producen superposiciones, desfases y discontinuidades en el tiempo poético.

Los vínculos que se pueden trazar entre las poéticas de Kamenszain y las de Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric y Fernanda Mugica son múltiples y heterogéneos. Pueden dividirse en: operaciones críticas de la propia Kamenszain, como es el caso de Iannamico, cuyos poemas han sido ampliamente comentados y estudiados por la poeta-ensayista (2007; 2016); influencia estética, como es el caso de Mugica, lectora de Kamenszain; y un cruce construido por la operación crítica de esta tesis, que lee un diálogo posible, aunque no explicitado en los textos ni en los discursos de las autoras estudiadas, que remite no tanto a afinidades explícitas sino más bien a las figuras (la herencia o el linaje, la repetición, la espectralidad, la fecha, etcétera) que pueden rastrearse y cuyo cruce resulta productivo a los efectos de la investigación.

Roberta Iannamico (Bahía Blanca, 1972) ha publicado hasta hoy los libros de poesía *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (1997), *Mamushkas* (1999), *El collar de fideos* (2001), *Tendal* (2001), *Celeste perfecto* (2003), *Dantesco* (2006), *Muchos poemas* (2008), *La medialuna* (2010), *Qué lindo* (2015), la poesía reunida *Rosa* (2018) y *El arte de escribir al sol* (2023). Además de poeta, es escritora de libros para infancias. En casi todas las entrevistas y reseñas sobre su obra, se menciona este cruce entre la escritura "para chicos" y "para grandes". Dice Iannamico al respecto: "yo veo que lo que escribo para grandes les gusta también a les chiques, tuve muchas de esas experiencias, de esas devoluciones [...] en general yo escribo todo y después veo si está más bueno para chiques que para adultes. Salen del mismo cuadernito, conviven" (2022). Este aspecto biográfico permite leer la poesía de Iannamico en tanto indistinción entre el lenguaje infantil y el lenguaje adulto, "convivencia" que se pone en acto, como veremos, en su

escritura poética. Asimismo, Iannamico es cantante y forma parte del dúo "Las Kostureras" junto a Celeste Caporossi.

Laura Wittner (Buenos Aires, 1967) ha publicado los libros de poesía *El pasillo del tren* (1996), *Los cosacos* (1998), *Las últimas mudanzas* (2001), *La tomadora de café* (2005), *Lluvias* (2009), *Balbuceos en una misma dirección* (2011), *La altura* (2016), la poesía reunida *Lugares donde una no está – Poemas 1996-2016* (2017) y *Traducción de la ruta* (2020). Es, como Iannamico, autora de libros para niñxs y se desempeña, además, como traductora. También en su obra se tematiza la voz de la infancia (sobre todo en la figura de lxs hijxs) y en sus poemas aparece, con frecuencia, la cuestión de la traducción, tanto entre lenguas como también entre percepción y mundo. Su experiencia como traductora aparece registrada, a modo de fragmentos poéticos, en su ensayo *Se vive y se traduce* (2021).

Clara Muschietti (Buenos Aires, 1978) ha publicado los libros de poesía: *La campeona de nado* (2007), *Karateka* (2009), *Podría llevar cierto tiempo* (2015) y *La canción que cantás* (2020, editado junto a *Karateca*). Así como la escritura para infancias da forma a la poética de Iannamico y la traducción moldea la lengua de Wittner, consideramos que el dispositivo fotográfico encuadra los poemas de Muschietti, sobre todo en el libro que analizaremos en este apartado, *Podría llevar cierto tiempo* (2015), donde el tiempo a la vez fijo y anacrónico de la imagen (Didi-Huberman, 2000; Barthes, 1980), a la manera de instantáneas, modela el ritmo poético.

Marie Gouiric (Bahía Blanca, 1985) publicó los libros de poesía *Tramontina* (2012), *Botafogo* (2014), *Un método del mundo* (2016) y *Este amor tan grande* (2021). Es, además, narradora y artista visual. Se desempeña como maestra de escuela primaria, experiencia que aparece aludida tanto en sus poemarios como en sus novelas. El lenguaje del aula permea sus poemas y produce una temporalidad infantil que toma la forma, particularmente interesante para esta tesis, de la incorrección lingüística. Gouiric forma parte, junto con Fernanda Laguna, de Belleza y Felicidad Fiorito.

Fernanda Mugica (Mar del Plata, 1987) publicó los libros de poesía *Alberta* (2014), *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (2018 y 2021), *Soñé* (2021) y *Museo del corazón del kamikaze* (2024). Se dedica, además, a la docencia y a la investigación, con un proyecto sobre literaturas digitales. La obra poética de Mugica no se limita al formato del libro sino que explora, también, los dispositivos digitales. Esta

práctica, en diálogo con su propia investigación, también da forma a los poemas sobre papel en la medida en que la conexión, el hipervínculo, lo posthumano y el lugar del sujeto en la era digital aparecen permanentemente problematizados.

Esta presentación sucinta y biográfica demuestra la variedad de trayectorias, generaciones, intereses y adscripciones estéticas que atraviesa un corpus que, a su vez, cuestiona los límites identitarios y las escuelas poéticas inclinándose, más bien, por el recorte que producen los efectos de lectura. Esta segunda parte está dividida en tres capítulos que, a diferencia de la "novela ecoica" presentada en la primera parte, se organiza mediante figuras o núcleos problemáticos.

El capítulo 4 "Todavía. Herencias" recupera la cuestión del tiempo genealógico o de los orígenes, ese tiempo de la ley paterna que, en Kamenszain, estaba inscripto o tallado en la alianza, la memoria o el Talmud. Se examina de qué manera las poéticas de Roberta Iannamico y Fernanda Mugica, autoras que dialogan, de distintas maneras, con Tamara Kamenszain, interrogan el tiempo genealógico asociado al nombre del padre, produciendo modulaciones diversas de la herencia y la filiación. Mientras en la obra de Tamara Kamenszain el apellido paterno constituía el núcleo de una reflexión sobre la tradición y la pertenencia, en estas escrituras el linaje masculino aparece desplazado, profanado o ausente. En ambos casos, el nombre propio deja de garantizar una continuidad temporal homogénea y se convierte en un lugar de desajuste desde el cual los poemas elaboran otras formas de relación con la tradición literaria y familiar.

A partir de este desplazamiento del linaje paterno, el capítulo se orienta hacia el análisis de las figuras maternas. La herencia, en este apartado, no se piensa en torno al apellido sino a la materialidad de la lengua, el cuerpo y los objetos. A diferencia de la filiación organizada por la lógica del nombre propio y la transmisión identitaria, el linaje femenino se presenta en estos poemas como una trama de objetos, gestos y marcas corporales que inscriben la temporalidad en el espacio de lo cotidiano. La herencia materna, así, funciona como constelación de restos que sobreviven en prácticas mínimas, muchas veces ligadas a lo doméstico, y que habilitan modos de subjetivación atravesados por la repetición y la diferencia.

El capítulo 5, "El tiempo que hace. Tiempo íntimo y tiempo cósmico" parte de la observación de Barthes según la cual el sintagma "el tiempo que hace", título de esta tesis, constituye un modo mínimo de producir lazo social: una forma de comunión que depende

del gesto mismo de hablar o entrar en contacto. Se sugiere, así, que la poesía contemporánea explota esa trivialidad del habla (*hablar por hablar*) para volverla productiva en términos políticos. Hablar del tiempo deja de ser una insignificancia para convertirse en una forma de inscribir al sujeto en una temporalidad común. Allí donde el Tiempo, con mayúscula, aparece como una instancia inaccesible o amenazante, ya sea bajo la forma de la temporalidad cósmica aristotélica o de la imaginación apocalíptica contemporánea, el poema introduce una mediación lingüística que permite volver legible una relación afectiva con el mundo.

El capítulo propone que el tiempo meteorológico funciona como operador de subjetivación. En este marco, el análisis de *Lluvias* de Laura Wittner (2009) y de otros poemas de Clara Muschietti, Marie Gouiric y Fernanda Mugica en torno al "tiempo que hace" (lluvias, nubes, calor) permite leer la relación específica entre tiempo, percepción y afecto en el que la descripción del clima se vuelve una forma de intervenir en el presente. La lectura se detiene particularmente en el papel de la puntuación como marca de subjetivación y modo de producir una inscripción singular en el tiempo común. En las poéticas de Wittner, Muschietti, Gouiric y Mugica, el tiempo que hace –tradicionalmente asociado a la trivialidad de la función fática– se convierte en un dispositivo privilegiado para pensar la relación entre subjetivación y temporalidad. La lluvia, las nubes, el cielo o las estrellas no funcionan como meros motivos descriptivos sino como operadores formales que permiten inscribir al sujeto en un tiempo que lo excede, sin anular su capacidad de intervención. La puntuación, la hipérbole y el desvío articulan tiempo íntimo y tiempo cósmico, produciendo formas de orientación mínima en un presente marcado por la amenaza de la catástrofe.

Por último, el capítulo 6, "El tiempo del otro: amor y duelo" produce una imbricación entre *eros* y *tánatos* para pensar el tiempo poético como una forma de persistencia afectiva que desestabiliza la oposición entre presencia y ausencia. A partir de la noción de "erótica del duelo" de Jean Allouch (2006) y de "futuro anterior" de Judith Butler (2003), se considera la poesía como un espacio donde la pérdida se erige en experiencia deseante: "esta será una vida que habrá sido vivida" instaura el duelo como condición de posibilidad de la vida digna de ser vivida, proyectando un tiempo que no se agota en el presente y que permite conjugar eros y tánatos.

El capítulo analiza el vínculo entre amor y muerte en el corpus a partir de la

articulación temporal que las distintas figuras retóricas proponen. Para ello, se explora la figura del corazón en tanto ritmo y símbolo afectivo que reescribe su carácter manido pero también su condición de músculo enfermo (Mugica) o anestesiado (Muschietti). En segundo lugar, se explora el modo en que, en Marie Gouiric, el cálculo del amor y de la muerte funciona como suplemento respecto del cálculo del tiempo duradero de la vida prosaica. El último apartado se concentra en las fechas para pensar la intersección entre tiempo amoroso y tiempo mortuorio en la cifra temporal como firma de la apertura de un sujeto hacia el otro. Enunciado por una voz media, ni activa ni pasiva, el poema produce un pliegue entre vida y muerte y delinea un tiempo donde amor y muerte coexisten, y el duelo se convierte en forma de escritura que erotiza la pérdida y abre al sujeto a la alteridad y al mundo.

CAPÍTULO 4: TODAVÍA: HERENCIAS

Esa es la esencia del derecho, repartir,
distribuir, retribuir, aquello que pertenece
al goce. Pero, ¿qué es el goce? [...] El goce
es lo que no sirve para nada.

Jacques Lacan[89]

La obra reciente de Kamenszain, como hemos visto, se ocupaba de reescribir el tiempo marcado por el linaje paterno, masculino y judío a partir de la agonía materna y del dispositivo del olvido y la repetición. La relación entre tiempo y nombre –o entre genealogía y corte sincrónico por la vía del significante (pronombres, nombres de pila, apelativos, sustantivos comunes)–, estudiada en el capítulo anterior, puede leerse también en las otras poetas que integran el corpus de esta tesis: Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric y Fernanda Mugica.

Siguiendo la antropología clásica de Claude Lévi-Strauss y las reformulaciones de Gayle Rubin que ya hemos mencionado, el tiempo genealógico, continuo y generacional que adopta la forma de mito, cuento o novela se funda en un "sistema de parentesco" (Lévi-Strauss, 1955) basado en la heterosexualidad obligatoria y el tráfico de mujeres (Rubin, 1975). En ese marco, ese sistema mítico de intercambio simbólico, que ubica a las mujeres en el lugar de eslabones de una cadena productiva y reproductiva, aparece con distintas modulaciones en las poéticas que estudia esta tesis. El apellido, nombre o ley paterna que marca el tiempo de la estirpe, la genealogía y la ley (o el Talmud, en el caso de Kamenszain) supone, al mismo tiempo, un destino para la voz que enuncia. Esa herencia inscrita en el apellido paterno aparece como un significante cuestionado –desde la ironía– en *Dantesco* de Roberta Iannamico y como nombre ausente, o "extra" (2024: 28), en la poética de Fernanda Mugica.

[89] "C'est bien là qu'est l'essence du droit, c'est de répartir, de distribuer, de rétribuer ce qu'il en est de la jouissance. Mais qu'est-ce que c'est que la jouissance ? […] La jouissance, c'est ce qui ne sert à rien" (*Encore: Le séminaire, livre XX,* 1975 [traducción propia]).

Mientras que el padre aparece como un nombre, un significante vertical[90] que inscribe el tiempo mítico y la instauración de una ley, la figura de la madre se asocia al tiempo horizontal del relato (el tejido o la costura en Kamenszain) y de la transmisión. Ya sea bajo la forma de una *mamushka* cuya herencia se guarda o se porta en el gesto (Iannamico), se marca en la piel (Wittner) o se imprime como una estampa (Muschietti), la figura materna traza un hilo o un tendal de tiempo (Iannamico) que se sustrae al linaje paterno cronológico fijado en el origen y el destino. Este capítulo se ocupará de pensar esas temporalidades genealógicas, atadas a las figuras de los progenitores, en conflicto con aquello que dimos en llamar, junto con Enrique Foffani, el "tiempo desfamiliar" de la poesía (2019: 20).

4.1. Nombres del padre y padre ausente: Iannamico y Mugica

a) Dantesco o los nombres del padre

El linaje paterno, articulado en torno al apellido en la poética de Tamara Kamenszain, aparece casi por omisión en los poemas de Robera Iannamico. Desde sus primeros libros, sobre todo desde *Mamushkas*, como lo indica el título, es el tiempo materno el que construye una genealogía, un "collar" o un "tendal" (como se titulan sus dos libros de 2001, *El collar de fideos* y *Tendal*) en el que se inserta, como un eslabón más de una constelación, el sujeto imaginario del poema. Me interesa recorrer, aquí, ese tendal que, en el último libro de Tamara Kamenszain (2021), ilustraba la tapa y reunía a las poetisas con las poetas, a las muertas con las vivas, a las que han sido con las que vendrán. El tendal, figura central de la poética de Iannamico pero también, de manera más amplia, de la poesía argentina reciente escrita por mujeres[91], permite trazar una

[90] Tomamos el concepto de "*signifiant vertical*" de Julia Kristeva (1969) quien, a su vez, lo toma de la lingüística saussuriana. El semanálisis de Kristeva, que nos interesa seguir aquí, supone leer el corte que opera el significante en la cadena discursiva (que, con Saussure, podemos llamar sintagma). Si el apellido remite a esta cadena y ubica al sujeto en una serie (familiar, legal, sintáctica), esos otros modos de denominarse suponen un paradigma que opera, para seguir a Kristeva, en el plano del trabajo semiótico e imprimen, como veremos, un tiempo vertical sobre las huellas del tiempo cronológico y lineal.

[91] La recurrencia misma de este motivo aparece mencionada en el poema "Ropa normal" de Fernanda Laguna: "La ropa tendida en todas las terrazas / de todos los poemas del mundo" (2022). Por citar otros ejemplos significativos, podemos mencionar el poema "Escena" de Laura Wittner

constelación intergeneracional que supone, al mismo tiempo, una ética. En efecto, los primeros libros están plagados de sustantivos femeninos, linajes de mujeres, abuelas, madres y bisabuelas engarzadas en una herencia común.

Antes de indagar esa herencia, ese collar, en el segundo apartado, nos interesa detenernos en *Dantesco*, minilibro compuesto por un solo poema y publicado en 2006, donde la voz poética registra, a la manera del *Infierno* de Dante, otra travesía: el descenso por la montaña desde la casa de su amiga Patricia. La diferencia entre *La Divina Comedia* y *Dantesco* no es solo semántica o tonal, sino también temporal. Dante desciende, "a mitad del camino de nuestra vida" –los treinta y cinco años–, a la selva oscura que lo conducirá al purgatorio, en una suerte de desvío de la "recta vía" que finalmente terminará en la búsqueda de la trascendencia (el paraíso).

La temporalidad del poema de Iannamico, en cambio, no está anclada en un justo medio (*mezzo*) entre el nacimiento y la muerte, ni orientada hacia una supuesta trascendencia (*recta vía*), sino que se sitúa en un tiempo abierto: la primavera. Dante comienza su poema "en la mitad del camino de la vida". Aquí de lo que se trata es de qué sucede luego de "la mitad del camino", una vez que la guía (Patricia, eco de Virgilio) se despide del yo poético que debe encontrar, o abrir, un camino para volver[92]:

Era el mejor día de primavera
después de haber tomado refugio
en la casa de Patricia
descansado, comido y bebido
emprendí el regreso
Patricia me acompañaría
hasta mitad del camino
ella me guiaba
era un campo abierto y brillante

("La terraza perpendicular a mi balcón / tiene un foco encendido en algún lado: / el viento sacude la ropa a secar / que hace figuras sobre la pared de enfrente" [2020]) o "Mujeres del mundo unidas así", de Marina Mariasch ("Así colgás / la sábana bajo el sol / pálido del invierno, se agita / en la soga como una / bandera, se anuda / en la mochila, se / trenza" [2019]).

[92] Transcribimos, aunque sea extenso, el poema completo. Como hemos anunciado en la introducción, la transcripción completa busca procurar una mayor cercanía con el texto analizado para que se pueda seguir con detenimiento el desarrollo de la interpretación. Se trata, además, de un poema narrativo que funciona como apertura a la poética de Iannamico.

en plena tarde
cuando nos despedimos
frente al tanque de agua
al final
de la hilera de árboles
ella dijo
–qué hermoso
el camino que nos separa–
le pedí que me indicara
una dirección
(valiente bramachari
con una remera de cielo
y un bolso cruzado)
–debe ser por allá–
y señaló una tranquera
imposible no verla
una tranquera blanca
abierta
justo en la línea del horizonte
un horizonte alto y curvo
que hacía notar
la redondez de la tierra
la abracé dos veces
y la vi desaparecer
ni bien pegó la vuelta
empecé a caminar
liviana
presa de un profundo bienestar
cuando llegué a la tranquera
la luz me pareció extraña
y tan fabulosa
que creí estar mareada

árboles sin hojas
a los costados de la entrada
hermosos árboles
eran los guardianes
y yo quedé en ese instante
por completo enamorada
decía ahhhh, ahhhh
no podía dejar de exclamar
de suspirar
frente a esos árboles
(la luz ponía de un leve amarillo
los troncos gris blanquecino)
Ante la puerta dudé
¿es cruzando esta puerta
el lugar?
porque el que acababa de pasar
no podía ser más lindo
la inclinación de las ramas
me dio a entender
que del otro lado
era todavía mejor
crucé
fui entrando de a poco
a ese campo sembrado
verde brillante el pasto
completamente parejo
el cielo celeste y el sol
no podría explicar con palabras
lo que yo sentía
caminaba
olvidada de mi cuerpo
como si estuviera

hecha de espacio
y a la vez consciente
de la gran belleza
y de que había algo
que no era normal
se me ocurrió mirar al sol
(éramos el pasto, el cielo
el sol y yo)
y vi nada menos
que el sol
que no es con puntas
como se lo dibuja
es absolutamente redondo
y todo luz
podía diferenciar
el sol de sus rayos
rayos de luz
que se expandían
por todo el aire
cuando llegué al alambrado
comprendí
que comenzaba el descenso
crucé el alambre
y todo era naturaleza
piedras tierra
yuyos de distinto tipo
cierta semilla de temor
aparecía en mi
mientras bajaba
con el sol
un águila mora
fue el primer ser que vi

planeaba en círculos
por encima mío
me asustaba un poco
su cercanía
su vuelo rasante y su canto
y me di cuenta
que no se puede decir con letras
el canto de un pájaro
si quisiera escribirlo acá
no podría
tomé el ritmo de ese canto
para caminar
una liebre salió corriendo
cuando pasé por al lado
una liebre de ese dorado oscuro
del que suelen ser las liebres
(no sabía que eran tan grandes
las liebres)
mientras bajaba
cierto temor me acompañaba
crucé un campo
de plantas secas
caídas
sobre la tierra
caminaba esquivándolas
como a cadáveres
que eran
sabía
que no tenía
nada que temer
pero estaba tensa
exageradamente alerta

y comprendí
que el camino estaba marcado
sólo debía seguirlo
con gran comodidad
aparecieron los chimangos
más abajo las palomas
y ya casi se oía
el ladrido de los perros
de mi pueblo
siguiendo ese camino
que extrañamente aparecía ante mí
llegué al arroyo
crucé
por un camino de piedras
allí dispuestas
una piedra muy grande
por la que tenía que pasar
era como una cabeza calva
con pasto como pelos
en forma de corona
me pareció la cabeza del Dante
o de mi abuelo Pascual
que sin duda se le parecería
Pascual "Iann Amico"
(el amigo de Juan)
me reencontré con el arroyo
como con un hermano
era en la orilla
una plataforma de piedras
me imaginé un lugar
para oficiar ceremonias
ahí hice pis

di media vuelta y pasé otro alambrado

el sol justo se ponía
y yo entraba a mi aldea.
(Iannamico, 2021: 101-106).

El tiempo dantesco cerrado, circular –recordemos que el infierno está compuesto de círculos concéntricos– y cosmológico –el centro de la tierra es la última etapa del infierno–, marcado por la teología cristiana, aparece reversionado en el poema de Iannamico: no solamente por el aspecto feliz, liviano, de su campo léxico, sino porque se trata de un tiempo abierto como las flores en primavera o como las puertas y tranqueras que atraviesa, una por una, el sujeto poético. El "regreso", más adelante nombrado como "descenso" es, a diferencia del infierno dantesco, un descenso alegre. El superlativo ("mejor") marca desde el primer verso una distancia con la selva oscura dantesca a la que el poema le opone un "campo abierto y brillante", "hermoso", de "gran belleza", que el sujeto poético recorre "liviana", "presa de un profundo bienestar", "por completo enamorada".

Hay dos nombres que, como en Kamenszain, se remontan al linaje paterno: el nombre de Dante (significante masculino que remite, al mismo tiempo, al epítome de la literatura occidental), y el propio apellido o nombre de autora, Iannamico, que aparece hacia el final del poema. Como en Kamenszain, entonces, herencia literaria (en Kamenszain asociada a las figuras de Vallejo, Pizarnik, Lamborghini, Agustini, Lezama Lima, Levrero, entre muchxs otrxs) y herencia familiar se conjugan en el significante que alude al nombre del padre. La hipótesis de lectura es que, en este extenso poema de Iannamico, el significante paterno (Dante, Iannamico) no funciona como marca de un tiempo genealógico fijo o un linaje cerrado (un *ghetto* que la poesía de Tamara se ocupaba de abrir a fuerza de repeticiones) sino como un tiempo que puede declinarse, conjugarse, en la apertura primaveral que supone el texto en tanto descenso errante hacia el porvenir.

En *Dantesco*, el significante paterno, en la doble referencia al nombre de Dante y al apellido de autora, no restituye una genealogía estable sino que es sometido a un proceso de desplazamiento que abre la herencia hacia el porvenir. Mientras que en libros anteriores el linaje aparece asociado a figuras femeninas que configuran una memoria doméstica y corporal, en este libro compuesto por un largo poema el nombre del padre se

inscribe en una tradición literaria que es a la vez citada y profanada. El descenso que organiza el texto retoma la estructura del viaje dantesco para transformarla en una travesía luminosa en la que el pasado no funciona como origen fijo, sino como materia disponible para la reescritura.

El poema comienza con un verbo en pretérito imperfecto –"*era* el mejor día de la primavera"– que nos introduce en el tiempo de la narración. En *Una intimidad inofensiva* (2016), Tamara Kamenszain analiza *Dantesco* –y este cruce crítico resulta relevante para nuestra reflexión– a partir de una idea que guía varios de sus ensayos, a saber, que si bien "la poesía [...] se escribe siempre en presente" (Kamenszain, 2016: 13), ese presente, en lxs poetas contemporánexs, está atravesado por un pretérito que "vendría a tratar de impedir que el yo quede preso de un presente puramente enunciativo" (id.). El tiempo pretérito es leído por Kamenszain como marca de un ritmo ("esa historicidad que escande el presente con golpes de pretérito" [2016: 17]) y se diferencia del presente enunciativo que según ella define la temporalidad poética. Esta idea de un "presente del pretérito" (id.) dialoga con las hipótesis que despliega esta tesis, es decir, que la poesía argentina contemporánea configura un tiempo desajustado o desquiciado (como ese que no es *ni presente ni pretérito*) que permite, a su vez, cuestionar la época y construir un modo de subjetivación diverso. Sin embargo, el análisis que realiza Kamenszain del poema de Iannamico permanece, según nuestra lectura, en una aproximación prosaica del pretérito.

Kamenszain extrae de Agamben, quien a su vez recupera de Dante, la noción de *aprire per prosa*, "abrir por medio de la prosa", que alude a ese momento en que el poema, desprovisto de su principio constructivo fundamental, el encabalgamiento, da un paso hacia la prosa. Ese paso se da, según Kamenszain, mediante el uso de un pretérito. Sin embargo, consideramos que esta aproximación deja de lado la reflexión acerca del uso específico del pretérito en *Dantesco* que tiene que ver, justamente, con una intervención poética sobre la tradición y la herencia.

Al comienzo de *Dantesco*, el pretérito nos sitúa, como se lee desde el segundo verso, en un tiempo ya empezado: "después de haber tomado refugio / en la casa de Patricia / descansado, comido y bebido / emprendí el regreso". El inicio, en efecto, sugiere una narración pretérita (esa que Kamenszain, tomando a Agamben, lee como "paso de prosa") pero, lo que resulta más interesante para los fines de nuestro análisis, delimita un comienzo *in media res*: los participios ("descansado, comido y bebido") dan cuenta de

una experiencia poética que ocurre "después de", una vez concluida la vivencia al interior del "refugio" o "la casa". El pasaje al pretérito perfecto ("emprendí") supone la apertura hacia afuera, el regreso como aventura primaveral.

Ese pretérito que Kamenszain lee, junto con Agamben, como "paso de prosa" es, a nuestro modo de ver, una marca del regreso que no solo es espacial (volver a casa o a "la aldea") sino también temporal: los poemas de Iannamico, al invocar incesantemente el pasado (en términos gramaticales pero también figurativos: bisabuelas, abuelas, madres, Dante), parecen decirnos que toda escritura está precedida por otra, que toda escritura es reescritura y que el sujeto poético, lejos de encerrarse en una individualidad monológica[93], es heredero de una voz que lo precede. Entendemos por herencia, en este caso, una relación estética (no utilitaria, no interesada) de la sujeta con el mundo que la rodea y que se abre ante sus ojos. En *Dantesco* son los tiempos verbales y, más específicamente, la fuerte presencia del pretérito que por momentos deja ingresar el presente, los que marcan el *tempo* y la relación del sujeto con lo heredado, ese "camino" trazado que implica el retorno.

Si bien el pretérito, perfecto e imperfecto, prevalece a lo largo del poema-libro, hay un presente que irrumpe en palabras de la amiga, Patricia: "ella dijo / –qué hermoso / el camino que nos separa– / le pedí que me indicara / una dirección". Los guiones insertan un discurso directo que se conjuga en presente e interrumpe la continuidad, en este caso pretérita, del poema: el camino "que nos separa" es también el que separa el pretérito del presente. Las palabras de Patricia, la guía o "valiente bramachari" (monje hindú cuyo nombre significa "el que se mueve con Dios"), figura profética que emula al Virgilio del *Infierno,* dibujan una orientación para la voz poética o una "dirección", y lo hacen en un presente que se abre hacia el porvenir. El poema, en este sentido, se mueve entre los tres tiempos: un pretérito que reconoce la herencia ("me pareció la cabeza del Dante / o de mi abuelo Pascual") y que funciona como puntapié para narrar; un presente que es el de la profeta que marca el camino; y un futuro que se abre una vez que el sujeto poético se separa del camino trazado por la guía y sugiere una nueva historicidad, una rítmica propia, que la sitúa en la espera de un porvenir.

[93] Aludimos a la idea de Mijail Bajtín según la cual la palabra poética, a diferencia de la palabra dialógica novelística, es una palabra monológica (2003).

El poema traza, desde el título, una genealogía literaria. El nombre del autor de *La Divina Comedia*, sin embargo, no aparece como sustantivo propio sino que Iannamico le adosa un sufijo que denota tanto una relación de pertenencia ("dantesco" en tanto "relativo a Dante") como un matiz despectivo, burlesco, pero también grandilocuente. Desde el título, entonces, la intertextualidad delinea una suerte de profanación que se evidenciará, de manera más clara, hacia el final del poema.

La referencia literaria, lejos de pretender ser erudita, evoca un parecido físico: el de una piedra que se cruza en el camino del sujeto poético y que se parece tanto al poeta como a su abuelo, reunidos asimismo por el origen italiano. Si bien lo "dantesco" del poema puede leerse en varios sentidos –el descenso de la montaña, como señalamos, pero también la presencia de la guía, Patricia, en clara referencia a Virgilio, etc.– resulta interesante detenerse en la configuración de esta genealogía masculina (Dante, abuelo) que desacraliza la tradición: la cabeza pierde su relación con el mundo de las ideas para convertirse en una "cabeza calva / con pasto como pelos / en forma de corona" y el apellido, lejos de evocar un linaje unívoco o restituir una identidad, da cuenta en su etimología de una cadena de sustituciones, traducciones y parentescos: "(el amigo de Juan)".

La inscripción textual de la genealogía masculina, tanto familiar (Pascual Iann Amico) como literaria (Dante) supone, en efecto, una profanación, si entendemos por dicho concepto, junto con Agamben, "aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres" (2005: 97). La piedra que, mediante la analogía, reifica la cabeza de Dante y del abuelo se convierte más adelante en un urinal: "una plataforma de piedras / me imaginé un lugar / para oficiar ceremonias / ahí hice pis". La ceremonia, rito religioso (como el *minián* de Kamenszain), cede su lugar al rito del cuerpo y el "hilito de pis" (tal como aparece nombrado en el último poema de *Tendal*) moja, mancha, el linaje y la tradición petrificados, al tiempo que marca, de manera animal, el territorio.

Entre el título y ese gesto de profanación, abyecto, que ocurre casi al final, sin embargo, transcurre el poema en tanto travesía que cifra el pasaje de lo heredado (*dantesco*) hacia la configuración de un "yo" ("y *yo* entraba a *mi* aldea" es el último verso del poema) atravesado por la multiplicidad de lo abierto. El poema transcurre desde el "refugio", interior cerrado, la casa de su amiga Patricia, hasta la "aldea", palabra que

designa lo comunitario, donde vive el sujeto poético. Ese regreso, descenso por la montaña, se plantea como un relato de viaje en cuyas peripecias –articuladas en torno a lo que el sujeto ve: la luz, los árboles, el campo sembrado, el sol, un águila mora, un pájaro, una liebre, chimangos, piedras– anida un proceso de anagnórisis: al alejarse del "refugio" y abrirse al paisaje enigmático ("la luz me pareció extraña", "ante la puerta dudé / ¿es cruzando esta puerta / el lugar?") que la rodea, la voz poética "comprend[e]", "[se da] cuenta", y al mismo tiempo se desconoce: "caminaba / olvidada de mi cuerpo".

En un anexo a las llamadas "tesis" *Sobre el concepto de historia*, Walter Benjamin escribe:

> Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio la Torá y la plegaria los instruían en la conmemoración. Esto los liberaba del encantamiento del porvenir, al cual sucumbían los que buscaban información en los adivinos. A pesar de esto, el futuro no se convirtió para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Porque cada segundo era en él la pequeña puerta estrecha por la que podía entrar el Mesías (Benjamin, 2009: 161).

El "tiempo homogéneo y vacío" que nombra Benjamin en diversas oportunidades es el tiempo histórico al que se va a oponer, haciéndolo saltar, el materialismo histórico mediante la construcción (y no la rememoración) de un *Jetztzeit* (tiempo-actual o tiempo-ahora). Ese modo de leer la historia a partir de sus relámpagos, sus resplandores, disparos o momentos auráticos que cortan el *continuum* de lo igual y dibujan una constelación que hace dialogar el pasado, el presente y el porvenir[94], es el que esta tesis toma como modelo para pensar la temporalidad poética y su declinación política por la vía del ritmo –analogía ofrecida por el propio Benjamin cuando, en la tesis número quince que recuperábamos en la introducción, sugiere el paralelismo entre el disparo de los revolucionarios contra los relojes y la rima presente en los versos pronunciados por un testigo (2009: 28)–. En el fragmento citado, lo que se opone al "tiempo homogéneo y vacío" es la espera mesiánica. Ante la imposibilidad de "escrutar el futuro", es decir, de apresarlo mediante la adivinación o la profecía, el tiempo se abre hacia una espera que lo vuelve heterogéneo (cada segundo una puerta) y actual.

[94] Se retomará esta reflexión en torno al tiempo cósmico y *continuum* en el "Capítulo 5. El tiempo que hace: tiempo íntimo y tiempo cósmico".

En *Dantesco*, las pequeñas puertas estrechas puntúan el poema. Así, es posible dividir tanto la travesía del yo poético como el texto mismo en cinco segmentos o episodios separados por umbrales o zonas de pasaje que, como cortes de verso o cesuras, escanden el descenso y van modificando la experiencia temporal de la voz poética que debe atravesar dichos umbrales. Esas puertas estrechas son: la tranquera blanca ("–debe ser por allá– / y señaló una tranquera / imposible no verla / una tranquera blanca / abierta / justo en la línea del horizonte"); la puerta ("ante la puerta dudé / ¿es cruzando esta puerta / el lugar?"); el primer alambrado ("cuando llegué al alambrado / comprendí / que comenzaba el descenso"); el arroyo ("siguiendo ese camino / que extrañamente aparecía ante mí / llegué al arroyo / crucé") y el último alambrado ("di media vuelta y pasé otro alambrado / el sol justo se ponía / y yo entraba a mi aldea"). Como se puede leer en las citas, cada puerta atravesada supone una disposición del sujeto: desde el encuentro con ese espacio y tiempo abiertos (la tranquera blanca abierta sobre el horizonte) hasta el regreso a la aldea y a la primera persona (el alambrado que cierra, junto con la clausura del día –la puesta del sol–, el tiempo del poema), pasando por las peripecias trágicas (la puerta que hace dudar, el alambrado que implica el descenso o la caída, el arroyo que supone un cruce peligroso).

Más allá de las resonancias dantescas, lo que resulta interesante a los fines de nuestra reflexión es la disposición de las puertas estrechas como puntuación o, incluso, como modo de escandir o golpear, junto con la puerta, el tiempo. Esa temporalidad de la herencia, la tradición literaria y el nombre del padre o abuelo que podrían suponer un sendero fijo para la sujeta que enuncia (como el descenso de una casa a otra) toma la forma, a fuerza de atravesar estas pequeñas puertas estrechas "por la que podría entrar el Mesías" –y ese Mesías, en el poema de Iannamico, toma la forma de águila, liebre, sol, etc.–, de un tiempo-ahora (*Jetzeit*), un tiempo experiencial. Así, cada significante (tranquera, puerta, alambrado, arroyo) se sitúa al final del verso marcando también una frontera que se abre hacia el porvenir (la continuación, el cruce, en el verso siguiente). Las pequeñas puertas, situadas además en la gran superficie de lo abierto, permiten trazar un camino, una orientación, una dirección ("–debe ser por allá–") que no equivale, al igual que para los judíos según Benjamin, a un futuro que se escruta o se adivina, a un infierno dantesco asegurado, sino a una espera mesiánica que no es, a fin de cuentas, sino una apertura hacia la llegada de un otrx que construya, junto con el yo, una "aldea".

El poema “La frontera”, de *Tendal*, comienza con los versos “la frontera es tierra de nadie / con un caballo desalmado / ando por ahí” y concluye así:

es exactamente lo mismo
de un lado u otro de la frontera
y no entiendo por qué
tenemos que andar por la línea
y no entiendo por qué
mi caballo se convierte
y ahora es un tren que cruza la montaña
y ahora es un rey que no pisa lo negro ni lo blanco
y ahora abre un paraguas delicado
y ahora soy yo misma
cargándome sobre el lomo
cansadísimo.
(Iannamico, 2021: 82-83).

La travesía espacial del sujeto poético que atraviesa la frontera junto con el caballo se corresponde con una travesía enunciativa. La frontera como “tierra de nadie”, tal como se concibe desde el primer verso, produce el “desconcierto” del sujeto poético y habilita la metamorfosis: el “caballo desalmado” se vuelve “canoa” primero y luego, en los versos citados, encabezados por el nexo coordinante a modo de anáfora, se transforma en “tren”, “rey”, “paraguas” hasta devenir “yo misma”. Mientras que, en el antepenúltimo y penúltimo verso, el acento está puesto sobre la reflexividad (“ahora soy yo misma / cargándome sobre el lomo”), el último verso retorna a la figura del caballo como aquello que permite desdoblar al sujeto del poema. La oscilación entre los géneros (“cansadísimo” puede referir tanto al lomo como al caballo) supone además una salida de los binarismos (masculino/femenino, humano/animal). Este poema, antesala de *Dantesco*, da cuenta de la relación indisociable entre la pregunta por la frontera o la línea recta (“y no entiendo por qué / tenemos que andar por la línea”) que separa al sujeto del mundo y la posibilidad de difuminarla para así desdoblarse o devenir otro: “y no entiendo por qué / mi caballo se convierte [...] y ahora soy yo misma / cargándome sobre el lomo / cansadísimo”.

b) La "h", grafema del silencio. Mugica desde Kamenszain

Mientras que en Dantesco se trata de profanar la herencia masculina o paterna, en *Museo del corazón del kamikaze*, libro de 2024 de Fernanda Mugica, asistimos al despliegue de una escritura bastarda. En muchos de sus poemas, se trata de descoser una trama, una sintaxis, que ataría a los padres con sus hijxs. La voz poética de *Museo del corazón del kamikaze* afirma, como en el título de uno de sus poemas, "no soy la hija de": son poemas espurios, que no reniegan de ningún nombre del padre porque en su lugar se proyecta una sombra, una letra muda, una "h". La enunciación bastarda recorre el libro y hace de la figura velada del progenitor una materia disponible para la ficción: "yo sólo estoy buscando / materiales para la ficción / por eso dije ¡gracias! / cuando me iba / aunque en verdad no me habías dado / una mierda / (salvo la vida que no está bien ni mal son solo cosas / que pasan)", leemos en el poema "partir de irse" (Mugica, 2024: 28).

La lengua española, como sabemos, inscribe un silencio en el alfabeto mismo: se trata de la "h", letra muda, grafema que no representa ningún fonema, huella de una "f" que perdió sonoridad, marca legible de la ausencia. Este apartado explora la dimensión de la escritura del silencio desde su inscripción mínima, a saber, este grafema que, en nuestro idioma, no se pronuncia y, en la poesía de Mugica, como en la de Kamenszain, se vuelve un signo paradójicamente hablante.

En *El eco de mi madre*, la letra muda ocupaba, como un fósil tipográfico, el lugar del hermano muerto en la primera infancia. Por su parte, en *Museo del corazón del kamikaze* (2024), de Fernanda Mugica, la letra muda se inscribe en el espacio del apellido, señala un hueco en el linaje y funciona como índice de aquello que falta o permanece velado en la historia familiar: el nombre del padre.

La propuesta de lectura es considerar la "h" como *hueco* que acoge el silencio –producido por la muerte y la ausencia, en ambos casos vinculadas a figuras masculinas– y, al mismo tiempo, como *huella* de la escritura o inscripción de un nombre alternativo. Figura que articula silencio y palabra, la "h" inscribe un hueco de la filiación y, a la vez, se imprime como huella de la sujeta que enuncia. Así como, a partir de *El ghetto*, los poemas de Kamenszain exhiben el hueco de la alianza con el padre, el vacío del linaje masculino y judío y, a su vez, *Dantesco* de Iannamico da cuenta del juego o la profanación de esa herencia paterna y literaria, en los poemas de Fernanda Mugica de lo que se trata

es de la ausencia de linaje o apellido paterno y del trabajo formal con la sombra muda que se instala, bajo distintas formas, en la lengua del sujeto imaginario del poema.

En un poema reciente, escrito en una residencia de poesía documental de Berlín, Mugica parte del expediente de un juicio por filiación que inició contra su progenitor en el año 2005 y que todavía no concluyó. El poema se compone de versos extraídos directamente de documentos burocráticos del juicio: formularios, sellos, actas, partidas, etcétera. Se trata, asimismo, de un documento visual: las distintas grafías provenientes de los distintos documentos oficiales produce un collage o un pastiche que traduce la imposibilidad de producir un relato lineal, una historia coherente, sobre esa filiación. Transcribimos el poema publicado en el libro *Manual para desarmar la memoria. Poesía documental latinoamericana*:

DIOS GUARDE A V.S.
LA DETERMINACIÓN DE LA VERDAD NO ES
UN ASUNTO PRIVADO / OTRO
SI DIGO FORMA / LETRADA FORMACIÓN
DE CUERPO DE ESCRITURA Y UNA VEZ
PUESTAS EN LETRAS ME PRESENTO
Y RESPETUOSAMENTE DIGO
LA CONFLICTIVA FAMILIAR

sin poder / atenta a carecer / desconocer
por ante mí de lo que doy
fe / no siendo para más
comparecientes
1 cuerpo(s) invocado solicita
siendo exacto lo expuesto
URGENTE : NO

COMPAREZCO SIN MENCIÓN
DEL PADRE NO
SIENDO PARA MÁS
LA SISTEMÁTICA INCOMPARECENCIA / LA DEMANDA
INTERPUESTA / EL SILENCIO DEL MISMO
A SU RESPECTO

la Sra. Asesora de Incapaces / conste

solicita rebeldía

y me presento y respetuosamente digo

AGRAVIO digo / un nuevo incomparendo digo

no existe un demandado incierto

y aún así sigue afectando

con su conducta rebelde el derecho a la identidad

y al goce

un rigorismo formal inconducente

choca con la búsqueda de la verdad / ocasiona

un daño que no puede / ser subsanado

MI HIJA FERNANDA MUGICA sometida a la experiencia

de ser nuevamente abandonada

en tanto la seguridad jurídica no puede

estar basada en la ficción

atendiendo especial

mente que la real paz familiar

se funda en la verdad

se le da al demandado por perdido

(Mugica en Jouli y Baquero Burgos, 2025: s.p.).

Este poema experimental ofrece una clave de lectura para la poética de Mugica en su conjunto. La fórmula "mención / del padre no" nombra una ausencia que, lejos de permanecer exterior al poema, pone en marcha la escritura. La ausencia del padre, de su apellido, "la experiencia / de ser nuevamente abandonada", el "demandado por perdido" pertenecen, en principio, al lenguaje del expediente judicial, con su "rigorismo formal inconducente". Sin embargo, esos enunciados reaparecen en la ficción poética bajo la forma de huellas reescritas y resignificadas. La hipótesis que orienta esta lectura es que ese vacío filiatorio encuentra su inscripción en la letra: se traduce en una "h" que funciona como la huella de una ausencia refigurada por la lengua del poema.

En *Museo del corazón del kamikaze* (2024), la "h" puntúa, silenciosa, los versos. El primer poema del libro, "Etcétera", comienza así:

un día ella te enseña a escribir
al día siguiente te inicia en acortar las palabras
dice no hay mucho tiempo
toma la reja de hierro con forma de H
que resguarda / la parte vidriada
en la puerta
la parte quebrada / del vidrio
la arroja en un contenedor […]
(Mugica, 2024: 5).

Más adelante en el mismo poema, esa "H" se convierte en la huella de un silencio:

deseaba que el sonido ya no tuviera nombre
que se llamara
hh hh hh
hh h# hh
hh hhhhhh
pero para eso habría que acortar las palabras
(Mugica, 2024: 6).

Esa "H" que, desde el primer poema, funciona como forma que protege o "resguarda" y, al mismo tiempo, se desmarca del nombre, se va transformando a lo largo del poemario: en el poema titulado, justamente, "querido H", se convierte en el apelativo de un interlocutor ausente:

querido H
de humbral y de halucinación
tengo miedo
leo tus letras blancas sobre fondo negro
suben y bajan […]
(Mugica, 2024: 46).

Como se lee en los versos citados, la "h" atraviesa, a la vez muda y hablante, el poemario. "H" de hija, "h" de hombre, "h" de herida, "h" de herencia. Pero también "h" de palabras que no la tienen, como "humbral" y "halucinación", o de sonidos que no

llegan a ser palabra: “h” de relincho. La. La “h” es silencio y, al mismo tiempo, la sombra de una “f” que “quedó muda”, nos dice otro poema. La “h”, que en la historia del español remite a un reemplazo fonético de la labiodental, porta memoria de esa otra letra: la “f” que es, además, la inicial del nombre de autora. La “h” es, al mismo tiempo, sustracción (hueco) y exceso (huella). Los múltiples usos de la “h”, en este libro, trazan en la escritura eso que no hay: a veces un nombre, otras un apellido, casi siempre un linaje. Grafema de lo ausente o error de ortografía, la “h” deja constancia de un hueco que ningún expediente ni ninguna ficción pueden inscribir. Pero también la “h” insiste y quema:

hay una letra sola
guardala
pegala en la pared
o arma otra cosa
como cuando sacaste la H de hormigón
y prendimos un fuego sobre la letra muda
(Mugica, 2024: 47).

A diferencia de la huérfana de Kamenszain o la heredera burlona de Iannamico, que deben reescribir la genealogía desde el corte con el linaje paterno, la condición de no-hija en Mugica configura una voz poética que escribe desde la “h” en tanto vacío mismo del apellido. La figura de la hija bastarda o ilegítima aparece con mayor claridad en el poema mencionado al comienzo:

no soy la hija de

ningún caballero
y mi apellido no transmuta
en la influencia
de ninguna vocal en Byron
el bajo astral del marcapasos
del ritmo que te lleva
más allá de vos
allá de vos: tampoco soy
la vanidad
la variación

el gabinete sin
curiosidad
la feria de
la nena que
pasa a escribir
sabe escribir
pero su nombre
sí
lo escribe mal
fer nada fer nada de
bajo estoy
yo
fer
nada
no se inmuta
y desde allí
mucha mujer
mucho varón
lo escriben mal

alguien le dice en sueños que en lugar de apellido debería llevar un relincho

y cuando quiere decir que otros lo pronunciaron bien la dejan en silencio, con unas imágenes descompuestas, que no dicen nada. y el silencio deja oír lo que la voz es, las cosas cambian de nombre y el nombre es el mismo, un nombre se pierde y el otro igual viene a la garganta, asombrado como un dios que es una persona pero en la noche, algunos no quieren escuchar, suena igual, igual sólo que ahora lo rodea tiernamente, rodea tiernamente lo que el oído escucha

y si viene un extraterrestre, por nada del mundo le da por pensar que su primer berrido es –quiero decir– que si se va a otro planeta no espera que la llamen por

la primera palabra que pronuncie o por lo que se les ocurra escuchar de ella. lo más probable es que quiera decir “no entiendo”

y no, tampoco el tiempo está suelto por el mundo porque te cuentes los dedos de las manos

(Mugica, 2024: 44).

Compuesto por una parte en verso y otra en prosa, el poema explora un ritmo cortado: los versos cortos, encabalgados, horadados por la ruptura sintáctica, se interrumpen luego por un salto a la prosa. Este salto produce, asimismo, un pasaje de lo simbólico –los versos que discurren sobre el apellido y el nombre– a lo imaginario –el fragmento en prosa parte de un sueño y nos introduce en un mundo onírico de sonidos, “imágenes descompuestas”, dioses y extraterrestres–.

La primera parte traza una línea entre el apellido ausente del padre (o “caballero”), marcado por una serie de negaciones (“*no* soy hija de / *ningún* caballero / y mi apellido *no* transmuta / en la influencia” [subrayados propios]), y el propio nombre mal escrito, también horadado por una negación: “fer nada fer nada”. La ausencia de apellido paterno es al mismo tiempo una ausencia de rango: “caballero” o la referencia a *lord* Byron, ambos estatutos nobles que llevan al mismo tiempo la marca de la masculinidad. Esta ausencia de “influencia” inscripta en la letra o “vocal” (el apellido Byron también alude, como *Dantesco*, a la tradición literaria occidental), deriva, hacia el final del fragmento en verso, en una escritura errónea del propio nombre.

En una entrevista concedida en 2025, Fernanda Mugica se refirió a la relación de homofonía entre el apellido “Byron” y el apellido de su progenitor, “Burón”, que no aparece, sin embargo, nombrado en el poema. La relación entre ambos apellidos, señaló Mugica, se explica por la historia de la lengua y la proximidad fonética entre la “y” y “u” (en griego, *ύψιλον*, *ípsilon*). Por otro lado, el verso “no soy el hada de / la e-lectricidad” alude a la hija de Lord Byron, Ada Lovelace, matemática y escritora, creadora del primer algoritmo de la historia. La analogía entre la figura de Ada (convertida en “hada”) y la propia Mugica, ambas escritoras y programadoras preocupadas por la máquina, aparece en este poema al tiempo que marca la diferencia entre “ser la hija de” (Byron) y “no ser la hija de” (nadie, no nombrado). Si bien esta trama no está dicha claramente en el poema, subyace y hace al propósito del análisis, razón por la cual la reponemos aquí.

La enumeración negativa del comienzo del poema hace de la voz que enuncia un "no": "no soy el hada de / la e-lectricidad"; "tampoco soy / la vanidad / la variación". Al final de la parte en verso, esa negación se convierte en afirmación: "la nena que / pasa a escribir / sabe escribir / pero su nombre / *sí* / lo escribe mal" (subrayado propio). El acto de aprender a escribir –acto que inaugura el poemario: "un día ella te enseña a escribir", leemos en el primer verso del primer poema, "Etcétera"– se afirma: "sí". A diferencia del apellido, que se copia *al pie de la letra* (Byron), el nombre de la que escribe está abierto a la mala escritura, al error de ortografía. La que enuncia, en efecto, es hija de su nombre: no solamente porque no porta el apellido de "ningún caballero" sino porque su nombre "lo escribe mal", es decir, lo engendra, lo reescribe, lo deforma, y hace ingresar a la caligrafía esa falta constitutiva que es, también, un rastro de su singularidad.

La caligrafía "fer nada" está horadada por un espacio, un hiato o un guión invisible que separa el apelativo "fer" de la "nada". Al mismo tiempo, esa caligrafía sustrae una letra, la "N", que es también la "N" de "nadie" y de "nada" ("NN"). La "nada" se ubica, entonces, en el lugar del apellido: "no soy hija de" deriva en un nombre que no niega esa "nada" sino que la exhibe mediante dos operaciones que hacen un uso profano de la mala ortografía: el hiato y la sustracción. El sujeto poético se apropia, en adelante, de su nombre mal escrito por lxs otrxs ("mucha mujer / mucho varón") hasta transformarlo en un apellido bastardo, autoimpuesto, que se sobreescribe al linaje ausente y deja a "fer" flotando en el blanco de la hoja.

Mientras que el nombre "Tamara", en la poesía tardía de Kamenszain, permitía cortar o circuncidar la ley heteropatriarcal inscripta en el nombre del padre, mediante el juego significante presente, sobre todo, en *El libro de Tamar* (como veremos en el capítulo 6), acá el nombre de autora, para tomar el término de Foucault, muestra en su propia escritura la ausencia, la falta de linaje, la negatividad: "fer" se apellida "nada". Es posible comparar este gesto con aquel analizado en el poema de *El eco de mi madre,* donde "la caligrafía muda de la h" inscribía la pérdida y el duelo. En el sintagma "fer nada fer nada", cuyo error ortográfico se produce en la escritura de la propia voz poética en la infancia, cifra, en un hiato, el vacío inscripto en el linaje.

Pero también hay otro linaje: el del poema "Sólo un nombre" de Alejandra Pizarnik, que también cita Tamara Kamenszain en *La novela de la poesía* y que aquí aparece parafraseado: "alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra". Como el "yo no

sé… yo no sé… yo no sé…" vallejiano reescrito por Kamenszain o la selva oscura dantesca en Iannamico, los versos de Pizarnik sufren modificaciones en la letra de Mugica. En primer lugar, el reemplazo del nombre con el hiato al interior del signo que ya he señalado ("fer nada"). En segundo lugar, el corte diferente de los versos produce encabalgamientos que se distinguen de los de Alejandra: "fer nada fer nada de / bajo estoy / yo / fer /nada". El exceso de cortes separa incluso las dos partes del nombre pero también la propia palabra "debajo". La preposición "de", presente en el título y marca de la procedencia ("yo no soy hija de"), queda suelta al final del verso: una vez más, la lengua poética no nombra el vacío sino que lo exhibe. Al igual que el silencio del nombre y la sustracción de la "n", esa preposición "de" que permanece a la intemperie horada la sintaxis familiar. La soledad del "yo" ocupa, un poco más adelante, la unidad del verso.

Estos movimientos reúnen y a la vez separan a "fer nada" de "alejandra": se produce una herencia, una lectura que hace de "fer nada" "sólo un nombre", pero también un espaciamiento, un hiato, un corte diverso que no la vuelve *hija de* Pizarnik. En cambio, se produce un eco que repite y, en esa repetición, como hemos visto, produce una diferencia, hace variar el nombre.

La operación de reescritura errónea pone en acto un gesto propio de la poética de Mugica: la escritura (y más específicamente, la ortografía) como lugar donde esa ausencia –la del padre, la del apellido paterno, la del linaje literario– transmuta en otra: la de un yo que concibe la falta como marca visible de ese sujeto partido. Ese gesto se traduce en una letra con la que juega, sobre todo, este poemario: la "h". Letra silenciosa o "caligrafía muda", como leíamos en Kamenszain, la "h" inunda los versos de *Museo del corazón del kamikaze*. En este poema, del "hada" –en referencia a Ada Byron, la hija de lord Byron– pasamos a la "nada" por un simple cambio de letra.

"No soy la hija de" cifra el tránsito del "caballero" ausente hacia el "relincho"; del varón noble al caballo; del apellido como marca lingüística de una estirpe al sonido animal. El relincho, al reemplazar el apellido, sustituye la lógica genealógica por otra fundada en la voz, el sonido y el ritmo. Allí donde el apellido organizaba una pertenencia, el poema propone una comunidad de ecos, variaciones y errores de ortografía. Este pasaje se da, en el poema, mediante la construcción de un mundo-otro que aparece marcado por el salto a la prosa en tanto mutación rítmica: ese mundo onírico ("alguien le dice en sueños que en lugar de apellido debería llevar un relincho") habilita otras conexiones (para tomar

una palabra importante en la poética de Mugica) que se sustraen al linaje. En el párrafo en prosa, así, aparece un extraterrestre en lugar de un padre y un relincho en lugar de apellido: ruidos, berridos y silencios se superponen al nombre hasta que "las cosas cambian de nombre y el nombre es el mismo".

Como ya se ha señalado, Mugica trabaja, tanto en sus investigaciones como en su práctica poética y artística, con el lenguaje digital. El poema *Soñé (2008-2020)*, por ejemplo, recoge sueños publicados por la poeta en Twitter a lo largo de doce años. La editorial digital Matrerita ha publicado este texto como un "libro objeto o libro arte digital"[95]. El poema "no soy la hija de" sustituye la "influencia" paterna por una serie de influencias literarias que toman la forma de alusiones intertextuales: Byron, Ada Lovelace y Alejandra Pizarnik, como ya hemos mencionado, pero también el gabinete de curiosidades, "mucha mujer", en referencia a la novela homónima de Marta Mercader sobre Juana Manuela Gorriti. Este mapa de referencias aludidas, nunca explicadas, funciona según nuestra lectura a la manera de una red de hipervínculos o conexiones, como si cada significante pudiera abrir una nueva pestaña. En este sentido, y volviendo a la temporalidad, el artefacto digital le permite a Mugica configurar una temporalidad sincrónica, una red horizontal y bastarda, que niega, por su propia especificidad, el tiempo diacrónico de la herencia.

La enunciación bastarda como hecho que ocurre en la lengua o en la gramática recorre toda la poética de Mugica. En el poema "con rabia", último del libro, el sintagma que oficia de título se repite cada dos versos:

cortarme el pelo
con rabia
leer los libros
con rabia
hacerme el pap
con rabia
verte crecer
con rabia
tener amigas
con rabia

[95] Se puede consultar aquí: https://www.fernandamugica.com/index_sonie.html.

hacer tiempo
con rabia
(Mugica, 2024: 49)
Y hay un estribillo:
si en la gramática estuviera la revolución
si en la gramática estuviera la revolución
empezaría por
dije en
dije en la gramática
no dije la gramática es el espacio de la única revolución
dice en la gramática
quizá empezaría por
(Mugica, 2024: 50).

El poema exhibe el papel fundamental de las preposiciones en este libro: de "con" que hace de la rabia un circunstancial, a veces de modo y otras de instrumento, pasamos al "en" que hace de la gramática un espacio, circunstancial de lugar, que puede alojar la revolución. Mientras que la preposición "de" marca una relación de pertenencia, una sujeción o una dependencia ("no soy la hija de"), la preposición "en" inscribe un lugar posible: el de la gramática no ya en tanto sintaxis novelesca que ata a las hijas con los padres, sino en tanto espacio (circunstancial) de corrimiento, error ortográfico o "revolución". La revolución es, siguiendo nuestra lectura, el efecto de cortar el verso allí donde la preposición supondría una continuidad lineal: "quizá empezaría por".

No ser hija de, en efecto, configura una poética o una gramática que se sustrae a la "puta prueba de la concordancia" (2024: 51) como leemos en el mismo poema: "hay algo como en las subordinadas / o en los verbos / o en esa puta prueba de la concordancia" (p. 51). La prueba de la concordancia, prueba escolar que permite identificar el sujeto de una oración cambiando el número del verbo (por ejemplo: *el gato maúlla, los gatos maúllan*), hace coincidir sujeto y predicado; muestra una relación causal, sintáctica, entre los elementos que componen la lengua. Esta relación propia de la sintaxis es la que esta tesis lee en consonancia con el tiempo familiar, genealógico; ese tiempo que, con Julia Kristeva, podemos leer como el tiempo de lo simbólico. La temporalidad sintáctica o de la concordancia es la que la poética de Mugica, mediante un trabajo semiótico en contra

de la gramática, se ocupa de desajustar (o de insultar "con rabia"). De lo que se trata, en sus poemas, es de mostrar el desajuste, el desfase, entre eso que parece dado: sujeto y verbo, oración principal y subordinada, padre e hija, mujer y ciudad de nacimiento.

Museo del corazón del kamikaze, título que arma, desde su enunciación, una subordinación improbable, espuria, se sustrae a las relaciones obvias, supuestamente naturales, genealógicas: familias, herencias y linajes se caen, se descosen, se descarrilan y quedamos, ante este libro, como "a mitad de la frase", detenidxs en una pregunta sin signo de interrogación, hundidxs en el abismo de una preposición, envueltxs por las relaciones casuales, y no causales, que arma su lengua: entre un cóndor andino y su huevo, entre un ladrillo retak y la tienda Easy, entre las botas y el corazón. Esa discordancia traduce una poética bastarda, que no remite a un tiempo originario ni a un apellido sino que se renombra a sí misma apelando a la mala ortografía como modo de deletrear el vacío.

Las poéticas de Iannamico y Mugica ponen en crisis la temporalidad genealógica asociada al apellido paterno mediante procedimientos distintos pero convergentes en cuanto a sus efectos de sentido. Mientras que en Iannamico la herencia es profanada y abierta hacia el porvenir, en Mugica la ausencia de linaje se inscribe en la letra como marca de una subjetividad que se construye a partir de la falta ("h"). En ambos casos, el tiempo del origen aparece desestabilizado por operaciones formales que transforman la filiación en un espacio abierto a la reescritura. El nombre del padre deja de funcionar como fundamento de identidad para convertirse en un resto que los poemas reconfiguran en el presente.

Las poéticas analizadas ponen en jaque, de maneras distintas, el tiempo genealógico asociado a la figura y al apellido paterno: así como la dedicatoria de *El ghetto* y el estribillo "¿qué es un padre?", encerraban a la sujeta en el círculo o la alianza familiar y en el espacio mismo de la estrofa, en Iannamico se trata más bien de profanar el apellido paterno y la tradición literaria para construir un sujeto y un tiempo abiertos; en Mugica, el apellido ausente deviene letra muda que permite reescribir una subjetividad también horadada por la ausencia.

El trabajo con los tiempos verbales –particularmente el uso del pretérito y el comienzo *in media res*– hace de la como una temporalidad ya comenzada que el poema reescribe para producir un desvío. La travesía se articula a través de una serie de umbrales

que escanden el recorrido y configuran una experiencia del tiempo como sucesión de aperturas. La referencia a Dante y al abuelo no consolida un linaje sino que lo desacraliza mediante analogías materiales y gestos que restituyen la tradición al ámbito de lo cotidiano. La herencia paterna se vuelve, así, un punto de partida para la construcción de una orientación propia, en la que el tiempo del origen se transforma en tiempo de pasaje.

En la poética de Fernanda Mugica, en cambio, el linaje paterno aparece marcado por la ausencia. Los poemas de *Museo del corazón del kamikaze* elaboran una enunciación que se sitúa explícitamente en la posición de hija bastarda, es decir, en un lugar desde el cual el apellido no puede funcionar como garantía de identidad. El poema "no soy la hija de" trabaja esta ausencia mediante una exploración de la materialidad de la lengua, en la que el nombre propio se desarticula y exhibe en su escritura el vacío que atraviesa la filiación.

El análisis de los nombres evidencia la falta de linaje y transforma esta negatividad en una operación poética. Así, la ausencia paterna habilita una escritura que construye subjetividad desde el error, el corte y el hiato. La discordancia gramatical inscribe, entonces, un tiempo desfasado que interrumpe la continuidad entre origen e identidad.

A lo largo del análisis hemos visto cómo el tiempo mítico del origen –que es, a la vez, el tiempo de la estirpe paterna– aparece interrogado, ironizado o borroneado. Los poemas refiguran ese tiempo y sobrescriben el destino previamente marcado por la genealogía. En lo que sigue, examinaremos de qué modos el idioma materno, a través de sus distintas formas, construye una herencia (corporal, material y lingüística) y cómo esa memoria puede rastrearse en los poemas.

4.2. El linaje materno y sus figuras

a) El linaje materno como tendal (Iannamico)

En tanto el apartado anterior analiza, en las poéticas de Iannamico y Mugica, la puesta en cuestión el tiempo genealógico asociado al apellido paterno, este apartado busca detenerse en diversas imágenes del linaje materno que configuran una herencia no lineal, material y afectiva. A diferencia de la filiación organizada por la lógica del nombre propio

y la transmisión identitaria, el linaje femenino aparece en estos poemas como una trama de objetos, gestos y marcas corporales que inscriben la temporalidad en la sincronía del espacio cotidiano. La herencia materna, así, se presenta como una constelación de restos que sobreviven en prácticas mínimas, muchas veces ligadas a lo doméstico, y que habilitan modos de subjetivación atravesados por la repetición y la diferencia.

El tiempo familiar, articulado en torno al significante "novela" en la poética de Kamenszain (novela que los estribillos, como vimos, se ocupan de horadar), aparece, en la obra de Robera Iannamico, asociado a las figuras del "tendal" o el "collar de fideos", títulos de sus dos poemarios publicados en el año 2001. Como leíamos en la ruptura que suponía *El eco de mi madre*, el tiempo materno se construye como un tejido o un texto conjugado en pasado ("no puedo narrar. / ¿Qué pretérito me serviría / si mi madre no me teje más?" [Kamenszain, 2019: 342]). En Iannamico, ese tejido genealógico toma en la forma concreta, doméstica y material, del tendal o tendedero: cuerda, alambre o hilo que se utiliza para colgar la ropa y dejarla secar. La imagen del tendal, presente, como ya hemos mencionado, en muchos textos de poetas argentinas escritos durante las últimas décadas, condensa varios sentidos temporales que analiza esta tesis. Por un lado, en tanto materialización de una tarea feminizada, el tendal alude a un trabajo mecánico, repetitivo (lavar, colgar, secar, usar y volver a empezar), que reproduce las estructuras sociales existentes e incide en el reparto temporal entre los géneros. El carácter feminizado del tendal se lee, por ejemplo, en este poema de *El collar de fideos*:

> Las madres
> ataban tendales
> con los árboles
> eran banderas
> irresistibles
> en los lugares de viento
> por ejemplo un cabo
> al borde del mar
> los tendales son más altos
> se ven desde los barcos
> (Iannamico, 2021: 61).

Por otro lado, el tendal —cuerda, alambre, hilo— es un significante que reúne lo disperso en una genealogía posible o en una "familia numerosa":

El tendal de ropa
cómo me gusta
mejor que las guirnaldas
que las banderas
tan variado
cada prenda vuela a su modo
cuando hay viento
algunas trágicas
otras bailanteras
y sin embargo es una unidad
cada tendal
como una familia numerosa
los broches son pájaros
(Iannamico, 2021: 49).

El tendal es una figura asociada a un tiempo pretérito de lo materno ("las madres / ataban tendales") y familiar ("y sin embargo es una unidad / cada tendal / como una familia numerosa"). Nuevamente, la figura materna, aquí en plural ("las madres" encabeza el primer poema) está atada a una rutina de tender, hilar o engarzar aunque, a diferencia de la madre de Kamenszain, el tendal no construye un tejido narrativo y genealógico en términos lineales, lo que podríamos llamar un linaje, sino un soporte "variado" donde "cada prenda vuela a su modo". Los poemas de Iannamico despliegan distintos hilos o variaciones del tendal: guirnaldas, collares y coronas de flores pululan en los versos y comparten un rasgo, el hilo o alambre que engarza, en un tiempo común, eso que en la naturaleza o en la materialidad de las cosas aparece disperso. Al mismo tiempo, esos objetos asociados, en el imaginario patriarcal, a lo femenino, funcionan como imágenes que permiten recorrer el hilo –entendido, como veremos en otros poemas, en términos de herencia, sendero o genealogía–, como señala Marina Yuzsczuk, en "uno u otro sentido" (2009: 264), deshilacharlo o romperlo y volver a empezar.

Las madres[96] abundan en los dos poemarios de Iannamico de 2001: atan tendales, dan ofrendas, recogen flores, estrenan camisones después del parto. La figura materna ya había protagonizado el libro de 1999, *Mamushkas*[97]. Allí, la voz poética inauguraba, por lo menos, dos elementos de la estética de Iannamico que se sostendrían, con importantes modulaciones, a lo largo de su obra: una estética de lo pequeño (Mallol, 2017) y un trabajo con el tiempo de la genealogía femenina (aquí bajo la forma de una puesta en abismo mediante la figura de las muñecas rusas). Leemos al comienzo de *Mamushkas*:

> una mamushka contiene en su vientre
> la totalidad de las mamushkas
> porque no hay mamushka que no tenga
> una mamushka adentro
>
> Madre hay una sola
>
> Las mamushkas dan a luz en la oscuridad
> Se asisten a sí mismas en el parto
> se parten
> en pedacitos
> que la hija ya mamushka junta
> para hacer un cubrecama finísimo
> (Iannamico, 2021: 25).

Ese "aleph" de mamushkas, como lo llama Anahí Mallol (2017: 58), condensa desde el comienzo de la poética de Iannamico un interés por la herencia tal como la

[96] El primer poema citado abre con la maternidad declinada en plural. El significante "madres" puede aludir, si realizamos una lectura situada, a las Madres de Plaza de Mayo, con sus "banderas" visibles "desde los barcos", como los pañuelos blancos que se alzan en oposición a los vuelos de la muerte. Sin buscar forzar la lectura, sostenemos sin embargo que el significante "Madres" (con mayúscula) marca de una manera u otra la figura de la maternidad en la poesía argentina, en la medida en que, si por esos años y aún hoy, la recuperación por parte de madres y abuelas de hijxs y nietxs sigue constituyendo uno de los acontecimientos más sustanciales de la trama política, la maternidad figurada en los poemas no puede reducirse a una experiencia individual sino que constituye una forma de memoria colectiva.

[97] Consideramos que, de manera consciente o no, uno de los poemas de *El eco de mi madre* de Kamenszain alude al imaginario construido por Iannamico en este libro: " "y nosotras mismas nos componemos / como muñecas también de la otra / metidas en la panza de la mamushka / nosotras tanteamos esa oscuridad" (Kamenszain, 2019: 346).

entiende Derrida, es decir, como "doble inyunción" o "asignación contradictoria" (2003: 15). Por un lado, según Derrida, el heredero debe apropiarse del pasado, de eso que viene antes que unx; por el otro, es inapropiable y, como tal, debe ser transformado. Una dentro de la otra, las mamushkas encarnan el linaje pero, al mismo tiempo y como se ve al final del fragmento, el linaje se rompe (se parte) y se profana. El juego entre el verbo "parir" y "partir" permite la coexistencia entre el nacimiento (*genea*), o el comienzo de la vida, y su final (partirse, romperse). En el fragmento citado pero también en la poesía de Iannamico en general, los "pedacitos" heredados se usarán, en tanto legado profanado o tradición traicionada, para otra cosa. Con los restos de mamushka el sujeto poético se hace "un cubrecama finísimo" y, con los fideos, un collar: "me hago un collar de fideos / un collar largo / que haga ruido / bajan los fideos / como gotas / por la lana" (Iannamico, 2021: 51).

En *Mamushkas*, la genealogía se construye como constelación y no como sucesión diacrónica. Mientras la "Madre" –aislada con mayúscula y confinada al lugar común– queda suspendida entre espacios en blanco, las mamushkas se multiplican en un tiempo sincrónico. Esta propuesta conceptual, que la propia autora definió como un "proyecto" donde aún no liberaba su voz[98], cambia de rumbo en *El collar de fideos* y *Tendal* (2001). En estas obras, lo pequeño, lo lúdico y lo múltiple operan ya como dispositivos de enunciación. La figura del tendal marca esta diferencia: si la mamushka encierra una potencia dentro de otra, el tendal exhibe lo múltiple y lo diverso en una misma línea, haciendo pender del mismo hilo bombachas, camisas y pantalones.

Así como *El eco de mi madre* es el libro que marca una ruptura con cierta temporalidad familiar y novelesca que articulaba la poesía de Kamenszain, consideramos que *El collar de fideos* y *Tendal* marcan un pasaje hacia el tiempo infantil. Iannamico escribe y publica ambos libros no solamente en plena crisis social, política y económica sino también ya lejos de la escena poética porteña de los años 90, en Villa Ventana, donde se muda en el año 2000. Este pasaje implica, asimismo, una nueva concepción del tiempo: de las mamushkas en tercera persona, encerradas una dentro de la otra, en una cadena

[98] Dice Iannamico en una entrevista realizada por Valeria Tentoni en 2022: "yo todavía no estaba liberada hacia mi voz en *Mamushkas*. Quería 'hacer un libro', 'ser escritora'. Me imaginaba tener un proyecto. Y después, un día, dije no. No me sale" (2022).

genealógica propia de la sucesión, pasamos a un lugar de enunciación que es el de la infancia, una sintaxis que, a diferencia de la separación clara que se establecía entre "mamushkas" y "Madre", reifica a los sujetos y personifica los objetos, no diferencia entre personas y animales ("como una familia numerosa / los broches son pájaros"), o entre animado e inanimado ("la pera / con la tersa piel / de sus nalgas amarillas" [p. 44]). Así, esa escritura lúdica retorna a un pasado atávico y desde allí corta el tendal del tiempo, se libera de las jerarquías y los binarismos del orden simbólico que sujetan (o abrochan) a cada ser, cosa o animal, en su lugar.

Ahora bien, ¿cómo es ese tiempo genealógico imaginado bajo la forma de tendal? ¿Ese linaje de mujeres, sucesión, tiempo hilado que adopta la forma de objetos asociados en el imaginario patriarcal a lo femenino (tendal de ropa, collar, corona, guirnalda de flores)? En lo que sigue, detallaremos las modulaciones de la genealogía femenina, esa "unidad", "familia numerosa" o constelación de mujeres articulada en torno al hilo o la lana, el collar o el tendal que teje o yuxtapone a unas con otras en una suerte común.

En un poema de *El collar de fideos,* el sujeto poético recupera, desde los primeros versos, la genealogía femenina ya presente en *Mamushkas* y le imprime una tonalidad siniestra:

> Todas las madres
> guardan memoria de la primera
> mi bisabuela se suicidó
> cuando mi abuela tenía
> siete años
> –una traición de amor–
> tomó veneno y estrelló
> la jarra contra la pared
> delante de su hija
> dicen que primero
> se preparó
> se pintó
> se puso las alhajas
> se peinó el pelo rubio
> frente al espejo

sin dejar de mirarse
con ese gesto que repite
todos los días mi mamá
y que yo
estoy empezando
a repetir.
(Iannamico, 2021: 54).

A diferencia de las mamushkas que se guardan entre sí, una dentro de la otra, acá de lo que se trata es de "guarda[r] memoria de la primera", esa que marcará, con una huella siniestra corporal o gestual, a las que vendrán. Así, queda delineada una genealogía: desde "todas las madres" en plural pasamos a la "bisabuela", "abuela", "mamá" y "yo", en una gradación temporal que imita el árbol genealógico y que a su vez excluye notoriamente a las figuras masculinas (por fuera de ese tendal entre madres e hijas solo queda el sintagma abstracto y entre rayas "–una traición de amor–"). La línea o el tendal temporal que anuda a las madres con las hijas desde la "primera" hasta el "yo" es, como se indica desde el segundo verso, una "memoria" que se guarda no ya en el vientre hueco de la mamushka sino en el hilo que une los gestos que se repiten entre madres e hijas. La reiteración de los gestos acompañada, a nivel textual, por la reiteración del propio verbo "repetir" y del pronombre reflexivo a modo de anáfora ("*se* preparó / *se* pintó / *se* puso las alhajas / *se* peinó el pelo rubio") da cuenta de la huella de la herencia a la vez que anuncia una especie de destino fatal: la bisabuela, "la primera", marca un comienzo que se prefigura como gesto inaugural de una estirpe y devenir posible de las que vendrán.

El poema despliega, por lo menos, dos matrices temporales: la intersección entre un pasado que antecede la experiencia del yo (el suicidio de la bisabuela "cuando mi abuela tenía / siete años") y el presente de la experiencia que se inicia, cifrado en una perífrasis verbal ("y que yo / estoy empezando / a repetir"), por un lado; y la superposición entre el tiempo extendido o tendido entre las madres y las hijas y el tiempo cortado del suicidio, por el otro. De manera antagónica al supuesto presentismo que atraviesa tanto la mirada histórica del presente (Hartog, 2003) como el lenguaje poético (Kamenszain, 2016), pasado y futuro, duración y corte conviven, una vez más, en la lengua a la vez breve y extensa, a la vez presente y pretérita, del poema.

Así, la larga frase que compone el texto (salvo por los guiones parentéticos mencionados, que aíslan la unidad semántica y la colocan por fuera del linaje de mujeres, el poema prescinde de puntuación) está escandida por numerosas pausas (los versos que cifran la preparación para el suicidio son breves y concisos) que interrumpen ese tiempo largo y fatal. La continuidad prosódica combinada con la escansión de los versos, pero también la convivencia entre un campo léxico asociado al comienzo ("la primera", "dicen que primero", "se preparó", "estoy empezando") y el aspecto perfectivo de una serie de verbos que marcan el fin o el suceso completo ("se suicidó", "tomó", "estrelló", "se preparó", etc., rimados entre sí) complejizan la temporalidad aparentemente simple del poema. El linaje femenino cortado arma, de este modo, un tiempo que combina pasado, presente y futuro, continuidad y corte, fatalidad y agencia.

Así como el suicidio (episodio final) marca, paradójicamente, un comienzo ("y que yo / *estoy empezando* / a repetir"), el poema también desmiente la asociación que el sentido común establece entre maternidad y afirmación de la vida: "tomó el veneno y estrelló / la jarra contra la pared / *delante de su hija*", leemos en una puesta en escena casi teatral que quiebra la continuidad del tendal. En otras palabras, el suicidio que implicaría un final de novela en Kamenszain (final que, siguiendo nuestra línea de lectura, la poesía pugna por desarmar recogiendo los ecos de las poetas muertas en una suerte de sobrevida espectral), se convierte, en este poema de Iannamico, en un comienzo posible para la poesía; y el comienzo, o la filiación, surge de un final abrupto. Estas paradojas, lejos de proponer una romantización del suicidio –el poema, por el contrario, plantea una escena siniestra– hacen de la huella traumática un nuevo dibujo; y el rostro, luego de ingerir el veneno, se convierte en superficie plástica, inicio de un color.

El suicidio temprano de la bisabuela ("cuando mi abuela tenía / siete años") inaugura un linaje roto como la jarra estrellada contra la pared, y a la vez arreglado (en el sentido de reparación pero también de maquillaje, peinado) por esa voz que enuncia repitiendo la historia. El poema propone un pasaje de esa idea de destino anunciada al comienzo hacia una aventura de la pulsión (para parafrasear a Freud), es decir, de una idea de tiempo hilado como destino prefabricado en el lenguaje ("dicen que primero") hacia un tiempo "arreglado" como el collar o las alhajas que adornan, hacia el final, el gesto mortuorio de la bisabuela. Este pasaje ocurre mediante un trabajo con la voz gramatical que moldea la enunciación del sujeto: desde una voz activa, marcada por la

transitividad, que implicaría una herencia irrenunciable (el sujeto *le lega* algo al objeto), pasamos a la voz pasiva refleja que, al igual que el espejo del poema, pone en el centro tanto el suicidio como el armado de sí (y donde el sujeto sería actante y paciente tanto de su propia muerte como de su vida).

Así, la "fatalidad ineluctable", tal como Freud describe una de las modalidades de lo siniestro (2007), se vuelve ominosa, en nuestra lectura, con la aparición del régimen pronominal o la multiplicación de verbos reflexivos en la segunda parte del poema. Lo *unheimlich* de la escena, en efecto, reside no tanto en el relato que llamamos transitivo de la primera parte –tomar el veneno, arrojar la jarra–, como en la puesta escenográfica del suicidio (el maquillaje, el peinado, las joyas) indicada textualmente por el pasaje a la reflexividad verbal. Entre el relato del suicidio que va desde el tercer verso ("mi bisabuela se suicidó") hasta el octavo ("delante de su hija") y la preparación que ocurre en la segunda parte del poema, asistimos a un pasaje desde el uso de verbos transitivos ("tomó el veneno y estrelló / la jarra contra la pared") a la reflexividad ("se preparó / se pintó / se puso las alhajas / se peinó el pelo rubio / frente al espejo / sin dejar de mirarse") o, en otras palabras, entre el suicidio como respuesta trágica o "final de novela" motivada por un agente externo ("–una traición de amor–") y el suicidio como armado performativo o teatral que prescinde de lxs otrxs y hace que el sujeto se pliegue sobre sí. El pasaje de la transitividad a la reflexividad implica, asimismo, un cambio en la dimensión temporal: del suicidio como final, clausura del tiempo, pasamos al suicidio como preparación, escena, mito de origen familiar.

Al mismo tiempo, ese tránsito está dado por un pasaje del veneno al maquillaje. Sin embargo, como sugiere el concepto de *pharmakon* (Derrida, 1968), la escritura no plantea una escisión entre veneno y remedio (en este caso maquillaje, peinado, alhajas) sino que los yuxtapone en una lengua que combina fuente mortal y elixir vital. La jarra y el espejo, figuras asociadas a la transitividad (tomar el veneno) y a la reflexividad (mirarse en el espejo) evocan un tiempo dialéctico en términos tanto gramaticales como ontológicos. Al mirarse en el espejo y prepararse para la muerte, el personaje del poema se desdobla: por un lado, encarna la agencia o la pulsión de vida (se pinta, se arregla, se prepara); por el otro, se convierte, como la Olympia de "El hombre de arena", cuento de Hoffmann que analiza Freud en "Lo siniestro", en muñeca, juguete o figura inerte.

El tiempo del poema, entonces, se puede pensar como *pharmakon*, es decir, al

mismo tiempo, como límite a la vida y corte (el suicidio, la jarra de veneno, el corte abrupto de los versos, la sucesión de verbos en pretérito perfecto) y como cura o reparación por el armado, la performance, el artificio, la escritura (verbos pronominales, cláusulas que aluden al comienzo). En palabras de Derrida, se trataría de pensar esta escena como veneno que puede curar o como remedio que puede matar; y el tiempo en tanto pliegue (Deleuze, 1988)[99] o quiasmo entre la vida y la muerte. En efecto, la sintaxis reflexiva hace del sujeto (la bisabuela pero también, en la figura de *döppelganger* que produce el texto, el "yo" del poema) algo distinto de su destino. Dicho de otra manera, al poner el acento, en la segunda parte, en la actividad preparatoria (el maquillaje, el peinado, etc.), el poema produce una especie de sobrevida gestual del sujeto donde prevalece no tanto la compulsión de repetición y por ende el destino fatal como –y de manera paradójica– cierta pulsión de vida. Si bien la escena recuerda a esos rituales mortuorios en los que se maquilla, se viste y se rodea al muerto con objetos de valor, la insistencia en el "se" reflexivo desplaza la agencia hacia la muerta no solo como objeto del ritual sino como actante, como espacio liminar (cadavérico) entre la existencia y la nada. La coincidencia entre el sujeto y el objeto de la frase dibuja, sobre la matriz del suicidio, una mirada de sí que afirma, mediante el pronombre enclítico que cierra el verso, la supervivencia: "sin dejar de mirar*se*".

El "se" reflexivo, ese que da cuenta del armado escenográfico, teatral, para la muerte, funciona como pliegue entre la afirmación de la vida –la apuesta estética por lo bello, la persistencia de la mirada en el espejo–, y la entrega diegética a la muerte –el rostro como objeto inerte–. A diferencia de la figura de Alfonsina leída por Tamara Kamenszain, quien antes de morir escribe "si él me llama le dices que no insista, que he salido", acá el gesto previo al suicidio ("dicen que primero") no incluye a un tercero (un "él" a quien se le darán las razones de la "salida") sino un repliegue sobre sí, una escena narcisista y al mismo tiempo ecoica (como se ve en los versos "sin dejar de mirarse / con

[99] En *Le pli. Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze trabaja la figura del pliegue como aquello que, según la filosofía de Leibniz, atraviesa tanto la materia como el alma. Así, el pliegue barroco le permite a Deleuze pensar un camino alternativo al recorrido rectilíneo planteado por la filosofía cartesiana. Por el contrario, el mundo es, según Deleuze, una "hoja de papel que se pliega al infinito". La idea del pliegue como "materia-tiempo" permite desarmar ese camino recto (como veremos en *Dantesco*) entre la vida y la muerte, el veneno y el maquillaje, la voz activa y la voz pasiva. La voz media o diátesis, en cambio, puede pensarse como el dispositivo enunciativo que pone en acto dicho pliegue.

ese gesto que repite") que supone una afirmación de la vida hasta en la muerte. Ese cruce entre la vida la muerte, para decirlo con un sintagma derrideano que prescinde del nexo coordinante, hace ingresar el juego a la escena: el cuerpo, antes de volverse inerte, se transforma en juguete maleable, decorable, como si se tratara de una niña que pinta a su muñeca o decora su mamushka (solo que la mamushka, esta vez, es ella misma).

Esa zona de indecibilidad entre la vida y la muerte, la infancia y la adultez, implica un retorno de un afecto reprimido: el juego como zona de indecibilidad entre lo inerte y lo vivo. El gesto de mirarse, acá, tiene sin embargo el efecto inverso: mirarse morir. Pero el pliegue reflexivo y repetitivo del "se", sobre todo en su variante enclítica ("mirar*se*"), da lugar, hacia el final del poema, a una voz media que permite quebrar los binarismos que separarían la tragedia de la agencia, la niña de la adulta, la hija (espectadora de la puesta en escena materna) y la madre, el comienzo de la vida y su final. El poema termina, siguiendo esta línea de lectura, con una tercera voz que no es ni la voz activa y transitiva de la primera parte, que denominamos trágica (el suicidio como respuesta a la traición de amor), ni la voz pasiva refleja de la segunda, que supondría cierta agencia (el suicidio como armado de sí para la muerte); la tercera voz es, justamente, la voz media.

La configuración del sujeto poético en el final del poema puede pensarse a partir de la noción de voz media: una posición en la que quien escribe no se presenta como un sujeto exterior a la acción, pero tampoco como un mero receptor pasivo de aquello que recibe. La escritura aparece, así, como un proceso en el que el sujeto se constituye al mismo tiempo que transforma la herencia que lo atraviesa. No se trata de borrar la huella recibida, sino de dejarse afectar por ella para producir una variación, un nuevo trazo capaz de desdibujar o superponer otra capa sobre la marca heredada.

El final del poema, al introducir el pronombre "yo" antes del corte de verso, muestra que la enunciación no está dada de antemano, sino que emerge en el propio movimiento de la escritura, como evidencia el uso del presente continuo "estoy empezando". El sujeto poético es, entonces, a la vez portador de la huella y agente de su transformación: recupera la marca trágica de la herencia, pero la reorganiza mediante una conjugación distinta que produce una diferencia en el rostro y permite desmarcarse de la máscara recibida.

En otro poema de *El collar de fideos* (2001), leemos:

Los camisones de mi abuela
mi única herencia
junto con el juego de té
y las soperas
son unos camisones
que están fuera
de la realidad
todos blancos
hay uno ideal
para andar entre gramíneas
campesino
sencillo
de una belleza natural
después
una enagua con breteles de cinta
parienta del mar
por su erotismo
dos enagüitas más cortas
púberes
y otro camisón
largo
que más bien parece
el vestido de un ángel.
Todavía no los usé
pero voy a empezar
(Iannamico, 2021: 43).

La paradoja de la herencia, entre el usufructo ("derecho a disfrutar de bienes ajenos con la obligación de conservarlos, salvo que la ley dicte otra cosa", según la RAE) y el goce (como señalaba el epígrafe de Lacan), atraviesa este poema de Iannamico. Los camisones, "única herencia", no solamente no fueron usados "todavía" por la nieta, en la instancia de enunciación del poema, sino que además se desmarcan de la idea de utilidad o usufructo en la medida en que "están fuera / de la realidad". La herencia, en la poesía

de Iannamico, no revela un derecho de conservación que ligaría a las abuelas con las nietas en una relación marcada por el valor de uso y la temporalidad lineal, sino que pierde toda densidad útil para devenir un objeto de goce, un objeto artístico que no sirve para nada.

Si bien uno de los camisones es "ideal para andar entre gramíneas", verso que parece dar una utilidad a ese camisón en particular (más que el que es "vestido de ángel", por ejemplo), esa imagen, demasiado idealizada al punto de la parodia, niega al mismo tiempo el uso real. En términos kantianos, la relación que une al sujeto del poema con los camisones, pero también con otros objetos heredados, es una relación estética ("de una belleza natural"), es decir, una relación basada en la satisfacción "sin concepto" y "desnuda de todo interés" (Kant, 2005: 46). En otros términos, la salida del plano del usufructo capitalista que anularía el goce se efectúa mediante el juicio de gusto que hace de los camisones un objeto bello y, en tanto tal, desinteresado, desnudo de toda utilidad y alejado de la representación conceptual[100].

Ese desinterés de lo útil implica necesariamente una salida del tiempo teleológico –de hecho, Kant diferencia el juicio estético del juicio teleológico: el segundo orientado hacia un fin, el primero concebido como finalidad sin fin–. Vuelto objeto estético o gasto improductivo (Bataille, 1990)[101], lo heredado se orienta hacia una satisfacción sin meta. Los camisones que, desde su concepción misma, cifran el umbral entre la vigilia y el sueño, acentúan en el poema el pasaje de lo útil ("junto con un juego de té / y las soperas")

[100] Dice Kant en *La crítica del juicio*: "Es evidente, pues, que para decir que un objeto es bello y mostrar que tengo gusto, no me he de ocupar de la relación que pueda haber de la existencia del objeto para conmigo, sino de lo que pasa en mí, como sujeto de la representación que de él tengo" (2005: 94).

[101] En su ensayo "La noción de gasto", Bataille se detiene en el concepto de "*dépense*" (gasto) como aquello que alude a las formas improductivas de la actividad humana. El gasto improductivo, según Bataille, está estrechamente vinculado con la pérdida e implica una negación de los modos de consumo que aseguran la producción (1990: 28). Bataille pone el ejemplo del *potlatch* de las sociedades primitivas americanas analizado por Marcel Mauss y que supone la oferta de dones o la destrucción de la riqueza en función de la demostración de poder de una tribu. En el potlatch, señala Bataille, se trata siempre de un "exceso obligatorio" (p. 33), de una pérdida concebida como propiedad positiva. Señala Bataille: "en tanto juego, el *potlatch* es lo contrario de un principio de conservación: pone fin a la estabilidad de las fortunas tal como existía al interior de la economía totémica, donde la posesión era hereditaria" (p. 35). Podemos pensar que, en el poema de Iannamico, se trataría de poner a jugar la herencia en el sentido del *potlatch*, es decir, hacer de la posesión hereditaria no ya un principio de conservación y consumo sino un gasto improductivo, un exceso gozoso y, en tanto tal, cargado de erotismo.

hacia el mundo onírico, irreal o fantasmal (“fuera / de la realidad”). Así como en “Kaddish” de Kamenszain la voz poética no lograba conciliar el sueño por la plegaria incesante del círculo de hombres, acá de lo que se trata es de conciliar el sueño pero pasando por el umbral del camisón heredado. A lo largo del poema, los camisones abandonan su condición de objeto de pertenencia (“los camisones *de mi abuela*”) para convertirse, mediante la prosopopeya, en personajes. Así, en tanto seres animados, los camisones prescinden de quien los viste (a menos que quien los vista sea “un ángel”) para volverse, en una suerte de retorno espectral, “campesino”, “parienta del mar” o “púberes”.

La “única herencia” del yo poético, en efecto, es una herencia casi inmaterial, fantasmagórica (“todos blancos”) a mitad de camino entre lo alto y lo bajo o el aquí y el allá (“el vestido de un ángel”). Se dibuja así, en este poema y en otros, una poética que profana la herencia en la medida en que los camisones no se usan (aunque el sujeto poético señale al final, en un porvenir abierto, que va “a empezar”), sino que se los mira desfilar como fantasmas. El poema supone, en este sentido, un trabajo del duelo que se sustrae al olvido: en lugar de usufructuar la herencia, y por ende instrumentalizarla en una suerte de incorporación de lo muerto a la vida, el desfile de camisones supone un diálogo incesante con la muerta (y tal vez, a juzgar por la multiplicidad de los camisones y el efecto plural de las antepasadas, como hemos sugerido, de *las muertas* en plural). La prosopopeya de los objetos fantasmales (“parienta”, “púberes”) deriva en una espectralidad que erra por distintos paisajes o elementos: los camisones caminan por el campo (“gramíneas”), son parientes del “mar”, vuelan por los aires (“ángel”).

Lo heredado abandona, entonces, su función: los camisones no se usan para dormir sino que, descolgados del tendal, desfilan solos. Al igual que los gestos del poema anterior, la muerte no coincide con un final que reduciría a las muertas al silencio y al olvido (“un final de novela”) sino que, por el contrario, los gestos repetidos y los objetos evocados solo pueden derivar en un hacer (la prosopopeya, la animación) performático, onírico y fantasmal, que una vez enunciado abre el porvenir. No es casual, entonces, que ambos poemas en torno a la herencia terminen con una modulación futura: “y que yo / estoy empezando / a repetir”, dice el primer poema; “todavía no los usé / pero voy a empezar”, dice el segundo. Las formas perifrásticas (“estoy empezando a repetir”, “voy a empezar”), así como la ubicación del verbo “empezar” al final de cada poema (en el penúltimo y último verso), desafía el tiempo de lo heredado como origen y destino. El

comienzo, como señala Nietzsche, no se encuentra en el pretérito de la narración y el origen no aparece como sustrato ontológico que explicaría una verdad fundante y entonces un destino inmutable[102]. Por el contrario, al final del poema se vuelve a comenzar, y el "yo" que enuncia se apropia de la herencia para profanarla, para hacer otra cosa con lo que hicieron de ella.

La relación de la herencia con el goce, eso que no sirve para nada y que al mismo tiempo entierra sus raíces en la sexualidad ("parienta del mar / por su erotismo", "se peinó el pelo rubio / frente al espejo / sin dejar de mirarse") y en el fantasma (lo que se hereda adquiere una sobrevida, como una suerte de *revenant*) hace del pasado genealógico (bisabuela, abuela, madres) no ya una pieza de museo que implicaría un destino también petrificado, reducido a un silencio prosaico, sino un tiempo por venir, un tiempo abierto. No se trata entonces, con el suicidio, la muerte y la herencia, de una poética del fin de la historia (Derrida, 1993) sino de eso que comienza cuando ha pasado el tiempo, como otro poema que dice "*todas nos empezamos a parecer a nuestras mamás* / *cuando pasa el tiempo* / nos ponemos grandotas / percheronas / la mirada / más hermosa / como de alguien que puede / defenderse de todo / como de alguien que está / enamorada de sí misma / en los momentos de soledad" (2001: 45).

Por último, un poema de *Tendal* retoma el motivo del camisón pero esta vez, como lo indica el título ("Después del parto"), ya no se trata de camisones heredados y sus derivas post-mortem sino de un camisón que se estrena al comienzo de una vida:

> Estreno un camisón lavanda
> la misma seda del lirio
> de un lado la piel
> floja sobre la carne hinchada
> del otro lado el espejo
> del baño
> del hospital.
> (Iannamico, 2021: 93).

[102] En *La genealogía de la moral*, Nietzsche señala que la genealogía, si bien trabaja en busca de un origen o comienzo (*Ursprung*), nunca se encuentra con un comienzo primero, fundamental ni lineal respecto de nuestro presente (2013). Así, el trabajo genealógico implica siempre un comienzo (novedad del instante, emergencia) o un recomienzo (eterno retorno, repetición infinita).

Los camisones blancos que se paseaban como fantasmas, en tanto herencia profana, por el campo y por los aires, se colorean para dar lugar a este camisón lavanda que el sujeto poético estrena después del parto. El mismo objeto imaginario, el camisón, adopta distintas formas estéticas. Entre lo real y lo onírico, entre la muerte (de la abuela) y la vida (el parto), el camisón funciona como pasaje, objeto que separa ("de un lado la piel", "del otro lado el espejo"), pero que también reúne lo viviente ("seda del lirio") con la vulnerabilidad de la vida ("el hospital"). El cuerpo del sujeto poético, así, cifra la frontera ("la piel") entre un tiempo teñido por la muerte ("la carne hinchada") y un tiempo del comienzo donde lo que se hereda, a fin de cuentas y como auguraba el poema anterior ("todavía no los usé / pero voy a empezar"), se estrena.

b) Marquita y estampa (Wittner, Muschietti)

Situada en el pliegue entre el gesto heredado y su transformación, entre la muerte y la pulsión de vida, entre el fin y el estreno, la voz que enuncia en los poemas de Iannamico se deja afectar por las huellas de las antecesoras, engarzadas en un linaje femenino, y al mismo tiempo actúa dibujando un sendero, como en *Dantesco*, abierto hacia el futuro. Esos gestos compartidos por madres e hijas, esos objetos heredados como el camisón, toman distintas formas en las otras poéticas del corpus. Me focalizaré, en lo que sigue, en dos figuras que dialogan entre sí y signan el tiempo genealógico en dos de las poetas que integran el corpus: la "marquita", significante que aparecen en un poema de *Traducción de la ruta* de Laura Wittner y atraviesa su obra, y la "estampa" en *Podría llevar cierto tiempo* de Clara Muschietti.

El poema "Por qué las mujeres nos quemamos con el horno", de Laura Wittner, pertenece a su último libro de poemas, *Traducción de la ruta* (2021):

La marquita roja la tenemos todas.
Acá en la mano izquierda, con la que escribo
está también mi quemadura de horno.
Si la miro muy fijo, sobre el radio
se me despliega en tres:
se me tridimensiona la muñeca
y entrecerrando los ojos pueden verse
la muñeca de mi madre, la de mi abuela

y, en un tirón hacia delante, la de mi hija
picada de mosquitos, pulida y ya dispuesta
a la marca de la rejilla ardiente.
(Wittner, 2020: 9).

El poema, que integra un apartado llamado "Diez respuestas verdaderas a preguntas ficticias", acentúa el desajuste entre la pregunta ("por qué") y la respuesta que no esgrime las causas sino que describe los efectos. A la manera de "Kaddish" de Kamenszain, la pregunta, esta vez a modo de título, funciona como puntapié para interrogar la marca (del padre en el caso de Kamenszain, de las madres en el caso de Wittner) pero la poesía, parecen decirnos ambas, no se ocupa de las causas. En cambio, de lo que se trata es de trazar una genealogía entre esas "mujeres" que nombra el título y que aparecen reunidas por una marca en el cuerpo o, como la concibe el primer verso, una "marquita".

El poema arma, así, un linaje que no se remonta a una herencia material (como los camisones de Iannamico) sino a una traza (como ese gesto de la bisabuela) que porta memoria y anticipa el futuro, tal como lo anuncia el adverbio "ya": "y, en un tirón hacia delante, la de mi hija / picada de mosquitos, pulida y ya dispuesta / a la marca de la rejilla ardiente". La quemadura del horno, asociada a una tarea feminizada, se vuelve un espacio de reunión o "un tirón hacia delante" transindividual y afectivo[103]. La "marquita" puede ser leída entonces en una doble dimensión: como marca de la enajenación de las "mujeres" que nombra el título por la vía del trabajo doméstico pero también, y precisamente por encontrarse en la "mano izquierda, con la que escribo", como "marquita" o huella que puede ser transformada (*Veränderbarkeit* es la palabra que usa Marx y Balibar traduce como "transformabilidad" o "plasticidad") y, en el caso de Wittner, reescrita.

La "marquita", en efecto, hace del cuerpo un diálogo con las otras, esa comunidad que el título designa como "las mujeres" y el primer verso como "todas". El sustantivo y el pronombre universales, generales, se vuelven particulares en el segundo verso, en el

[103] Tomo el término "transindividual" de Étienne Balibar (2021) quien, a su vez, lo recupera de Gilbert Simondon. Lo transindividual designaría, para Balibar, una "ontología de la relación" (p. 105) que conduce fuera de la "metafísica del sujeto y de la sustancia" (p. 106) y, al mismo tiempo, permite eludir la "antítesis metafísica entre el individuo y lo colectivo" (id.). Lo transindividual, funciona, así, tanto una condición de la dependencia, y por ende de la alienación, como una vía para la emancipación.

cual la mano aparece designada mediante un deíctico: "acá". La mano, referente que forma parte de la situación de enunciación, es una superficie lastimada escrita, marcada, poseída por la huella ("*mi* quemadura de horno"). Tanto en estos versos como en la poética de Wittner en general, esa cercanía deíctica entre la escritura y la experiencia doméstica se hace cuerpo, carne o marquita en el poema.

La herida, la pequeña quemadura, arma una temporalidad triple: "se me despliega en tres". Como los gestos en Iannamico, la imagen de la muñeca traza una superposición entre las tres generaciones (o cuatro, si incluimos al yo del poema) que implica una suerte de destino fatal: la muñeca de la hija, muñeca infantil "picada de mosquitos", todavía no ha sido quemada pero ya está "dispuesta" a serlo. El destino, en última instancia, es la herida, la marca de un mundo "ardiente" como esa rejilla que acecha. La marca por quemadura, como las que se hacían para marcar a las personas esclavizadas o detenidas en los campos, pero también a las reses, esconde en esta genealogía amable de un gesto doméstico (hornear la comida) una alusión a la dominación patriarcal.

En los poemas de Wittner, el tiempo de la maternidad –el puerperio, la crianza, la relación con lxs hijxs son motivos que protagonizan varios de sus libros, sobre todo desde *La tomadora de café* (2005)– no se experimenta de manera pasiva sino que funciona como una temporalidad afectiva y un modo de moldear el mundo y la percepción. Como en Iannamico, también, aparece acá una voz que no es pasiva sino media: "*se me* tridimensiona la muñeca". El uso de la diátesis, en este caso, inscribe esa subjetividad triple en la sintaxis misma y hace de la voz del poema a la vez paciente y actante de esa marca que se inscribe en el cuerpo y en la escritura.

La mano marcada por el tiempo hereditario y genealógico es también, como se dijo, la mano con la que se escribe; en ese sentido, el tiempo de las marcas hereditarias se convierte, en la escritura, en el tiempo de la "marquita", un tiempo diminutivo, como se ve al comienzo del primer poema de *La tomadora de café*, "Dentro de casa":

> Sube, vertical, hasta la punta del pino.
> Donde mueve las alas en silencio, quieto.
> Llueve. Devolver el chupete a una boquita ansiosa.
> Sin o con público la actuación es igual
> –es decir, es casi una actitud.
> La función empieza a cualquier hora,

las horas sólo tienen validez
si las anuncia el relojito
amarillo omnipresente.
(Wittner, 2017: 79).

Como la "marquita roja" que extrae la gravedad de la herida y convierte al accidente en una traza afectiva y transindividual, en este poema aparecen dos diminutivos que, desde el primero de 43 poemas que componen la serie, marcan un ritmo, una melodía infantil: "boquita" y "relojito". A diferencia del "reloj enorme", paterno, que, según relataba Moreno, marcaba el tiempo de la escritura de Kamenszain, en Wittner el tiempo, la "validez" de las horas, está medido por un dispositivo diminuto, casi de juguete, marcado por un sufijo que arma una serie con la "boquita" del bebé. Pulsión oral y pulsión temporal quedan, de este modo, unidas por el sufijo diminutivo: el tiempo es eso pequeño que transcurre, como si se tratara de un telón, entre un chupete y el otro.

El poema comienza por una serie de versos conclusivos, no encabalgados, pausados por una puntuación que hace coincidir métrica y sintaxis y por comas que separan el predicativo ("sube, vertical"; "en silencio, quieto"). El ritmo enlentecido de la vida doméstica se traduce, así, en un ritmo poético también lento, pausado, moroso, y un tiempo escandido por la coreografía (o "actuación") que supone la maternidad: "dormir, comer, jugar. / Todas cosas importantes", dice otro poema de la serie. Así, se puede leer esa "marquita roja" no tanto como la huella de un tiempo hereditario opresivo sino como una marca corporal de un ritmo otro, el ritmo "dentro de casa" *moldeado* por el diminutivo que cierra este otro poema:

Anotá: hojas de lima, un wok,
chocolate de taza pero blanco,
galangal,
ginger root,
y ¡ay! ¿sería mucho pedir?
moldecitos siliconados.
(Wittner, 2017: 83).

En referencia a este poema y a la cuestión de la maternidad, Marina Yuszczuk señala: "lo importante es que en *La tomadora de café* la maternidad, lo mismo que la cocina y por extensión la condición misma de madre y ama de casa, aparecen como 'lo

extraño' y 'lo nuevo'" (2011: 261). En nuestra lectura, eso "nuevo" es el ritmo: la puntuación y la sufijación diminutiva arman un ritmo moldeado por el cuerpo y los afectos, escandido por las agujas del *relojito* que *marcan* un tiempo diferente al tiempo productivo. Como el poema número 20 de la misma serie:

> Mediodía de jueves en la plaza.
> ¿Qué hacés que no estás
> haciendo plata?
> Le pateo
> penales
> a mi hijo
> de cuatro.
> Como un pancho
> y hago crucigramas.
> Saqué al perro,
> me compré el Olé.
> Soy abuela.
> Soy linyera.
> Tejo.
> Intento levantar.
> Murmuro.
> (Wittner, 2017: 84).

El tiempo en los poemas de Wittner, sobre todo desde *La tomadora de café* (nuevamente, un libro que, al tematizar la maternidad, opera un corrimiento en su escritura), aparece como un tiempo pausado, demorado: un incumplimiento, un desvío, una dilación, una tardanza respecto del tiempo obligado, comandado por la lógica capitalista del dinero, tal como lo vemos en el segundo y tercer verso: "¿qué hacés que no estás / haciendo plata?" Esa pausa ociosa, lúdica y deseante se aparta asimismo de la lógica identitaria y patriarcal: en el poema, como en la plaza, se abre un tiempo no lineal en el que esa que enuncia puede habitar distintos cuerpos y distintas subjetividades (madre, futbolista, abuela, linyera, etc.) y, al mismo tiempo, al comprar el Olé, la voz materna del puerperio puede superar los binarismos hombre-mujer.

La pregunta por la productividad en segunda persona produce un corte significativo: "¿qué hacés que no estás" deja en suspenso la continuación: "haciendo plata?" La interrogación partida al medio no solo demora la concreción de la pregunta sino que anula, por un instante, la presencia misma del sujeto. Como si ese *otro* imaginario que pregunta, al interrogar el tiempo ajeno, negara el espesor mismo de su existencia.

El poema se plantea, así, como una respuesta a esa pregunta por el tiempo productivo y, por qué no, reproductivo. La respuesta habilita una desfiguración del sujeto poético como sujeto unario (al igual que las *chicas*) que va transitando, en primera persona, distintas identidades. Esa desfiguración del sujeto es producto de la demora no solamente semántica (estar en la plaza un jueves al mediodía) sino sobre todo formal: partir en dos una pregunta por la productividad provoca una respiración en el medio que desarticula la pregunta misma.

El lenguaje, junto con el sujeto múltiple, también va perdiendo agencia y transitividad. Desde "le pateo / penales / a mi hijo / de cuatro", con un objeto directo ("penales") y uno indirecto ("a mi hijo / de cuatro") muy definidos, hasta "murmuro", sin objeto y sin destinatario, asistimos a la demora como procedimiento temporal y poético que, a la vez que disuelve los contornos de la identidad, posibilita la enunciación no ya como dispositivo altisonante sino, justamente, como murmullo.

La "marquita" en la poesía de Laura Wittner puede leerse entonces como una condensación material y afectiva del tiempo materno. No se trata de una marca que busque explicarse –como tampoco el poema responde a la pregunta del título–, sino de una traza que se transmite en el cuerpo y da cuenta, al mismo tiempo y para concluir, de un destiempo o un desajuste: un horno que se abrió tarde, una mano que ingresó demasiado profundo. Al igual que el *a ver qué* en Kamenszain, la "marquita" organiza una temporalidad que excede el orden explicativo ("por qué las mujeres nos quemamos con el horno"), pero mientras que en Kamenszain esa suspensión abre un interrogante sobre la filiación y el legado, en Wittner el gesto se miniaturiza y se vuelve cotidiano: un tiempo diminutivo, el tiempo del *relojito*, afectuoso, conectado al mundo infantil y a la rutina cotidiana y nimia, que interrumpe el régimen lineal del tiempo productivo.

En *Podría llevar cierto tiempo*, libro de Clara Muschietti publicado en 2015 y reeditado en 2020, la herencia y la genealogía están marcadas por un corte temprano (el

divorcio de los padres) que deja su cicatriz sobre la voz que enuncia. El relato materno, entonces, aparece fragmentado y enrarecido por esa separación temprana y la figura de la madre, a lo largo de los poemas, también se fragmenta y se enrarece: "el domingo viste a tu madre, hablaba / en una lengua rara, movía los brazos / y llorar era la única / defensa personal permitida", leemos en un poema que comentaremos en el capítulo 5.

La última parte del poemario se titula "Ella dijo que yo estaba y que mi ropa tenía una estampa" y recoge poemas como viñetas que dan cuenta de un diálogo cuyo contexto jamás se repone en los poemas. Me interesa la figura de la estampa, que protagoniza este apartado, como contrapunto de la "marquita" de Wittner que unía a las mujeres. La estampa, imagen impresa, aparece también acá como eso que liga a la madre y a la hija ("ella" y "yo") pero, al mismo tiempo, como eso que las separa:

> Ella dijo que yo estaba y que mi ropa tenía una estampa. Dijo que dije que no la estaba pasando bien y que después bailamos todos juntos, de eso no me acuerdo pero para mí la de la ropa estampada era ella (Muschietti, 2015: 56).

Madre e hija, en efecto, aparecen ligadas y al mismo tiempo escindidas por una estampa que se imprime sobre la ropa, y no ya directamente sobre el cuerpo, como un índice de la alteridad que habita en la genealogía, o de la imposibilidad de transmitir una herencia lineal: "mamá no estaba nada bien. Los otros tampoco. Me quedé observándolos desde afuera, aunque ella dice que yo no estaba. ¿Hicieron lo mejor que pudieron?" (p. 50). Estos poemas traducen un malentendido, o una diferencia en la percepción, entre un "yo" y un "ella" que, de manera borrosa, designa a la madre. Como si se tratara de fotografías viejas en las que se vuelve difícil distinguir a las personas, madre e hija se mezclan en los recuerdos y en los discursos, la estampa pasa de un cuerpo al otro y la presencia se confunde con la ausencia. A diferencia del relato tejido o del "tirón hacia delante" que adivina, en el cuerpo de la hija, la marca de una estirpe afectuosa, acá se trata de un borramiento o por lo menos una vacilación en torno a esas marcas. El relato materno aparece tramado por dos elementos que hacen a su negatividad: la presencia recurrente del "no" ("dijo que *no* la estaba pasando bien", "dice que yo *no* estaba") y el uso excesivo del pronombre en tercera persona que no configura una figura materna precisa, con contornos claros, sino una imagen borrosa y distante.

A lo largo del libro, el pronombre en tercera es una forma vacía que no alude necesariamente a la madre sino que muestra, justamente, la imposibilidad de reconducir

el pronombre por fuera del discurso. Leemos, por ejemplo, en uno de los poemas de esta sección:

> Mamá no estaba nada bien. Los otros tampoco. Me quedé observándolos desde afuera, aunque ella dice que yo no estaba.
>
> ¿Hicieron lo mejor que pudieron?
>
> (Muschietti, 2015: 50).

O en otro:

> Yo le dije que gritó tan fuerte que despertó a todos. Ella se rió porque no se acuerda. Le comenté del miedo que me produjo. Ella dice que quizá lo soñé.
>
> (Muschietti, p. 57).

O también:

> Ella era hermosa pero no estaba capacitada para verlo.
>
> (Muschiett, p. 59).

Ese "ella" –que por momentos es la madre, por momentos es el propio "yo" y por momentos es una terceridad que no remite a ningún referente reconocible por el lector– se hace eco de un sintagma repetido tres veces en un poema de la primera parte: "una madre a veces, una madre a veces, una madre a veces". La madre, así, deviene un mero pronombre o no-persona, si seguimos a Benveniste, para quien el pronombre en tercera queda por fuera de los *shifters* de la enunciación (yo/tú):

> Hay que tener presente que la "3º persona" es la forma del paradigma verbal (o pronominal) que no remite a una persona, por estar referida a un objeto situado fuera de la alocución. Pero no existe ni se caracteriza sino por oposición a la persona yo del locutor que, enunciándola, la sitúa como "no-persona". Tal es su estatuto. La forma *él*... extrae su valor de que es necesariamente parte de un discurso enunciado por "yo" (Benveniste, 1971: 186).

Mientras que la estampa, imagen grabada, podría funcionar como marca, fuente de anagnórisis o huella que nos remita a una singularidad, los poemas de esta sección diluyen la diferencia, hacen pasar la estampa de un cuerpo a otro por la vía de un recuerdo que difumina lo propio y borra el contenido mismo de la proposición ("dijo que dije"). Sumado a la confusión habilitada por el pronombre, forma vacía de la no-persona, asistimos a un vaciamiento del contenido proposicional o semántico, como ese poema que dice, simplemente: "¿ella *lo* dijo primero?" (p. 71, el subrayado es nuestro).

Esa madre pronominal o no-persona designada a lo largo del poemario por una forma vacía o, en otras ocasiones, por medio de la negación ("no estaba nada bien", "ella dice que yo no estaba"), postula al mismo tiempo tanto la ausencia o la negatividad ("a veces") como la persistencia ("una madre"), el diálogo ("me pregunta cómo estoy") como el mutismo ("y se horroriza por el llanto"). Dicho de otra manera, "ella" remite a una forma vacía, una estampa que transita de un cuerpo a otro pero que, sin embargo, sigue profiriendo un enunciado ("¿ella lo dijo primero?").

Las poéticas de Iannamico, Wittner y Muschietti articulan distintas figuraciones de la herencia materna y el linaje femenino a partir de materiales mínimos (gestos, camisones, marquita, estampa) que inscriben a las sujetas del poema en una genealogía corporal, histórica y discursiva a la vez que la desmarcan de esa lengua. El tiempo del poema, tramado por una lengua que no es perfectiva y pretérita sino múltiple en cuando a su régimen verbal, su aspecto y su deixis (hemos visto las modulaciones de la voz, entre reflexiva y media; la sufijación diminutiva y el régimen pronominal, entre otros), construye hiatos en este tiempo marcado por el idioma materno.

En Iannamico, la voz poética se sitúa en el pliegue entre el gesto heredado y su transformación, entre la pulsión de vida y la muerte, trazando un linaje que no se funda en la filiación patriarcal, sino en los gestos y objetos transmitidos entre mujeres. Esa transmisión no se concibe como continuidad, sino como una forma de afectación: una genealogía abierta hacia el futuro, sostenida por la potencia del gesto y la huella.

En Wittner, la "marquita roja" del horno desplaza la herencia, lo que se transmite, hacia una temporalidad afectiva y doméstica. Esa marca, inscrita en el cuerpo, interrumpe el tiempo productivo del capital y produce un tiempo en diminutivo, como el *relojito*, pautado por la demora y el cuidado. El linaje entre madres e hijas se teje aquí como una red afectiva y material que transmite lo heredado por la vía del gesto.

En Muschietti, por su parte, la figura de la "estampa" introduce una variación sobre la idea de *marca*: ya no se trata de una inscripción sobre el cuerpo, sino de una imagen impresa que separa tanto como vincula. En *Podría llevar cierto tiempo*, la herencia se encuentra fracturada por un corte temprano —el divorcio de los padres—, y la figura materna se vuelve fragmentaria, oscilante, designada por un pronombre vacío ("ella"). La "estampa" actúa como un eco difuso del linaje: un resto visual o verbal que pasa de un cuerpo a otro sin asegurar la continuidad.

En conjunto, estas tres poéticas componen una constelación de temporalidades afectivas y discontinuas. En ellas, el tiempo genealógico ya no responde a la lógica lineal del apellido o de la historia familiar, sino a una temporalidad corporal y menor, tejida por huellas, repeticiones, pausas y desvíos. La marca, la marquita y la estampa condensan distintas modulaciones del linaje femenino: desde la continuidad transformada de Iannamico, pasando por la demora afectiva de Wittner, hasta la disolución pronominal de Muschietti. En todas, la herencia aparece como una forma de relación más que de pertenencia, una práctica de transmisión que se ejerce en lo sensible, en lo cotidiano y en el tiempo improductivo de la vida común.

CAPÍTULO 5: EL TIEMPO QUE HACE. TIEMPO ÍNTIMO Y TIEMPO CÓSMICO

> *El tiempo que hace* expresa entonces un más acá del lenguaje (del discurso) que es el desafío mismo del amor: dolor de no poder volver a hablar del Tiempo que hace con el ser amado. Ver la primera nieve y no poder decírsela, guardarla para sí.
>
> Roland Barthes[104]

> Oí de cierto hombre docto que el movimiento del sol, la luna y las estrellas es el tiempo; pero no asentí. Porque ¿por qué el tiempo no ha de ser más bien el movimiento de todos los cuerpos? [...] Y aun diciendo estas cosas, ¿no hablamos nosotros también en el tiempo? ¿Y cómo habría en nuestras palabras sílabas largas y sílabas breves, si no es sonando durante más tiempo aquellas y menos estas?
>
> San Agustín[105]

5.1. Puntuaciones del tiempo que hace

En "El deseo de haiku", una de las sesiones del curso *La preparación de la novela* (1979), Roland Barthes se detiene en el sintagma francés "le temps qu'il fait " (*el tiempo que hace*), esa expresión aparentemente trivial que cumple una función fática: la de iniciar o mantener, sin importar el contenido semántico, una conversación. La función fática del lenguaje fue rebautizada por Émile Benveniste, citando a Malinowski, como "comunión fática" en la medida en que alude a "un tipo de discurso en el cual los nexos de unión son creados por un simple intercambio de palabras" (1970: 18). En tanto el contenido del discurso es "simple" o casi inexistente, lo interesante de la función fática es que el lenguaje funcione como maquinaria de "aportación entre los individuos", comunión o lazo social. Las "observaciones sobre el tiempo" (Benveniste, id.) permiten iniciar o

[104] Barthes, *La preparación de la novela*, 2003.

[105] San Agustín, *Confesiones, Libro XI*.

sostener una conversación; pero en el haiku, señala Barthes, adquieren una carga existencial.

Hablar del tiempo, con minúscula, se suele interpretar como un hecho trivial: "una insignificancia de enunciado", dice Barthes, "falso referente que permite comunicarse, entrar en contacto" (p. 77). El tiempo con minúscula se vuelve insignificante, en tanto referente, cuando es objeto de la conversación entre sujetos que no se conocen. En un ascensor, por ejemplo, ante la ausencia de tema de conversación, es habitual que dos desconocidxs se pregunten "¿cómo está el tiempo?" o exclamen "¡qué tiempo loco!". Ese carácter aparentemente trivial, el del tiempo hablado por los sujetos, es, sin embargo, el que permite vincularse con lxs otrxs, mantener la conversación, *hablar con* o *no guardar para sí,* parafraseando a Barthes, la vivencia temporal o la percepción de la primera nieve. Para Barthes, hablar del tiempo que hace es, también, un modo decir, sin nombrarlo, el sentimiento amoroso. En los poemas, la descripción del tiempo insignificante vuelve audible, legible, los afectos del sujeto que enuncia; siguiendo el epígrafe barthesiano, cifra eso que el enamorado ya no puede decirle al objeto de su amor, a saber, la primera nieve. Así, en los poemas que se analizarán en este capítulo, hablar del tiempo que hace remite menos a la insignificancia, simpleza o presunta trivialidad que a un modo de inscribir, por un lado, al sujeto en una temporalidad que lo excede y de crear, por el otro, un lazo, una comunión entre los sujetos.

En los poemas que analizaré en este capítulo, el Tiempo con mayúscula se presenta, a menudo, como una amenaza casi apocalíptica. Partiendo de la idea barthesiana sintetizada en el epígrafe, este capítulo propone que, en poesía, hablar del tiempo meteorológico produce una intersección entre el "más acá del lenguaje", ese tiempo que Barthes asocia al discurso amoroso –el dolor, el ser amado–, y el Tiempo con mayúscula que podemos llamar, junto con Aristóteles, cósmico: el tiempo de la nieve, pero también, como señala San Agustín, el tiempo del sol, la luna y las estrellas o, como se verá a partir del análisis de *Lluvias* de Laura Wittner, el tiempo de la lluvia. La hipótesis central es que, en ciertos poemas contemporáneos, hablar del tiempo meteorológico, discurso tradicionalmente considerado como trivial, constituye una forma de inscribir al sujeto en el Tiempo, disputando la temporalidad apocalíptica y dominante de nuestra época mediante una enunciación afectiva y común.

El "Tiempo" celeste o cósmico, desde la *Física* de Aristóteles, se concibe como un tiempo inaccesible, no afectado por lo que ocurre en el mundo sublunar[106]. Georges Didi-Huberman, en su libro *Les anges de l'histoire. Images des temps inquiets* (2024) donde explora las imágenes del tiempo apocalíptico, se refiere al tiempo de *là-haut* (allá arriba) como una amenaza meteorológica que, bajo la forma de relámpagos y nubarrones, acecha al *ici-bas* (aquí abajo). Esa "meteorología apocalíptica" (2024: 30) que se rige por los cuerpos celestes organiza nuestros días y nuestra imaginación del fin sin que tengamos acceso o capacidad para modificarlo: es, en última instancia, un tiempo trágico. De ahí que, para Didi-Huberman, en la teología cristiana sean los ángeles los mensajeros o mediadores que cumplen con la palabra divina y vinculan, desde el cielo hacia la tierra, aquello que aparece como separado: "los ángeles", señala, "son los vectores o los 'lugartenientes' de la enunciación de 'allá arriba'" (2024: 47 [traducción propia]).

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando ese tiempo no se anuncia como revelación ni como amenaza sino que, por el contrario, se dice o se comenta en el lenguaje ordinario? ¿Qué formas de enunciación se abren cuando el tiempo se vuelve objeto de una conversación trivial? ¿Cómo disputar ese lugar de enunciación desde el poema, desde un lenguaje que no revela ni profetiza, sino que anota, acompaña y puntúa la meteorología? Tal parece ser la pregunta que atraviesa la reflexión de Didi-Huberman y que puede reformularse, con Barthes, del siguiente modo: ¿qué implica, en términos poéticos y políticos, hablar del tiempo-que-hace?

A la célebre pregunta por la ontología del tiempo y su medida, formulada en el Libro XI de *Las confesiones*[107], San Agustín también acude, como se lee en el otro epígrafe de este capítulo, al *habla*: no solo el allá arriba, parece decirnos el teólogo, comanda el tiempo; en cambio, este se encuentra en el movimiento de *todos los cuerpos*,

[106] Ver: "2 Indeterminación del movimiento. Precisiones sobre lo moviente y lo movido", *Física*, 1995.

[107] "¿Qué es, pues, el tiempo? ¿Quién podrá explicar esto fácil y brevemente? ¿Quién podrá comprenderlo con el pensamiento, para hablar luego de él? Y, sin embargo, ¿qué cosa más familiar y conocida mentamos en nuestras conversaciones que el tiempo? Y cuando hablamos de él, sabemos sin duda qué es, como sabemos o entendemos lo que es cuando lo oímos pronunciar a otro. ¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es?" (Agustín de Hipona, 2011: XI, 14, 17).

tanto los celestes –el sol, la luna, las estrellas– como "los cuerpos donde se formasen las palabras" (Agustín de Hipona, 2011: XI, 24, 30), a saber, el cuerpo humano, hecho de carne y alma, pero sobre todo de lenguaje: "y aún *diciendo* estas cosas, *¿no hablamos nosotros también en el tiempo?*", se pregunta. Así el haiku, y más ampliamente el poema, hace ingresar el Tiempo al más acá o al *aquí abajo* mediante un *hablar nosotros también en el tiempo*, como afirmaba San Agustín.

El movimiento de los astros, expresado en días y noches, no es el único modo entonces de medir el tiempo que pasa en la medida en que este es indisociable de su inscripción lingüística (es lo que Émile Benveniste llama tiempo sui-referencial): el movimiento de las sílabas, la oscilación entre sílabas largas y breves, la puntuación y el ritmo son formas, en efecto, de contar el tiempo[108]. Ahora bien, ¿cómo se cuenta (en el sentido de medir pero también de narrar) el tiempo que hace en la poesía? ¿Y qué dicen esos modos de hablar del Tiempo –clima, tiempo cósmico, meteorológico– del tiempo de aquí abajo y del sujeto que lo pronuncia lenta o precipitadamente, para tomar los ritmos evocados por San Agustín?

En los poemas de Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric o Fernanda Mugica que analizaremos, el tiempo del que se habla en nada se parece a los rayos y nubarrones de índole teológica que podrían evocar, por ejemplo, la poética romántica del *Sturm und Drang* alemán; en cambio, se trata de incorporar la dimensión trivial del tiempo, más próxima a la función fática, al lenguaje del poema. Uno de los propósitos de este capítulo es leer, en esa trivialidad que supone *hablar del tiempo,* la dimensión no solamente singular de quien observa sino una forma de hacer comunidad, si entendemos por tiempo cósmico o meteorológico eso que, desde su formulación impersonal –como se suele llamar a los verbos del clima, como *llover*–, se abren hacia un tiempo de lo común.

[108] "Pero ¿de dónde mido yo el tiempo? [...] Pues así vemos que medimos la cantidad de una sílaba larga por la cantidad de una breve, diciendo de ella que es doble. Y de este modo medimos la extensión de los poemas, por la extensión de los versos; y la extensión de los versos, por la extensión de los pies; y la extensión de los pies, por la cantidad de las sílabas; y la cantidad de las largas, por la cantidad de las breves; no por las páginas —que de este modo medimos los lugares, no los tiempos—, sino cuando, pronunciándolas, pasan las voces y decimos: «largo poema», pues se compone de tantos versos; «largos versos», pues constan de tantos pies; «larga sílaba», pues es doble respecto de la breve. Pero ni aun así llegaremos a una medida fija del tiempo, porque puede suceder que un verso más breve suene durante más largo espacio de tiempo, si se pronuncia más lentamente, que otro más largo, si se recita más aprisa. Y lo mismo dígase del poema, del pie y de la sílaba" (Agustín de Hipona, 2011, XI, 27, 36).

Entendemos por "tiempo común" esa salida de la esfera de lo personal que aparece cuando se habla del tiempo en los poemas. Esta hipótesis se deriva de las reflexiones de Roberto Espósito (2005) quien trabaja la categoría moderna de "persona" como categoría que deja de lado tanto el cuerpo (interpretado como posesión en la expresión *tener un cuerpo*) como la posibilidad de apertura hacia el otro: el dispositivo de la persona, para Espósito, es un dispositivo inmunitario y no comunitario. Así lo explica Alicia Montes:

> una paradoja habita la condición humana y hace que el ser humano solo haya podido expresar su carácter de persona (Esposito, 2011) objetivando y depreciando una parte de sí mismo: el cuerpo, en tanto carne. La tradición teológica, jurídica y filosófica occidental ha definido la categoría "persona" a partir de un núcleo racional, moral y/o espiritual, de modo que el componente animal, carnal, instintivo queda subordinado al primero. En esta radical dicotomía, ser persona implica estar en posesión del propio cuerpo, controlar sus pasiones y sus desvíos y hacer de él lo que se quiera (2024: 18).

Sugerimos entonces pensar el pasaje por lo impersonal –entendido desde el punto de vista gramatical: los verbos del clima– como un modo de incorporar la apertura hacia el otro. Al hablar de aquello que reúne a los sujetos en un tiempo común, a saber, el *tiempo que hace*, los poemas entran en contacto con ese otro (función fática) y, al mismo tiempo, inscriben las marcas de lo singular en lo común.

Entre el Tiempo con mayúscula y el tiempo con minúscula se ha trazado, en la cultura occidental, un abismo: aquel que separa el "allá arriba" del "aquí abajo". El modelo del tiempo apocalíptico teológico, que opone arriba y abajo, dioses y humanos, cielo y tierra, opone también, en una suerte de correlato político que sigue operando en nuestra actualidad, y tal vez con más fuerza que nunca, dominantes y dominados. Dice Didi-Huberman:

> El tiempo revelado o develado del apocalipsis opone en efecto [...] la *destrucción* de algunos (los damnificados, los perdedores) a la *dominación* de los otros (los ganadores, los elegidos). La violencia actual parece confirmar este modelo [...] No es fortuito, en este sentido, que las poblaciones aplastadas bajo las bombas se encuentren casi siempre situadas en las líneas de frente donde se entrechocan los grandes imperialismos del momento (2024: 22 [traducción propia]).

El tiempo del apocalipsis o la "imaginación de la catástrofe", como la llama Daniel Link (2009: 61)[109], produce dos temporalidades en conflicto y un reparto violento entre aquellos que, para parafrasear a Rancière, tienen acceso al tiempo catastrófico (los agentes de la dominación) y aquellos que padecen la destrucción en carne propia. Son los segundos a quienes les está vedado el acceso a esa temporalidad que Walter Benjamin (1982) llamó dominante, la temporalidad de las bombas, las guerras y los totalitarismos que enmudece a los sujetos, como se lee en el célebre pasaje de "Experiencia y pobreza" de 1933:

> ¿No se pudo observar ya por entonces que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre. Lo que diez años después se derramó en la riada de libros que tratan de la guerra era cualquier cosa menos experiencia transmitida como siempre lo fue, de boca en boca. Pero eso no era extraño. Pues ninguna experiencia fue desmentida con más rotundidad que las experiencias estratégicas a través de la guerra de trincheras, o las experiencias económicas mediante la inflación; las experiencias corporales por el hambre; las experiencias morales por los que ejercían el gobierno. Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde *lo único que no había cambiado eran las nubes*; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano (Benjamin, 1982: 217).

Se ha dicho mucho sobre este pasaje y no es nuestra intención detenernos en la idea de experiencia benjaminiana sino llamar la atención sobre el sintagma subrayado: "lo único que no había cambiado eran las nubes". En un mundo transformado por la guerra pero también por los avances técnicos que dejan al "diminuto y frágil cuerpo humano" a la intemperie, en un mundo catastrófico que no permite la redención de lxs oprimidxs, hay un elemento que permanece igual: las nubes. Quizá sea entonces del lado de las nubes, lluvias o cielo, donde Benjamin encuentra un posible *continuum* temporal, que haya que ir a buscar en el presente: si el tiempo catastrófico dominante *enmudece* a

[109] Link se pregunta por la diferencia entre la "imaginación dialéctica" (que retoma esta tesis) y la "imaginación catastrófica" inscripta en "posiciones del tipo *no future* (no hay futuro). Nihilismo, depresión, melancolía, nostalgia: unidades de la imaginación de la catástrofe" (2009: 65).

los sujetos, los priva del habla y de la enunciación, los abandona a la fragilidad del cuerpo, el tiempo cósmico, meteorológico, el tiempo de las nubes, protagonista de varios poemas, ofrecería una forma de micropolítica. Hablar de las nubes, en última instancia, vuelve a poner en marcha la conversación mediante un lenguaje que permea la división entre arriba y abajo, o entre tiempo cósmico y tiempo íntimo, y se sustrae así a la clausura apocalíptica o al "*no future*" catastrófico que domina el pensamiento de nuestra época (Link, 2009).

Sin entrar en los pormenores de la reflexión de Didi-Huberman, que busca pensar a partir de Benjamin la política del presente y el retorno a ciertos fundamentalismos religiosos para explicar las masacres, me sitúo en esta reflexión sobre el lenguaje (poético, en nuestro caso) como un modo de disputar (o *hablar de* y *en*) el Tiempo. Así, los poemas que hablan del tiempo meteorológico, atmosférico o cósmico, como veremos en este capítulo, se insertan en un tiempo frecuentemente vivido como impropio: un tiempo en el que el sujeto se encuentra excluido de la enunciación, tal como sugiere la fórmula impersonal *el tiempo que hace.* Ese modo de disputar la meteorología apocalíptica implica, retomando a Barthes, una temporalidad (o un tiempo con minúscula) afectiva: sufrir, ilusionarse o esperar que cambie el tiempo son afectos que producen, en el corpus, modos de inscribir al sujeto poético en una temporalidad que, usualmente, lo excede y lo excluye.

La forma que adoptan las voces poéticas para inscribirse en el Tiempo es, como se verá, la puntuación: en los distintos poemas que analiza este capítulo, el punto y coma, los puntos suspensivos y las barras funcionan como subjetivemas[110] que permiten el pasaje de un Tiempo impersonal a una temporalidad afectiva. Es puntuando, entonces, que quienes enuncian le hacen algo al tiempo que hace: lo anotan, esperan que cambie, se desilusionan, desean que llueva, piden milagros, miran con asombro y así ritman la imaginación clausurada por la idea de catástrofe. El interés de este capítulo radica entonces en explorar de qué modos tiempo íntimo y tiempo cósmico se conjugan, cada vez y mediante una *puntuación* particular, en la enunciación del sujeto del poema para que este devenga, en última instancia, un agente que *le hace algo al tiempo que hace.*

[110] Si bien el subjetivema refiere, generalmente, a palabras que expresan opinión o juicio de valor, nos servimos de esta noción para pensar la puntuación como marca de subjetividad.

5.2. *Llueve: Laura Wittner*

> Llueve. Que este libro sea pues, para empezar, un libro sobre la simple lluvia.
>
> Louis Althusser[111]

El libro *Lluvias* de Laura Wittner, publicado en el año 2009, recorre una observación minuciosa del cielo en tres partes que son, a su vez, conjugaciones del verbo "llover" en presente y en pasado, negado y afirmado: "No llueve", "Llueve" y "Llovió". Como ocurre a menudo con la poética de Wittner, se trata de mirar "con extrema atención los detalles perceptibles del momento que pasa" (Mattoni, 2013: 12). Ese "momento que pasa", en este libro, está atado a los movimientos del cielo y a sus efectos en el tiempo sublunar, como diría Aristóteles: la preparación ("No llueve"), las precipitaciones ("Llueve") y el *après-coup* ("Llovió").

Los fenómenos climáticos, dicen los diccionarios y las maestras, no tienen sujeto: el verbo *llover* se utiliza, de costumbre, como ejemplo de los verbos impersonales, aquellos que se conjugan en tercera persona porque no hay quien ejerza la acción. En una primera lectura, entonces, *Lluvias* parece insertarse en la tradición objetivista en la que, a menudo, se coloca a Laura Wittner –quien formó parte, por ejemplo, de la revista *18 whiskys*[112]–; la lectura que propongo, en cambio, es que este "libro sobre la simple lluvia", para citar el epígrafe de Althusser, al hablar del tiempo-que-hace, conjuga de distintos modos *personales* el verbo impersonal "llover" y produce, en efecto, un *in crescendo* en la subjetivación. Quien mira, así, no está excluida de la enunciación sino que se inserta, de modo gradual, en el tiempo impropio, o impersonal, del cielo.

---

[111] *Para un materialismo aleatorio*, 2002.

[112] La propia Wittner, en una entrevista realizada por Melisa Papillo y Damian Lamanna Guiñazú para la revista *Op. Cit*., se corre de esa adscripción: "Ahora parece que se puede relacionar con el objetivismo, pero yo no me veo del todo ahí. Justamente la idea de enfocar en el objeto y no darle una trascendencia para mí es lo contrario a lo que yo hice siempre. Por eso me desconciertan por completo las distintas maneras de las que se habla de objetivismo" (2018, https://opcitpoesia.com/laura-wittner-entrevista-y-poemas-cosas-que-me-confirmen-que-existi/).

El capítulo "La corriente subterránea del materialismo del encuentro" de *Para un materialismo aleatorio* parte, justamente, de una lluvia: la lluvia de Epicuro entendida como desviación, clinamen[113], que produce el encuentro entre los átomos. Dice Althusser: "si los átomos de Epicuro, que caen en una lluvia paralela en el vacío, se encuentran, es para dar a conocer, en la desviación que produce el clinamen, la existencia de la libertad humana en el mundo mismo de la necesidad" (2002: 32). A diferencia del materialismo racionalista, que Althusser califica como teleológico e idealista, el materialismo aleatorio o del encuentro implica no ya una línea recta hacia un fin –teleología– pero tampoco la creencia en la nada originaria, sino la propuesta de que el mundo nace de un desvío originario, como el de los átomos de la lluvia, y que la libertad humana supone la toma de consciencia de ese desvío (p. 32). Así, la libertad del sujeto estaría dada por la conciencia de que el desvío, en ese mundo de la necesidad o ese mundo que ya "hay" (Althusser lo conjuga en un pretérito perfecto del subjuntivo: *haya sido*), prima por sobre la rectitud.

El clinamen es, en efecto, un desvío que produce, como la lluvia, un acontecimiento; una ínfima desviación de la que nace un mundo. El discurso filosófico, dice Althusser, es siempre segundo: reposa sobre lo que hay, sale al encuentro de su desvío. La poesía, podemos pensar, también: no se trata entonces, en Wittner, de observar la lluvia para ver cuál es su fin –como si la voz poética fuese un agente que moldea la nada que la antecede– sino de situarse en el *encuentro* entre el sujeto que observa y los átomos para anotar la ínfima desviación que produce su caída, como en el poema "Sorpresa": "como quien hace una pausa / para tomar aire o desmayar / baja un punto el tono de la luz. // Lluviecita subrepticia / que corrige la mañana" (2017: 147). Es posible sugerir, entonces, que en *Lluvias* de lo que se trata no es de un objetivismo entendido como "una nueva poesía realista, desprovista del sentimentalismo y el regodeo autobiográfico" (Prieto, 2007: 31), sino de un "materialismo del encuentro" que no confirma lo que hay sino que halla en la desviación o el clinamen ("baja un punto el tono de la luz") un modo de producir una diferencia, una *sorpresa* o una forma, para nada

[113] La noción de "clinamen", fundamental en la filosofía contemporánea, proviene de la teoría de Epicuro sobre los átomos. El mundo, para Epicuro, sería resultado de la desviación de los átomos (*clinare* significa, en latín, desviar). Lucrecio desarrolla dicho concepto en el poema *De rerum natura*.

desprovista de sentimentalidad, de intervenir en el tiempo de lo existente[114]: "deseo inconfesable", leemos en uno de los poemas, "que llueva, que no venga nadie" (2017: 136)[115].

¿Qué tiempo, entonces, para esa que enuncia? ¿Qué lugar para aquella que mira y registra "la simple lluvia" que cae y desvía los planes del "Interior", como se titula el poema del verso citado en el párrafo anterior? El poema inicial se llama "A la noche va a llover":

> Lo dijeron en la tele;
> lo dice el cielo que evidentemente
> se va preparando pero sin apuro:
> formula nubes blanduzcas
> cada vez más opacas
> y cada vez más dueñas y señoras:
> levan, intentan hacer del cielo un techo,
> exhalan ese perfume promisorio
> transformador del tono molecular del aire.
> Lo publicaron en el diario
> con el dibujo de la nube gris
> atravesada por el rayo;
> solo queda esperar, disimulando,
> como si la certidumbre de la lluvia
> no se volcara sobre nuestros actos

[114] Dice Althusser: "si los átomos de Epicuro, que caen en una lluvia paralela en el vacío, se encuentran, es para dar a conocer, en la desviación que produce el clinamen, la existencia de la libertad humana en el mundo mismo de la necesidad" (2002: 40). La idea de un objetivismo que excluye la sentimentalidad resulta insuficiente para leer los poemas de Wittner atravesados por los afectos (como ese "deseo inconfesable" que conjuga el verbo "llover" en el modo del deseo, el subjuntivo: "que llueva"). El materialismo althusseriano, en cambio, permite leer esa idea de encuentro entre "necesidad" y "libertad", o entre el mundo como eso que "hay" y el lenguaje –la filosofía, en su caso, la poesía, en el nuestro– como eso que, al nombrarlo, también lo toca.

[115] Algo similar observa Matías Moscardi al referirse a los poemas de *El cielo de Boedo*, de Daniel Durand: "mirar el cielo, de hecho, sume al observador en una especie de 'estado metonímico' obligado: siempre se mira la parte por el Todo" (2024).

renovando del todo su carácter
(Wittner, 2017: 135).

El poema parte del pronóstico, es decir, el conocimiento anticipado del tiempo que, desde el título, se anuncia en un futuro cercano: "a la noche va a llover". A lo largo del texto, la voz poética parece esconderse en un objetivismo propio del discurso meteorológico, descriptivo, en un Tiempo que excluye a quien observa: no es el "yo" quien enuncia que va a llover sino, como afirma el primer verso, "la tele". La repetición del verbo *decir* en tercera persona ("lo dijeron en la tele", "lo dice el cielo") redobla la impersonalidad del título que da nombre al apartado ("No llueve"). Sin embargo, y simultáneamente, el verbo "decir" hace del tiempo meteorológico un fenómeno discursivo*:* la lluvia se convierte en un hecho lingüístico, hablado, pronunciado, tanto por el lenguaje mundano de "aquí abajo" ("la tele") como por un decir celeste, legible ("lo dice el cielo que evidentemente / se va preparando pero sin apuro"). El verbo "decir", así, hace coincidir dos tiempos, el tiempo del cielo y el tiempo de la tele, o el tiempo del más allá y el del más acá, separados –y esto resulta fundamental– por un punto y coma.

El punto y coma se utiliza dos veces en este poema (veremos, en lo que sigue, el segundo uso). Como la tipografía misma del signo de puntuación lo sugiere, el punto y coma produce una separación entre los dos enunciados (el punto) y, al mismo tiempo, establece una relación semántica estrecha (la coma) entre el discurso mundano y el discurso celeste. Lo dicho por la tele y lo dicho por el cielo se acercan, en efecto, mediante un signo de punutación que funciona, en nuestra lectura, como subjetivema puesto que introduce una modulación singular, una observación sutil, que se incrusta entre los dos usos del verbo en tercera persona. Un uso similar de la puntuación se observa en otro poema del libro, "Quedó gris", que pertenece a la sección "Llovió":

La estufa en piloto, un cable sacudido por el viento.
Dormís, voy por la página noventa.
Ropa nueva, futuro, iris blancos en agua,
y un cielo que no piensa despejarse.

Así empieza un otoño;
así me gustaría que empezara
(Wittner, 2017: 152).

La primera estrofa es una enumeración que describe la escena doméstica: tanto lo que ocurre puertas adentro (la estufa, el sueño, la lectura, la ropa) como puertas afuera (el cable, el cielo "que no piensa despejarse"). La segunda estrofa, compuesta por sólo dos versos, los yuxtapone mediante un punto y coma que, al igual que en "A la noche va a llover", separa dos usos diferentes del mismo verbo –en este caso, en lugar de "decir", "empezar"–. El primer verso, en efecto, describe un estado del tiempo, el comienzo de la estación ("así empieza un otoño"). El segundo inscribe al sujeto, gramatical y afectivamente, en la enunciación ("así *me gustaría* que empezara"). Lo que permite el pasaje de ese tiempo impersonal de la estación al tiempo subjetivo del deseo –tiempos que coinciden en esta estrofa y, de distintas maneras, en el poemario– es, sugerimos, el uso del punto y coma que marca una proximidad y a la vez una diferencia entre las dos construcciones y las dos temporalidades: la estación objetiva, esa que pasa del otro lado de la ventana (el viento, el cielo, el otoño), y la estación o el estado de esa que observa y se inserta, en condicional, en la presunta objetividad (*me gustaría*).

En efecto, el punto y coma funciona como encuentro o clinamen que inserta tímidamente al sujeto en ese mundo que *ya hay.* Entre la estación objetiva y el deseo, o entre eso que dice la tele y eso que dice el cielo, en ambos poemas sintetizados por la repetición de un verbo (*decir*, *empezar*), aparece una puntuación que sugiere un modo, a la vez distante y afectado, de observar. Así, en el medio de un tiempo *que se dice* –se pronostica– o de una estación *que empieza* sin que parezca haber lugar para el sujeto que la percibe, el punto y coma, signo que separa y reúne al mismo tiempo, traduce, como señalaba Althusser, "la existencia de la libertad humana en el mundo mismo de la necesidad" (2002: 32).

La voz poética se ubica en un umbral: entre el afuera, tiempo objetivo del clima, y el adentro, tiempo subjetivo de la percepción; dos tiempos que, a primera vista, parecen irreconciliables, como en el poema "Casa en el bosque": "*afuera, restos de agua* / cuelgan de las piñas que cuelgan de las ramas. / Varias formas ovales proponiendo desprenderse: / todo baja. / *Acá, un silencio excelente*. Ráfagas breves / de gotas de último momento sobre techos y vidrios" (p. 153)[116]. "Acá" –deíctico que alude a la situación enunciativa– y "afuera" –adverbio de lugar–, están separados por la lluvia, los techos y los vidrios,

[116] Mi subrayado.

pero también por una diferencia tonal que hace del afuera un territorio descriptible ("restos de agua") y del adentro un espacio calificable ("un silencio excelente"). Ambos espacios, sin embargo, se reúnen al final del poema que funciona, al igual que la puntuación, como un encuentro que no desconoce la diferencia: "coronando actividades mudas, / motores y fluidos que sabrán lo que hacen: / lo hacen, supongo, por nosotros".

En el primer poema, el sujeto que asoma tímidamente en el punto y coma, se acentúa luego en la descripción de las nubes: el adjetivo "blanduzcas", con ese sufijo aproximativo, o la prosopopeya "cada vez más dueñas y señoras", quiebran la presunta exactitud meteorológica mediante un tono coloquial que se encuentra, también, en otros poemas, como aquel que se titula "Al dope" (Wittner, 2017: 139). En otras palabras, si la tele y el cielo *dicen la lluvia*, el punto y coma *dice al sujeto* que va a apareciendo progresivamente en el poema (y en el libro) hasta convertirse en "dueña y señora" de la enunciación, como en los últimos versos de "A la noche va a llover", también introducidos por un punto y coma que los separan del pronóstico periodístico: "solo queda esperar, disimulando, / como si la certidumbre de la lluvia / no se volcara sobre nuestros actos / renovando del todo su carácter".

Antes de que llueva, entonces, la lluvia se representa: la televisión y el cielo la *dicen*, el diario dibuja "la nube gris / atravesada por el rayo". Pero esa lluvia y esas nubes, fenómenos de la representación y del lenguaje, no permanecen en el plano de lo inaccesible, como en Aristóteles o en las palabras del "hombre docto" de San Agustín, sino que la lengua misma del poema (la puntuación, la sufijación *–blanduzcas–*, la prosopopeya *–dueñas y señoras–*) introduce la relación estrecha entre el cielo y quien lo mira, lo lee y lo entiende, como en el poema "Viraje": "cuando en el cielo ardiente, / inmaculado de verano se abre paso el manchón gris. / Escarba desde el vértice, *y a los entendidos nos murmura*[117]: / 'Pronto reinará el negro, el morado. / En unas horas los habré liberado'" (p. 137). El cielo, en este poema, habla; la voz poética, parte de "los entendidos", lo escucha y lo cita. Ese murmullo del cielo en primera persona es, como toda esta sección ("No llueve"), un pronóstico que consuela a los entendidos de la larga espera: se conjuga en futuro simple ("reinará") y perfecto ("los habré liberado").

A diferencia del ícono convencional y universal –el de la nube y el rayo que aluden al fenómeno en cuestión–, el pronóstico entrecomillado del poema produce un "viraje"

[117] Mi subrayado.

enunciativo: es un poema dentro del poema, con rima ("morado", "liberado") y dos versos dodecasílabos. La estructura solemne y ciertamente irónica del poema celeste, dada por el uso infrecuente del futuro simple y perfecto, así como la rima del participio y la métrica, acentúa, en la lectura que propongo, el carácter *hablado* (dicho, enunciado, adornado lingüísticamente) del tiempo meteorológico; la posibilidad, en última instancia, de hacer hablar al tiempo que hace.

Frente al pronóstico (televisivo, periodístico) que *anticipa el conocimiento* excluyendo al sujeto de su enunciación (la nube atravesada por el rayo), el poema *se precipita* en el sentido etimológico (pero también climático): pasa la cabeza –y entonces el lenguaje, la imaginación, la percepción– por delante. La lluvia o la precipitación se convierte en un fenómeno que no anticipa el conocimiento, que no lo fija, sino que *habla*, solemne y rimado, en el poema. El carácter lingüístico de la lluvia puede leerse, asimismo, en estos versos del poema "De noche de día" del apartado "Llueve":

> Aquí reventé, y me multipliqué,
> dice el chorrito mañanero,
> un poco confundido porque siendo las 11
> el cielo es negro y no hace más que cernerse
> en los sentidos 5 y 8 de la Real Academia.
> Llover suave y menudo.
> Amenazar de cerca algún mal
> (Wittner, 2017: 145).

En este fragmento, la lengua aparece de dos modos que resumen la relación, que intento plantear, entre *el tiempo que hace* y *hacerle algo al tiempo*, relación dada por la función fática del lenguaje poético (hablar del tiempo que hace). En primer lugar, al igual que el cielo del poema anterior, la lluvia o "el chorrito mañanero" enuncia en primera persona ("aquí reventé, y me multipliqué"). En segundo lugar, el poema, metarreflexivo, acude al diccionario ("la Real Academia") para definir el uso doble que hace del verbo "cernerse" y transcribe, en los dos últimos versos, "los sentidos 5 y 8". Así, el poema yuxtapone el tiempo que habla (el chorrito mañanero, personificado, explica en primera persona las huellas que dejó "en el vidrio, que está sucio / de gotas anteriores") y el poema como eso que habla del tiempo, lo nombra. Pero ese hablar, a diferencia del ícono totalizante y universal (la nube con el rayo), es preciso y singular. La mención del

diccionario, en efecto, no busca normalizar el uso de la lengua en el poema sino que permite recortar la pretensión normalizadora y totalizante del lenguaje tanto de la televisión como del diario. Los dos sentidos precisos, el 5 y el 8, acercan el fenómeno climático objetivo y distante ("llover suave y menudo") al afecto que acecha al sujeto: "amenazar de cerca algún mal"[118].

El final del primer poema introducía un sujeto, en primera persona del plural, que disimulaba su relación con el tiempo meteorológico, tiempo enunciado o dicho por terceridades como la televisión o el cielo: "solo queda esperar, disimulando, / como si la certidumbre de la lluvia / no se volcara sobre nuestros actos / renovando del todo su carácter". A medida que transcurre el poemario, la *certidumbre de la lluvia* va tomando forma –"Llueve", "Llovió"– y permite que el sujeto poético salga de su lugar de disimulo (el punto y coma). Al tiempo que los poemas avanzan, la lluvia se precipita y termina por secarse; la voz poética, a su vez, va dando forma a un *acto* enunciativo, una deixis temporal que se carga de afecto. El tiempo de la lluvia se entrelaza, así, con el tiempo afectivo: la voz poética confiesa deseos ("deseo inconfesable: que llueva, que no venga nadie"; "así empieza un otoño; / así me gustaría que empezara"); ejerce una fuerza ("algo así como dos kilos de papas / rallados sin miramientos / con una fuerza bruta judía y femenina / flecos blancos / caen y se amontonan en el enlozado / igual, muy parecido a como / las oleadas de gotas se vuelcan desde el cielo"); imagina o sueña ("los durmientes imaginan / que la tormenta lo que hace no es caer: / es galopar hacia adelante en frenesí") y se sumerge en el "olvido", como se titula el último poema de "No llovió", donde el "sol de mediodía" deshace, secando, los restos de la lluvia.

Como los dos sentidos mencionados del verbo "cerner", las lluvias de Wittner se producen en el encuentro, en el sentido althusseriano, entre el fenómeno climático que ocurre sin sujeto ("llover suave y menudo") y el afecto que lo toca "de cerca" ("amenazar de cerca algún mal"). Mientras que el pronóstico, conocimiento anticipado que no deja lugar a la subjetivación o a la respuesta, parece monopolizar la enunciación del tiempo de

[118] En un poema de *La tomadora de café* (el número 6 del poema homónimo), leemos un acercamiento similar entre el sentido del cielo y el sentido del lenguaje: "toda la mañana hasta las 3 / el cielo fue de gris a negro, de negro a blanco, a gris. / Tragos cortos acompañan la lectura. / Un mordisco, una palabra / en inglés: substitution. A las 11 un llamado telefónico / de cierta trascendencia. / Verdulería. A las 12 traducir, / a la 1 tomar nota: ¿qué me pongo? ¿lentes de contacto, / o anteojos? Es decir, ¿cómo se encauza / un día tan lleno de nubes, tan maleable, dispuesto a todo" (2017: 100).

allá arriba, los poemas hacen uso de la trivialidad de la función fática (decir, hablar del tiempo) para disputar ese lugar de enunciación y tomar parte en el tiempo común. La voz poética, así, habla *de* y *en* el tiempo, como quería San Agustín, y lo hace mediante un lenguaje (como vimos con el punto y coma) que *anota* en el sentido barthesiano: toma nota de esa lluvia y a la vez la puntúa, le responde, como si se tratara de un diálogo y una disputa por el sentido del tiempo que nunca termina, a diferencia del pronóstico, de fijarse.

5.3. Se nubla (el milagro): Muschietti y Gouiric

En este apartado leeremos dos poemas que articulan el tiempo de la lluvia (o su amenaza) con el tiempo del milagro: se trata de uno de los poemas sin título de *Podría llevar cierto tiempo* (2015), de Clara Muschietti, y "Apoyate en mí todo lo que necesites", de *Un método del mundo* (2016) de Marie Gouiric. A diferencia de ese tiempo apocalíptico analizado por Didi-Huberman, tiempo de los relámpagos y nubarrones que se ciernen sobre el *aquí abajo* de manera catastrófica, en estos poemas las nubes y la lluvia abren la posibilidad de mirar con asombro (*miraculum*) y formular un rezo profano (Muschietti) o secreto (Gouiric). En el diálogo entre ambos poemas surge una relación entre el cambio intempestivo del tiempo que hace ("el día que de golpe se nubla", en Muschietti, la "época de lluvias", en Gouiric) y la enunciación del milagro como un modo de orientarse hacia un porvenir (Muschietti) y de abrirse hacia el otro (Gouiric). Se tratará de leer entonces, como en Wittner, la lluvia en tanto fenómeno del encuentro que saca al sujeto del padecimiento trágico y lo vuelve agente, mediante el habla, de una apertura dialógica.

El verso que da inicio al poema de Clara Muschietti, "En el día que de golpe se nubla", funciona como una notación climática que pone en marcha el poema, su maquinaria temporal y enunciativa. El término "notación" remite a Roland Barthes:

> Haiku = forma ejemplar de la Notación del Presente = acto mínimo de enunciación, forma ultra breve, átomo de frase que anota (marca, limita, glorifica: dota de una fama) un elemento tenue de la vida 'real', presente, concomitante (Barthes, 2005: 59).

La idea de "notación" supone a la vez *marcar* y *glorificar* eso que en lo real aparece desapercibido o indigno de *fama:* el tiempo-que-hace, que Barthes califica como

un "tema (una *quaestio*) subestimado" (p. 77)[119]. Desde el segundo verso, también endecasílabo, esa notación climática adquiere, como en el haiku, un matiz existencial:

En el día que de golpe se nubla
hay traición, no podés confiar en nada
te hacés un té y aunque no creés, pedís por un milagro
a un santo desconocido que alguien
te nombró en una cena de trabajo.

El domingo viste a tu madre, hablaba
en una lengua rara, movía los brazos
y llorar era la única defensa personal permitida.

Comer en familia puede ser un viaje
hacia las formas más primarias.
Aceptaste el plato, el reproche, el postre, el beso
te abrazaste a tu hermano como si fuera
la última cantimplora en el desierto.
Terminaste el día a oscuras
en la falda tenías una revista dominical
habías leído tu horóscopo, antes
habías preguntado en voz muy baja
si ibas a ser feliz
o no.
(Muschietti, 2015: 22).

El poema se abre con dos versos endecasílabos que cifran el desamparo (o la "traición") que sufre la voz poética, en segunda persona, frente al tiempo imprevisible (ese cielo que se nubla "de golpe"); y se cierra con el deseo del sujeto de escrutar, y entonces volver previsible, el futuro mediante la pregunta al horóscopo. En el arco temporal que se abre entre un día y otro, la voz poética se desplaza "hacia las formas más

[119] Silvio Mattoni, en un ensayo titulado "Anotaciones novelescas: el mundo, tu mundo, mi mundo" trabaja el tema de la anotación barthesiana en Roberta Iannamico, Laura Wittner y Cecilia Pavón.

primarias". Compuesto por tres estrofas, el poema puede leerse entonces a partir de una temporalidad triple: el tiempo imprevisible del presente ("de golpe") que excede al control y decepciona o traiciona a la voz poética; el tiempo arcaico o el tiempo de las "formas más primarias", familiares, que la sumerge en la melancolía ("terminaste el día a oscuras"); y la pregunta por el futuro que se enuncia "en voz muy baja" como si se tratara de aceptar, secreta e íntimamente, su inescrutabilidad.

Como *Lluvias* de Wittner, el poema establece una relación entre tiempo cósmico y tiempo íntimo. Por un lado, entonces, el tiempo del cielo (las nubes), el milagro y los astros (horóscopo), de resonancias a la vez religiosas y profanas ("y aunque no creés / pedís por un milagro / a un santo desconocido"); tiempo que podemos pensar, a partir de Benjamin y Althusser, como el tiempo breve del relámpago, el *Jetzteit* que interrumpe el continuum de la historia. Por el otro, el tiempo de "aquí abajo" o "tiempo miserable" (Althusser, 1967)[120], despojado de drama y marcado por las rutinas (la cena de trabajo, el almuerzo en familia) que alienan al sujeto. En el verso "aceptaste el plato, el reproche, el postre, el beso", la enumeración produce una indiferenciación entre dones y afectos ("plato" y "beso" forman parte de una cadencia enumerativa que los ubica en el mismo lugar) y la aliteración o rima interna (a/o, o/e, o/e, e/o) insiste en la monotonía. Así es que ese "vos" que "acepta" pierde su rol de agente y la estrofa nos sumerge en un tiempo homogéneo y vacío que convierte al sujeto en un objeto de su transcurrir aséptico.

Para hacer frente a la monotonía del tiempo presente, el libro de Muschietti trabaja desde la hipérbole: la voz poética, atravesada por una sensibilidad exacerbada ("qué sensibles que son por acá", le dice un dentista el *yo* infantil [p. 33]), se confronta

[120] En un artículo sobre el teatro de Bertolazzi y Brecht, Louis Althusser comenta *El Nost Milan* de Bertolazzi y señala que la crítica propuesta por la obra reside en "la coexistencia de un tiempo vacío, largo y lento de vivir, y de un tiempo pleno, breve como un relámpago" (1967: 110). Althusser analiza el "ritmo extraño" de la obra que consiste en la disociación entre el "tiempo miserable" ("un tiempo en el que no ocurre nada, un tiempo sin esperanza ni porvenir" [p. 111]"), ese tiempo que Benjamin denomina homogéneo y vacío, y el "tiempo del drama" o "tiempo pleno" que se compone de "algunos relámpagos": "un tiempo movido desde dentro por una fuerza irresistible y que produce él mismo su contenido. Es un tiempo dialéctico por excelencia" (p. 113). La diferencia entre estos dos tiempos no difiere demasiado de aquella conceptualizada por Benjamin, y retomada a lo largo de la tesis, entre el tiempo homogéneo y vacío y el *Jetzeit*: la idea de la dialéctica como tiempo que relampaguea es, ciertamente, benjaminiana. Lo que nos interesa de la lectura de Althusser, sin embargo, es que este destaca la ausencia de relación (dramática, teatral) *entre* el tiempo miserable y el tiempo breve, y señala que esta ausencia de relaciones es, sin embargo, "expresiva" o "vívida". Althusser lo explica a partir de una paradoja: "justamente la ausencia de relaciones es lo que constituye la relación verdadera" (id.).

constantemente con un real que la sumerge en la desilusión, como en este otro poema en prosa:

> Debería irme a dormir, pero me desilusioné mucho con los duraznos hermosos que compré hoy a la mañana a la salida del médico nuevo. Pensé que serían jugosos y riquísimos, pero no, son opacos y secos. No voy a comparar esto con mi vida. A veces no hace falta.
>
> Pienso en los duraznos, sé que una desilusión tan tonta no tendría que ponerme así. El tema es que tengo un pasado.
>
> Todo el día pensando en los duraznos, dejándolos para más tarde, haciéndome desear para nada. No los voy a tirar. Los voy a dejar en la heladera hasta que se pudran.
>
> (Muschietti, 2015: 21).

El carácter desmedido, casi melodramático, produce múltiples analogías entre situaciones cotidianas mínimas (como la compra de unos duraznos secos) y lecturas de espesor existencial[121]. La desilusión y la traición, así, son afectos hiperbólicos (marcados, en este poema, por el superlativo "riquísimos" o los cuantitativos "mucho", "tan") que funcionan como contrapunto de un presente, o podríamos decir una época, de afectos medidos o nulos. Esos afectos aparecen, por ejemplo, en el rostro de una "mujer madura" que esboza una "mueca imperceptible" en el primer poema del libro (p. 9). En el poema que nos ocupa, las nubes que aparecen de golpe instalan la "traición" en el corazón del poema y abren, en ese presente áspero o miserable que transcurre rutinario y alienante ("aceptaste el plato, el reproche, el postre, el beso"), la posibilidad de un tiempo-otro: el tiempo, que llamamos subjuntivo, del milagro.

En efecto, propongo que *el tiempo que hace* en este poema es un tiempo intempestivo ("de golpe") en el sentido nietzscheano, es decir, un tiempo que va en contra del presente y revitaliza la historia (1988). Ante un presente seco como los duraznos o como el desierto que se nombra en el poema que nos ocupa, esa lluvia que amenaza

[121] Citamos, en esta línea, otro poema: "la psicóloga me dejó esperándote para no subir conmigo y tener que bajar por vos después. Ella hizo un gesto así, como de sostener. Trabé la puerta con mi pie, la pesada puerta de madera maciza. La sostuve los diez minutos que tardaste en estacionar. Sostener, sostener, sostener. Cuando la vida se pone literal, lo que siento es desconfianza" (p. 65).

fertiliza o *lubrica* (las lágrimas, las nubes y la cantimplora forman parte del campo léxico del agua) el presente. El tiempo de las nubes, anuncio de la lluvia por venir, *marca el ritmo*, como el llanto animal del primer poema del libro que modifica la rutina:

> me paro, me estiro y el llanto del animal marca el ritmo
> miro la cara desde donde estoy
> qué raro, desde lejos cambia, la mirada parece amenazadora
> vuelvo a la silla, perdí el rumbo del día número 7 del mes número 6
> no almorcé y ya es tarde para hacerlo, tendré que asumir que este día
> tendrá una comida menos
> y un factor externo clavado en el centro
> (Muschietti, 2015: 9).

Como el llanto del animal, que quiebra el tiempo monótono y desafectado ("día número 7 del mes número 6") de la vida cotidiana, el cambio intempestivo del tiempo produce un extrañamiento en la percepción. Sostengo que esos *factores externos*, como el tiempo de las nubes, producen una apertura afectiva del tiempo presente opresivo. Esa apertura se conjuga en modo subjuntivo: el tiempo cósmico abre la posibilidad de una enunciación también intempestiva, que rompe con la monotonía del tiempo de "aquí abajo" y saca al sujeto de lo familiar ("el domingo viste a tu madre") para ponerla a conversar con lo desconocido o indeterminado ("pedís por un milagro / *a un santo desconocido que alguien*[122] / te nombró en una cena de trabajo"). Del mismo modo, el primer poema termina con estos versos que, en subjuntivo, piden por otro milagro, el del resplandor: "que venga un resplandor, que venga ahora / pasan los días y a veces / es difícil organizarse".

En este poema, y en la poética de Muschietti en general, el pasado arcaico o primario, situado en el corazón del texto (la estrofa del medio), implica un extrañamiento ("hablaba / en una lengua rara") y una herida melancólica: "llorar era la única defensa personal permitida". Desligado del ritmo productivo, el día domingo permite una deriva hacia "las formas más primarias", es decir, hacia un tiempo arcaico y entonces, siguiendo las figuraciones de la infancia y la maternidad que atraviesan el libro, un tiempo cortado,

[122] Subrayo este verso para destacar la yuxtaposición del adjetivo "desconocido" y el pronombre indeterminado "alguien" que se oponen al léxico del parentesco que aparece en la segunda estrofa ("madre", "hermano").

una “lengua rara”, no encadenada ni narrativa, sino fragmentada (“movía los brazos”) y conducente a la melancolía (afecto que reside, también y como lo demostró Freud, en la fragmentación del sujeto): “llorar era la única defensa personal permitida”.

El llanto, afecto primario, viene a inundar el poema, o la sequedad del presente, de un agua que ya se anunciaba en las nubes del primer verso. Tiempo cósmico y tiempo íntimo quedan sellados por el agua (lluvia, llanto) que los hermana al igual que ese abrazo fraterno: “te abrazaste a tu hermano como si fuera / la última cantimplora en el desierto”. La imagen de sed afectiva condensa el gesto poético que atraviesa el poema: una vuelta en espiral hacia el pasado como condición para fertilizar y a la vez lubricar el mundo presente, abrirse a la afección y dejarse afectar.

El pasaje por el pretérito no es lineal ni progresivo: la separación entre estrofas, la elipsis formal, el salto entre escenas y tiempos exhibe la ausencia de relaciones entre una experiencia melancólica del tiempo íntimo (ese tiempo familiar, de “acá abajo”) y el tiempo cósmico, el tiempo “del mundo”, *el tiempo que hace*. Sin embargo, hacia el final del poema, esa “voz baja” que enuncia *le hace algo al tiempo*: le pregunta al horóscopo, dispositivo de la predicción, por la posibilidad de la felicidad. La voz que pide un milagro y le pregunta al horóscopo reúne, como el punto y coma de Wittner, tiempo íntimo y tiempo cósmico. A diferencia de ese “vos” que se deja moldear, de manera melancólica, por las rutinas que la ubican en posición de objeto, la “voz” se vuelve eco del tiempo inaccesible, el de las nubes y los astros.

El final, además, se enuncia en ese pluscuamperfecto que Nancy atribuía a la poesía: “terminaste el día a oscuras / en la falda tenías una revista dominical / *habías leído* tu horóscopo, antes / *habías preguntado* en voz muy baja / si ibas a ser feliz / o no”. El pluscuamperfecto, ese tiempo que antecede al final, oscuro, del día, permite el pasaje a la interrogación del porvenir. Dicho de otro modo, sólo mediante ese tiempo verbal que clausura la marca trágica –el pluscuamperfecto da por terminado el pasado en el pasado– se puede acceder al tiempo cerrado (nublado) del cosmos, interrogarlo y transmitir un deseo de felicidad y una expectativa.

Si la voz poética de Muschietti puede describirse como melancólica, en la medida en que la huella del objeto perdido se imprime sobre el yo (“una mancha enorme en todo lo que implique algo de cariño”, leemos en un poema), esa melancolía hace del yo una víctima del tiempo pretérito y un objeto pasivo de su presente. El final de este poema, sin

embargo, inscribe sobre ese tiempo traicionero, doloroso, que se impone como una nube intempestiva, un tiempo pluscuamperfecto que, en lugar de cerrarse como el cielo, abre la enunciación y deja escuchar la voz baja –trivial, fática, pero por eso mismo audible– del poema.

El poema "Apoyate en mí todo lo que necesites", publicado en el libro *Un método del mundo* de Marie Gouiric, ocurre "bajo cielo abierto":

En época de lluvias
las plantas de afuera
se hacen independientes.
Sólo precisan de estar bajo cielo abierto
que nada les ponga
paredes ni techos
para crecer.

Hoy podemos salir al balcón
a pedirle a eso en lo que creemos
este milagro:
…….…….
¿Quién será el realizador?
No sabemos ni tenemos maneras de saber,
Mientras pasa (el tiempo)
es bueno despertar a media noche,
por el dolor de pecho y los pensamientos.
Aunque parezca terrible,
¡es bueno!
para hacer la comprobación:
no estamos muertos.
Calentar agua, echarla en una bolsa
y apoyarla en el pecho,
dándole alivio.
Acomodar los almohadones,
rodearse de ellos

y abrazarlos como a cuerpos.
Tener una conversación imaginaria
con eso que nos mantiene despiertos.

Hay una verdad:
vos sos tu propio aguantadero.

No importa qué pase,
mañana el reloj sonará a las 6:30
y eso es un hecho inevitable
que habrá que soportar.
Lavarse los dientes, la cara.
El peinado atado es prolijo.
Las ojeras imposibles de sacar,
con lentes se disimulan bastante.
Aunque la poca luz nos queme los ojos
y el freno de los colectivos nos duela en los oídos,
estamos bien.

En el subte,
la multitud que te aprieta
es la misma que
te sostendrá en pie.
(Gouiric, 2022: 105-106).

Como en el poema de Muschietti, la lluvia produce, en el sujeto que la observa, el deseo de pedir un milagro. Mientras que en *Lluvias* el fenómeno meteorológico, personificado, hablaba, acá las nubes y la lluvia ponen a la voz poética, en estado de imploración, a hablar. El tiempo de las nubes que, en Muschietti, permitía lubricar la asepsia o el desierto del presente, toma en Gouiric la forma de un "cielo abierto" que también abre (o despierta) el tiempo cerrado y "prolijo" de la vida medido por las rutinas y el reloj.

En segunda persona, como el poema de Muschietti, la voz poética aparece atada a una temporalidad que la ubica en un lugar pasivo ("no importa qué pase, / mañana el reloj sonará a las 6:30 / y eso es un hecho inevitable / que habrá que soportar"). Paralelamente, el tiempo de aquí abajo, el tiempo del reloj, ese tiempo que "habrá que soportar", se anuncia entre paréntesis: "mientras pasa (el tiempo)". Los paréntesis ubican al tiempo que transcurre (que *pasa*) en un lugar subordinado, como si se tratara de una información complementaria o una digresión. A diferencia de ese "cielo abierto" que, en la primera estrofa, riega el *aquí abajo* infundiéndole vida y dándole libertad (las plantas "se hacen independientes"), el tiempo que pasa aparece encerrado, como el sujeto en segunda persona, entre paréntesis. Pero hay otra puntuación que, como el punto y coma de Wittner, funciona como pasaje entre el tiempo cerrado que pasa y el tiempo abierto del cielo: se trata de los puntos suspensivos que traducen, ocultándolo, el milagro.

El verso de los puntos funciona, en nuestra lectura, como bisagra del poema: el milagro, enunciado que conecta el tiempo cósmico con el tiempo rutinario, se expresa mediante un silencio gráfico. La paradoja consiste en que *pedir un milagro* es, en términos de la teoría de los actos de habla de John Austin, un acto realizativo o performativo: al pronunciar el pedido, el hablante *hace* algo: busca una realización o, en palabras del poema, un "realizador". Ahora bien, en el poema, eso que *se hace con palabras*, parafraseando a Austin, prescinde de las palabras: leemos, o escuchamos, un silencio. En este silencio reside, por un lado, un secreto religioso o supersticioso: no se dice o no se transcribe el ruego por miedo a que el milagro no se cumpla. Pero al mismo tiempo, y es la lectura que propongo, ese enunciado silencioso hace a la especificidad del tiempo poético: a diferencia de la conversación de ascensor, que supone un hablar por hablar, el poema que habla del clima deja, al mismo tiempo, una huella del silencio; como el enamorado de Barthes, guarda algo para sí.

Como el punto y coma de Wittner y la voz a la vez hiperbólica y "baja" de Muschietti, los puntos suspensivos funcionan como una puntuación que hace aparecer al sujeto de manera paradójica: a la vez que la inserta en el tiempo cósmico-meteorológico mediante un acto realizativo (*pedir*) y deíctico ("*este* milagro"), el enunciado secreto o silencioso se sustrae a la comunicación, se calla. Sostengo que esa paradoja produce, en Gouiric, una conversión del tiempo íntimo en tiempo común: cualquiera puede insertar allí su propio milagro. La hipótesis de lectura entonces es que, en Gouiric, la relación

entre tiempo íntimo y tiempo cósmico es un modo de encontrar un tiempo común (en el sentido de *communitas*) y que ese tiempo, tal como lo demuestran los últimos versos, es paradójico porque excluye y acoge al sujeto a la vez: "la multitud que te aprieta / es la misma / que te sostendrá en pie".

Así, los puntos suspensivos reúnen tiempo propio (el milagro singular) y tiempo cósmico (el cielo abierto) en un tiempo que saca, como la noche, al sujeto de su soledad: "acomodar los almohadones, / rodearse de ellos / y abrazarlos como a cuerpos". El poema produce, como otros que hemos visto, un *in crescendo* enunciativo: cabe sospechar, entonces, una gradación en la subjetivación *–hacerle algo al tiempo–* a medida que se va hablando del *tiempo que hace*. La primera estrofa tiene como protagonistas a las plantas y prescinde de toda huella de la enunciación. De allí pasamos a una primera persona del plural en la segunda estrofa y una segunda persona del singular en las últimas tres. Del tiempo impersonal, entonces, del cielo y la naturaleza, pasamos a una segunda persona que aparece no tanto como una máscara de la primera sino, al igual que en Muschietti, como un modo de mostrar a un sujeto moldeado por ese tiempo que la enuncia a la manera de un agente pasivo (que no logra decir *yo*). Las tres voces o pronombres (tercera, primera del plural, segunda) se combinan con los tiempos planteados en el poema: el tiempo cósmico de la primera estrofa, tiempo impersonal protagonizado por las plantas; el tiempo íntimo o rutinario de las últimas estrofas, vivenciado por una segunda persona objetivada ("vos sos tu propio aguantadero"). En el medio, el "nosotros" atado al tiempo del milagro.

El tiempo subjuntivo del milagro (que en Muschietti se dirigía a un santo desconocido) aparece aquí como un pedido dirigido, también, a una terceridad innombrable: "a *eso* en lo que creemos". El pronombre demostrativo ("eso") se utiliza nuevamente más adelante: "tener una conversación imaginaria / con *eso* que nos mantiene despiertos". "Eso", entonces, es tanto el destinatario del milagro como la fuente de la angustia que *nos* mantiene despiertos en medio de la noche. Al igual que el milagro secreto, cifrado en los puntos suspensivos, el destinatario del ruego y de la angustia no se nombra, permanece bajo la forma de un demostrativo ("eso") que no se sabe qué es (dios, angustia, fantasma, la lista podría seguir, como los puntos suspensivos, infinitamente).

Así, el enunciado que permitiría una comunicación entre el tiempo de abajo y el tiempo de arriba, o entre el tiempo íntimo y el tiempo cósmico, es un enunciado secreto,

puesto de costado[123]. Por la forma de la enunciación, y el "nosotros" que impera en esta estrofa, sostengo que el carácter secreto o no dicho del ruego tiene que ver con la posibilidad de un tiempo común: en ese verso puesto en silencio (como si se tratara de algo que el sujeto guarda para sí) se cifra la posibilidad de una comunidad que se opone a la matriz teológica del "Uno": "¿quién será *el* realizador? / no sabemos ni tenemos maneras de saber". Si el tiempo de aquí abajo es un tiempo solitario, en el cual los sujetos deben rodearse de almohadones para "abrazarlos como a cuerpos" o tener una "conversación imaginaria" en medio de la noche, ese tiempo individual ("vos sos tu propio aguantadero") se pone entre paréntesis –"mientras pasa (el tiempo)"– para dejar entrar una escansión, un tiempo que, como la lluvia, penetre "paredes y techos".

Nuevamente, para que el sujeto, en lugar de padecer de manera trágica el tiempo cósmico, se abra hacia la enunciación del milagro, es necesario el paso por los afectos: en este poema, se trata de la angustia ("el dolor de pecho y los pensamientos") que despierta al sujeto en medio de la noche. La voz poética, en lugar de reprimir esos afectos, exclama "¡es bueno!". La angustia que corta con el transcurrir de la noche permite un pasaje por la falta como "comprobación de que no estamos muertos": nuevamente, frente a la asepsia de la rutina y de ese tiempo que pasa y coloca al sujeto entre paréntesis (prolijo, ordenado, cansado), la lluvia, el milagro secreto y la angustia, reunidos bajo lo innombrable ("eso", puntos suspensivos) producen un regreso a cierta forma vital ("no estamos muertos") que no puede ocurrir sin lxs otrxs.

En síntesis, el tiempo de la lluvia habilita un corte, como ese que interrumpe el sueño en mitad de la noche y que, para la voz poética, "¡es bueno!". Es ese corte, cifrado en el silencio de los puntos suspensivos, el que permite la creación de un tiempo común, un tiempo que se pregunta por el estar del sujeto en el mundo y con lxs otrxs. ¿Cuál es, entonces, la relación entre el tiempo de abajo, ese tiempo donde el yo transmuta en "vos", oprimido por las rutinas y la prolijidad, y el tiempo de arriba, ese que puede traducir un milagro secreto? No se trata, como hemos visto, de un tiempo catastrófico, que aplasta a los sujetos, sino de un tiempo que habilita la formulación de un deseo, un tiempo subjuntivo y abierto como el cielo, pero que tampoco se presenta como ideal: "no importa qué pase", dice la voz poética, "mañana el despertador sonará a las 6.30".

[123] Seguimos acá la etimología de *secretus/segreda* que recuerda Anne Dufourmantelle (2023): apartar los granos para la cosecha, poner aparte.

El tiempo intempestivo, el tiempo de la lluvia que libera a las plantas de techos y paredes, no opera de la misma manera sobre el sujeto: no lo libera de las rutinas opresivas ni del trabajo, no le borra las ojeras del cansancio acumulado. Lo que hace, tal vez, es otorgarle una consciencia del tiempo y sobre todo del tiempo común: despertar a media noche, en un arrebato contra el tiempo capitalista del descanso, para preguntarse por "eso" que acecha. Podríamos decir, tal vez, que el poema hace de "eso" (la angustia) un destinatario al que se le habla y se le pide un milagro ("a eso en lo que creemos"). Dicho de otro modo, el poema permitiría hablarle a eso que nos habla, dicta qué hacer e impide tener agencia sobre el tiempo.

El cambio repentino de la estación o la época, en ambos poemas, abre una creencia profana (un santo desconocido, un realizador anónimo) y, con ella, la capacidad de accionar sobre el tiempo que transcurre, de pedir, pero también de interactuar, con el tiempo cósmico que aparece innombrado. En estos poemas que nada tienen de teológicos se abre, sin embargo, el tiempo del milagro, es decir del asombro (*miraculum*: mirar con asombro), como un tiempo semi-orientado que difiere del mero transcurrir para plantear una temporalidad subjuntiva, hiperbólica o secreta, que se sobreimprime a las agujas del reloj. En el poema de Gouiric, los puntos suspensivos –silencio prolongado, tachadura, secreto– muestran eso que el sujeto dice y esconde al mismo tiempo, un tiempo paradójico como la multitud que asoma en la segunda estrofa y concluye el poema: un tiempo y una multitud que, a la vez que oprimen, mantienen en pie.

En ambos poemas, el cambio del tiempo produce un hiato en el transcurrir desértico del tiempo alienado y permite la formulación de un ruego (el milagro) que se enuncia de maneras no microfónicas sino en "voz baja" o, a la manera de la "h" en Mugica, en silencio ("……."). El tiempo impersonal de la lluvia, ese que se conjuga borrando al sujeto ("llueve", "no llueve", "llovió"), aparece sin embargo en los poemas como un tiempo que puntúa de otra manera el tiempo rutinario de la vida cotidiana: punto y coma, paréntesis, sufijos y puntos suspensivos aparecen como subjetivemas sutiles que hacen de la función fática (hablar del tiempo que hace) e impersonal ("no llueve") un modo de hablar del tiempo que desajusta su transcurrir. El final del poema de Gouiric, la imagen de la multitud, indica que el tiempo impersonal puede devenir, si se le presta atención, un tiempo compartido, no reducido a los contornos agobiantes de la persona ("vos sos tu propio aguantadero")

sino un tiempo de la multitud que aprieta y sostiene. El pasaje por lo impersonal –entendido desde el punto de vista gramatical– funcionan entonces, en las tres autoras, como un modo de incorporar la apertura hacia el otro. Al hablar de aquello que reúne a los sujetos en un tiempo común, a saber, el *tiempo que hace*, las sujetas entran en contacto con el otro (función fática) y, al mismo tiempo, inscriben las marcas de lo singular en lo común.

5.4. "Como esas estrellas que dejaron de existir hace miles de años": desastre y subjetivación (Mugica)

> El desastre, ruptura con el astro, ruptura con cualquier forma de totalidad, sin negar, no obstante, la necesidad dialéctica de una realización, profecía que solo anuncia el rechazo de lo profético como simple acontecimiento por venir, abriendo, sin embargo, [...] aquello que no pasa bajo un cielo sideral, sino aquí, un aquí en exceso sobre cualquier presencia. Aquí, ¿dónde, pues?
>
> Maurice Blanchot[124]

En *La escritura del desastre* (1980), Maurice Blanchot recuerda la etimología de la palabra desastre, *dis-astrum*, "ruptura con el astro". Si la estrella, tradicionalmente, ha representado un modo de orientarse aquí abajo mirando el "cielo sideral", la historia reciente, sobre todo a partir de los acontecimientos traumáticos del siglo XX, ha puesto de manifiesto el borramiento de la estrella-guía, su infinita diseminación en constelaciones no totalizantes y la pérdida, como se lee en el epígrafe, de cualquier forma de profecía. La escritura, para Blanchot, no puede ser sino una de las formas que adopta el desastre: una forma que nos arrastra a "no esperar nada de lo 'cósmico' y quizá nada del mundo, o por el contrario mucho del mundo, si logramos desgajarla de la idea de origen, de ordenamiento por el que velaría siempre la ley" (2015: 70). Neutra, la escritura

[124] Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, 2015.

es también el lugar de una desposesión, un medio por el cual el sujeto se vuelve impersonal, como lo muestran los fragmentos inconexos que componen el texto. Ahora bien, como se lee también en el epígrafe, la escritura del desastre, fragmentada y desposeída, no implica negar toda forma de acontecimiento por venir sino que integra "la necesidad dialéctica de una realización". La necesidad dialéctica, surgida del desastre, nos dice Blanchot, no pasa por el cielo: ante la pérdida de la estrella, la orientación debe buscarse "aquí": "aquí, ¿dónde, pues?"

El título del libro *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan*, poemario de Fernanda Mugica publicado en 2018, pone de manifiesto la dialéctica, evocada por Blanchot y abordada a lo largo de este capítulo, entre tiempo cósmico y tiempo de "aquí", reunidos en una escritura poética que se hace eco del desastre pero, al mismo tiempo, también de manera dialéctica, encuentra una suerte de orientación en ese tiempo de la estrella perdida. Como recuerda Luciana di Leone en el epílogo a la edición brasileña (2022), el título del poemario hace converger dos tiempos aparentemente irreconciliables. Por un lado, aquel evocado por la figura de Carl Sagan, astrónomo estadounidense autor de *Cosmos*, un libro y serie televisiva de los años 80 que se ha convertido en la serie más vista de la historia de la televisión pública y que ha permitido, como recuerda Di Leone, que la clase media accediera por primera vez, desde el hogar, al espacio celeste. Por otro lado, el "billete de mil australes", moneda que circuló en Argentina entre 1985 y 1991, durante el gobierno de Raúl Alfonsín. El austral, que pretendía acompañar la transición democrática y hacer frente a la inflación, terminó simbolizando la derrota económica del gobierno de Alfonsín, la hiperinflación, y el triunfo del neoliberalismo que había comenzado con la política económica de Martínez de Hoz durante la última dictadura cívico-militar, y que se consolidó con el gobierno de Carlos Menem en la década del 90.

Un título, entonces, y dos tiempos: el tiempo cósmico y remoto de Carl Sagan, y el tiempo cotidiano y local del billete, ambos reunidos por la idea de obsolescencia. Esos fósiles de la década del '80 se reúnen, se encuentran, en el tiempo póstumo del presente, a saber, la Argentina de bien entrado el siglo XXI, cuando estos poemas se escriben y se publican, ya lejos del austral en tanto esperanza económica y política y de Carl Sagan como símbolo de la divulgación de los avances tecnológicos y científicos. El tiempo obsoleto, el tiempo de la desilusión o el desastre marca, a lo largo del libro, el presente

de la enunciación. En otras palabras, el tiempo desde el que se escribe es un presente en ruinas, que se reconoce como obsoleto, desastrado o desastroso, un tiempo después del tiempo que solo puede ser enunciado por una "zombie", como se autofigura la voz del primer poema del libro:

ahora soy una zombie
miro las cosas con sensualidad
retrospectiva no descarto volver a la vida
porque de la vida no me fui
por motivos banales
ahora duermo vestida
como una vagabunda o
como una guerrera
medieval y me quedo en la mitad
de la escalera de esta casa a medio terminar
no me sorprende: la muerte no es para un zombie
un motivo banal
(Mugica, 2018: 7-8).

El verso que da título al libro pertenece al poema "v. tampoco subestimar la belleza de la coca cola". Leamos el final del poema, a partir del verso que nos convoca:

un billete de mil australes encontrado en un libro de carl sagan
en realidad ya estamos muertos
pero nos parece que brillamos
como esas estrellas que dejaron de existir hace miles de años
no sabemos muy bien qué hay adentro
pero en un adentro minúsculo
no sabemos por qué
ciertas células proliferan
de una manera que no podemos controlar
le prestamos atención a lo grande
y a lo que va a ocurrir en millones de años
pero no entendemos nada de lo que está pasando acá
si nos estamos extinguiendo

y ese es el motivo de nuestra angustia
o estuvimos todo el día mal
porque hacía calor
y no nos habíamos dado cuenta
(Mugica, 2018: 15).

El verso que da título al libro da cuenta, nuevamente, de un encuentro: el de un objeto de "acá" pero en desuso, obsoleto, el billete de mil australes, que se halla "adentro" de otro objeto obsoleto o *démodé*, el libro de Carl Sagan, que busca captar "lo grande", "lo que va a ocurrir en millones de años". Ese encuentro se da, como en Wittner, bajo la forma de un clinamen: un desvío producto de la mirada del sujeto poético que *encuentra* el billete en el libro y de esa intersección entre el tiempo de lo grande y el de lo pequeño, el tiempo del cosmos y el tiempo austral (del sur), ambos reunidos por una periodización extinta (los años '80), surge la voz poética. En Mugica, lo que reúne ambos tiempos no es ya la lengua del pronóstico (Wittner) o el milagro (Muschietti, Gouiric) sino la consciencia de un tiempo terminado, extinguido, que solo puede manifestarse a través de sus restos materiales, como "esas estrellas que dejaron de existir hace mil años".

A diferencia de las lluvias que se anuncian (Wittner), ocurren de golpe (Muschietti) o abren el cielo (Gouiric), en el poema transcripto de lo que se trata es de un clima que ahoga o hunde al sujeto, como leemos al final de un poema de su último libro: "hay algo como un clima / de época / y nos está hundiendo" (2024: 30). En el que nos ocupa, se trata de un clima caluroso: "o estuvimos todo el día mal / porque hacía calor / y no nos habíamos dado cuenta". Ese calor, sin embargo, se percibe tarde, a contrarreloj, después de que el poema haya discurrido, largamente, sobre ese otro tiempo, el tiempo de las estrellas. En otras palabras, *el tiempo que hace* vuelve a traer al sujeto, perdido en la búsqueda de la estrella, al más acá. En un tiempo extinguido, post-mortem, obsoleto, producto de la frustración tanto sideral como democrática, del desastre económico, político y subjetivo, el poema logra volver palpable, terrestre, una angustia que parecía apocalíptica ("si nos estamos extinguiendo / y ese es el motivo de nuestra angustia") y la convierte, otra vez, en un motivo trivial (o, tomando las palabras del poema anterior, "banal") que permite volver, como una zombie, a la vida con "sensualidad / retrospectiva".

La intersección entre el tiempo del cosmos y el tiempo del billete se da, como adelantamos, en el plano de la obsolescencia: es allí, en un presente hecho de restos fósiles del capitalismo tardío (una coca-cola, la máquina, una lata de nafta, el billete son algunos de los restos que atraviesan los poemas), que la voz zombie de los poemas de Mugica encuentra, paradójicamente, una sensualidad o un resquicio para el deseo. La voz poética es, por momentos, una voz sin cuerpo, como en el poema "viii" donde el yo saca a pasear a su cabeza ("paseo a mi cabeza como a una mascota"). Esa zombie, cuerpo sin órganos u órganos sin cuerpo, es también un resto fósil de su tiempo: pero el deseo, la sensualidad que le permite encontrar un lugar de enunciación poética, se encuentra en el resquicio abierto entre ese presente que sin embargo, o justamente en razón de que la estrella se ha perdido, sigue ahí:

apuntabas directo al corazón
del sol
te diste cuenta: no podemos mirar
llanamente
no es fácil
ver una estrella en pleno cielo
como ese hombre que engañaba
a su mujer conmigo
para afirmar su subjetividad
es en realidad cómodo
ver luces tenues en la noche
mirando un poco
su costado / entonces
si mirás
directo a la estrella
la imagen cae
entonces / si mirás
al borde de la estrella
la imagen cae pero ahora
en un lugar del ojo
que en apariencia hace que todo

eso que no te pertenece / eso
que no mirás directo al centro / eso
que cierra el triángulo de tu mente
brille más
(Mugica, 2018: 24-25).

Esa estrella que, en el poema anterior, exhibía su carácter extinto, abre en este, el poema "x", un modo oblicuo de mirar que resalta el brillo de lo perdido. Mirada de costado, con disimulo, en el borde, "eso" brilla más. "Eso", como en el poema de Gouiric, alude a lo innombrable, lo inapropiable, lo que no se puede mirar de frente: el sol, el cosmos, la estrella deben ser apartados, fragmentados por la puntuación (la barra) del poema, para ser percibidos.

Las ruinas, símbolo de la obsolescencia, constituyen un motivo central del libro. El presente está marcado por la ruina: "el revoque de tu casa se / resquebrajó bastante antes / de que yo pudiera siquiera / articular la frase", leemos en uno de los poemas del libro, y en otro: "entonces el agua no corrió durante mucho tiempo / y el pluvial dio lugar a otras cosas: una raíz verde buscaba / salir a toda costa [...] el agua no corrió y las líneas de mi cara se marcaron más / fuertes" (Mugica, 2018: 9). Como se lee en ambos pasajes, esas ruinas del tiempo (revoque resquebrajado, falta de agua) dejan su huella ("las líneas de mi cara se marcaron más") sobre un sujeto que se ve incapacitado de decir ("de que yo pudiera siquiera / articular la frase"). Ese tiempo de la ruina, de la extinción o la obsolescencia, tiempo de la frustración cósmica y económica, da lugar a un sujeto que encuentra, en el desfase temporal (el billete en desuso encontrado años después en un libro pasado de moda) un modo oblicuo de mirar "otras cosas", como esa raíz verde que busca salir a toda costa aunque la atmósfera parezca inhóspita.

Ese modo de mirar y de enunciar se sitúa, entonces, en el tiempo del después, el tiempo de la ruina. En los distintos poemas, rara vez nos encontramos con un comienzo propiamente dicho: se trata, en general, de comienzos *in media res* ("entonces el agua no corrió durante mucho tiempo", empieza un poema), marcado por el uso de minúsculas incluso en los títulos, como si se tratara de marcar que el poema se inserta en un tiempo que se escapa, un tiempo terminado, y que la poesía no puede sino partir de esas ruinas, del brillo fosforescente de las estrellas extintas para, recién ahí, volver a mirar:

que la tortuga estuvo conmigo
toda la vida / eso quise decirte
la tarde del desliz
pero el pasto creció sobre las vías y
el revoque de tu casa se
resquebrajó bastante antes
de que yo pudiera siquiera
articular la frase / después la seguí
en los diálogos imaginarios
había cambiado de nombre
mascullaba inglés mi tristeza
era quizá la misma / en verdad
algo nos complicó
no llegué a decir
la tortuga estuvo conmigo
toda la vida / lo dije en otro ritmo
[...]
(Mugica, 2018: 7).

Este poema, el primero del libro (que termina por la figuración de la *zombie* que citamos *supra*), marca una suerte de *ars poética*: eso que el sujeto poético no llega a decir porque el mundo se desmorona más rápido aparece, sin embargo, dicho en el poema cuyo "ritmo", como el de la tortuga, también es "otro". El comienzo del poema ocurre *in media res:* el pronombre relativo "que" al inicio tuerce la sintaxis habitual e ingresamos, como leemos en otro poema de Mugica (2024), "a mitad de la frase", sin introducción, sin que sepamos a quien atribuir, hasta el verso siguiente, lo dicho. Como la tortuga, la voz poética se instala en "otro ritmo"; tortuga y sujeto, sin ir más lejos, comparten un ritmo enlentecido, que llega tarde respecto de ese mundo que se resquebraja como el revoque de la casa. Eso que el sujeto no puede decirle al otro habla de una coexistencia en el tiempo: "no llegué a decir / la tortuga estuvo conmigo / toda la vida" y solo puede decirse en la lengua del poema, una lengua lenta como la tortuga o precipitada como esa madre que "teje a las apuradas", adelantándose a su propia muerte:

ella teje a las apuradas
fuerza la trama y la urdimbre
que se mantienen siempre
bajo tensión constante
el hilo / debe ser fuerte
el hijo / atar los cabos enredados
[...]
–una célula madre
regenera o repara las líneas
de la mano
de un organismo adulto–
ella teje a las apuradas
algo también la teje
desde adentro
no termina ningún pulóver
no deja ningún pulóver sin terminar
la otra aguja y la rueca
todo lo que hace daño de forma pacífica
fabricarás tu propia ropa
pero algunos tejidos no se repararán
ella teje a las apuradas
–no hay ingenio que valga–
faltan 122 días para su muerte
(Mugica, 2018: 16-17).

El tejido, leemos en este poema, funciona como *pharmakon*. En tanto tejido celular, destruye el cuerpo de la madre, avanza, como leemos al final, hacia su extinción; en tanto lana, repara ese tiempo que no hay, deja o trama un legado: los pulóveres. Entre los versos "ella teje a las apuradas" y "algo también la teje", pero también en la homofonía entre "hilo" e "hijo", se evidencia un cambio de la función gramatical de esa madre, que pasa de sujeto que fabrica abrigo a objeto de la muerte que, contabilizada en días ("faltan 122 días para su muerte"), la teje. El poema se mueve, así, entre el tiempo apurado del tejido manual, que busca sacarle ventaja a la finitud, y el tiempo fatal de la muerte que no

deja tregua ("–no hay ingenio que valga–"). En el medio, el tejido, el texto, no se acopla a los ritmos que rigen la vida y la muerte: "no termina ningún pulóver / no deja ningún pulóver sin terminar", leemos en un par de versos que, mediante el quiasmo, destejen la idea de finitud.

La poesía de Mugica, así, se ubica en ese espacio liminar que reconoce el carácter extinto de ese mundo que mira y no por ello deja de insertarse en él, como una zombie, una tortuga o una trabajadora textil con prisa. Ese lugar liminar, reconocimiento del desastre (perder a la madre es, también, perder la estrella, la guía) está marcado, en los poemas de *Un billete…,* por el uso de la barra. Así como el punto y coma, en Wittner, funcionaba como subjetivema de ese tiempo íntimo que ingresaba al tiempo cósmico, y los puntos suspensivos en Gouiric marcaban la apertura de un tiempo común, acá la barra, que no equivale al corte de verso sino que produce una media pausa, un corte alternativo de la sintaxis, una cesura arbitraria, implica según nuestra lectura un modo de reunir lo aparentemente diverso (el billete y el libro) y puntuar, en ese tiempo obsoleto del mundo, la persistencia de un sujeto que lo mira y lo recorta ("eso"), imprimiendo sobre ese mundo en que proliferan las células (madres, cancerígenas) una atmósfera acotada, calurosa, un tiempo recortado, un tiempo de "aquí".

La voz poética de *Un billete de mil australes…* cifra el desajuste mismo entre eso que "está pasando acá" y las "estrellas que dejaron de existir hace miles de años". Así, esa voz dislocada, que llega siempre *in media res*, apurada como la madre que teje o lenta como la tortuga, no se acopla al desastre en tanto pérdida absoluta de coordenadas sino que puntúa, anota, esa temporalidad desajustada, la cifra en las barras que pueblan los poemas. La barra, así, da cuenta de un sujeto también barrado, atravesado por la falta y por eso mismo capaz de escribir, de mirar ese mundo postapocalíptico con deseo.

El poema "El núcleo duro" –poema ganador de la Bienal de Arte Joven, publicado en una edición bilingüe español-portugués de *Un billete…* (2022)– comienza, también, por la ruina: "llegué a casa y estabas pegando un plato roto / un plato que yo rompí" " (Mugica, 2022: 33). La voz poética se pregunta, mientras mira "una grieta en el piso", "¿qué define la línea / por dónde se quiebran las cosas?" (id.). Luego, el poema discurre sobre Hashima Island, una "isla / abandonada / al sur de Japón" que fue la locación de la serie *La tierra sin humanos* de 2009. Nuevamente, el espacio de los poemas de Mugica es ese mundo postapocalíptico que se encuentra en "la misma frecuencia" que la voz

poética, ubicada "en una galaxia distante": "mirás tu cuerpo desde un telescopio / no ves si es un planeta / o un fondo de pantalla / pero extraés un diagnóstico" (2022: 33-34). Ese mundo en ruinas, remoto, que ha perdido definitivamente la estrella –la voz poética no puede, siquiera, distinguir un planeta de un fondo de pantalla–, es sin embargo un mundo que la mirada puede, como ese "vos" que pega un plato roto, reconstruir aun exhibiendo su grieta, su línea de quiebre, su barra.

"Como esas estrellas que dejaron de existir hace miles de años", las voces de los poemas analizados a lo largo de este capítulo conservan, aún, su brillo en medio del desastre. El tiempo cósmico, en los poemas analizados, no se concibe como lo sublime kantiano –lo absolutamente grande, inasible– que deriva, en última instancia, de un modo teológico de leer el tiempo. En cambio, los poemas comentan el tiempo de manera banal, lo anotan e imprimen una puntuación (punto y coma, puntos suspensivos, barras) que hacen aparecer al sujeto allí donde el tiempo que hace, meteorología impersonal, parece excluirlo.

La puntuación, pero también la hipérbole (Muschietti) y los subjetivemas (Wittner, Gouiric), entre otras figuras que hemos analizado, producen un encuentro producto del desvío, del clinamen, entre el sujeto y el mundo; una semi-orientación, o una necesidad dialéctica, en un mundo desastrado (Mugica) que aliena al sujeto (Gouiric) o lo sumerge en la melancolía (Muschietti). En las pausas que produce el poema, en sus signos de puntuación, podemos encontrar entonces una nueva constelación: no ya la estrella-guía sino una constelación de signos que vuelven a mirar con asombro (*miraculum*), o con sensualidad retrospectiva (Mugica) ese tiempo que hace. Así, ese tiempo que ocurre sin sujeto (y que hoy toma la forma de un mundo catastrófico que se cierne sobre nosotrxs, enmudecidxs), se convierte en el poema en un tiempo afectivo que toca (o amenaza, como en el poema de Wittner) de cerca y por eso exige nuestra respuesta, aunque esta sea tan solo un susurro que comente la primera lluvia, no la guarde para sí.

CAPÍTULO 6: EL TIEMPO DEL OTRO: AMOR Y DUELO

> El origen de la palabra "eros" es desconocido [...] Primero, muy temprano, en la época arcaica, una imagen: la silueta humana de un dios alado que caza. Un dios violento y furtivo que busca, se embosca, que lanza, de pronto, una flecha. Que hiere. Que mata.
>
> Pascal Quignard[125]

6.1. Duelo y erotismo

Los capítulos anteriores han recorrido distintas formas en que la poesía argentina reciente produce temporalidades que desbordan la experiencia de un presente cerrado sobre sí mismo. La repetición, la espectralidad, la herencia y el tiempo cósmico han permitido bordear, de distintas maneras, la pregunta por la temporalidad poética. Esta pregunta apareció, a lo largo del recorrido, ligada a otra: ¿qué formas de subjetivación son posibles cuando el tiempo no se presenta como una sucesión homogénea de momentos, sino como una trama atravesada por otras voces, otros cuerpos y otras vidas? Este último capítulo propone pensar el tiempo del duelo y el tiempo del amor como modulaciones de esa temporalidad relacional. La pregunta por el tiempo se desplaza, así, hacia un corpus de poemas en los que la relación con el otro se encuentra atravesada por su pérdida, ya sea desde el punto de vista del duelo o del amor.

Los poemas que se analizan en este capítulo sugieren que el duelo constituye no solamente una experiencia posterior a la pérdida, un trabajo de elaboración de una ausencia ya acontecida, sino también una forma de articular el tiempo en función de la ausencia del otro. En lugar de clausuras definitivas, la muerte o la ausencia se presentan como una fuerza que reorganiza el presente. Esta hipótesis propone también una

[125] "L'origine du mot 'éros' est inconnue […] Ce fit d'abord plutôt, très tôt, à l'époque archaïque, une image : la silhouette humaine d'un dieu ailé qui chasse. D'un dieu violent et sournois qui cherche, qui s'embusque, qui tire soudain une flèche. Qui blesse. Qui tue" (*Compléments à la théorie sexuelle et sur l'amour*, 2024 [traducción propia]).

proximidad entre el tiempo del duelo y el tiempo amoroso. En los poemas reunidos aquí, el amor y la pérdida funcionan como dos modos de relación con el tiempo y con el otro. Tanto el amor como el duelo implican una salida de la propia interioridad y una exposición a aquello que no puede ser completamente apropiado. Ambos suponen que el tiempo y el sujeto se constituyen en relación con un otro que lo excede: amado, perdido, esperado o recordado.

A partir de la noción de "erótica del duelo" propuesta por Jean Allouch (2006), analizaremos el modo en que ciertos poemas configuran una temporalidad que no responde a la lógica lineal de la pérdida ni a una concepción progresiva de la elaboración del duelo. En su ensayo *La erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Allouch vuelve a la noción psicoanalítica de duelo pero, a diferencia del texto freudiano que lo yuxtapone a la melancolía ("Duelo y melancolía" [1917]), el autor propone un sintagma a simple vista paradójico: el duelo como erótica. Esta formulación, presente en el título y desarrollada por el autor a partir de la lectura de Freud, Lacan, Shakespeare y Kenzaburo Oé, entre otros, supone una relación, ya anunciada por filósofos como Bataille, entre *eros* y *tánatos*. Sin entrar en los pormenores de la reflexión, este capítulo toma la fórmula de Allouch para pensar de qué modos dialogan, en los poemas, el tiempo del duelo y el tiempo del amor o el erotismo, ambos reunidos en la figura de la pérdida. Tanto el que ama como el que está de duelo, a pesar de las diferencias que exploraremos, pierden y se pierden. En lo que atañe a la temporalidad, se intentará demostrar que tanto el tiempo del duelo como el tiempo del amor se sujetan al tiempo del otro: el de su presencia o de su ausencia.

La imbricación entre *eros* y *tánatos* hace del tiempo poético una forma de persistencia afectiva que desestabiliza la oposición entre presencia y ausencia. En los poemas que integran el corpus, el tiempo del duelo y el tiempo del amor o el erotismo se reúnen en la figura de la pérdida de "un trozo de sí" (Allouch, 2006: 23). La erótica del duelo nombra, entonces, una temporalidad propia de la poesía, atravesada por ese otro que se ama y/o que ya no está. Ahora bien, ¿cuál es ese tiempo del duelo? A partir de la reflexión de Judith Butler (2003) sobre el duelo como futuro anterior, habíamos partido de la idea de que la poesía construye un tiempo que aloja una vida digna de ser vivida. En la introducción a *Marcos de guerra* (2009), Butler observa:

> [...] no puede haber celebración sin una implícita comprensión de que la vida es merecedora de ser llorada, de que sería llorada si se perdiera, y que ese futuro anterior está instalado como la condición de su vida. En lenguaje corriente, el duelo acompaña a la vida que ya ha sido vivida y presupone esa vida en cuanto que ya ha terminado (2010: 32).

El duelo constituye, así, un elemento fundamental para la configuración de una vida vivible. Para Butler, la idea de ser llorada no sobreviene a la vida sino que constituye su condición de posibilidad. De allí el recurso al futuro anterior:

> […] según el futuro anterior […], la posibilidad del duelo es condición para la aparición y la duración de la vida. El futuro anterior es un presupuesto previo al comienzo de una vida que apenas ha empezado a vivirse. En otras palabras, 'esta será una vida que habrá sido vivida' es el presupuesto previo de una vida sujeta al duelo, lo que significa que esta será una vida que podrá considerarse como tal y que se mantendrá gracias a esa forma de considerarla. Sin la posibilidad del duelo, no hay vida o, más bien, hay algo que vive, que es algo distinto a una vida (Butler, 2010: 32).

"Esta será una vida que habrá sido vivida" instaura el duelo como condición de una vida que se experimenta como *bíos* en la medida en que proyecta un tiempo que no se agota en el puro presente. La *grievability* (2024), *duelidad*[126] o posibilidad de ser llorada, se enuncia, así, en futuro anterior, pero tiene un peso en el tiempo presente: la vida que será llorada cuenta hoy. Deslizarse en esa temporalidad, inscribirse en la llorabilidad como potencia y como condición, tiene un efecto en el presente, en la dignidad presente de una vida.

Esta concepción del tiempo del duelo permite leer políticamente los poemas que estudia esta tesis. La poesía, como ya hemos demostrado, hace posibles agenciamientos temporales diversos a los del puro presente: el futuro anterior, ya sea bajo la forma de una conjugación verbal o como estructura temporal del poema, permite proyectar una vida más allá de la mera existencia. Esa proyección opera, siguiendo a Butler, en el presente de la enunciación. Veremos, al final de este capítulo, que esa inscripción de la vida que

[126] El neologismo "grievability" ha sido traducido como "capacidad de duelo", "duelidad", "vida digna de duelo" o incluso, como la "grievability" está estrechamente ligada a las lágrimas, como "digna de ser llorada". En francés (2025), el término ha sido traducido como "*pleurabilité*" ("llorabilidad").

vive hoy se produce, en el corpus, mediante el uso de la fecha como modo de contar (en todos los sentidos del verbo: narrar, calcular, pero también incluir), al, con el, otro.

A partir de Allouch y de Butler, es posible pensar el duelo como una temporalidad que hace de la existencia una vida vivible. En Butler, el duelo constituye una vida que será llorada; en Allouch, supone la pérdida de "un trozo de sí". En ambos casos, el duelo implica un modo de desubjetivación en la relación con un otro: una vida cuya pérdida será llorada o un sujeto que se pierde con la pérdida del otro. La erótica nombra, así, un modo deseante y afectado de esa temporalidad, que contradice y resiste a la "muerte seca" que, según Allouch, ocurre en nuestro presente.

La sequedad de la muerte contemporánea en Allouch puede leerse como correlato de esa ausencia de lágrimas en Butler; la erótica del duelo desplegada en los poemas supondría un modo de fertilizar o *lubricar* –y el carácter sexual del verbo no es menor– ese presente seco, desafectado, que en uno de los poemas de Muschietti analizados tomaba la imagen del desierto (ver Cap. 5.2.).

El duelo y, por ende, el futuro anterior, construyen una temporalidad propia del lenguaje poético: un tiempo que da cuenta de la pérdida y al mismo tiempo la erotiza, como ese poema de Roberta Iannamico que analizamos en el capítulo 4 donde el gesto mortuorio de la abuela era indisociable de la mirada en el espejo y el maquillaje (ambos elementos eróticos en el sentido de "aprobación de la vida hasta en la muerte" [Bataille, 2007: 15]). Este capítulo analizará, entonces, los modos en que lo mortuorio y lo amoroso pueden tocarse en el lenguaje quiásmico del poema[127]. La erótica poética del duelo sería, así, el modo mediante el cual la *duelidad* o *llorabilidad* de una vida se inscribe en el poema para abrirse al otro y a sus lágrimas.

Para ello nos focalizaremos, en primer lugar, en la figura del corazón (entre órgano, superficie de lo imaginario y ritmo) como figura que articula el sentimiento amoroso con la muerte en los poemas de Clara Muschietti y Fernanda Mugica y que, a

[127] A lo largo del recorrido, el quiasmo apareció como un procedimiento capaz de superponer tiempos irreconciliables, como esa madre bebé de *El eco de mi madre*, o como esa otra madre que tejía y destejía en los versos de Mugica. Si el quiasmo, figura retórica que consiste en repetir significantes alterando el orden y produciendo, entre ellos, un paralelismo cruzado, sostenemos que el lenguaje poético está modulado por esta figura de la repetición -central en nuestro análisis- que incluye la diferencia (en el orden entre factores y, entonces, en el orden temporal). El lenguaje quiásmico del poema, en efecto, sería esa forma mediante la cual lo mortuorio y lo amoroso no solo que conviven, sino que se tocan.

juzgar por la fórmula ya citada de Derrida, se inscribe en la definición misma de la poesía como lengua que se aprende *par cœur* (de memoria, por el corazón). En segundo lugar, en los poemas de Marie Gouiric el amor es concebido como un tiempo demorado que se sustrae al cálculo. Por último, a partir de *El libro de Tamar* de Tamara Kamenszain, haremos una lectura comparada de los poemas que exhiben fechas como modos de articular la erótica y el duelo. La fecha aparecería, a modo de cierre, como acontecimiento e inscripción del tiempo que, en las poemas de Wittner y Mugica, cifra la relación entre erótica y duelo. Tomando como modelo el *Schibboleth pour Paul Celan* de Jacques Derrida, texto citado por la propia Kamenszain, nos ocuparemos de la fecha como firma, es decir, como escritura de un tiempo entre la muerte y la vida que inscribe al sujeto y su pérdida, cada vez, en el poema.

6.2. Par cœur, by heart

> El corazón es el órgano del deseo (el corazón puede henchirse, desfallecer, etc., como el sexo), tal como es conservado, encantado, en el campo de lo Imaginario. ¿Qué van a hacer de mi deseo el mundo, el otro?
>
> Roland Barthes[128]

> ¿Qué nos dice del corazón, de su lugar y de su función, este poema que no habla tanto *del* corazón, del fondo del o de un corazón, sino que le habla *al* corazón, dirigiéndose a él, a vos, mi corazón, a nosotros, mi corazón, a ustedes, amigos, hermanos, mi corazón?
>
> Anne Emanuelle Berger[129]

En uno de los poemas en prosa que componen *Podría llevar cierto tiempo* de Clara Muschietti, la voz poética recuerda el intento infantil de rastrear el corazón de un oso de peluche. Una vez abierto con una trincheta, el muñeco revela su interior artificial:

> Abrí el oso con una trincheta para ver cómo era su corazón. Me parecía tan adorable mi oso Mauro que quería, necesitaba ver cómo era su corazón. Le hice un tajo profundo en el pecho mullido. Tenía un montón de algo que parecía algodón, pero más resistente. No tenía ni una sola cosa que pareciera humana (Muschietti, 2015: 32).

La niña del recuerdo busca en el cuerpo del muñeco una prueba de su afecto ("me parecía tan adorable mi oso Mauro"), lo dota de un corazón imaginario, pero, al abrirlo de manera cruel, se topa con un interior inorgánico que en nada se parece a su concepción del amor. Allí donde intenta hacer converger el deseo amoroso con el cuerpo, no encuentra más que desilusión.

---

[128] Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 2002.

[129] Berger, *Le cœur au téléphone*, 2024 (traducción propia).

En la duplicidad se encuentra también el enamorado encarnado por Barthes, en sus famosos *Fragmentos de un discurso amoroso*, al contemplar el cuerpo del otro: "por un lado, su cuerpo mullido, tibio, justamente suave, afelpado, jugando con la timidez y, por el otro, la constatación empírica, fría y cruda, de su voz […] sonora, bien formada, mundana, etc." (Barthes, 2002: 90). Cuando el sujeto explora el cuerpo del otro como si se tratase de un objeto, cuanto intenta encontrar un motivo orgánico para el deseo, el sentimiento amoroso se apaga. El escrutinio, límite indiscutible del discurso amoroso, cosifica el cuerpo amado y lo expulsa del plano de la imaginación. La niña, encandilada por su oso de peluche, lo abre como un cirujano o como un técnico que desmonta un artefacto y el cuerpo deseado deviene objeto, felpa, relleno. Ese corazón que la niña no encuentra en el mundo empírico es aquel que la voz poética adulta construida por los poemas de Muschietti busca por todas partes. Y es, también, el que el pulso o el latido del poema pueden imprimir sobre ese mundo descorazonado.

La experiencia amorosa supone una salida de la esfera individual y discontinua para adentrarse en un sentimiento de continuidad (Bataille, 2011). En este sentido, el amor interrumpe el encierro del sujeto en sí mismo y abre la posibilidad de una relación que excede la lógica del yo. Como señala Barthes (2002), el enamoramiento produce una reconciliación con el mundo, en tanto modifica la percepción de la realidad y desplaza al sujeto de la posición autorreferencial desde la que habitualmente organiza su experiencia.

Esta dimensión resulta central también para Alain Badiou (2016), para quien el amor constituye una experiencia privilegiada de la alteridad. El filósofo sostiene que el amor no consiste en la fusión de dos individuos ni en la satisfacción de una necesidad afectiva, sino en la construcción de un mundo común a partir de la diferencia irreductible entre dos sujetos. Amar implica, entonces, aprender a mirar el mundo desde el punto de vista de un otro y sostener esa diferencia sin reducirla a la propia identidad. En este sentido, la experiencia amorosa desafía el predominio del yo y pone en cuestión las formas narcisistas de relación que buscan confirmar la propia imagen antes que exponerse a la alteridad.

El pasaje desde el reino afirmativo del yo hacia el encuentro con un otro supone, por lo tanto, una ruptura con la individualidad discontinua a la que el sujeto permanece habitualmente confinado. Precisamente porque el amor exige esa apertura hacia la diferencia, la aniquilación simbólica del otro aparece como uno de los rasgos

característicos de la contemporaneidad. En este punto convergen distintos diagnósticos teóricos que identifican un ocaso de la experiencia erótica: en una época marcada por el narcisismo, el erotismo es concebido como pérdida, desgarramiento improductivo o riesgo que debe evitarse, y el amor mismo es presentado como una experiencia en vías de desaparición (Han, 2012; Badiou, 2016).

Sin embargo, mientras que estas teorías describen el debilitamiento del amor en la experiencia social contemporánea, lo amoroso continúa filtrándose en determinadas textualidades que operan en las grietas de un empirismo deserotizado para extraer al sujeto de su mismidad. En la primera parte de esta tesis destacamos la figura de Eco como articuladora del lenguaje poético: un lenguaje repetitivo, abierto a la palabra ajena y, por ello, opuesto al repliegue narcisista que representa Narciso. La poesía, en tanto forma del erotismo fundada en la resonancia y la apertura, también implica una salida de la individualidad. Como afirma Bataille, "la poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo. Nos conduce hacia la eternidad, hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad" (2011: 18). Frente a la profanación de lo erótico que se manifiesta tanto en la reducción de los cuerpos a la lógica pornográfica como en la concepción securitaria del amor (Badiou, 2016), y también –como se observa en el poema de Muschietti– en la reducción de la experiencia amorosa a un empirismo desafectado, la poesía inscribe en su temporalidad una forma posible de elaboración y persistencia de la pulsión erótica.

Entre lo "adorable" (del oso) y el "tajo" (del sujeto), el corazón es la vida (ritmo, sangre, flujo) y la muerte (ruptura, paro, enfermedad). La figura del corazón se sustrae, en este y otros poemas, a la constatación empírica: es un órgano huidizo, inhallable como el del oso Mauro, que funciona como prueba del amor pero también como herida o tajo. Elemento de la relación con el otro, de la búsqueda de lo adorable, el corazón es una figura capaz de reunir eros y duelo, vida y muerte.

Los poemas de Clara Muschietti se inscriben en la estela rítmica e imaginaria del corazón. En *Podría llevar cierto tiempo*, este se despoja de su estatuto exclusivamente orgánico y mecánico, aquel que le confieren médicos, extraños y terceros que lo conciben como una mera máquina destinada a funcionar correctamente. Frente a esa mirada clínica, los poemas recuperan una dimensión afectiva que la propia voz poética nombra, no sin

ironía, como "cursi": la memoria infantil de un corazón asociado al amor, a los vínculos y a la imaginación.

En *Museo del corazón del kamikaze*, el corazón tampoco admite un significado unívoco. Es, alternativamente, músculo, enfermedad, órgano que "se vende entero" en la carnicería, afecto dividido, multiplicado por ocho o regulado por un marcapasos. Se trata de una figura que oscila constantemente entre lo biológico y lo simbólico. Por un lado, es el lugar donde se aloja la enfermedad: aquella que se lleva a la madre –"como caballos corriendo a su lado" – y también la que atraviesa a la propia voz poética cuando afirma que podría subir una montaña "con tres by pass". Pero, al mismo tiempo, ese mismo órgano conserva una potencia afectiva que resiste su reducción al discurso médico.

En este punto resulta especialmente productiva la noción derrideana de *apprendre par cœur*, que, como señalamos anteriormente, define uno de los modos de funcionamiento del lenguaje poético. Aprender un poema "de memoria" (*by heart*, *par cœur*) no remite únicamente al ejercicio de la repetición, sino que recupera el sentido etimológico de recordar: volver a pasar por el corazón. La memoria poética aparece así inseparable de un ritmo corporal, de un latido que el poema incorpora y hace resonar en el lenguaje. El corazón no constituye solamente un tema de estos libros; organiza también su temporalidad y su respiración.

Por eso, tanto en Muschietti como en Mugica, el corazón ocupa el centro de los poemas y les imprime un ritmo que, cuando su actividad es "normal" (Mugica, 2024: 8), parece acompasarse al ritmo *mundial* o del mundo. Sin embargo, ese mismo ritmo también puede alterarse: el corazón se acelera, se detiene, vacila o se escapa, como ocurre en el poema "informe de los días 2 y 3 de marzo sobre cómo responde el corazón: actividad normal", de *Museo del corazón del kamikaze*. La variación del pulso cardíaco encuentra así un correlato en la forma del poema y en la experiencia temporal que este construye.

El corazón es, al mismo tiempo, el órgano capaz de poner fin a la vida y aquello que hace posible la relación con el otro. En un libro titulado, justamente, *Le cœur au téléphone,* Anne Emmanuelle Berger retoma esta dimensión relacional a partir de una observación de Derrida sobre la expresión francesa *mon cœur*, utilizada para dirigirse afectuosamente a otra persona. Como escribe Berger: "Derrida no deja de subrayarlo: cuando digo '*mon cœur'* ["mi corazón", o "corazón"], cuando una palabra sobre el

corazón es dirigida desde mi corazón, es a un otro, es del otro que hablo" (2025: 133). La paradoja de esta expresión reside en que el posesivo parece indicar la máxima propiedad – "mi" corazón–, pero aquello que nombra es, precisamente, al otro. El corazón aparece entonces como el lugar donde la identidad deja de coincidir consigo misma para abrirse a una alteridad que la constituye.

Desde esta perspectiva, el retorno a la figura del corazón en Muschietti y Mugica no supone la recuperación de un símbolo sentimental cristalizado por la tradición. Ambas poéticas, en cambio, desplazan sus sentidos manidos para convertirlo en el punto de encuentro entre cuerpo y lenguaje, entre enfermedad y deseo, entre memoria y ritmo, y, finalmente, entre el sujeto y el otro. El corazón deja de ser únicamente el órgano de las pulsiones o el índice de un cuerpo vulnerable para convertirse en la condición misma de la relación amorosa y de la apertura hacia la alteridad.

Los poemas de *Podría llevar cierto tiempo* pasan del recuerdo, muchas veces vinculado a un estado de naturaleza no atravesado por la autoconsciencia –el llanto de un animal, un caballo fracturado, el campo, el bosque, la muerte de una perra–, hacia un presente marcado por una consciencia opresiva: "ya está / todo lo que hago es a consciencia / y está lastimado" (Muschietti, 2015: 18). Al comienzo del libro, una serie de poemas en prosa, numerados, funciona como epítome de ese vaivén. Entre el recuerdo primitivo –"ese caballo fracturado en el medio del campo"– y la percepción nostálgica del presente –"Van a tirar la casa abajo Van a tirar la casa abajo Van a tirar la casa abajo. Nosotros quedamos"– se dibuja un quiebre. La separación de los padres del yo poético ("la familia ya quebrada") encuentra su correlato formal en la fragmentación del texto. El libro está compuesto por una serie de viñetas numeradas, breves y escasamente contextualizadas, que no construyen un relato continuo sino una sucesión de escenas aisladas. La propia organización del poema reproduce así la experiencia de una vida marcada por la ruptura y la discontinuidad.

El poema 6 constituye un ejemplo de este procedimiento:

> Un puente que separa lo mejor de la vida de lo peor. Cruzarlo sin sentir nada. Una anestesia generalizada en cada vena (Muschietti, 2016: 18).

La imagen del puente introduce, en primer lugar, la idea de un pasaje entre dos estados. Sin embargo, el poema no narra ese cruce ni explica qué acontecimientos separan

"lo mejor de la vida" de "lo peor". La experiencia de la pérdida, así, se condensa en una secuencia de tres frases nominales o apenas verbalizadas.

La progresión sintáctica acompaña ese desplazamiento. El único verbo conjugado del fragmento es "separa", en presente, que fija la existencia de una división entre dos momentos de la vida. A continuación aparece el infinitivo "cruzarlo", una forma verbal que suspende la referencia temporal y subjetiva: ya no hay un sujeto claramente identificado que realiza la acción, sino el gesto abstracto del cruce. Finalmente, incluso esa acción desaparece en la última oración: "una anestesia generalizada en cada vena". El poema concluye sin verbo y sin sujeto, como si el lenguaje mismo quedara inmovilizado por el efecto anestésico que nombra.

Los poemas reducen la presencia de actantes, debilitan los nexos causales y prescinden con frecuencia de referencias espaciales o temporales precisas. La desafección no solo se enuncia: organiza la propia sintaxis del texto. Sin embargo, el pasaje del pasado al presente, es decir, el ingreso del sujeto en las coordenadas de un mundo quebrado y deserotizado –"una mancha enorme en todo lo que implique algo de cariño" (Muschietti, p. 18)– adormece el cuerpo y lo priva de la experiencia del afecto. Sin embargo, frente a los cuerpos anestesiados o despojados de cariño, la voz poética recupera esa búsqueda del corazón que caracterizaba a la niña del recuerdo y produce un tajo, como el del oso Mauro, en ese mundo despojado de libido para albergar , por fin, el deseo.

La hipótesis es que esa reducción de la agencia, esa sintaxis que se acompasa a un mundo desafectado, anestesiado, aparece contrarrestada por el corazón como símbolo del exceso y ritmo que interrumpe la ascesis sintáctica. A medida que la voz poética crece y atraviesa "la pena que [le] da el mundo" (p. 30), la anestesia deja de ser únicamente un motivo temático para convertirse en un procedimiento formal.

En los poemas de Muschietti, la disyuntiva entre corazón y cerebro, que en el debate científico moderno remitía a la ubicación corpórea de la espiritualidad cristiana (Sennett, 1994: 276)[130], se inclina, de modo conscientemente infantil, por una sensibilidad que busca ganarle terreno a la razón:

[130] "Hasta el siglo XVIII", señala Richard Sennett, "los médicos cristianos discutieron acaloradamente dónde se asentaba el alma en el cuerpo, si el alma se comunicaba con el cuerpo a través del cerebro o del corazón, o si el cerebro y el corazón eran 'órganos dobles', que contenían tanto material corporal como esencia espiritual" (Sennett, 1994: 276).

> Me había dicho que lo más importante en la vida era ser bueno. Que dios me iba a estar mirando todo el tiempo para ver si era buena o no. Tenía pánico de ser mala. No solo en mis acciones, tenía pánico de pensar algo malo o de que se me cruzara un pensamiento feo. Me imponía pensar cosas tontas. Yo quería ser cursi todo el tiempo. Quería tener otro corazón en lugar de cerebro. Quería ser la más buena del mundo, que dios me amara, me considerara perfecta y dejara de mirarme (Muschietti, 2016: 31).

Ese tercero que instruye en el miedo (o "pánico") de dios es un tercero difuso, sin nombre, como todos los que aparecen a lo largo del poemario. Frente a esa mirada agobiante (de dios, de los desconocidos, del mundo adulto en general), el corazón aparece como alternativa a la racionalidad: el imaginario infantil desea reemplazar el cerebro por otro corazón, es decir, salir de las coordenadas de una racionalidad moralizante para instaurarse como cuerpo sintiente. Pero esa voluntad de duplicar el corazón, de "ser cursi todo el tiempo" (p. 31), deriva en un padecimiento insoportable:

> La ortodoncia me dolía mucho. Una vez por mes iba al dentista para que me la ajustara. Me caían lágrimas de a una. El dentista decía 'qué sensibles que son por acá'. A veces había llegado a pensar que de tanto desear tener dos corazones lo había logrado. Que era por eso que sufría tanto. A veces pensaba eso y a veces no (Muschietti, 2015: 33).

El dentista, en un mundo quebrado que imposibilita las relaciones amorosas, solo puede predicar la sensibilidad en tercera persona del plural: "qué sensibles que son por acá". La escena puede leerse, en función de lo que planteamos al comienzo, a la luz de Badiou. La idea según la cual la época contemporánea clausura la apertura a la radicalidad del otro aparece aquí en la imposibilidad de predicar la sensibilidad en las personas del discurso ("yo", "vos"). El amor como experiencia auténtica de la alteridad, simbolizado por ese corazón doble de la sujeta del poema, contradice ese mundo deserotizado.

La desconexión entre cuerpo y sensibilidad y la imposibilidad de pronunciar el dolor en las personas del discurso se evidencian al final del poema que figura un accidente automovilístico:

> Veníamos de una comunión, nosotros que nunca creímos en nada. Sentados atrás mis hermanos y yo, con sueño. Mi papá manejaba y mi abuela, la bajita, hablaba de algún desconocido. Los cuatro hermanos resistiendo el viaje largo desde San

> Isidro con souvenirs religiosos en las manos. Un caballo. Un caballo corriendo desesperado. Dos caballos. Tres caballos se liberaron del hipódromo. Uno nos esquivó, pero el segundo caballo nos pasó por encima. Estalló el vidrio y aplastó el techo. Papá y la abuela con cortes en la cara. Unas personas conmovidas nos sacaron del auto mientras repetían una y otra vez: ¡pobrecitos, qué barbaridad! Alguien me revisó y dijo: está ilesa. Era la primera vez que veía a un desconocido equivocarse tanto (Muschietti, 2015: 55).

Los "desconocidos" (palabra nombrada dos veces) revisan al sujeto poético y decretan que no ha recibido lesión o daño: separan, en un gesto típicamente moderno, la psiquis de la corporalidad. Esos extraños sin nombre ni rostro encarnan el extrañamiento de lo conocido, lo *desconocen* y revelan su aspecto siniestro. La voz poética, en cambio, se reconoce como dañada, herida, atravesada por un mundo que, como esos caballos que corren desesperados, le pasa por encima.

> Grité porque pensé que mi hermano estaba muerto [...] Volvimos a la casa de esos familiares que para mí eran nuevos en esa provincia que para mí era nueva, no jugué a nada hasta que volvieron. Mi papá se veía agotado, dijo "está ileso". Nos dieron jugo (Muschietti, 2015: 51).

En el tajo profundo que le hace la niña a su oso de peluche se inscribe, entonces, un doble movimiento: por un lado, la constatación empírica de un mundo descorazonado, *ileso*, es decir sin herida, en el cual desfilan esos otros despojados de sensibilidad e incapaces de devolverle a la voz poética un gesto de cariño; por el otro, la posibilidad de experimentar la diferencia radical, coser la herida y encontrar en la alteridad una potencialidad amorosa mediante la fantasía. El verso, también atravesado por el tajo –los poemas de *Podría llevar cierto tiempo* son instantáneas fragmentadas– se erige en el cisma entre la aspereza cruda de un presente descarnado y la ternura mullida de la imaginación, que en el capítulo 5 definimos como subjuntiva, esa expresión de deseo teñida de fantasía que permite "tener dos corazones en lugar de cerebro": "mirá que fantaseo con cosas muy tristes para acostumbrarme al mundo en el que vivo", leemos en otro poema, "lo hago desde que tengo ocho años. No sé qué creíste" (Muschietti, 2015: 54).

Aunque la niña no dé con el corazón de su oso de peluche, la voz poética que recupera esa tonalidad infantil se configura como un cuerpo erótico agujereado por el

deseo de esa que, a pesar de la aspereza, se presenta como enamorada del mundo. Frente a la concepción del cuerpo como maquinaria, mera organicidad u objeto de consumo, los poemas dibujan cuerpos fragmentados que resisten a la anestesia de un mundo adoctrinado o, como en este poema, profiláctico:

> Antes de que naciera le hice fundas plásticas a todos los sillones, había leído que era muy higiénico, además de impermeable. Resultaba. Pero un día me empezó a desesperar. No soportaba el ruido del plástico. Saqué las fundas, las dejé en el árbol de la esquina y sentí alivio. No se puede prevenir todo, era eso (Muschietti, 2015: 36).

Como en el gesto de desechar las fundas plásticas, la voz poética retorna al corazón para atravesarlo y dejarse atravesar, fertilizar o lubricar ese presente. A pesar de que el mundo, como el dentista, busque impedir las lágrimas, estas "caen de a una". El retorno al corazón infantil articula, así, un lenguaje amoroso pretérito que desplaza a la racionalidad, pero también la norma securitaria ("prevenir todo"), del centro. Sumergidos en un tono cercanos a lo cursi, los poemas devienen lugares eróticos que resisten, desde la sintaxis, a la violencia que implica el borramiento incesante del otro. En otras palabras, sugieren una reconciliación afectiva con el mundo. Como se lee en el poema que da título a este apartado:

> La flecha del corazón
> es pequeña pero inamovible.
> Ya está,
> todo lo que hago es a conciencia
> y está lastimado.
> (Muschietti, 2015: 16).

El corazón infantil no constituye, entonces, un refugio nostálgico frente al presente, sino la condición de posibilidad de una experiencia amorosa. La flecha que lo atraviesa hiere, pero justamente porque abre una relación con el otro. Allí donde el mundo insiste en declararse "ileso", la poesía vuelve visible la herida como condición del vínculo.

b) Un corazón periférico: Mugica

El corazón aparece, como ya anunciamos, desde el título del último libro de Fernanda Mugica, *Museo del corazón del kamikaze*. La posición del sustantivo en el corazón del título genera, sin embargo, extrañeza: tres sustantivos muy distantes en términos semánticos se reúnen en un sintagma que funciona por subordinación. A lo largo del libro, asistiremos como espectadores en un museo al ritmo del corazón de esa kamikaze (del japonés, *viento divino*, técnica militar que consiste en la autoinmolación) que se arroja al mundo sin seguir las leyes que rigen la vida y la muerte.

El poema extenso que da nombre al libro se titula "informe de los días 2 y 3 de marzo sobre cómo responde el corazón: actividad normal":

en 1994 un promotor de Solanas capturó a mi madre
la subió a su camioneta e intentó venderle un tiempo compartido
no puedo asegurar haber estado con ella
sí que había caracolas marinas que trepaban los vidrios
y que seguí con los ojos a un pájaro hasta que se fue de mi vista
pero lo cierto es que nunca
se fue de mi vista
por supuesto mi madre
no compró
ahora puedo ver a ese hombre en su camioneta
pasar de refilón
cada vez que mi bicicleta se tambalea
y no quiero que me atrape de nuevo
porque ya es suficiente con este recuerdo viscoso

y cuando mi bicicleta deja de tambalearse veo
la puerta de entrada de un tipo especial de edificio
de una mar del plata en los años ochenta
donde se replica el color de la rambla
y un sillón demodé del color que imagino debía tener la rambla
ese año en que se conocieron mis padres

un color al que no me atrevería a llamar naranja y sin embargo
en el hall de cualquier edificio
de esta ciudad
en esos años
¿es ese el lugar ideal para mi corazón?
justo antes de entrar
mientras un caballito de mar
se ríe desde afuera
arrastrado por un mismo viento
y pregunto
¿empezó ahí y no pudo detenerse nunca?

[…]

y cuando pienso
que conozco esta ciudad de memoria
aparezco otra vez en un auto
y lamento
que vos al lado mío hayas sido la única
oportunidad de perderme porque
no existen treinta y seis maneras de mostrar
a un hombre que se sube a un caballo
sin embargo
existen
más de mil maneras de caer
y existen más de mil maneras de mostrar
a una mujer
bajar

y aun así prefiero estar sobre la tierra
y si la tierra se mueve debajo de mí
y la distancia repara la proximidad de los tiempos

y como dice Eliot
el tiempo siempre es tiempo
y el lugar
es siempre y solo lugar
si además
el cuerpo no es más que el cuerpo
y para la ciudad no hay
después ni modo de sobrevolarla
si además están los mil motivos porque el tiempo
nunca
será tuyo
entonces
voy a desensillar / amar
ciertas verdades
así no me destruyen
como que estoy volviendo a casa
y el tiempo es compartido por definición
y no llegué a escuchar lo que dijiste
pero sonaba a

hacer pis en la tierra
respetar la mirada perdida en el fuego del otro
el corazón de A que ya no late
el corazón corriendo de G
de su casa a la mía
cuando la derrumbaron
el corazón de M atada afuera de la clínica
mi corazón atado afuera
R dice los pies

R dice los pies son
un corazón periférico

[…]

no cruces
museo del corazón del kamikaze
no es poesía es la palabra dicha en el momento justo
(Mugica, 2024: 11).

¿Cuál es la "actividad normal" de ese corazón que busca su "lugar ideal" en el "tiempo compartido" del poema? ¿A qué ritmo late, cuántas veces por segundo, ese corazón que encuentra en la memoria -esa que viaja hasta el día en que sus padres se conocieron- un modo de seguir avanzando?

Así como en el poema de Muschietti la voz poética busca el corazón de su oso Mauro sin encontrarlo, en este fragmento del poema de Mugica es el corazón lo que define los contornos de esos personajes reducidos a la inicial de su nombre ("A", "G", "M", "R"). La "actividad normal" del corazón está acompasada a un "recuerdo viscoso": el de la madre que no logra "comprar" el tiempo compartido; esa madre que vemos, en otros poemas, enfermar.

A lo largo del poema, que mezcla recuerdos con alusiones a un pasado no vivido ("ese año en que se conocieron mis padres") y la observación de gestos heredados ("una manera de torcer la boca hacia abajo o de apretar los molares / más íntimos"), asistimos a una reflexión sobre el tiempo: "y el tiempo es compartido por definición / y no llegué a escuchar lo que dijiste / pero sonaba a" (p. 10). Ese "tiempo compartido", como aquel que un promotor quiere venderle a la madre de la voz poética, permite hacer convivir esos recuerdos e imaginaciones en un mismo plano. Lo que permite esa coexistencia temporal, ese reparto, es el corazón, la "actividad normal", pero también anormal, de su latido.

El tiempo de los poemas de Mugica es el tiempo compartido por todos esos corazones que laten a ritmos distintos: un corazón que ya no late, un corazón que se apura, un corazón atado afuera, sujeto a otro corazón. Entre la muerte (el corazón que ya no late) y la vida (el corazón corriendo) se erige el ritmo de los poemas y de ese sujeto también liminar que es el kamikaze. El corazón de esxs otrxs que se pasean (avanzan, corren, se detienen) por los poemas de Mugica late a distintos ritmos y traza una relación, siempre compleja, entre vivxs y muertxs. Los versos "el corazón de A que ya no late / el corazón

corriendo de G" presentan una analogía, producida por el paralelismo, entre la vida y la muerte, entre el "ya no" del corazón detenido y el gerundio "corriendo" que imprime vitalidad. La yuxtaposición rítmica, entre la detención y la aceleración, está también presente en el título del libro: el corazón es aquello que se sitúa entre la fosilización del museo y el arrojo del kamikaze, aunque ambos términos pueden leerse, también, al revés: el museo como aquello que hace revivir una obra y el kamikaze en tanto suicida o, más específicamente, aquel que ofrenda su vida, la dona a la muerte por aquello que le da sentido a su existencia. La ambivalencia de los términos y la ubicación del corazón en el medio hacen de esta figura un centro éxtimo, en constante desplazamiento, como ese "corazón periférico" que aparece al final del fragmento y que desplaza su ritmo a los pies. Pero el corazón, entre la vida y la muerte, entre el ritmo acelerado del mundo y su detención absoluta, es lo que permite, como los pies, dar un paso hacia el otro, como en el poema "lindas botas":

¡lindas botas!
gracias
fueron un regalo para mi madre
cuando cumplió sesenta años
podía dar muchos pasos con ellas
en ese momento ya estaba enamorada
ocurrió una y otra vez
me gusta todo lo que está hecho para dar
un paso y otro
me gusta dar más
de un paso a la vez
estar y no estar en tu casa al mismo tiempo
es una fantasía
ella cumplió sesenta y no pude concentrarme en eso
–estaba enamorada–
y cuando quise concentrarme

en su próximo cumpleaños
eran como caballos corriendo a su lado
[...]
(Mugica, 2024: 18),

Los pies son un "corazón periférico" y, las botas, un regalo de "enamorada". Pies y corazón: dos modos de medir el tiempo, de escandirlo, pero también dos modos de avanzar hacia el otro. Enamorarse y caminar o correr forman parte, en Mugica, de un mismo campo semántico. El corazón de la voz poética es un corazón que avanza y retrocede (da un paso y otro, da más de un paso a la vez, está y no está) y, en ese caminar, se "da" al otro. Así, al comienzo del poema, asistimos a la indiferenciación entre el "yo" y la madre. La voz poética, en presente, usa esas botas que "fueron un regalo para mi madre", madre que, intuimos por el devenir del poema, ya no está. Pero los versos "podía dar muchos pasos con ellas / en ese momento ya estaba enamorada" pueden aludir tanto a la madre como al yo. Las botas, así, son un don y un objeto que permiten el paso de un sujeto a otro, de un corazón al otro.

En el verso "me gusta todo lo que está hecho para dar", el encabalgamiento demora la aparición del objeto directo y pone el acento en el don. Otra vez, como leíamos en Kamenszain, el encabalgamiento vuelve intransitivo el verbo. Así, ese corazón abierto y acompasado al ritmo del amor (el ritmo medido por los pasos y los latidos que la hacen caminar de una casa a otra, de un cuerpo al otro) está, también, desfasado de otro tiempo: el tiempo de las fechas, el tiempo del calendario y del cumpleaños de la madre, esa madre que en otros poemas se enferma, esa madre cuyo corazón, también, deja de latir.

El corazón, entonces, funciona como cruce entre la vida y la muerte, entre las botas que caminan hacia el amor y esos caballos que corren, hacia el final, hacia la muerte. La enfermedad avanza a un ritmo que no espera, no se detiene. Detención y supervivencia, tiempo amoroso y tiempo mortuorio: el corazón del poema cifra una erótica del duelo.

Ese corazón que, en Muschietti, se alejaba de su carácter orgánico, recupera en Mugica su organicidad, su carácter de músculo, como en el poema "ahora no": "me gusta / que tu corazón sí sea / un músculo voluntario / ¿puedo partirlo al medio? / es un decir, al medio, ya lo sabemos". Entre lo voluntario y su capacidad de ser partido, el corazón es agente y paciente. Pero el corazón, en la poesía de Mugica, es también un órgano enfermo:

podría subir con tres by pass esta montaña
no tengo miedo a mi corazón
si hago foco
ahí mirá hay algo singular
la cámara se apaga
como si intuyera una violación
del paisaje
¿estamos yendo demasiado rápido?
porque no temo a mi corazón
las mujeres de mi familia saben
decirme una pena infinita
pero mi propia pena
no es algo que vaya a compartir
algo vibra a tonos muy bajos
casi fuera de lo que puedo oír
estás jugando sola
nada va a romperte de un golpe el corazón
más bien de a poco, hora de bajar:
es un animal que agoniza
(Mugica, 2024: 37).

En el poema citado, "¿otra vez en la ruta?", el corazón es un "músculo voluntario" que puede partirse, pero también un órgano enfermo que necesita "tres by pass" para subir una montaña. Nuevamente, el corazón, vulnerable, aparece en su vínculo con el caminar: ese corazón enfermo responde al ritmo de un ascenso "demasiado rápido" y un descenso "más bien de a poco". Esos "by pass", entonces, pueden leerse en dos sentidos: en términos médicos, el *by pass* es una cirugía coronaria que crea vías para que la sangre fluya normalmente hacia el corazón; pero en inglés, *by pass* significa también "desvío" o ruta alternativa (esa ruta que, de manera metafórica, permite sortear la obstrucción de la arteria). La voz poética, así, hace uso de esos desvíos, rodeos del poema, para hacer del corazón no solo un "animal que agoniza", que va a romperse, un órgano enfermo, sino un modo de avanzar. El estribillo "no tengo miedo a mi corazón", así, puede entenderse desde el punto de vista de esa caminata (los pies, las botas, el ascenso a la montaña) que

desvía al corazón de su puro uso instrumental para hacer de él un modo de continuar o de *pass by* esa enfermedad o esa pena que se leen como fatalidad heredada por la estirpe familiar femenina.

El poema "¿otra vez en la ruta?" que cierra con los versos citados repite, varias veces, el sintagma "las mujeres de la familia" (con las variaciones de artículo –la– y pronombres –mi, tu–) y se pregunta por esa cadena que se forma en la herencia:

¿algo te une con esas mujeres?
largamente hacia atrás
podrías trazar una línea
entre tu cuerpo y el cuerpo de
algo del cuerpo
más atrás
infinitamente hacia atrás
las mujeres de tu familia
¿hadas ancestrales?
(2024: 36).

Más adelante pregunta: "¿podrías ir más despacio por favor?" Esa voz que discurre mientras avanza en la ruta, a la escucha de las voces de las mujeres de su familia, se pregunta por el lazo que la une con ellas y le pregunta, a un interlocutor imaginario, si puede ir más despacio. La pregunta por la herencia y por la fatalidad de la repetición se responde, al final del poema, con el hallazgo de un ritmo propio que no es el ritmo de la ruta, esa ruta que se recorre de manera lineal, avanzando a toda velocidad, sino el ritmo del desvío, el by pass, el ritmo del corazón que algunas veces avanza hacia los otros corazones y, otras, se desvía de ellos y de la pena infinita que portan como una fatalidad orgánica, ineluctable: "porque no temo a mi corazón / las mujeres de mi familia saben / decirme una pena infinita / pero mi propia pena / no es algo que vaya a compartir".

La voz poética de *Museo del corazón del kamikaze*, así, desvía el corazón de su enfermedad crónica pero también de esa línea que se traza con los otros para encontrar, en su pulso y en su latido, una musicalidad que la caracteriza. Esa línea que se traza hacia atrás, hacia el pasado, encuentra en el verso un silencio, un encabalgamiento, y al mismo tiempo el borramiento del sustantivo: "podrías trazar una línea / entre tu cuerpo y el cuerpo de / algo del cuerpo". Ese "cuerpo de", como "no soy la hija de", deja el

modificador indirecto inconcluso, sin sustantivo que pueda determinar, indicar la pertenencia. El corazón, que avanza hacia lxs otrxs en un paso enamorado y en un tiempo compartido, también debe encontrar su propio ritmo que lo desvíe del linaje fatal. El ritmo del corazón de los poemas de Mugica es un ritmo también marcado por el by pass, el desvío, la creación de una gramática que no "une", para tomar el verbo del poema anterior, sino que crea caminos alternativos, corazones periféricos, como los pies, para avanzar a tientas y, de manera rítmica, subir esa montaña a pesar de que el camino parezca obstruido:

> un tamaño de chica
> diminuta
> casi inexistente
> que está en la fiesta pero no está en la fiesta
> un tamaño diminuto de chica
> que está en tu corazón
> pero no está en tu corazón
> (Mugica, 2024: 49).

Las "chicas" de los poemas de Muschietti y Mugica, cada una a su manera, buscan ese corazón que está y no está, que se exhibe y se esconde, que enferma y hace vivir, que aísla en un ritmo propio y que las conecta, al mismo tiempo, con lxs otrxs. Con una trincheta o con un by pass, ese corazón que se busca se abre en un sentido reflexivo, pero se enuncia en voz media: se abre hacia alguien más, como en la expresión "mi corazón", que se dirige siempre –he aquí su sentido político– hacia el otro: "no hay 'vida' (a la vez *zoe* y *bios,* biológica y social) sin un corazón que late, no hay "juntos" que se sostenga sin deseo del corazón del otro, por el otro" (Berger, 2025: 137). Es tal vez por eso que la voz poética de Muschietti, cuando busca el corazón de su oso Mauro, se corrige y pasa, en un movimiento intersubjetivo que pone el acento en la necesidad, del *querer* al *necesitar*: "quería", dice primero, "necesitaba", dice después, "ver cómo era su corazón".

6.3. El tiempo que sobra (Gouiric)

El lenguaje se convierte en el lugar en el que
las cosas pueden ser otras cosas [...]
Descubrimos que
A no es sólo A
sino que
A es B
y también que
A es como B.

Mario Montalbetti[131]

En *Un método del mundo* (2022)*,* de Marie Gouiric, el sujeto poético calcula el tiempo: cuenta los minutos que toma armar un ramo de dientes de león, cuenta la cantidad de veces que las células de sus amigxs se renovaron, cuenta las camas cuchetas que había en la habitación de su infancia y la cantidad de años que vivió su gata. La aritmética marca la relación del sujeto con el tiempo y con ese mundo que observa metódica y pedagógicamente. Sin embargo, el entrelugar de la voz que enuncia, entre maestra y poeta, intercala entre las sumas un cálculo desprovisto de resultados: el cálculo poético que es, al mismo tiempo, el cálculo del amor en su gratuidad o improductividad. Este apartado propone explorar, en el poema extenso "Un poema de amor o el origen de la vida", el cálculo del tiempo poético como "malentendido" (Rancière, 2005) entre el lenguaje y el mundo.

¿Cómo se cuenta el tiempo en la vida y cómo se puede contar –en el sentido de *sumar,* pero también de *narrar*, de *figurar*– el tiempo en la poesía? Para pensar el cálculo del tiempo y el cálculo del amor o el amor fuera de cálculo, se tomarán tres figuras que, como el corazón en Muschietti y Mugica, aparecen en el poema de Marie Gouiric desajustando el cálculo del tiempo: el diente de león, el pelo y la célula. Cada una de ellas nos permitirá delinear una configuración de la temporalidad amorosa que es excesiva respecto del cálculo prosaico del tiempo. La noción de "suplemento" o "exceso" como especificidad del tiempo amoroso (un tiempo, como vimos con Mugica, marcado por el rodeo) funciona como contrapunto necesario de la pérdida propia del duelo: frente al

[131] *Sentido y ceguera del poema*, 2022.

tiempo que falta y que se imprime sobre ese "yo" destrozado (o que pierde un trozo de sí), el cálculo amoroso del tiempo regenera, como las células que aparecen al final del poema, esa subjetividad rota, le otorga un tiempo extra que se sustrae al cálculo.

"Un poema de amor o el origen de la vida" es el más extenso y uno de los últimos textos que componen *Un método del mundo*. En la primera parte, leemos:

Hay malezas que dan flores.
Las hay blancas con un centro amarillo,
otras violetas azuladas desaturadas
y unas amarillas fuerte,
que se llaman Dientes de León.

Está el cardo Mariano,
que es violeta hermoso,
pero nace con muchas espinas en el tallo.
Te conviene para cortarlo
una herramienta que prolongue las acciones de tus manos
como una tijera, o un cuchillo serruchito, corte Tramontina.
También podés usar papel de diario
o un trapo viejo para agarrar la flor.
Sería usar algo que separe
los sentimientos que tienen tus manos
de la forma que usan para cuidarse
estas malezas de vos.

Las flores de las malezas
no califican como flores.
Si cortabas de chico varios dientes de león
y armabas un ramo,
podía que tu mamá al recibirlo
no lo pusiera en agua:
-¿Para qué hacerlo? si no duran nada-.
Para qué cuidar aquello
que no se va a quedar con vos.

Pensemos:
Se tarda, entre la primera flor que cortás
y la última flor que cortás,
unos 10 minutos.
Si te distraés con alguna basura interesante
del terreno baldío
podés llegar a colgarla 10 minutos más.
Después en caminar los 100 metros desde el terreno hasta la casa,
correr el portón de chapa,
empujar la puerta, atravesar el lavadero,
encontrártela en la cocina
y alzar el ramo a la altura de su pecho:
9 minutos más.
10 + 10 + 9 = 29.

Si hacés una tarjeta que diga TE AMO
son 5 minutos que tendríamos que sumar.
29 + 5 = 34
Si la tarjeta tiene además
un dibujo de ustedes tomados de la mano
se le suman 2 minutos.
Y si en vez de estar tomados de la mano
vos estas entregándole el ramo,
anunciando lo que está por pasar,
le sumas 3 más.
Adivinar el futuro lleva su tiempo.

Igual esto no es necesario sumarlo.
Después de los 30 minutos el Diente de León
ya perdió su apariencia vital,
y no vale la pena ponerlo en agua.

Ahora me pregunto dónde sucedería el regalo,
si en el gesto que dura 34 minutos

o en el ramo de Dientes de León
que es alzado a la altura de su pecho.
Arruinar algo
en el deseo de mejorarlo
es un acto de amor.
Y qué sería de nosotros sin los deseos
y las cosas arruinadas.

(Gouiric, 2022: 114-116).

El puntapié del poema es una aseveración: "hay malezas que dan flores". Luego de enumerar, clasificar y describir esas malezas (el cardo Mariano, el diente de león), a la manera de una maestra que le habla a su alumno en segunda persona, el sujeto poético, con un tono entre pedagógico y científico, se propone responder a la pregunta hipotética de una madre imaginaria. La pregunta que da origen al poema ("¿para qué cuidar aquello / que no se va a quedar con vos?") es pronunciada, no casualmente, por la voz de una madre, símbolo del tiempo genealógico que, como otras adultas que aparecen en el poemario, pregona el cuidado de lo duradero. Dice el poema "Rima":

Repetía Ester:
manos calientes amor para siempre,
manos frías amor para un día.
Apurada escondía las mías
en los bolsillos.
¿Cuántas formas inventa el cuerpo para hablar
del desamor?
Pero ella sólo decía una rima,
una rimita estúpida.
(Gouiric, 2022: 78).

Como la maestra que instruye en el arte del "para siempre" mediante una "rimita estúpida", la lengua materna pretérita pone en acto el problema del tiempo y de la duración: ¿para qué cuidar lo efímero, el "amor para un día", el deseo por aquello que no dura? A esa pregunta que se encuentra en el corazón del poemario bajo distintas formas, el sujeto poético de "Un poema de amor o el origen de la vida" va a responder mediante

el despliegue del verso libre, emancipado de la "rimita estúpida". Como ese diente de león que se regala con amor, aun sabiendo que va a marchitarse durante el tiempo que lleva la preparación del regalo, también el poema, mediante un ritmo que se alarga y ciertos agramaticalismos, nos desvía del sendero preestablecido que obturaría la imaginación.

En el prólogo a *Un método del mundo*, Marie Gouiric escribe: "escucho a las infancias para aprender su lengua que todavía no ha sido domada por la corrección y camina sobre alfombras bajo la verdad del error" (2022: 8). Más adelante, agrega: "nada corrijo, la palabra corrección nos aniquiló la ternura y prefiero no usarla. ¿Quién es merecedor de corregir algo?" (p. 9). El sujeto poético de Gouiric, sobre todo en este libro, hace del error y la incorrección (la de la maestra y la de la poeta) un principio de escritura. En lugar de corregir y corregirse, escribe desde un lenguaje no domado, infantil, tierno, que conserva giros agramaticales, los intensifica y los convierte en una forma de resistir a la normatividad del lenguaje adulto. Esa resistencia no es solamente lingüística, sino también temporal. Frente al tiempo progresivo del aprendizaje –que asocia el crecimiento con la adquisición de una lengua cada vez más correcta y eficaz–, la incorrección introduce una suspensión. El poema demora el avance, se desvía del recorrido esperado y restituye el lenguaje como espacio de juego, invención y experiencia.

Volvamos, entonces, al diente de león. Ante la pregunta de la madre por la duración de esa flor silvestre, pregunta de corte filosófico pero también científico, el sujeto poético se pone a contar. El conteo de minutos, que comienza por la cosecha de las flores y termina en la confección de un dibujo que se añade al regalo, no se reduce al cronómetro ni al reloj, sino que recoge la experiencia del cuerpo: las manos que se cuidan de los pinches, los ojos que se distraen con el terreno baldío, las piernas que recorren un sendero para volver a la casa familiar. El poema, al calcular los minutos que dura la experiencia, busca reponer el tiempo que tarda en pudrirse un diente de león pero, al igual que los ojos que se distraen con "alguna basura interesante", también el sujeto poético se distrae (como en Mugica, se desvía) y se pone a *contar* (en el sentido de *narrar*) otra cosa. El yo del poema no avanza linealmente hacia la concreción del deseo: en lugar de soplar el diente de león, o de armar rápidamente el ramo para regalárselo a su madre, y así ganar tiempo o progresar hacia la meta, se detiene en los desvíos que supone la escritura: "si

hacés una tarjeta que diga TE AMO / son 5 minutos los que tendríamos que sumar. / 29 + 5 = 34".

La declaración de amor aparece, en estos versos, como don y gasto improductivo: es un desvío que demora, por cinco minutos, el cálculo productivo del tiempo. La tarjeta que dice "TE AMO" y que detiene, en mayúsculas, la lectura del poema, dilata el armado del ramo hasta que este "pierde su apariencia vital, / y no vale la pena ponerlo en agua". En otras palabras, el rodeo, la distracción que supone la experiencia amorosa, pero también la experiencia poética, que corta los versos cuidadosamente como se cortan las flores, agrega minutos a la ecuación hasta que la finalidad, el regalo como meta, se arruina: "arruinar algo / en el deseo de mejorarlo / también es un acto de amor", observa el sujeto poético y hace de la experiencia –del amor y de la poesía, reunidos en el título– un desvío de ese tiempo duradero que se extiende entre "el origen de la vida" y el deseo de que continúe "para siempre". Una experiencia, parafraseando los versos citados, de la ruina. O como se lee en otro poema del libro: "las cosas derrotadas tienen sentido, / parecen mejor" (2022: 86).

A la "rimita estúpida" que asocia el buen amor a la eternidad, el sujeto poético superpone el verso libre cuyo tiempo corta, como el cardo con espinas que aparece en el poema, ese tiempo que solo transcurre para convertirlo en *durée:* tiempo vivido, experimentado. La escansión de los versos supone un tiempo que, como el sujeto al que seguimos en el poema, se detiene en cada instante, hasta arruinar el diente de león. En lugar de encadenarse en una suerte común y duradera, los instantes se encabalgan hasta permitirle al sujeto, como hemos sugerido más de una vez en torno al recurso del encabalgamiento, dibujarse otro destino, uno compartido: "si la tarjeta tiene *además* / un dibujo de ustedes tomados de la mano / se le suman 2 minutos" (subrayado propio). El adverbio de adición, "además", incrementa el tiempo y produce la ruina.

El corte del diente de león abre, en el poema, un método calculador que se traslada del mundo vegetal hacia el mundo animal:

Mi gata que nació en el 96
y le puse Uli
se murió hace unos días:
2014 – 1996 = 18.
18 años es que vivió.

28 – 18 = 10.
10 años es que tenía yo
cuando la hicimos nacer en la cocina,
con mis hermanos.
Los adultos de la casa estaban en la iglesia.

Nos pusimos sobre las baldosas rojas,
junto a la puerta del horno, para que todo esté caliente
y le rogué a Jesús que hiciera de mí una buena partera.
O algo parecido.
A cambio le ofrecí no ver tele por 15 días.
Jesús aceptó el trato e hizo el milagro.
En un pullover viejo, con olor a aceite de auto,
apoyé las crías
que mojadas de placenta parecían no tener color.

Nosotros éramos 4 hermanos y una gata.
Nacieron esa noche 5. Después llegaron los adultos.
4 + 1 + 5 + 2 = 12

Regalamos 4 de los gatos.
La mamá de Uli un día subió al techo y nunca más bajó.
De casa nos fuimos 3 hermanos.
Uli se murió.
12 – 4 – 1 – 3 – 1 = 3

Ahora me pregunto dónde tienen existencia las cosas.
¿Durante el orden de los factores o en el resultado?

Anoche, por acostarme a dormir,
sentada en la cama que era de uno de mis hermanos,
me vi un pelo de la Uli
pegado sobre mi brazo.
Lo saqué y lo estudié microscópicamente
bajo la pantalla del velador.

De mis estudios pude observar:
dos manchas pálidas:
una más beige y una más amarillo mostaza.
Después una gris perla,
y otra gris muy oscuro casi negro.
(1+1) + (1+1) =
2 + 2 = 4.
4 colores en un pelo.

De estas observaciones de cuidado científico
puedo dar certeza de que
la Uli tenía un pelaje suave, lacio y atigrado.
de que, como a toda gata hermosa, le gustaba andar en la cama de todos.
De que estuvo viva
y de que morirse no siempre es arruinarlo
[...]
(Gouiric, 2022: 116-118).

El verso, en este punto, ya no calcula la duración de una experiencia concreta, sino de la vida y la finitud. El sujeto poético, en este fragmento, no es una hija hipotética que busca demostrar la duración de una flor, sino una partera ficticia que a sus diez años asiste el nacimiento de la gata que formará parte, durante dieciocho, de la agrupación familiar.

Como se lee en el fragmento citado, los cálculos que irrumpen en el poema para cotejar la vivencia de la gata no parecen cortar los versos como esas malezas espinosas, sino que, por el contrario, el verso se vuelve acá una unidad sintagmática, sin encabalgamientos. Los cuerpos y las cosas, así, parecen coincidir en un paradigma de correspondencias. En otras palabras, cuando el sujeto poético calcula la vida de Uli, la hace ingresar a la suma indiferenciada del grupo familiar y a la medida del verso que termina, como la vida de la gata, en el punto final.

Sin embargo, así como el diente de león se sustrae, se arruina, por los desvíos temporales que suponen el rodeo del amor y la escritura, hay algo (“además”) que excede la finitud de la vida de la gata y que desajusta el cálculo del tiempo y de los cuerpos. El

pelo, desprendido del cuerpo muerto, es una reliquia y un suplemento, un exceso que desacomoda el tiempo progresivo, lineal, el tiempo que se fuga hacia adelante.

¿Qué relación, entonces, entre esa resta que ocurre con la muerte de la gata ("12 – 4 – 1 – 3 – 1 = 3"), resta que da cuenta de la pérdida de un "trozo de sí", como diría Allouch, y el pelo en tanto suplemento? La lectura indica que se trata, con el "pelo de la Uli / pegado sobre mi brazo", de un cálculo diferencial que ocurre en el plano del "poema de amor": ese pelo que se pega al cuerpo de la voz poética indica el aspecto relacional del duelo, como diría Butler, la posibilidad de una vida de ser llorada, su *memento mori*. En medio de la masa familiar compacta, que solo diferencia entre niños, gatos y adultos, surge un elemento singularizado, marcado por los colores y sus matices, que complejiza el cálculo y pone al sujeto poético a jugar, y a adjetivar, en lugar de contar.

El pelo que sobrevive a la gata muerta, ese pelo único en el que conviven, desarmando el cálculo y las correspondencias, cuatro colores, se resiste a la clausura del número. Mientras que el resultado de la muerte de la gata es una resta, una sustracción, ese pelo desafía la muerte instalando un tiempo excedente, un tiempo que sobra y quiebra la correspondencia. Pero, además, ese tiempo excedente introduce un matiz sensible que colorea la asepsia científica.

A diferencia del cálculo objetivado que colocaba a cada sujeto en su lugar y su tiempo, el pasaje de "la Uli" pone en acto la relación entre la mirada pseudo científica y la percepción sensible, reunidas en un uso del lenguaje que combina "observaciones de cuidado científico" con adjetivaciones ("suave, lacio y atigrado") y ("gata hermosa"). A fin de cuentas, como se lee también en este pasaje, el hallazgo del pelo como suplemento temporal quiebra el tiempo lineal, calendarizado, pero también el tiempo objetivo que divide y jerarquiza a grandes y chicos, humanos y animales. El pelo que sobra, observado microscópicamente y singularizado, extrañado, desarma el tiempo que hace de cada sujeto una cifra y, en "la cama de todos", colorea la apariencia incolora de una vida que, en el poema, desborda sus límites.

La constelación que parte del mundo vegetal –las malezas y las flores– y pasa por el animal –el pelo de la gata– concluye, en el poema, en una unidad mínima calculable: la célula.

De las conversaciones con otros saqué
lo más increíble:

cada siete años
todas las células de tu cuerpo se renuevan.
Qué locura.

Para comprender mejor
en cuál momento de renovación estás
es necesario conocer
la tabla más difícil de todas:
7 x 1 = 7
7 x 2 = 14
7 x 3 = 21
7 x 4 = 28
7 x 5 = 35
7 x 6 = 42
7 x 7 = 49
7 x 8 = 56
7 x 9 = 63
7 x 10 = 70

Sería que desde que nacemos
Hasta los 70
Se nos resetea la máquina
10 veces.
Este cálculo lo comprueba:
70 ÷ 7 = 10
Son varias las veces que
sin que lo notemos
ni lo pidamos
todas nuestras cosas viejas quedan atrás
y son hechas nuevas.
[…]
(Gouiric, 2022: 122-123).

El cálculo del tiempo proviene de la observación, la investigación y la conversación con otrxs. El sujeto poético se vuelve, en este punto, una científica aficionada o una poeta que hace uso del microscopio, pero cambia el lente incoloro por uno que permite filtrar las sensaciones y los sentimientos en la observación matemática del mundo. Videos y enciclopedias mediante, descubre el secreto de las células y transcribe la tabla del siete para explicar, en un tono pedagógico creciente, el proceso del cuerpo que no se reduce a la genealogía y al progreso, como ya lo había demostrado el diente de león, pero tampoco a la decrepitud, como vimos en el pelo de la gata, sino que está marcado por la regeneración celular y cíclica. Si lo que muere permite que la vida prevalezca, la célula muestra que no hay vida sin pérdida.

La voz poética pasa, así, a observar el mundo, a sus amigxs, desde una nueva óptica que se convierte en método, la renovación de las células cada siete años:

Mariano que tiene 30
se renovó hace 2 años y le faltan 5 años más
para que le vuelva a pasar.
El Turco y Martín que tienen 24,
se renovaron hace 3 y le faltan 4 años también.
Violeta tiene 26, le faltan 2 […]
(Gouiric, 2022: 125).

Esta forma de observar el mundo, que deja de lado el cálculo usual del tiempo, la edad, para centrarse en un proceso cíclico de regeneración, hace de ese cálculo diferencial del tiempo un modo de trazar una comunidad afectiva que reúne a todxs en una misma célula:

cansada de hacer números
y abrazada por esta nueva verdad
me confié
y me animé a dormirme
en la cama del monoambiente:
célula viene del latín y significa habitación pequeña.
(Gouiric, 2022: 126).

El poema termina en una celebración –la fiesta– y en el descanso de un sujeto que abandona la matemática para sumergirse en la etimología, en el lenguaje. La célula como

porción del cuerpo que se renueva cada siete años, pero también como espacio pequeño que reúne a una comunidad afectiva da cuenta, finalmente, de un tiempo por fuera de las jerarquías entre los seres:

> disfrutamos que todo entre en un mismo espacio
> porque entonces
> los que no se bancaron trasnochar
> durmieron junto a los que de pie siguieron bailando
> y entonces todos participamos
> del festejo de la vida.
> (Gouiric, 2022: 127).

Monoambiente que reúne a los cuerpos horizontalmente en un tiempo de celebración y de descanso, el poema, como la célula, reescribe el tiempo y, en esa reescritura, hace convivir a los sujetos en un entramado singular donde los cuerpos, superpuestos, no suman, no se acumulan, sino que tienden al derroche del tiempo, su disfrute festivo. La proximidad, habilitada por la habitación pequeña, suspende la jerarquía entre quienes descansan y quienes siguen bailando. La fiesta aparece, entonces, como una forma de comunidad sostenida en el gasto compartido del tiempo: un tiempo que no se administra ni se capitaliza, sino que se derrocha en la celebración. En ese sentido, el poema mismo funciona como ese monoambiente que aloja cuerpos, voces y temporalidades heterogéneas en un mismo espacio, haciendo de la convivencia el principio de su forma.

"Morirse no siempre es arruinarlo", dice la voz poética cuando encuentra el pelo coloreado de la gata. El poema, tal vez, encuentra un modo de figurar el duelo que no es el de la ruina sino, como venimos planteando, el del amor: un cálculo que desajusta la ecuación prosaica, los tiempos que separan la vida de la muerte y un cuerpo de otro. Perder un trozo de sí, entonces, puede ser un modo de subjetivar esa pérdida, pero también de guardar para sí el suplemento temporal, ese rodeo o desvío que hace del poema un malentendido. Por fuera de la línea recta, de la rimita estúpida que reproduce un "para siempre" imposible, el verso entrecortado, zigzagueante, encabalgado, al superponer y reescribir ese mundo que la mirada clasificadora separa, desajusta el cálculo y desdibuja los tiempos, como leemos en el poema "Piel de conejo", "con la promesa rota de ser cosidos / algún día, tal vez / o nunca" (2022: 84).

6.4. La fecha, entre el amor y la muerte: El libro de Tamar y más allá

> Hoy, en este día, en esta fecha. Y esta observación del hoy nos dice, quizá, algo sobre la esencia del poema hoy, para nosotros, ahora. No la esencia de la modernidad o la posmodernidad poética, no de una época o un período en la historia de la poesía, sino lo que le sucede "hoy" de "nuevo" a la poesía, a los poemas: lo que les sucede en esta fecha.
>
> Jacques Derrida[132]

Este último apartado se centra en una figura temporal que atraviesa los poemas y articula el amor y la muerte, o, dicho de otro modo, la erótica y el duelo: la fecha. Más que una mera referencia cronológica, la fecha permite pensar el modo en que el sujeto se inscribe en el tiempo y deja en el poema su firma temporal. Como sugerimos al comienzo y retomamos ahora, a modo de cierre de este capítulo, la fecha constituye el punto de intersección entre el tiempo amoroso y el tiempo del duelo. Es el significante que hace lugar al sujeto imaginario del poema y le da una inscripción a su pérdida. Cifra que difiere del cálculo prosaico del tiempo, la fecha, corazón del poema, firma el lazo con el otro y, al mismo tiempo, incluye el reconocimiento de la pérdida, del *destrozo* de sí.

En *El libro de Tamar*, libro extraño, híbrido, de Tamara Kamenszain publicado en 2018, asistimos a la lectura hermenéutica de un poema escrito por Héctor Libertella, personaje y exmarido de Tamara, y dedicado a la poeta después de su separación. Desde una extrañeza que lo coloca entre el poema y el ensayo, *El libro de Tamar* reflexiona en torno a la fecha o el acto de fechar. En los poemas de este último apartado, incluidos los de Laura Wittner y Fernanda Mugica, la fecha aparece como inscripción temporal que cifra una erótica del duelo: entre el amor (inscribe un afecto o una experiencia afectiva) y la muerte (cifra un acontecimiento terminado, perdido), la fecha se presenta como

[132] Derrida, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*, 1986.

contraseña de un sujeto que ama, pero, al mismo tiempo, como huella de una ausencia, firma de un fantasma[133], emblema de una pérdida.

El manuscrito de Libertella que Kamenszain copia, transcribe y desmenuza es un anagrama hecho de combinaciones del nombre Tamara, tal como lo describe el propio autor en el encabezado de la carta que contiene el poema:

TAMAR

A Marta Marat

Arma trama, Ama:

¡ara mar!

Ata rama



mata rata

(mata tara)

Ramat, 2/7/2000

(Kamenszain, 2018: 14).

La prosa de Kamenszain, en este libro, se ocupa de desentrañar los "bolsones semánticos" (p. 13) que esconde el anagrama. En cada capítulo se centra en un verso y así repone, por ejemplo, el "Tamar" bíblico; interpreta la declaración amorosa desde la lectura de Kristeva; narra una anécdota de la joven pareja acechada por una rata; vuelve a la propia escritura en busca de motivos nombrados; apela al tango como elemento intertextual, etcétera. En un gesto típico de Tamara Kamenszain que ya hemos analizado con detenimiento, el libro transcribe textos propios y ajenos, vuelve al pasado de forma espiralada y lee la vida en clave textual, pero también el texto, el poema, en clave vital. La fecha, entonces: esa que aparece al final del poema de Libertella y a la que Kamenszain le dedica dos apartados: uno, titulado "Ramat, 2 de julio de 2000" y otro, simplemente, "2 de julio de 2000":

Lo cierto es que él, aunque no firmó el poema, le consignó lugar y fecha y lo hizo en letra manuscrita –de puño y letra– con la misma birome con que había escrito

[133] En diálogo con las reflexiones finales de la primera parte (cap. 3), dice Derrida en *Schibboleth pour Paul Celan*: "una fecha es siempre un espectro" (1986: 37).

> la notita introductoria. Me digo que esto debe querer decir que a su modo lo firmó, porque si uno talla en un árbol una fecha, el nombre de una persona o un lugar, o si se tatúa alguno de esos datos en el cuerpo, es obvio que está queriendo hacer público un asunto privado. Más que más si el que dató el texto es un poeta hermético 'hábil en ocultar y preocupado por seducir mediante una cifra que nos lleva a calcular', me sopla Jacques Derrida desde *Shibboleth* [sic] *para Paul Celan*. (La palabra hebrea *shibboleth* [sic], que Celan usó en varios de sus poemas, originalmente quiere decir espiga, pero adoptó el significado de contraseña cuando el modo de pronunciarla fue utilizado, en el Viejo Testamento, para distinguir a miembros de la tribu de los efraimitas, cuyo dialecto carecía del sonido *sh* –cuando los hacían pronunciar la famosa palabrita decían "ssiboleth"– para diferenciarlos de los galaaditas, con quienes estaban en guerra. Cuando los efraimitas supervivientes querían cruzar el río Jordán, los galaaditas, para detectarlos, los hacían pronunciar la famosa palabrita que, convirtiéndose en una verdadera contraseña, los delataba). (Kamenszain, 2018: 55-56).

La idea de "contraseña" aparece reiteradas veces en la obra de Kamenszain: en *El libro de Tamar*, se trata de "hackear" las contraseñas que su ex marido cifró en ese poema que deslizó, quince años atrás, debajo de su puerta, para así reescribir, de manera póstuma, la trama amorosa. En *El libro de los divanes*, hace referencia a la contraseña que incluye las iniciales de sus hijos, etcétera. La fecha, así, funcionaría como una contraseña del tiempo (es el caso, para Derrida, del "febrero" de Paul Celan en los versos: "Grítalo, el *schibboleth*, lánzalo / fuera a lo foráneo de la patria / febrero. No pasarán"). Al fechar, el sujeto cruza o no la frontera de su tiempo.

Transcribimos este largo pasaje, que incluye un resumen, entre paréntesis, del texto de Derrida y del episodio bíblico que retoma Celan, porque hay dos aspectos, sobre todo, que resultan significativos a los fines de esta tesis y de las reflexiones sobre el tiempo de las fechas: en primer lugar, la escritura de la fecha se realiza con la misma birome que la dedicatoria; en segundo lugar, y derivada del *schibboleth* derrideano, la fecha aparece como firma o contraseña amorosa. Estos dos aspectos, la fecha como firma y la fecha como dedicatoria (la misma birome reúne fecha y apelativo, y el poema mismo, como anagrama de Tamara, funciona como dedicatoria) hace de esa fecha un significante doble: inscribe, por un lado, al sujeto que enuncia y se dirige, por el otro y al mismo

tiempo, al sujeto que leerá la carta –y comprenderá, o no, su declaración de amor, su contraseña–. La fecha es, entonces, aquello que reúne a cada amante en un tiempo común.

El final de *Chicas en tiempos suspendidos*, como hemos visto en la primera parte, respondía, en un movimiento circular, a la cita de Georges Didi-Huberman elegida como epígrafe del libro: "estamos ante un tiempo que no es el de las fechas". El último libro de Kamenszain terminaba, recordemos, así:

> Y sin embargo y sin embargo
> como si no me perteneciera
> de golpe se me cae pegada
> a los días de la pandemia
> una fecha.
>
> Marzo-diciembre de 2020.
>
> (Kamenszain, 2021: 86).

¿Cuál es, entonces, ese tiempo que *no es el de las fechas* pero que, sin embargo, acoge una fecha que cae "como si no [le] perteneciera" a la sujeta que escribe? ¿Qué nos dice "marzo-diciembre de 2020" de esa voz que insiste en decir "yo" y, al mismo tiempo, se desapropia de esa fecha que, separada y con sangría, cae "de golpe"? La hipótesis de lectura que cierra este capítulo (derivada de *El libro de Tamar* y, consecuentemente, de *Schibboleth pour Paul Celan* de Jacques Derrida) sostiene que la fecha es un modo de firmar el poema y, al mismo tiempo, de dirigirse hacia el otro, el ser amado, en un tiempo y un significado comunes. Produce, así, una forma de subjetivación, y es esa inscripción temporal la que liga al sujeto con el otro en el espesor mismo de la escritura. En la fecha, tiempo y sujeto quedan imbricados en una suerte común. Esa firma temporal, como me propongo demostrar aquí, articula tanto el tiempo de lo amoroso (la fecha hace "público un asunto privado") como el tiempo de la muerte, de la pérdida, de la experiencia caduca (la fecha, en el poema de Libertella, se lee como cifra del duelo del padre y del marido). La fecha, en última instancia, es una de las formas que adopta la erótica del duelo.

En *El libro de Tamar*, la fecha es, en primer lugar, una cifra o una contraseña amorosa: la narradora encuentra, en ese poema fechado por su exmarido, una declaración de amor. En *Schibboleth pour Paul Celan*, libro de 1986 de Jacques Derrida que Kamenszain cita en el pasaje transcrito, Derrida se detiene en las fechas, particularmente en los poemas de Paul Celan, como aquello que cifra un acontecimiento, aquello que

ocurre “una vez” y, al mismo tiempo, “cada vez”. Como se lee en el epígrafe de este apartado, la inscripción poética de la fecha es un modo de recordar que el poema no posee una esencia intrínseca, o una esencia que se remonta a tal o cual época, sino una esencia que ocurre cada vez, de manera deíctica (“*hoy*”, “en *esta* fecha”). La fecha, para decirlo con los términos de Jean-Luc Nancy, alberga una forma del acceso: el poema como acceso al sentido, cada vez, y no de una vez y para siempre. Así como la pronunciación de la palabra “schibboleth” permite o no el pasaje de la frontera, la fecha, en el poema, supone también un modo de acceso, una suerte de hospitalidad, una entrada en diálogo con el otro. Ese “cada vez” del poema en tanto inscripción de una fecha supone, al mismo tiempo, una palabra dirigida a un otro que leerá, por su parte, esa fecha “cada vez”. Derrida lo ejemplifica con el uso de la preposición “*à*” (“en”, y “a” o “para”) en francés:

> [...] escribimos *de* la fecha, *sobre* las fechas, pero también *desde* tales fechas, *en* y *a* [*à*] tales fechas. El *à* francés se transporta a sí mismo, también por la fuerza ambigua del idioma, hacia el porvenir de un destino desconocido [...] ¿En [*à*] qué fecha nos escribimos, qué fechas nos apropiamos, ahora pero también, de manera más ambigua, hacia qué fechas por venir escribimos, nos transcribimos? Como si escribir [à] una fecha significase no únicamente escribir *en* tal día, *en* tal hora, *en* tal fecha, sino también escribir *a* la fecha, dirigiéndose a ella, o destinarse a la fecha como al otro, la fecha pasada tanto como la fecha prometida (Derrida, 1986: 21).

Nuevamente (ver cap. 3.4), Derrida nos sitúa ante la complejidad del régimen preposicional. Esta vez, el uso de *à* permite pensar la ambivalencia de las fechas. Así, la fecha no solamente es una firma que sitúa al sujeto sino también una dirección, un destinatario: se le escribe *a* la fecha como se le escribe *al* otro. La fecha, en efecto, adquiere, como en su forma epistolar, la espesura de un *adresse* (una dirección, un envío). En ese sentido, y en la medida en que la fecha articula tanto el pasado (inscribe un hecho ya acontecido) como lo prometido (se dirige a/*à*), Derrida señala que toda fecha oculta otra, a saber, la fecha del destino, la fecha en que esa primera inscripción temporal será leída: “hay otra fecha, a la que se le habla, la fecha de un otro u otra que se alía extrañamente, en el secreto de un encuentro, un secreto de reencuentro, con la misma fecha” (1986: 26).

Entre esas dos fechas (la escrita y la oculta, la pretérita y la prometida, la del firmante y la del destinatario) se expande, agregamos, el tiempo de lo amoroso: escribirle

al otro supone reconciliar dos fechas en una sola, surcar la distancia temporal entre lxs enamoradxs (o los *ex*) y reunir en un mismo significante, con una misma birome, cada vez, a esos sujetos que el tiempo cronológico, pero también el tiempo del final, de la separación y la muerte, ha distanciado.

En el libro de Kamenszain, la fecha oculta de la destinataria se anuncia al comienzo del segundo capítulo, "Marta Marat": "tuvieron que pasar *más de quince años desde aquel día* en el que encontré el mensaje debajo de la puerta de mi casa, para que me diera cuenta de que era posible llegar a leerlo en clave amorosa" (2018: 15 [mi subrayado]). La narradora comprende la "clave amorosa", contraseña o *schibboleth*, recién quince años después: el encuentro amoroso con el exmarido ya fallecido se da en una fecha póstuma. Dicho de otra manera, es el despliegue temporal, el desfase entre las fechas, el que permite *hackear* esa contraseña, para decirlo con los términos de Kamenszain, o producir una lectura en clave erótica.

La fecha del poema, "2 de julio del 2000", es leída por la narradora, en un ejercicio de exégesis "un poco disparatado" , como la fecha en que Tamara esperaba la muerte de su padre, que ocurriría unos días después. La palabra hebrea "ramat", topología yuxtapuesta a la fecha, habilita esta lectura: el hebreo es la lengua, como hemos visto en la primera parte, de la ley paterna, el significante que remite a Tobías Kamenszain; también el mes de julio del año 2000, mes de su muerte. La fecha, entonces, inscribe el duelo paterno –motivo que ya hemos analizado ampliamente– o la espera de la muerte del padre. La contraseña, entonces, remite a la ley judía, como *schibboleth*, y a la lengua paterna. Se trata, entonces, de una fecha que marca ese duelo fundamental para la obra de Kamenszain y que efectúa un clivaje hacia ese tiempo que vendrá después, el de la orfandad, la repetición y la espectralidad. Pero también el duelo es el duelo del marido, de la relación amorosa, de la separación y finalmente de la muerte.

Hay otra fecha. En el capítulo "2 de julio del 2000", la narradora evoca la visita de Josefina Ludmer en el año 2000, el encuentro con la propia Kamenszain –incorporado a *Aquí América Latina* y comentado en la introducción a esta tesis– y el texto escrito por Libertella, también publicado en ese diario ficticio de Ludmer. El año 2000 es entonces, también, ese año que evoca la visita de "la China" Ludmer, ya fallecida a la hora de la publicación de este libro dedicado a ella y a la también fallecida Ana Amado. Los duelos, entonces, son múltiples: el duelo del padre, el duelo del ex marido y el duelo de las amigas

se reúnen en una fecha polisémica que es, como señala Derrida, la metonimia de una pérdida.

Volviendo a esa fecha oculta, la fecha del destino de la carta, esa fecha "quince años después" en la que la narradora, finalmente, puede escuchar o leer el discurso amoroso dirigido hacia ella, esa fecha póstuma articula la temporalidad del duelo (el año 2000, pero también el presente de la enunciación, cuando tanto Libertella como Ludmer ya están muertxs), con la temporalidad del amor, el reconocimiento del anagrama en tanto contraseña amorosa o *schibboleth* que esconde, como el amor cortés, el secreto en el nombre de la dama. Así, la fecha "2 de julio del 2000", fecha que se resignifica "quince años después", permite leer de manera póstuma la *trama* del amor. Dicho de otra manera, es la fecha la que trama, en una misma urdimbre, amor y muerte, duelo y erótica.

La fecha, entonces, articula pasado con porvenir. En el caso de *Chicas en tiempos suspendidos*, esa fecha final que remite a la pandemia, a la posibilidad del contagio varias veces nombrada en los poemas, es también una fecha abierta hacia el futuro: la de las *chicas* que vendrán. En *El libro de Tamar*, ante la fecha inscripta por Libertella y leída por Tamara de manera póstuma o post-scriptum (después de la separación, después de su muerte, después de la muerte del padre, después de la muerte de Ludmer, etcétera) no es una fecha plenamente nostálgica sino abierta a otra: la fecha secreta del amor, una fecha que prescinde de las sincronías. La intersección entre una y otra fecha se da, como quería Derrida, en el *cada vez* de la lectura: ese cada vez del que *El libro de Tamar* expone de manera ejemplar.

Antes de finalizar, un desvío por otras fechas: las que aparecen en los poemas de Laura Wittner y Fernanda Mugica. El libro *La tomadora de café*, de Wittner, publicado en 2005, está puntuado por el calendario: meses, edades, momentos del día, estaciones y horas marcan el tiempo de esa voz que oscila entre el puerperio, el trabajo, las vacaciones, las cenas con amigos, la mirada sobre la ciudad. El despliegue de la observación cotidiana de aquella que percibe, atenta, con una taza de café en la mano, inscribe momentos precisos; las fechas permiten diferenciar un momento de otro y otorgar a cada uno su singularidad.

El poema "Un poco verde, verde, muy verde" está dividido en siete partes: "Febrero", "Junio", "Agosto", "Septiembre", "Octubre", "Noviembre" y "Diciembre". Resulta interesante el recorte de los meses: hay una linealidad, un tiempo que avanza

hacia adelante en el calendario, pero el poema no trata de registrarlo todo; exhibe, en la fecha, otra fecha también oculta: enero, marzo, abril, mayo, julio. El poema recorre, como el libro *Lluvias* analizado en el capítulo anterior, una observación del clima y de las plantas: "en día de lluvia / escuchar reggae es otra cosa"; "el viento urbano empuja y para –tiene sus dudas"; "tras las lluvias, palomas empapadas aterrizan en la baranda del balcón"; "cayeron los primeros kinotos"; "todo se apura a crecer y dar flor" son versos que dan comienzo a cada una de las partes.

La observación aparece, entonces, fechada por esos meses que registran el paso del tiempo y sus ciclos, pero también, por pequeñas puntuaciones temporales que registran una intimidad, la trama amorosa: "la noche de domingo me encuentra cargando una canasta / que mi madre llenó de plantines caseros". Estos versos, del apartado "Noviembre", inscriben en esa fecha un gesto de amor, de intercambio botánico, como lo llama la voz poética o, como veíamos con Gouiric, de don. El mes, entonces, cifra, por un lado, el tiempo cronológico y cotidiano que es igual para todxs: las lluvias, las flores, los vientos. Pero, por el otro, cada poema modula ese mes de manera singular, lo vuelve afectivo y preciso ("la noche de domingo") y –esto es lo que más interesa– exhibe la ausencia o la pérdida. Al igual que los poemas "Verano puro" y "Primavera-verano", que se concentran en dos estaciones y provocan la pregunta por las otras, esos meses invisibles, no nombrados, generan un enigma; un secreto similar al de ese *à* señalado por Derrida, que supone la fecha inscrita cada vez y dirigida a cada lector.

En el poema "Parte 2: Medianoche", también de *La tomadora de café,* las fechas que aparecen resultan aleatorias e incompletas: el título refiere una "parte 2", pero no hay en el libro una "parte 1. Transcribimos el poema completo:

> Noche de verano: es así como empiezan la mitad de las cosas.
> Alguien chifla, estoy en otro barrio.
> Chiflando me llamaba un novio,
> yo erguía la cabeza como un setter.
>
> El taxi cruza el puente de Juan B. Justo.
> Es medianoche,
> por todos lados veo iniciales
> pintadas en carteles, insinuándose

sobre gente que conozco.
Entre el viento, el cielo trae tormentas
se adelanta abrasado, hendido
por los carteles de las iniciales
y el troquelado de los edificios.
Hace mucho calor cuando el taxista
pone un reggae,
piensa en sus cosas.

Te lo dije, se lo dije a los dos:
la salida está en la vida diaria.
Toco el timbre: no hay nadie.
Doblo en la esquina: ahí viene,
pero no reacciono.
Me doy cuenta porque no reacciono.

En la esquina hay una verdulería
con las frutas brillando al calor de la noche.
Qué tentación, qué tentación describir las frutas.

Cada vez que vuelva de tu casa
voy a tener que pasar por esta esquina
y recordar que va un día más que mi abuelo
está bajo la tierra, donde lo dejamos
ese otro día de sol tajante
y nos volvimos en distintos autos.
Los autos estaban recalentados
y eran lerdos para atravesar aquel paisaje horrible,
cada uno de nosotros lloraba,
y algunos lloraban manejando.

Sigue el verano. Hace mucho que empezó,

pero igual sigue. 1994:
“el Cholo Simeone se expide por TV.
Usa un gorrito al revés”.
1994: como sola
tarta fría directamente de la tartera
y oigo la puerta del incinerador
cuando alguien va a dejar la basura.
2000: incorporo los cereales a mi dieta.

Tratá de no leer más esos cuadernos.
Y tratá de pensar, de ser más tolerante,
de ser menos tolerante, porque:
una cosa es tolerancia y muy otra es complacencia.
Tratá de callarte, porque la gente también quiere
mirar la tele. Terminó tu turno y empezó
el de los vecinos.

Tomar aire, bailar,
sale de su casa, fuma y va al bar.
Una planta, una mesa, un poco de desorden:
patios y terrazas más bien utilitarios:
igual después van y abrazan a alguien,
se suben a su moto y se pegan a su espalda,
ponen cara romántica y se van con viento fresco.
Al ronrón de la matraca de la moto,
llenas de sentimiento vago.

¿Les dije o no les dije que la salida estaba
en la vida cotidiana? ¿Te dije o no te dije que me iba?
¿Me fui?
¿Me fui o no me fui?
(Wittner, 2017: 110-112).

El poema produce una intersección entre el tiempo del duelo y el tiempo del amor: "cada vez que vuelva de tu casa / voy a tener que pasar por esta esquina / y recordar que va un día más que mi abuelo / está bajo la tierra, donde lo dejamos / ese otro día de sol tajante / y nos volvimos en distintos autos". Esa estrofa, situada en la mitad del poema, da cuenta de la superposición entre la temporalidad amorosa, esa que hace que el sujeto poético atraviese la ciudad en un taxi, una noche de verano, para encontrarse con ese "vos", y la temporalidad del duelo que sigue a la muerte del abuelo, que no produce más que separación ("nos volvimos en distintos autos"). Usamos la palabra "intersección" porque la esquina, en este poema, es fundamental: "doblo en la esquina", "en la esquina hay una verdulería", "voy a tener que pasar por esta esquina". Como esas calles que se encuentran, la voz poética se sitúa en la esquina, en la intersección, en el cruce, entre el amor y la muerte.

Pero esa intersección es también, según proponemos aquí, la que habilita la fecha. "1994" y "2000", en el poema, son años que inscriben eso que, más adelante, se nombra como "sentimiento vago", asociado a una representación del amor "utilitari[a]" y cliché –"cara romántica"–. A contramano de esa moto que avanza a toda velocidad sobre el camino de los afectos estereotipados, el sentimiento inscripto en la fecha del poema es específico y singular ("1994: como sola / tarta fría directamente de la tartera [...] 2000: incorporo los cereales a mi dieta") y, al mismo tiempo, mortuorio, oscuro: "y oigo la puerta del incinerador / cuando alguien va a dejar la basura".

Así, los años del calendario que se inscriben en el poema producen una intersección, un encuentro, entre el tiempo de la "vida diaria" o "vida cotidiana" que vuelve en espiral, casi a la manera de un estribillo, como código del tiempo amoroso del encuentro y de la soledad, y el tiempo "bajo tierra", ese que marca el duelo del sujeto poético. Dos vehículos, entonces, recorren el poema: el primero, un taxi donde suena *reggae* como sonido ambiente y que va al encuentro con su enamorado en una esquina; y otro que separa, esos autos que vuelven lentamente del cementerio y aísla a cada unx con sus lágrimas. Si el tiempo del amor es una melodía alegre y musical (el *reggae*), el tiempo del duelo es un tiempo lento o "lerdo", un tiempo de las lágrimas o la *grievability:* "cada uno de nosotros lloraba, / y algunos lloraban manejando".

Las fechas, entonces, como posibilidad de articular ambas temporalidades y afectos y, al mismo tiempo, desplazarlas: porque "1994" y "2000" son años que aluden a

los temas del poema (el amor, el duelo) pero los desplazan del centro y, en su lugar, aparecen informaciones aleatorias, como las palabras del futbolista Cholo Simeone o la dieta de la voz poética. Pero, además, la fecha produce un puente con la historia: nos remite a un afuera del poema. 1994 es, en el imaginario argentino, el año del Pacto de Olivos y la reforma constitucional; 2000, el primer año del gobierno de Fernando De La Rúa que derivaría en la crisis institucional, política y económica de 2001. Las fechas, entonces, aluden a asuntos existenciales y a la "vida diaria", pero también chocan contra ese tiempo histórico puntuado por las múltiples crisis.

Entre asuntos de espesor existencial e histórico, aparecen las fechas puntuando eso que pasa en la "vida diaria": escuchar, ver la tele, comer sola, sacar la basura, cambiar la dieta. Frente a las reflexiones sobre el duelo y el amor, ese tiempo que ata a lxs otrxs, esas fechas (*à*) puntúan también la soledad que hace hablar a la televisión o especificar "1994: como sola". En los poemas de Wittner, la "salida está en la vida cotidiana" porque es ella, con sus fechas, años, meses, estaciones, la que permite la intersección entre la vida y la muerte, el amor y el duelo, pero también la que permite "salir" o "irse" ("¿te dije o no te dije que me iba?") del "sentimiento vago", de ese tiempo que pasa indiferente e iguala a lxs sujetos entre sí.

Ahora bien, esas fechas, nos enteramos en la estrofa siguiente (por las palabras de ese otro algo difuso), pertenecen a un diario: "tratá de no leer más esos cuadernos". Como en *El libro de Tamar*, nos encontramos entonces frente a una voz poética que es una lectora o que se enfrenta como lectora a sus propias fechas, relee su vida y extrae, de esa "vida diaria", los detalles que se oponen al "sentimiento vago", esos que hacen al lenguaje de la poesía: "qué tentación, qué tentación describir las frutas". Los años nombrados, así, fijan los detalles –la tarta directamente de la tartera, el Cholo Simeone– y hacen de esos detalles un modo particular de escandir el tiempo. Paralelamente, esas fechas funcionan como intersección entre presencia y ausencia ("no hay nadie", "ahí viene") o entre encuentro amoroso y duelo, diálogo con un otro y soledad, ambos reunidos en la estrofa final cuyas interrogaciones múltiples e indecisas nos dejan, como la propia voz poética, en esa esquina que reúne la vida cotidiana, presente y perceptible, con esa vida ausente como los meses o las estaciones no nombrados, la vida de lo que se va, lo que se fue: "¿les dije o no les dije que la salida estaba / en la vida cotidiana? ¿Te dije o no te dije que me iba? / ¿Me fui? / ¿Me fui o no me fui?".

Museo del corazón del kamikaze, de Fernanda Mugica, es un libro atravesado por las fechas: 1999, 1994, 1998, 2014, 2018, etcétera. Las estrofas del poema "monstruosas formas redes" están separadas por las fechas:

era 1992
compramos dos pasajes
éramos tres
a mí ya me cobraban
señora siente a su hija ahí
y la abuela al suelo
después el miedo lo puse lejos
árboles que se movían
monstruos que se acercaban
(un horizonte más lejano deja quieto al resto)
mejor no ver
yo ya existía
había que pagar por eso
[...]
era 1994 traté de concentrarme
en un partido de Boca
hice fuerza mental
el televisor explotó como explota todo
si lo miro con fuerza
[...]
Francia 98 mamá se enferma por primera vez
la enfermedad es un animal borroso que aparece en la foto
Brasil 2014 mamá se enferma por segunda vez
el pozo de los deseos es una tapa rodeada de rejas
2018 aparece la virgen
en un momento muy desubicado
hace una aparición política
y la ignoro
para qué la quiero

si yo creyera… pero no creo
[...]
1999 vista desde el balcón la caja
larga de un camión
con un perro y un cerdo que se mueven
en el centro. el camión avanza en sentido
Rivadavia por Curapaligüe y deja
de verse por un rato abajo de la autopista
(un horizonte más lejano deja quieto al resto)
Argentina pierde
y en la ruta sólo un camión de vaquitas
que van al matadero
[...]
(Mugica, 2024: 20-24 [subrayado propio]).

El tiempo pasa, enferma a la madre, envejece a la voz poética, manda a los animales al matadero: el poema, y la lengua de Mugica en general, inscribe fechas que escanden ese tiempo que pasa, lo desapropian, como en Wittner, de su transcurrir aséptico. En "monstruosas formas redes", nos situamos frente a las fechas "del mundo", los mundiales: "Francia 98", "Brasil 2014", pero también "1992" o "2018". El significante "mundial", que no se nombra, aparece sin embargo por omisión como un modo común, universal, de medir el tiempo sin distinguir ese "cada vez" que hace al modo poético de fechar. Pero la observación de la voz poética, aunque "trat[e] de concentrar[se] / en un partido de Boca", se concentra en otra cosa que hace estallar, como el televisor, esas fechas "del mundo" marcadas por la ganancia o la pérdida que arrastran a toda una nación: "Argentina pierde".

Frente a esas fechas mundiales, universales o nacionales, que apuntan a un solo resultado (ganar o perder), la voz poética inscribe otro cálculo: 2014 y 2018 dejan de ser los años del mundial para dar lugar –o fecha– a la enfermedad de la madre, cada vez de otro modo: "Francia 98 mamá se enferma por primera vez / la enfermedad es un animal borroso que aparece en la foto"; "Brasil 2014 mamá se enferma por segunda vez / el pozo de los deseos es una tapa rodeada de rejas". El paralelismo de los versos, que respeta el orden país-año-mamá se enferma por-X vez, y que pareciera imitar algo que ocurre

siempre igual, como los mundiales, aparece contrarrestado por el verso siguiente que, cada vez, brinda otra imagen. Animal borroso, tapa rodeada de rejas: las imágenes de la enfermedad vuelven singular, a la vez familiar y siniestra, esa fecha mundial.

Primera vez, segunda vez: el poema aparece como una fecha singular, que ocurre *cada vez*, como quería Derrida, y ese cada vez desordena, hace explotar, el carácter mundial del tiempo. La singularidad no es tanto la de la enfermedad como la de esa hija que la observa asomarse como un animal borroso o tapar los deseos. Las imágenes que se asocian a las fechas, así, reúnen el *ahora* del poema –de su escritura, pero también de su lectura– con ese "cada vez" de la enfermedad de la madre en un tiempo común.

Pero también la fecha supone, como en Gouiric, otro cálculo: una suma que insiste en la existencia de ese yo que, en los poemas analizados en el capítulo 4, aparecía como bastardo, sin linaje. Aquí, a partir de lo que llamamos una poética de la fecha, la voz poética ya no es pura resta ("fer nada fer nada"), sino el producto de una suma: "era 1992 / compramos dos pasajes / éramos tres / a mí ya me cobraban [...] yo ya existía / había que pagar por eso", leemos al comienzo del poema. Ese sujeto imaginario que emerge en esa inscripción temporal ("1992") es una voz sujeta al duelo: una voz que llora la enfermedad, pero también –en el movimiento relacional que propone Butler– una voz que se constituye en el acto mismo de llorar.

Así, la fecha imprimiría en el poema eso que el linaje paterno ausente borra: no solamente la enfermedad y la muerte, fundamentales en este libro, sino también la vida en tanto sujeta a ese fin posible, a las lágrimas, la vida como pago que debe hacerse, promesa al otro, lugar que se le hace al "yo" en el "colectivo".

Las fechas, en efecto, inscriben lo singular –es decir, eso que hace a la vida, a la llorabilidad, al afecto, a la relación entre muerte y duelo– en lo común o en lo colectivo, en lo "mundial". La fecha "1999", último año del milenio y motivo que obsesiona al sujeto imaginario del poema pues lo nombra varias veces a lo largo del libro, reúne en un mismo significante o cifra, por un lado, el fin de los tiempos (esas vacas que, al final de "monstruosas formas redes", son llevadas hacia el matadero) y, por el otro, como leemos en el poema homónimo ("1999"), el tiempo del progreso:

I

de 1999 no recuerdo más que el satélite

una tarea escolar como otras

en esta actividad diseñarás
el vehículo más moderno
controlarás el sol y encontrarás
planetas en otras zonas del universo
de la línea punteada no recuerdo
si se corta o se pliega

[...]

II
de 1999 no recuerdo más que el silencio
que se armó en mi cabeza cuando anunciaron:
Emiliano Nahuel Gómez Rivera
Emiliano Nahuel No Bailará
Emiliano Nahuel Estará Ausente
En el Gran Festival del Instituto
"Todo ha pasado bajo un mismo cielo"
[...]
y al fin nada ocurrió
al fin nada ocurrió en la noche del milenio
(Mugica, 2024: 16-17 [subrayados propios]).

"1999" es, por un lado (parte I del poema) ese año conjugado en futuro simple, como la tarea escolar, que promete un avance técnico, el satélite. Pero también, en la segunda parte, "1999" es la fecha en la que se anuncia la ausencia de un nombre propio, Emiliano Nahuel Gómez Rivera, al baile de fin de curso. Futuro y promesa, pero también pasado ("todo ha pasado bajo un mismo cielo") y decepción ("Emiliano Nahuel No Bailará", leemos en mayúsculas iniciales). Los recuerdos de la voz poética asociados al año 1999 se enuncian como lítotes: "no recuerdo más que". Esa negación para resaltar la afirmación iguala el "silencio" al "satélite": una vez más, como en Wittner y Kamenszain, la fecha es al mismo tiempo ausencia y presencia –dicotomía marcada por el uso de la lítote–, duelo y erótica. El fin del milenio, tiempo apocalíptico, es el tiempo de la modernidad por venir ("el vehículo más moderno") y el de las "vaquitas / que van al

matadero", y todo ocurre bajo un mismo cielo: el cielo del verso, el cielo del poema, el del tiempo que hace.

El final del poema resulta significativo para pensar la fecha en tanto modulación particular que, como leíamos en el epígrafe de Derrida, nos dice algo "sobre la esencia del poema hoy, para nosotros, ahora": "y al fin nada ocurrió / al fin nada ocurrió en la noche del milenio". La repetición agrega, en el último verso, la fecha o el día preciso y pone el acento, por lo tanto, en el hecho de que la fecha no es mundial ni esencial: no ocurre algo *porque* sea la noche del milenio, sino que lo que ocurre ocurre cada vez, en la fecha cifrada por el poema, en el llamado al otro que convoca la imagen poética y en la inscripción del sujeto y del otro en esa trama común, en ese lugar compartido por las generaciones (abuela, madre y nieta) en el colectivo. En el poema "a mar del plata", leemos:

> ¿quién será el último en ver el cuerpo
> del otro?
> esas son las preguntas que trae mar del plata
> ciudad que mi madre eligió para vivir a los treinta años de la que
> no pude huir en treinta años
> sólo recuerdo una demolición
> en la manzana 115
> y que en 1999 agregamos un 4 a los números de teléfono
> (Mugica, 2024: 42-43).

El poema, su fecha, es aquello que reúne a la madre con la hija en una edad compartida: los treinta años que cifran, para cada una, una elección o una huida imposible, pero que las reúne en el tiempo común del poema. La fecha, en el poema, no es tanto ese "4" que se le agrega a los números de teléfono, igualándolos, por la creciente cantidad de usuarios hacia el final del milenio, sino el llamado en sí, el número particular que se marca cada vez, con el corazón del teléfono, por decirlo en términos de Derrida citado por Anne Emmanuelle Berger[134], ese que late en "el cuerpo / del otro".

[134] El título del libro de Anne Emmanuelle Berger, *Le cœur au téléphone*, está extraído de una cita de *Le toucher – Jean-Luc Nancy* de Jacques Derrida: "Una caricia que ya no sabemos si hace bien o mal, como un llamado telefónico al corazón" (p. 81). La idea del llamado, en Derrida y como lo fuimos trabajando a lo largo de la tesis, es fundamental: la política de la escritura consiste en dirigirse como un llamado al otro. La relación entre corazón y llamado telefónico responde a esa idea del llamado singular, a la voz como forma de llamarse y ser llamado.

En su texto "El aforismo a contratiempo", publicado en *Psyché* (1986), Jacques Derrida lee *Romeo y Julieta* como una obra sobre "los héroes del contratiempo en nuestra mitología" (2003: 132). El destino funesto de los personajes se explica, según Derrida, por la "asincronía ejemplar" (135) entre las dos temporalidades que la obra pone en escena: por un lado, "la experiencia interior" del tiempo; por el otro, "sus marcas cronológicas o topográficas, las que llamamos 'objetivas' o 'del mundo'" (135). Recordemos que cuando el padre de Julieta quiere adelantar su casamiento con Paris, es decir, cuando el tiempo objetivo se acelera, el malentendido tiene lugar: Romeo no recibe la carta que explicaba el plan y la tragedia ocurre. Entre el tiempo "del mundo" (el apuro del padre, la lentitud de la carta) y la experiencia de los enamorados se produce un desajuste que resume, a fin de cuentas, el interés de la pieza. "The time is out of joint", "el tiempo está fuera de quicio", dice Hamlet también citado por Derrida y recuperado al comienzo de esta tesis. Esa luxación entre temporalidades, esa anacronía ejemplar, conduce al contratiempo final: la carta no llega a tiempo, Romeo se suicida y Julieta se despierta tarde, cuando ya no hay más remedio. Arquetipo del amor occidental, la obra de Shakespeare pone en escena la relación indisociable entre el amor y el contratiempo. Al invocarse, Romeo y Julieta nombran lo inaccesible, aquello que se encuentra en otro tiempo, en un pretérito lejano –la genealogía Capuleto o Montesco– o en un futuro precipitado donde los amados se vuelven inaccesibles. El nombre del objeto amoroso, señala Derrida, se pronuncia siempre *untimely* (inoportuno, a destiempo): el tiempo de la enunciación nunca intercepta a su objeto y esa asincronía amorosa se traduce en el verso.

Frente al contratiempo amoroso, su carácter trágicamente *untimely*, la fecha se inscribe como reunión posible, aunque a contratiempo, de lxs enamoradxs. El recorrido propuesto a lo largo del capítulo, desde la flecha (del corazón) hasta la fecha (del poema), ha intentado poner en evidencia la temporalidad tánato-erótica del poema y su impacto en la subjetivación de la voz poética en tanto voz enamorada y enlutada (*endeuillée*) al mismo tiempo. La erótica del duelo, así, permitió pensar el tiempo del amor y el duelo como dos caras de una misma moneda o dos modulaciones de un mismo ritmo: el del corazón. Tanto el tiempo de lo amoroso ritmado por el latido, los pasos y los desvíos que llevan al sujeto a reunirse con el otro, como el tiempo del duelo invocado por ese futuro anterior que incluye las lágrimas como punto de partida de una vida vivible, permitieron mostrar que el tiempo tánato-erótico es un tiempo donde el sujeto se abre a la

temporalidad del otro. La fecha apareció, en efecto, como una posibilidad presente, deíctica, de inscribir "esta vida, que vive hoy" (Butler, 2024) en la enunciación del poema. *En esta fecha* el poema se firma y se lee, permite cada vez, y de manera diferencial, una enunciación presente, una vida que cuenta.

CONCLUSIONES

El tiempo, ¿qué hace?

Hacia una teoría de la temporalidad poética

y sin embargo y sin embargo concluyo ahora
que lo que empieza como poesía
debería poder terminar también como poesía

Tamara Kamenszain[135]

La escritura es buena. Es lo que no termina nunca.

Hélène Cixous[136]

Es de este modo que los poemas también están en camino: se dirigen hacia algo.

Paul Celan[137]

[135] *Chicas en tiempos suspendidos*, 2021.

[136] *La venue à l'écriture*, 1976.

[137] *El discurso de Bremen*, 1968.

Me encuentro, al final de este recorrido que reflexionó en torno a los finales, ante la necesidad de concluir. He hablado, de diferentes modos, de la conclusión; más específicamente, de la imposibilidad, propia de la poesía, de concluir; de su resistencia a la clausura trágica, al final cerrado, a la teleología y al destino fatal. Si el poema es un dispositivo que suspende la conclusión, la aplaza, la difiere, la demora, ¿qué ocurre con una tesis sobre el tiempo, y sobre el tiempo en la poesía? Tal vez sea hora de hacerse eco del estribillo de *El libro de los divanes* para recordar que "siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra".

Este trabajo, de distintas maneras, ha buscado trazar algunas líneas de lectura dejando latentes esas *otras* que siempre hay: no clausurar la interpretación sino abrirla, proyectar en el tiempo una mirada oblicua. Estas conclusiones, entonces, no son sino un final provisorio, en absoluto novelesco. Se trata, como con la cesura, de una pausa que permite encabalgar la reflexión, puntuarla para respirar y, tal vez en otro tiempo, continuar.

La imposibilidad de final, pensada a partir de los poemas de Tamara Kamenszain, apareció también en las otras poéticas que hemos analizado: el encabalgamiento, la cesura, el punto y coma, entre muchos otros procedimientos, aparecieron como figuras que, a la vez que cortan el tiempo del poema, lo abren. La lengua sin fin de la poesía se concibe así como una lengua que reconoce la finitud pero busca horadarla, abrirse un porvenir, hacerle algo al tiempo que hace.

Propongo, en primer lugar, retomar la máquina de leer construida a lo largo de la investigación para pensar de qué modos las distintas temporalidades poéticas –el tiempo ecoico y espectral, el tiempo de la herencia cuestionada, el tiempo cósmico e íntimo, el tiempo tánato-erótico– permitieron proyectar modos diferentes de la subjetivación reunidos en aquello que dimos en llamar un coro espectral (I). En segundo lugar (II), sugiero volver a la expresión que da título a la tesis, *el tiempo que hace,* para desplegar los múltiples sentidos que recogen las lecturas del tiempo planteadas por el análisis inmanente de los poemas. A partir de dichos sentidos, trataré de abrir hacia una posible teorización del poema como tiempo por venir y abierto al otrx.

I. EL TIEMPO HACE

En el célebre poema “Le lac” de Alphonse de Lamartine (1820), asistimos a la efusividad romántica del poeta que se lamenta por el paso del tiempo. En uno de los más célebres cuartetos de la poesía francesa, el sujeto poético exclama:

> Ô temps ! Suspends ton vol, et vous, heures propices !
> Suspendez votre cours :
> Laissez-nous savourer les rapides délices
> Des plus beaux de nos jours !
> (Lamartine, 1820)[138].

El poeta, sentado junto al lago que había visitado varias veces con su amada muerta, le ruega al tiempo que suspenda su vuelo y, a las horas, que dejen de correr. El lamento romántico se alza contra la fuga del tiempo ya omnipresente en la poesía medieval: el poema interroga el tiempo, se exclama contra su fuga, se lamenta ante la imposibilidad de dejar una huella, de modificar su transcurrir. Sin embargo, a pesar de que el sujeto poético reconozca, en sus palabras, la imposibilidad de modificar el tiempo, el ritmo de su escritura *hace* otra cosa. El poema no hace del tiempo, como Heráclito, un río, sino un lago: recorta, de alguna manera, su transcurrir, lo cercena. A fuerza de una puntuación exacerbada, el yo poético convierte la indiferencia del tiempo por el sujeto en una matriz rítmica que integra su respiración. Así, el poema deforma, como sugería Tinianov, la materia semántica que haría del tiempo una línea fatal que lo separa de su amada. En su lugar, mediante un ritmo que asume la hipérbole y el exceso, el tiempo permite al sujeto *saborear sus delicias*.

Esta tesis partió de una intuición: el tiempo de la poesía no es, simplemente, una línea que transcurre hacia un devenir fatal. Si bien el paso del tiempo aparece tematizado desde los inicios de la historia de la poesía, la relación del lenguaje poético con el tiempo no es del orden del padecer y del gozar sino del hacer (*poiein*): la poesía hace tiempo, y el tiempo hace al poema. La imagen de Walter Benjamin de la revolución como un disparo contra los relojes cifrado en verso ha ido tomando, a lo largo del recorrido

[138] “¡Oh, tiempo! ¡Suspende tu vuelo, y ustedes, horas propicias! / Suspendan su curso: / ¡Déjennos saborear las rápidas delicias / de nuestros más bellos días!” (traducción propia).

propuesto, distintas formas. Como la rima del "testigo ocular", esas formas y figuras dieron lugar a la puesta en acto de un tiempo poético y político, es decir, desviado de su uso instrumental, cronológico y lineal, para convertirse en un tiempo de la revuelta, un tiempo semiótico que, con Kristeva, apareció como sinónimo del lenguaje poético.

La primera parte de la tesis se concentró en la figura de Tamara Kamenszain y, más específicamente, en su trabajo con la temporalidad repetitiva y espectral en los últimos libros, desde *El ghetto*, de 2003, hasta *Chicas en tiempos suspendidos*, de 2021. El trabajo, a la vez intensivo y extensivo, con la escritura de Kamenszain, nos permitió reflexionar en torno a las oscilaciones del tiempo y del sujeto o *la sujeta* a lo largo de una obra de larga duración que influenció en gran medida a la poesía argentina contemporánea. Si la primera parte de su obra está enfocada en reponer (y cuestionar) la narrativa de los ancestros, el árbol genealógico y la continuidad temporal que dimos en llamar novelesca, asociada a la autobiografía canónica y al tiempo lineal, los poemas publicados en este siglo suponen una fractura de la concepción del tiempo y de la subjetividad. Del tiempo familiar y novelesco, entonces, detectamos un pasaje, sobre todo a partir de *El eco de mi madre* (2005), hacia un tiempo repetitivo que dimos en llamar, en función de la amnesia materna y sus efectos sobre la lengua del poema, ecoico.

La repetición funciona, en efecto, como procedimiento y figura fundamental de la obra de Tamara Kamenszain. Estribillos, anáforas, aliteraciones, intertextos y transcripciones muestran que la última etapa de su obra está hecha de una cadencia repetitiva. Esta cadencia perturba no solamente el relato lineal, genealógico, que se proyecta hacia adelante y que se organiza en torno a un origen y un destino, sino también, en términos enunciativos, la unicidad del yo. Como lo ha mostrado el "Capítulo 1" (1.1.), la sujeta de los primeros poemarios aparece reemplazada, al final de su obra, por una figura enunciativa que denominamos coro espectral. El tiempo repetitivo, en efecto, modula una nueva torsión del sujeto imaginario del poema: de la individualidad monológica transitamos hacia la pluralidad del coro. En un mismo movimiento, de la afirmación de una primera persona anclada en el nombre, pasamos a una subjetividad fantasmal que disemina las huellas del sujeto para integrar a lxs otrxs, muertxs y vivxs, a la enunciación poética.

La salida del "ghetto" familiar y novelesco atado a la tradición paterna produce, en la poética de Kamenszain, una ruptura del cerco o alianza que encerraba a la sujeta de

los primeros poemarios en la lengua masculina y judía asociada a la ley paterna. Desde *El eco de mi madre*, el eco pasa a ocupar un lugar fundamental no sólo como tema del que se habla, sino, y sobre todo, como procedimiento formal que horada la continuidad narrativa del discurso paterno atado al tiempo del reloj (1.2.). El sujeto ecolálico y por momentos afásico delineado en *El eco de mi madre* produce un pasaje a la orfandad en términos no solo temáticos sino también figurativos: la sujeta que enuncia en los poemarios subsiguientes ya no busca su identidad en la trama familiar y progresiva sino su desposesión u otredad (como reza el estribillo de *El libro de los divanes* [1.3.] comentado al comienzo de esta conclusión). Mediante una *différance* tanto enunciativa como temporal –la *différance*, hemos visto, es una categoría que permite explorar juntos tiempo y sujeto–, la subjetividad articulada en torno al mito familiar le deja lugar a esa "otra" que, desposeída de la continuidad temporal que haría de la sujeta una identidad estable, habita en el nombre de pila.

El capítulo 2 propone la hipótesis de la voz ecoica del poema para pensar, desde Kamenszain y más allá, la especificidad de la enunciación poética como enunciación repetitiva que se hace eco de la palabra ajena para abrir, así, un espacio de resonancia y alteridad (2.1.). Entre la sujeta de los primeros libros y el coro espectral del último, asistimos en la poesía de Kamenszain a la exploración de esa voz ecoica. La recuperación del mito de Eco y las lecturas desde la deconstrucción y el psicoanálisis (2.2.) permiten articular el pasaje, al interior del lenguaje poético, de un paradigma narcisista a un paradigma ecoico. El paradigma narcisista –como alternativa enunciativa al remanido "patriarcal"– implica una enunciación declinada en masculino, atada a la persona individual, conducente a la fuente singular y propia y construida en base a una relación especular con el otro. El paradigma ecoico, en cambio, supone pensar la enunciación poética como enunciación declinada en femenino, sin genealogía, capaz de diseminar la fuente (es la especificidad del eco como fenómeno acústico) y abierta a las resonancias del otrx, a la palabra ajena.

La idea del poema como estadio del eco, en efecto, deriva de la importancia de la repetición en la obra de Kamenszain pero se extiende también, de manera más amplia, a la poesía como lenguaje (2.3.). Luego del análisis textual y el trabajo teórico llevado a cabo, me atrevo a proponer que la especificidad del poema reside en su capacidad para repetir produciendo sentidos nuevos, y que este ritmo repetitivo y ecoico produce

políticas de subjetivación.

El análisis de los estribillos de Kamenszain (2.3. y 3.1.) como proyección de esa voz ecoica que varía en cada repetición nos condujo del eco como figura de la repetición al eco como figura del habla espectral o fantasmal. Entre un estribillo y otro, la repetición ecoica cifra no solamente la diferencia, temporal y sexual, de la sujeta que enuncia respecto del tiempo lineal y el paradigma narcisista, sino también su multiplicación y su diseminación, ambas reunidas en esa categoría que dimos en llamar, para volver al comienzo, coro espectral ("Capítulo 3").

Los estribillos interrogan ("¿eso es hablar de la muerte?") y cuestionan ("y sin embargo y sin embargo") el tiempo lineal de la "lírica terminal" articulada en términos de final ("terminar como novela"). La idea de tiempo espectral del poema (3.2.) sugiere que el tiempo de la poesía es aquello que se resiste a la idea de final. El sujeto fantasmal o espectral habla desde un fuera de tiempo y es capaz de integrar, en esa ética de la que hablaba Derrida en *Espectros de Marx*, a esxs otrxs que ya no están o que todavía no han llegado.

La cesura como procedimiento poético y político (3.2.) permite pensar el corte de tiempo como apertura del verso hacia el advenimiento del espectro. En el caso de Kamenszain, el llamado a esas *chicas* o *poetisas* convocadas por la temporalidad sin fechas del poema sólo es posible mediante un despojo del tiempo lineal y abrahámico, marcado por la ley paterna y la tradición, y mediante la apertura hacia la temporalidad de lo mesiánico sin mesías, una temporalidad que, propongo ahora, es hospitalaria. Ese pasaje implica, en términos de subjetivación poética, el reemplazo del círculo masculino cerrado (*minián* o gueto) por otro círculo abierto: el coro (χορός) conformado por voces múltiples y anacrónicas que abren el tiempo cerrado y presentista hacia un porvenir plural. Retomaré, al final de esta conclusión, estas ideas para pensar la relación entre tiempo poético y tiempo por venir.

La segunda parte de la tesis se ocupó de analizar las poéticas de otras autoras que, en las primeras dos décadas del siglo XXI, han abordado de manera significativa y variada la cuestión del tiempo: Roberta Iannamico, Fernanda Mugica, Clara Muschietti, Laura Wittner y Marie Gouiric. Sin dejar de lado los problemas centrales trabajados en la obra de Kamenszain, manteniéndolos como telón de fondo, sonido ambiente o eco, he intentado pensar otros núcleos problemáticos de manera comparada. En el "Capítulo 4"

asistimos al despliegue del problema de la herencia y la filiación. Los nombres del padre (4.1.), ya sea mediante la ironía (Iannamico) o la mudez (Mugica), se inscriben como significantes horadados por la lengua del poema que se desvía, como la última Kamenszain, del linaje paterno articulado en tanto camino trazado que la enunciación poética debe desandar (*Dantesco*). Los poemas de Iannamico y Mugica, mediante el uso de comienzos *in media res*, la profanación de la lengua paterna (Iannamico) y el desarrollo de una voz bastarda (Mugica), dan a pensar modos ejemplares y a la vez singulares de hacer y deshacer lo heredado. Los poemas superponen así, al significante paterno, desvíos que albergan un tiempo y un espacio propicios para el despliegue de voces poéticas alternativas.

La imagen de la "pequeña puerta estrecha" de Walter Benjamin, esa puerta junto a la cual se sientan los judíos para esperar al mesías, nos permitió pensar la temporalidad de *Dantesco* de Roberta Iannamico y, más ampliamente, de la poesía, como temporalidad del acceso. La temporalidad poética permite entreabrir las puertas estrechas (o las "mil puertas", en términos de Alicia Genovese [2023: 13]) del sentido: cesuras, encabalgamientos, silencios, ausencia de sustantivos, letras mudas, repeticiones y otros recursos son modos de horadar el verso, como si se tratara de una puerta hacia lo que no llega, pero cuya espera misma, libera. Los umbrales o zonas de pasaje en *Dantesco* funcionan como modos de golpear, junto con la puerta, el tiempo hereditario de Dante y el padre. Al mismo tiempo, dichas puertas cifran la espera de un mesías (animales, naturaleza) capaz de liberar a la sujeta del destino trágico, cerrado e infernal.

En Mugica, la escritura bastarda y el uso de la letra "h" cifran la doble dimensión del tiempo genealógico y su impacto en la construcción del sujeto poético. La "h" es, por un lado, un *hueco* del linaje; por el otro, la *huella* de la escritura (Cap. 4. 1.). Articulación entre silencio y palabra, la letra muda se alza como marca gráfica de una ausencia, la del apellido, y al mismo tiempo como traza que permite agenciarse un nombre y una escritura propios. Frente al tiempo hereditario cortado, la sujeta del poema aparece como hija de su nombre, atada ya no al linaje paterno identitario sino a la negatividad, la ausencia y el error. La genealogía aparece, al igual que en el mito de Eco, como una escritura diferencial, una mala escritura y un tiempo desapropiado de la sintaxis familiar y hereditaria. La gramática de ambas poéticas, así, anuncia un corte de la sintaxis novelesca, tal como la entiende Kamenszain, que ataría a las hijas con los padres para producir, por

un lado, un tiempo de la no-concordancia, interrumpido y, por el otro, una subjetivación bastarda que se engendra en el propio texto.

Frente al linaje paterno inscripto en el nombre y la ley, la genealogía materna toma la forma de una constelación (4.2.) hecha de marcas, objetos y estampas que hacen de la herencia una huella y, del tiempo genealógico, un tiempo abierto. Esa temporalidad de la constelación inscripta, en Iannamico, en figuras como el tendal o el collar, aparece modulada por una voz media que logra traducir tanto la herencia como la desposesión del tiempo hereditario. La categoría gramatical de voz media puede ser retomada, a los fines de esta reflexión sobre tiempo y subjetivación, como modulación posible del sujeto imaginario del poema. Situada entre la transitividad y la intranstividad, la voz media articula la continuidad de la vida y su final, la muerte y el nacimiento, la transmisión y la reescritura. La voz que enuncia desde ese pliegue, en los poemas de Iannamico, hace de la herencia un objeto gozoso y, del tiempo de la tradición, una temporalidad abierta hacia el porvenir.

En Wittner y Muschietti, la figura de la "marquita" o "estampa" condensa las trazas del tiempo genealógico en el cuerpo y el modo en que dichas trazas o huellas articulan una temporalidad que vincula a madres e hijas en un espacio transindividual: el de la herida y el afecto (Wittner) pero también el de la separación (Muschietti). En los tres casos, el tiempo de la genealogía femenina materna evita tanto la conjugación pretérita que establecería una relación lineal y jerárquica con las antepasadas, como el aspecto perfectivo que daría por concluidos los efectos de los vínculos en el presente. En cambio, se trata de construir una temporalidad marcada por la apertura. La voz media, pero también el uso de diminutivos (Wittner) y el régimen pronominal (el uso de "ella" en Muschietti) dan a leer tanto la herencia como las formas de su reinvención.

La expresión "el tiempo que hace", a la que volveré en el próximo apartado, aparece problematizada en el capítulo homónimo ("Capítulo 5"). Expresión fática, la frase produce una intersección entre el tiempo íntimo, aquel vivenciado por el sujeto poético, y el tiempo cósmico, el tiempo que hace y del cual se habla. El aspecto aparentemente insignificante del tiempo que hace se vuelve audible y legible en los afectos del sujeto que, en los poemas, pronuncia el deseo de que llueva o la decepción por el día que se nubla. Pero además, la dimensión fática de la expresión permite pensar la temporalidad como un tema de conversación o una comunión (Benveniste) que permite

entrar en contacto con el otrx, llamarlo o acudir a su llamado. Así, en los poemas que comentan el tiempo –en la doble valencia de la palabra– el sujeto poético se inscribe en un tiempo que lo excede y, a la vez, crea un lazo o una comunión con lxs otrxs.

Ese Tiempo con mayúscula, el tiempo cósmico, es leído (5.1.), a partir de una serie de aproximaciones teóricas, como meteorología apocalíptica o imaginación de la catástrofe. Así, frente a los discursos teológicos y teleológicos que comandan, en la actualidad, nuestra imaginación del fin, la poesía contemporánea no profetiza sino que *puntúa* la experiencia meteorológica y temporal experimentada, en el lenguaje ordinario, como trivial. El carácter impersonal del tiempo que hace y de los verbos que lo expresan permite pensar una subjetividad poética en las antípodas del dispositivo de la persona y, en tanto tal, abierta al otrx.

En Laura Wittner, Clara Muschietti y Marie Gouiric (5.2. y 5.3.), la relación del sujeto poético con el tiempo que hace aparece marcada por la puntuación: punto y coma y puntos suspensivos, entre otras marcas gráficas, producen formas de anotar ese tiempo que, a primera vista, ocurre sin sujeto. La puntuación poética, así, acerca el "allá arriba" al "aquí abajo" en un lenguaje que produce, al mismo tiempo, desvío y encuentro. El tiempo aparece, así, como un tiempo dicho, anotado, escrito. La conjugación de los verbos impersonales como *llover* (Wittner), el uso de subjetivemas, la repetición de verbos declarativos, entre otros elementos estudiados, producen modos de anotar el tiempo que hace, disputarlo y, en última instancia, fabricarlo.

La función fática del lenguaje poético hace del tiempo que transcurre una temporalidad atravesada ya sea por la decepción (Muschietti), el milagro (Gouiric, Muschietti) o el deseo (Wittner); en otras palabras, por el afecto del sujeto que enuncia. En Mugica (5.4.), la subjetivación pasa por el plano del desastre en su sentido etimológico: la pérdida de la estrella. En un mundo obsoleto y desastrado, la voz poética de Mugica aparece como una *zombie* hundida en el tiempo caluroso y agobiante que hace. Sin embargo, ese resto fósil que es el yo encuentra en la sensualidad un modo de la enunciación poética, un resquicio abierto en ese presente de la estrella extinta que, sin embargo, sigue brillando.

Por último, el "Capítulo 6" aborda la temporalidad amorosa y la temporalidad del duelo reunidas, en el lenguaje poético, en un mismo sintagma: la erótica del duelo. La temporalidad tánato-erótica aparece como pérdida de sí y temporalidad atada a los

tiempos del otro, a su espera. La dimensión política del duelo reside en la consideración de una vida futurible o en su *duelidad*; el tiempo amoroso, al mismo tiempo, supone, como lo muestra la inscripción de las fechas, un contratiempo o un tiempo que desquicia el presente. En ambos casos, entonces, el puro presente de un sujeto autoafirmado deja lugar al tiempo de la espera del otro, de su presencia o de su desaparición. Esto supone, en efecto, una pérdida de sí y, en última instancia, una subjetivación poética que se deja atravesar por la pérdida para construir una vida más allá de la mera existencia que no deja huellas, de la línea recta hacia la muerte.

La temporalidad del duelo y del amor se proyectan como temporalidades que extienden los límites del mero existir hacia el vivir en un sentido pleno (una vida digna de ser vivida). La poesía del corpus, incluido *El libro de Tamar* de Tamara Kamenszain, da cuenta de este encuentro quiásmico entre ambas temporalidades. El sujeto poético y político que se deriva de dicho encuentro es un sujeto despojado del puro presente de la existencia, conjugado en futuro anterior y, en tanto tal, abierto a las lágrimas. Las figuras del corazón (Muschietti, Mugica [6.2.]), el cálculo (Gouiric, [6.3.]) y la fecha (Kamenszain, Wittner, Mugica [6.4]) producen intersecciones entre la muerte y el amor, y dicha tensión reconfigura el tiempo.

La figura del corazón, en los poemas de Muschietti y Mugica, ya sea desde sus sentidos manidos y cursis o desde el lugar de músculo enfermo, permite la intersección entre tánatos y eros pero también, y sobre todo, la inscripción de un ritmo que produce un encuentro entre vida y muerte, detención y sobrevida. El corazón es, además, un modo de dar un paso hacia el otro o de llamarlo. En medio de un mundo descorazonado o ileso (Muschietti) o en un mundo de corazones enfermos (Mugica), la sujeta del poema busca el latido en todas partes, lo inventa, abre el corazón y se abre, avanza, hacia alguien más. La poesía de Gouiric, por otro lado, da cuenta del cálculo del tiempo amoroso como temporalidad que difiere del cálculo que opone la vida a la muerte y que privilegia la duración. La fecha, por último, aparece como significante temporal que cifra la relación entre amor y duelo y como firma de un sujeto que, a la vez que anticipa su ausencia, inscribe, deícticamente, *una vida que vive hoy*.

A modo de cierre, esta tesis ha intentado mostrar que la poesía contemporánea no se limita a representar el tiempo ni a padecer o gozar su transcurrir, sino que interviene activamente sobre él: lo corta, lo repite, lo suspende, lo desvía, lo resignifica y lo abre a

otras formas de experiencia y de comunidad. Desde la voz ecoica y el coro espectral en Kamenszain hasta las temporalidades bastardas, meteorológicas, amorosas y mortuorias de las otras poéticas estudiadas (Kamenszain, Iannamico, Wittner, Muschietti, Mugica y Gouiric), el poema aparece como un espacio donde el tiempo está comandado por el ritmo, la cesura, la espera, la resonancia y la supervivencia. La poesía hace tiempo allí donde desarma el presente cerrado y habilita la irrupción de lo otro: la voz ajena, el recuerdo, el espectro, el deseo, la herencia, la catástrofe o el porvenir. En ese sentido, el tiempo poético, en lugar de proponer una evasión de la historia, crea formas singulares de habitarla y disputarla. Como quería Benjamin, toda revolución implica disparar contra los relojes. Los poemas leídos en estas páginas ensayan, cada uno a su manera, una política de la temporalidad: una práctica del lenguaje capaz de interrumpir la sintaxis del tiempo dominante para abrir, en el presente, la posibilidad de otra vida y de otros modos de estar con lxs otrxs.

II. EL TIEMPO ¿QUÉ HACE?

a) Hacer ¿un verbo intransitivo?

El tiempo que hace": la expresión cotidiana conserva, incluso luego del recorrido realizado, una extrañeza gramatical. ¿Qué hace el tiempo? ¿Quién hace? ¿Qué significa *hacer* cuando el verbo pierde transitividad, cuando no produce un objeto sino una atmósfera, cuando no crea sino que condiciona un clima, una modulación sensible?

A lo largo de esta investigación, la poesía argentina contemporánea apareció precisamente, en la caligrafía de las poetas estudiadas, como un espacio textual donde el tiempo deja de funcionar como marco cronológico para convertirse en actante y, al mismo tiempo, en aquello que el poema produce. El verbo "hacer", en la expresión "el tiempo que hace", puede leerse, a esta altura, por lo menos de tres maneras: 1) como un verbo impersonal que da cuenta, como vimos en el capítulo homónimo, de lo impersonal como aquello que permite al sujeto insertarse en un tiempo que lo excede, en el tiempo común; 2) como un verbo intransitivo cuyo sujeto es el tiempo ("el tiempo hace"); 3) como un verbo transitivo, cuyo objeto está elidido (el tiempo hace "algo"; de ahí la pregunta que da título a este apartado: *el tiempo ¿qué hace?* y que también podría plantearse como*: ¿a quién hace?*). Antes de volver a estas tres formas (la impersonal, la intransitiva y la

transitiva), un breve desvío por la palabra griega ποιέω (*poiein*) que significa, justamente, *hacer*.

En un ensayo titulado, precisamente, "Hacer, la poesía" ("*Faire, la poésie*") de Jean-Luc Nancy, la coma viene a puntuar un hiato: entre "hacer" y "la poesía" hay una frontera, una cesura o una pausa que impide concebir la poesía como objeto y el verbo *hacer* como transitivo (*hacer la poesía*). Pero también la coma viene a marcar, a modo de aposición, una correspondencia entre los significantes "hacer" y "poesía": dos palabras, en definitiva, que significan lo mismo. Nancy vuelve, en su ensayo, a la etimología de ποιέω (*poiein*): "todo el hacer se concentra en el hacer del poema, como si el poema hiciera todo lo que puede ser hecho [...] 'poema (...) de *poiein*, hacer: la cosa hecha (por excelencia)'" (2004: 9 [traducción propia]). Y más adelante: "'Poesía' quiere decir: el primer hacer, o bien, el hacer en tanto que él es siempre primero, cada vez original" (p. 10).

La poesía, como lo demuestra la coma, no se hace; la poesía es, equivale a, la cosa hecha y por hacer. Entre "la cosa hecha" –que en el texto de Nancy también se conjuga en pluscuamperfecto (*había hecho*)–, y la cosa *por hacer* en un futuro indefinido, se encuentra el poema: ese modo textual que, como esta tesis ha buscado demostrar, superpone lo hecho a lo que está por hacerse, el pasado y el futuro, porque lo hace en el *cada vez* del poema, en su acceso singular al tiempo, en su hacer (ancestral, inmemorial, más que perfecto, por venir) el tiempo.

Alicia Genovese, en la línea de Nancy, también recuerda la raíz griega de la palabra *poema*, y piensa el "hacer poético" como aquello que se opone al plan: "el camino suele ser inverso, se parte con ese camino en la mano y en ese proceso de saber y no saber de la escritura se llega al poema. El plan resplandece y se explica mejor cuando el poema ya se escribió. […] Todo poema es el desarrollo de una metamorfosis, desde el affectus a través del lenguaje, desde el estado larvario hasta el poema (2023: 16). El hacer del poema, el poema como hacer, no es lineal, recto, sino un hacer que muta, se tensa, se desvía, se contradice. Esos desvíos, entre el saber y el no saber, entre el plan y el boceto, entre la línea y el nudo, son también los desvíos del tiempo zigzagueante del verso.

Las tres formas –verbales, poéticas, políticas– de pensar *el tiempo que hace* resumen, en gran medida, los efectos que el tiempo poético produce sobre la categoría de sujeto y que esta tesis ha buscado analizar e incluso, en cierto modo, construir. En *La*

desaparición del sujeto, Peter Bürger recorre lo que denomina el "campo de la subjetividad moderna", desde Descartes hasta Barthes, en función de las posibilidades de la determinación del sujeto y de las fronteras que la propia noción supone (2001: 316). Sin entrar en los pormenores de su cartografía, quiero apenas sugerir –aunque amerita un desarrollo mucho más extenso, tal vez para un trabajo futuro– que el sujeto poético podría funcionar como momento crítico, en cada período histórico estudiado, que tensiona las nociones filosóficas de sujeto (ya sea el *cogito* cartesiano, el sujeto angustiado de Kierkegaard, el *ennui* de Pascal, la subjetividad femenina de Madame de Sévigné o el yo imaginario de Barthes).

Si cada noción de sujeto responde a su tiempo, el tiempo desapropiado del poema *hace* un sujeto diferente, tuerce el campo de la subjetividad concebido tanto desde la enunciación de un "yo" autoafirmado como desde la desaparición. Propongo pensar, entonces, estas tres formas verbales como tres formas mediante las cuales el tiempo poético produce un sujeto desligado de las representaciones (sociales, políticas) de la subjetividad. El sujeto poético se abre a lo otro y a lxs otrxs y, al mismo tiempo, *hace* sin desaparecer.

Retomando al tiempo que hace, en primer lugar, en la impersonalidad del verbo "hacer" referida al clima –como *llover*, *nublarse*, etcétera– opera la intervención del tiempo del poema como aquello que deslinda al sujeto poético de la categoría de persona. Como ha señalado Espósito (2011), el dispositivo moderno de la persona remite a los contornos identitarios e individuales, pero también separa al sujeto (como la etimología de "persona" lo indica) y lo somete en términos políticos, jurídicos y económicos. Si la categoría de persona separa a la vida de sí misma (Espósito, p. 51), el pasaje por lo impersonal del verbo *hacer* funciona, como he querido demostrar, como un modo de devolverle vida, o vida digna de ser vivida, a ese sujeto que enuncia. La *poiesis del tiempo* desplegada a lo largo de esta investigación implicaría, en este sentido, la asunción del sujeto imaginario del poema, derivado de las teorizaciones de Jorge Monteleone en las que se inscribe esta tesis, como categoría impersonal, es decir, diferente de la persona en tanto dispositivo sometido y descartable.

En segundo lugar, la forma intransitiva del verbo "hacer" implicaría que el tiempo, en su hacer poético, funciona *como* sujeto. Es el tiempo, entonces, el actante de los poemas que hemos estudiado –aunque esto puede extenderse más allá–. Así como la voz

media, en Iannamico, implicaba un *hacerse* vivir o morir, el tiempo de los poemas se hace en el pliegue enunciativo que permite la especificidad del lenguaje poético. En otras palabras, que el tiempo ocupe el lugar de sujeto en la oración hace del "yo" una categoría fantasmal (o el *fantasma de un nombre*), lo cual nos lleva al punto 3).

Por último, la forma transitiva del verbo "hacer" permite pensar que el tiempo poético hace algo, en su forma ablativa, *con* el sujeto: no lo representa sino que lo produce. Pero aquello que produce no coincide con una identidad personal ni con una conciencia soberana. El tiempo del poema hace un sujeto atravesado por temporalidades heterogéneas, desajustado respecto de sí mismo, expuesto al otrx y a lo común. El tiempo del poema no expresa una subjetividad previa: la transforma, la desplaza, la vuelve habitable en su propia intemperie.

b) El tiempo que hará: una orientación posible hacia el porvenir

Un pequeño *excursus*. El único poema que escribió, o al menos publicó, Jacques Derrida se titula "Petite fuite alexandrine (vers toi)" ("Pequeña fuga alejandrina [hacia ti]") y consta de un solo verso. Se trata de uno de los monósticos, o *one line poem*, recopilados en 1986 por Emmanuel Hocquard y Claude Royet-Journoud para la revista *Raquel*. Unos años antes de la publicación de *Espectros de Marx*, en los márgenes o junto a sus voluminosos ensayos filosóficos, Derrida escribía este verso alejandrino, el texto más breve que ha publicado:

Petite fuite alexandrine (vers toi)

Prière à desceller d'une ligne de vie.

Pequeña fuga alejandrina (hacia ti)

Oración para desatar una línea de vida[139].

La palabra "vers" asume el doble sentido que tiene en francés: el de la preposición (orientarse *vers/hacia* algo), y el del sustantivo (*verso*) que designa la línea poética, esa línea interrumpida, como hemos visto, por un ritmo que no se ajusta al ritmo prosódico

[139] "Ligne de vie" significa, también, "salvavidas". Dicho significado está operando en el poema de Derrida; su análisis permanece latente para otra ocasión (traducción propia).

mundial o "del mundo". Este doble "vers", en efecto, nos indica una orientación: ese "tú" o "vos" enigmático al que se dirige, primero, la fuga y, después, la oración.

La fuga alejandrina, esa huida que supone el lenguaje poético, no puede ser una huida errante, una evasión sin rumbo. Por el contrario, los paréntesis se abren *hacia* el otro: esa es, parece decirnos este poema, la especificidad del verso. Si, como subraya Derrida en varias ocasiones que hemos recuperado a lo largo de esta tesis, el verso es un dictado que pasa por el otro y el poema un llamado al que hay que responder, este "(hacia ti)", polifónico y entre paréntesis, es el *dictum* del poema, su apertura mesiánica.

He subrayado, en diversas oportunidades, la importancia de la cesura como procedimiento poético y político que hace del tiempo no solo una interrupción de su transcurrir sino una apertura hacia el porvenir y, al mismo tiempo, hacia el otrx. La interrupción del tiempo instaura una ruptura mesiánica que se abre hacia (*vers*) la promesa hecha al otro y, al mismo tiempo, hacia el futuro. Es esta articulación entre subjetivación poética como apertura hacia el otro y hacia el porvenir con la que me interesa cerrar sin cerrar, provisoriamente, este trabajo.

El *verso* (*vers*), forma interrumpida que deja lugar al blanco de la hoja, corte del tiempo por la vía de repeticiones, cesuras y encabalgamientos, ¿tiene siempre un *hacia* (*vers*)? ¿Aquello a lo cual se orienta, ese "ti" o "vos" entre paréntesis, adjunto o yuxtapuesto al "hacia", sería finalmente el destinatario de la carta, el nombre de una fecha, la encarnación de un espectro? ¿Es el poema, en tanto puesta en acto de una herida métrica, sintáctica, temporal, aquello que propondría una experiencia del tiempo diferente, diferida, interrumpida y a la vez orientada? ¿El lenguaje poético acoge al otro, al fantasma que acecha todo enunciado para transformarlo en fuga, luego en oración, finalmente en promesa?

El desarrollo de la investigación me lleva a intuir, en la estela de Paul Celan citado a modo de epígrafe, una respuesta afirmativa: el tiempo de la poesía se abre hacia el otro y, en un mismo movimiento, hacia el porvenir. Los poemas se dirigen, sigue Celan, "hacia algo abierto que puede ser ocupado, hacia Tú audible" (1968: 118). La temporalidad poética —la de la cesura, el hemistiquio, la escansión, el encabalgamiento, etcétera— permite oír a los espectros, muertxs y no nacidxs, que se expresan desde esta lengua a veces huérfana, otras bastarda, que es el poema. A través de la apertura hacia el otrx, el tiempo del poema se resiste al origen y a la teleología.

En una época, la nuestra, comandada por los discursos del fin del mundo, discursos casi teológicos, conjugados en futuro simple, que pretenden cerrar el porvenir sin siquiera realizar el trabajo del duelo, en el seno mismo de esta apocalíptica discursiva y temporalmente chata, la poesía puede dibujar una espera y, por lo tanto, un futuro: un deseo emancipador al que hay que aferrarse más que nunca. Frente a la idea de *desastre*, entonces, esta otra:

> La cesura, el hiato, la elipsis, tantas interrupciones que, al mismo tiempo, abren y cierran. Conservan para siempre el acceso del poema en el umbral de sus criptas [...] Las interrupciones también se abren, de manera diseminada e insaciable, a constelaciones impredecibles, a tantas otras estrellas, algunas de las cuales tal vez vuelvan a reunirse en esa simiente de la que Yahvé le dijo a Abraham, tras la interrupción del sacrificio, que las multiplicaría como las estrellas (Derrida, 2009: 50-51).

A fuerza de atravesar las pequeñas puertas estrechas "por las que podría entrar el Mesías" (Benjamin, 2008) –y ese Mesías, en la poesía, toma infinitas formas–, el sujeto poético atraviesa una frontera que se abre hacia el porvenir. Las pequeñas puertas, situadas en la gran superficie de lo abierto, permiten trazar un camino, una orientación, una dirección que no equivale a un futuro que se escruta o se adivina, sino a una espera mesiánica que no es, a fin de cuentas, sino una apertura hacia la llegada de un otro.

Constelación imprevisible, puerta estrecha, tempestad: el tiempo que hace en la poesía se cierra y al mismo tiempo se abre hacia lxs demás. Cuando le hacemos lugar a las voces que insisten en el poema —las de lxs desaparecidxs, lxs silenciadxs, lxs no nacidxs, lxs innumerables, lxs que hablan desde el desfase del tiempo— un "vos" atraviesa el verso. La poesía deviene entonces una forma de escucha: una manera de sostener, en medio del ruido del presente, una relación sensible con aquello que todavía no encuentra lugar en la lengua común. Tal vez el poema sea eso: la forma mínima de hospedar un tiempo que aún no termina de llegar.

Una fecha: 14 de julio de 2026,
Buenos Aires

Le temps qu'il fait. Temporalité et subjectivation dans la poésie argentine récente (2001-2024)

Ce résumé a pour objectif de proposer une vue d'ensemble de la thèse, en présentant de manière succincte la construction de l'objet de recherche, la problématique et le cadre théorique, ainsi que l'approche méthodologique et analytique et les principaux résultats. Il comprend également un résumé détaillé de chaque chapitre et la traduction d'un extrait du chapitre 3, afin d'offrir un aperçu du travail de recherche et de rédaction.

a) Description de l'objet et approche méthodologique

La question du temps constitue l'un des problèmes centraux de la contemporanéité. Diverses théories ont souligné que l'expérience du temps au présent est marquée par l'accélération, la fragmentation et la difficulté à élaborer des récits qui confèrent une continuité à cette expérience (Hartog, 2007 ; Han, 2009 ; Agamben, 2015). L'hypothèse qui guide cette recherche soutient que la poésie argentine contemporaine configure une temporalité hétérogène qui interrompt le temps normatif au moyen de procédés rythmiques produisant des anachronismes, des suspensions et des superpositions temporelles, dessinant ainsi un sujet poétique instable et scandé. Dans ce cadre, la poésie peut être envisagée comme une pratique qui non seulement thématise et participe du temps, mais intervient également dans son organisation sensible, produisant des configurations temporelles qui affectent les modes de constitution du sujet.

La problématique de la recherche peut se formuler en ces termes : dans quelle mesure et de quelles manières le poème propose-t-il une réflexion sur le temps ? De quelle manière la poésie argentine des premières décennies du XXIe siècle défait-elle le temps linéaire et configure-t-elle une expérience temporelle détachée de la logique historiciste du progrès et de la chronologie textuelle de l'histoire ? Comment lire les traces que le sujet poétique imprime sur le temps et, inversement, quel type de sujet construit la refiguration poétique de la temporalité ?

Cette thèse étudie les représentations du temps et leur impact sur la construction du sujet dans un corpus de poèmes écrits par Tamara Kamenszain, Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric et Fernanda Mugica entre 2001 et 2024. Elle part du constat que l'expérience temporelle du sujet poétique, à travers le déploiement énonciatif de tropes et de figures de style, redistribue la temporalité linéaire et l'impératif d'instantanéité qui caractérisent les régimes temporels contemporains.

Le corpus se compose des recueils de poèmes suivants : *El eco de mi madre* (2010), *La novela de la poesía* (2012), *El libro de los divanes* (2014) et *Chicas en tiempos suspendidos* (2021) de Tamara Kamenszain ; *La tomadora de café* (2005), *Lluvias* (2009) et *Traducción de la ruta* (2020) de Laura Wittner ; *El collar de fideos* (2001), *Tendal* (2001) et *Dantesco* (2006) de Roberta Iannamico ; *Podría llevar cierto tiempo* (2015) de Clara Muschietti ; *Un método del mundo* (2016) et *Este amor tan grande* (2021) de Marie Gouiric ; *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (2018) et *Museo del corazón del kamikaze* (2024) de Fernanda Mugica. Cette sélection répond, d'une part, à l'évolution de la recherche qui s'est attachée à retracer la récurrence de procédés rythmiques qui remettent en question la linéarité temporelle ; d'autre part, à l'importance de ces poétiques dans la configuration du champ de la poésie argentine contemporaine.

a) Cadre théorique

Depuis la modernité, le temps a été essentiellement conçu comme une succession progressive orientée vers l'avenir. Selon George Calinescu (2003), l'idée même de modernité est liée à une conception irréversible du temps héritée de la tradition judéo-chrétienne, qui conçoit l'histoire comme une ligne continue orientée vers une finalité. La consolidation de cette temporalité progressive a permis l'articulation de notions telles que le développement, le progrès et l'évolution historique, qui ont structuré tant les discours philosophiques que les pratiques sociales.

Cependant, la modernité n'a pas produit une temporalité unique et homogène, mais une pluralité de régimes temporels en tension. Paul Ricœur (1991) souligne que l'expérience moderne du temps articule avancée, répétition, suspension et superposition de temps hétérogènes. La modernité esthétique, en particulier, introduit une relation critique avec la temporalité progressive, configurant une expérience paradoxale du

présent comme instant fugitif et, en même temps, comme espace d'inscription de l'historicité.

La conscience moderne du temps apparaît associée, comme le soulignait déjà Baudelaire vers 1863 dans *Le peintre de la vie moderne*, à la saisie du transitoire dans le présent. La modernité ne désigne pas seulement une période historique, mais une expérience temporelle spécifique, caractérisée par la tension entre l'éphémère et l'éternel. En ce sens, la temporalité moderne implique une relation dialectique entre passé et présent, qui trouve dans la forme esthétique un espace privilégié d'élaboration.

Diverses théories contemporaines soulignent que la temporalité actuelle se caractérise par l'expansion du présent et la difficulté à articuler des récits qui confèrent une continuité à l'expérience historique (Hartog, 2007). Byung-Chul Han, dans le sillage de Walter Benjamin, décrit cette transformation comme une atomisation du temps qui privilégie l'information au détriment de la narration, rendant difficile l'élaboration d'expériences significatives (2015). Giorgio Agamben définit le contemporain comme une relation anachronique avec le temps lui-même, une forme de non-coïncidence qui permet de percevoir l'obscurité du présent (2011). Ces perspectives permettent de concevoir le temps contemporain non pas comme une succession homogène, mais comme une configuration complexe de discontinuités, de décalages et de superpositions temporelles. Dans ce cadre, la poésie peut être envisagée comme une pratique qui intensifie ces discontinuités et produit des configurations sensibles du temps qui s'écartent de la logique linéaire du progrès.

Du point de vue des études poétiques, le poème peut être considéré comme une unité rythmique qui réorganise l'expérience temporelle à travers des procédés formels spécifiques. Comme le souligne Yuri Tinianov, le rythme constitue un principe constructif qui déforme l'organisation sémantique du langage et le détourne de sa fonction instrumentale (2020). Henri Meschonnic, quant à lui, propose de concevoir le rythme non pas comme une simple régularité métrique, mais comme une organisation du sens qui affecte la constitution du sujet dans le langage (2009). Dans ses théories sur l'imaginaire poétique, qui articulent bon nombre de ses recherches critiques, Jorge Monteleone propose diverses dimensions dans lesquelles celui-ci se manifeste : outre celle du sujet imaginaire (en tant que triade du sujet imaginaire, du sujet symbolique et de la figure d'auteur) et celle de l'objet imaginaire (et de sa spatialisation), il analyse la temporalité

imaginaire. Cette dimension, dont les notions présentent un intérêt particulier pour cette thèse, se manifeste tant dans le modèle du temps proposé par un corpus poétique que dans l'usage particulier du rythme et de la voix poétique qui, à leur tour, déterminent la subjectivité imaginaire (Monteleone 2004a, 2004b, 2021).

Le langage poétique, par le biais du rythme, s'inscrit dans l'écart qui sépare et relie le corps et le langage, produisant une scission dans l'ordre signifiant (Kristeva, 1976). Le poème introduit des coupures, des pauses et des enjambements qui interrompent la linéarité syntaxique et génèrent une temporalité spécifique. La respiration du vers, l'usage de la répétition ou de l'ellipse produisent des modulations temporelles qui affectent la perception de la durée et réorganisent la relation entre langage et expérience (Masiello, 2013).

Le concept d'anachronisme s'avère particulièrement fécond pour penser ces modulations temporelles. Georges Didi-Huberman propose de penser l'histoire des images comme un montage de temps hétérogènes dans lequel passé et présent coexistent dans la tension (2000). Reprenant la réflexion de Walter Benjamin sur le temps historique, l'auteur souligne que les images démantèlent la continuité chronologique en rendant visibles des survivances et des retours qui déstabilisent la linéarité du récit historique.

Dans l'une de ses thèses sur le concept d'histoire (2009), Benjamin évoque l'image des révolutionnaires qui tirent sur les horloges, interrompant ainsi le temps homogène et vide de l'histoire progressive. Ce geste permet d'envisager la temporalité poétique comme une interruption du continuum historique qui introduit de nouvelles articulations entre passé, présent et futur. Du point de vue de Gaston Bachelard (1932), l'instant poétique fonctionne comme un temps vertical qui se soustrait au devenir homogène. Cette verticalité implique une suspension de la durée qui permet de réorganiser l'expérience temporelle. Le poème ne se limite pas à représenter le temps, mais produit des configurations temporelles qui altèrent la perception de la continuité. En ce sens, cette thèse *pense le poème*, pour reprendre la formule de Mario Montalbetti (2021), comme un montage temporel qui articule des temps hétérogènes au moyen de procédés rythmiques et rhétoriques qui répartissent autrement la temporalité sensible (Rancière, 2000). Ainsi, le poème introduit des discontinuités dans l'ordre du discours (Foucault, 2005) et produit des configurations temporelles qui ne coïncident pas avec la temporalité narrative de la prose. Enfin, la dimension politique de la temporalité a été mise en évidence par diverses

théories qui soulignent la relation entre l'organisation du temps et la répartition des modes de vie. Du point de vue de Jacques Rancière (2000, 2010, 2011), l'organisation du temps impliquerait également une organisation des hiérarchies sociales qui déterminent qui a accès à certaines formes d'expérience et qui en est exclu.

Le temps comptable, chronométré, qui empêche l'émergence de l'intempestif (Nietzsche, 2018) et, par conséquent, la possibilité de vivre des expériences, est aussi un temps reproductif, généalogique et descendant qui ordonne la vie en termes de maturation, de reproduction et de longévité, un temps hétéropatriarcal ou, pour reprendre la traduction anglaise, « *straight* » (Freeman, 2010). Le temps hétéronormatif et téléologique trace un chemin rectiligne que chaque vie devra suivre, en respectant ses séquences répétitives et inévitables : naissance, croissance, reproduction, vieillesse. Conçu comme une ligne, ce temps exige, pour sa narrativité, un récit prosaïque, biographique, progressif –introduction, nœud, dénouement– que le poème s'attache, à chaque fois et de manière singulière, à démêler.

Les études de genre et les théories queer, qui jouent un rôle fondamental dans l'élaboration de cette thèse, remettent en question les modèles chrono-normatifs qui régissent les parcours de vie en fonction de modèles de productivité et de reproduction, et proposent des temporalités hétérogènes qui ne s'inscrivent ni dans la linéarité biographique ni dans la téléologie reproductive. Dans cette optique, la thèse part de l'idée que la forme poétique, en particulier, met en œuvre l'interruption du temps chrononormatif, compris comme un temps schématique, généalogique, descendant et domestique (Freeman, 2010). Ces deux aspects, le caractère « straight » et le caractère atomisé du temps, surtout depuis la modernité, influent sur le partage(Rancière, 2000) entre les sujets qui ont du temps et ceux qui n'en ont pas ; entre ceux qui ont le droit de projeter un temps hypothétique, un temps au subjonctif, et ceux qui restent dans le présent pur des choses qui se succèdent, sans possibilité de s'approprier un temps pour eux-mêmes, de produire une deixis temporelle (*aujourd'hui*, *maintenant*, *demain*, etc.).

Dans ce dernier groupe se trouvent, selon les termes de Judith Butler (2004), les vies privées de deuil. L'absence d'une énonciation de la perte au futur antérieur *–ce sera une vie qui aura été vécue–* occulte la possibilité d'imaginer une existence soumise au deuil, aux larmes et, par conséquent, à la vie. Les vies marquées par une fin imminente – comme le rappelle Halberstam (2015) à propos de la communauté queer face à l'irruption

du sida dans les années 1980– mais aussi les vies exposées à la précarité et à la vulnérabilité qui ne permettent pas d'imaginer un avenir ; ou encore les vies ordinaires des femmes organisées par l'horloge du foyer qui ne laisse aucun répit pour se consacrer à soi-même, parmi de nombreux autres exemples, montrent que le temps linéaire et atomisé est un temps que l'on subit et non que l'on exerce, un temps qui raconte les sujets mais qui occulte la possibilité pour ceux-ci de s'exprimer ou, en d'autres termes, un temps de la narration et non de l'énonciation. Butler, par exemple, souligne l'importance du futur antérieur en tant que temps verbal permettant d'imaginer des « des vies qui seront pleurées », c'est-à-dire des vies qui peuvent s'inscrire dans une temporalité partagée (2009). La dimension temporelle du deuil implique une forme de reconnaissance qui constitue le sujet en tant que tel. L'importance de la temporalité du deuil structure, dans une large mesure, le développement de cette thèse.

Le corpus sélectionné permet d'explorer ces problématiques dans le cadre de la poésie argentine contemporaine, où les procédés rythmiques tendent à briser la linéarité temporelle et à produire des formes de subjectivation qui ne correspondent ni aux modèles chrononormatifs (Freeman, 2010) ni à l'idée d'un sujet moderne unitaire. Étudier la poésie comme une redistribution sensible de la temporalité permet de contribuer tant aux études sur la poésie contemporaine qu'aux débats théoriques sur la relation entre le temps, le langage et la subjectivité. En ce sens, la thèse propose que le poème fonctionne comme un dispositif qui non seulement représente le temps, mais le produit, configurant des expériences temporelles qui ouvrent la possibilité d'imaginer d'autres façons d'habiter le présent en tant que corps sensibles et mortels affectés par la temporalité.

4. État de l'art

Cette section propose un tour d'horizon de certaines approches critiques qui, de manière directe ou indirecte, ont abordé l'expérience du temps dans la poésie argentine contemporaine, en particulier au cours de la période comprise entre 2001 et 2024. La temporalité étant étroitement liée aux formes de subjectivité, à la mémoire et aux modulations de l'expérience, la question du temps apparaît de manière transversale dans diverses interventions critiques sur la poésie récente (Monteleone, 2001, 2004, 2016 ; Mallol, 2017 ; Yuszczuk, 2011 ; Kamenszain, 2016 ; Porrúa, 2017 ; Mattoni, 2018). Cependant, à l'exception de quelques travaux récents comme celui de Sara Bosoer (2022),

l'étude des figurations spécifiques du temps dans la poésie argentine des premières décennies du XXIe siècle n'a pas encore été systématisée dans une perspective qui articule les procédés formels, la configuration du sujet et l'organisation de la temporalité.

Un point de départ significatif pour réfléchir à la relation entre poésie et temporalité se trouve dans une scène racontée par Josefina Ludmer dans le « Diario sabático » de *Aquí América Latina* (2010), où elle évoque une conversation avec Tamara Kamenszain au sujet de la difficulté à lire certaines poésies contemporaines. Selon Kamenszain, cette difficulté pourrait être liée au fait que « la poésie s'écrit toujours au présent » (2010 : 127). Cette observation s'inscrit dans une série d'interventions critiques qui, depuis la fin des années 1990, ont associé la poésie à une temporalité « présentifiée », par opposition à la narrativité du roman (Carrera, 2001 ; Masiello, 2013 ; Mattoni, 2016). Cependant, Kamenszain elle-même introduit une nuance dans son argumentation lorsqu'elle rappelle que le poème « Ruta » de Roberta Iannamico, qui semble répondre à cette logique du présentisme, est écrit au passé. Ce décalage entre la perception d'une temporalité immédiate et l'inscription grammaticale du passé suggère que la relation entre la poésie et le présent ne peut se réduire à une simple coïncidence entre temps verbal et expérience temporelle.

Dans le contexte de la crise sociale, politique et économique du début du siècle, Ludmer identifie l'émergence d'un « temps non vécu », ou *time lag*, qui remet en question les modèles linéaires de développement historique (2010). Dans la poésie argentine contemporaine, cette perception de décalage temporel a été interprétée comme une réponse à l'immédiateté culturelle des années 1990 et à la logique de présentification associée aux politiques néolibérales du gouvernement de Carlos Menem. Dans cette optique, Ana Porrúa (2014) souligne la présence de lignes temporelles hétérogènes qui interrompent le circuit accéléré des marchandises.

La relation entre la poésie contemporaine et la vie quotidienne, étudiée par divers critiques, met en évidence l'émergence d'écrits qui explorent des formes de perception liées à l'expérience ordinaire (Mallol, 2017 ; Monteleone, 2009 ; Moscardi, 2021). Dans ces études, le langage poétique apparaît associé à une tonalité mineure ou « inaudible » qui produit de subtils décalages dans l'organisation de l'expérience temporelle. Dans le même ordre d'idées, Alicia Genovese (2011) propose de considérer la poésie comme un « discours inactuel » qui s'écarte des exigences communicationnelles et de la logique

d’actualisation permanente qui caractérise la culture contemporaine.

Dans ce contexte, certaines analyses critiques ont mis en évidence la persistance de formes archaïques ou anachroniques qui créent une tension entre le présent et la tradition. Diana Bellessi (2023) associe le lyrisme à une dimension archaïque du langage qui fait irruption dans le présent et en déstabilise l’apparente continuité. Ces perspectives permettent d'envisager la temporalité poétique comme une configuration complexe dans laquelle coexistent diverses couches d'expérience temporelle. L'article mentionné de Sara Bosoer (2022) propose de considérer certains moments de la poésie contemporaine comme des instances de « cognoscibilité » dans lesquelles le passé et le présent s'articulent de manière conflictuelle, rendant visibles des tensions qui ne se laissent pas réduire à une temporalité homogène. Cette perspective permet de dépasser l’idée d’une poésie exclusivement centrée sur le présent et ouvre la possibilité d’analyser les modulations temporelles qui émergent au niveau formel du poème.

Malgré la diversité des approches consacrées à la poésie argentine récente, la question de la temporalité n’a pas encore fait l’objet d’une étude systématique fondée sur l’analyse des procédés rythmiques et rhétoriques qui façonnent l’expérience temporelle dans le poème. En ce sens, la présente recherche apporte une contribution originale en proposant d'examiner comment certaines écritures poétiques contemporaines produisent des figurations du temps qui non seulement mettent en scène la temporalité, mais l'organisent également au moyen d'opérations formelles spécifiques.

Le corpus sélectionné permet d'analyser un ensemble d'écrits qui, loin de se limiter à enregistrer l'immédiateté du présent, élaborent des modulations temporelles introduisant des décalages, des répétitions et des superpositions de temps hétérogènes. Prêter attention à ces procédés permet de contribuer à la compréhension des relations entre rythme, temporalité et subjectivité dans la poésie argentine des premières décennies du XXIe siècle.

5. Thèse développée

La thèse principale de ce travail de recherche est que le poème, en tant que dispositif textuel anachronique qui échappe à la directionnalité de la prose, produit une reconfiguration du temps qui agit sur les catégories du sujet et de l'expérience.

La thèse spécifique soutient que, dans un certain courant de la poésie contemporaine argentine, cette reconfiguration s'opère par le biais de procédés rythmiques qui produisent des répétitions, des anachronismes, des suspensions et des superpositions temporelles. Ces modulations temporelles n'affectent pas seulement l'organisation du langage, mais elles influent également sur la configuration du sujet poétique, permettant d'envisager des formes de subjectivation qui s'écartent des modèles temporels associés à la productivité et à la linéarité biographique.

6. Justification de la structure de la thèse

Le travail s'articule en deux parties et une conclusion théorique qui suivent un parcours allant de l'analyse approfondie d'une œuvre centrale, celle de Tamara Kamenszain, à l'étude d'un corpus de « poetisas », pour prendre le mot que la propre Kamenszain revendique (Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric et Fernanda Mugica), jusqu'à l'élaboration d'une réflexion théorique sur la relation entre poésie, temporalité et subjectivation. Cette structure, à la manière d'une cartographie allant de la lecture myope d'une œuvre au regard distancié des hauteurs, pour reprendre l'image de Michel de Certeau (1990), cherche à montrer de quelles manières les figurations du temps ne constituent pas un thème parmi d'autres, mais un problème qui traverse l'organisation formelle du poème et affecte la configuration du sujet poétique.

La première partie se concentre sur l'œuvre de Tamara Kamenszain (1947-2021), poète et essayiste majeure dont l'écriture « de long souffle » (Contreras, 2022) permet de construire un modèle pour penser le temps dans la poésie argentine contemporaine. Le travail sur la répétition, l'écho et la spectralité, notamment à partir de ses livres les plus récents (de *El eco de mi madre* [2010] jusqu'à *Chicas en tiempos suspendidos* [2021]), se révèle comme une manière de réécrire le temps généalogique et familial et de configurer ainsi une temporalité hétérogène qui déstabilise la linéarité chronologique et produit des formes de subjectivation scandées. L'étude de cette œuvre fait office de laboratoire conceptuel permettant d'identifier une série de procédés rythmiques et rhétoriques qui seront ensuite examinés dans le reste du corpus.

La deuxième partie étend l'analyse à d'autres autrices de la poésie argentine récente (Roberta Iannamico, Laura Wittner, Clara Muschietti, Marie Gouiric et Fernanda

Mugica) qui continuent à développer leur œuvre dans le but d'explorer diverses figurations du temps qui dialoguent avec les problématiques abordées dans la première partie. À partir de thématiques centrales telles que l'héritage, le temps cosmique, le deuil et la temporalité amoureuse, cette section examine différentes modulations de l'expérience temporelle qui influent sur la construction du sujet poétique. L'organisation autour de ces axes permet d'observer la récurrence de procédés qui produisent des décalages, des répétitions et des superpositions de temps hétérogènes, évitant ainsi une disposition chronologique ou générationnelle du corpus.

La troisième partie, en guise de conclusion, propose une réflexion théorique qui reprend les résultats de l'analyse textuelle pour explorer la relation entre poésie et futurabilité. À partir de notions telles que le futur antérieur, le deuil et le temps messianique, on examine la manière dont le poème produit des formes d'orientation temporelle qui ne répondent pas à la logique progressive de la temporalité historique. Cette dernière section vise à expliciter la portée conceptuelle de la recherche et à montrer comment l'analyse de la poésie contemporaine permet de contribuer aux débats théoriques sur la relation entre le temps, le langage et la subjectivité.

L'organisation proposée répond, en somme, à la nécessité de concilier l'analyse formelle du poème avec une réflexion théorique sur la temporalité, en évitant tant une approche purement thématique qu'une lecture exclusivement conceptuelle. Ce parcours permet de montrer comment les procédés rythmiques et rhétoriques du poème, à partir d'une approche fine et philologique, produisent des configurations temporelles qui influent sur les modes de subjectivation et ouvrent la possibilité de penser d'autres formes de relation avec le passé, le présent et l'avenir.

7. Résumé détaillé de la première partie

La première partie, intitulée « **Du temps répétitif au temps spectral : Tamara Kamenszain** », propose une lecture approfondie de l'œuvre de Tamara Kamenszain dans le but d'élaborer un modèle d'analyse des représentations du temps dans la poésie contemporaine. L'étude de l'œuvre de cette autrice centrale de la poésie argentine permet d'observer la manière dont la répétition, l'écho et la spectralité configurent une temporalité hétérogène qui déstabilise la linéarité chronologique et produit des formes de subjectivité qui s'affranchissent du temps généalogique et familial. Cette première section fonctionne

comme un laboratoire conceptuel dans lequel sont identifiés une série de procédés rythmiques et rhétoriques qui seront ensuite examinés dans le reste du corpus.

Le premier chapitre, « **Du temps mythique au temps-présent, ou de la "sujeta" à Tamara** », analyse les transformations de la voix poétique dans l'œuvre de Kamenszain, depuis la construction d'une « sujeta » du poème jusqu'à l'émergence d'une figure d'autrice qui met en tension les catégories d'identité et d'autobiographie. Ce chapitre examine les modulations temporelles qui traversent cette transformation, en s'intéressant à la relation entre mémoire, généalogie et auto-figuration. Le passage d'une temporalité associée au mythe vers une temporalité du présent énonciatif permet de penser la constitution du sujet comme l'effet d'opérations qui réorganisent la relation entre passé et présent. L'analyse propose que ce déplacement n'implique pas une stabilisation du moi, mais la configuration d'une temporalité complexe dans laquelle coexistent différents régimes de temps : le temps mythique de la généalogie familiale, le temps narratif de l'autobiographie, le temps synchronique de l'énonciation poétique et le temps récursif de la relecture de sa propre œuvre.

La section 1.1, intitulée « ***Sigilosa la sujeta*** », étudie l'apparition de la figure de la « sujeta » dans *La casa grande* (1986) comme une stratégie de dislocation du sujet imaginaire. L'emploi de la troisième personne, associé à une syntaxe qui retarde l'identification de l'agent de l'énonciation, produit un effet de distanciation qui désarticule l'illusion d'une voix autobiographique transparente. L'invention du terme « sujeta » (« sujette ») par Tamara Kamenszain introduit en outre une torsion de genre sur la catégorie du sujet, soulignant la tension entre universalité grammaticale et différence sexuelle. L'analyse montre comment la « sujeta » fonctionne comme une figure de dépossession énonciative qui empêche la fixation identitaire et situe le discours poétique dans un espace d'indétermination. La réécriture de ce terme dans *El libro de los divanes* (2014) permet d'observer un mouvement récursif caractéristique de la poétique de Kamenszain : la transcription d'un poème antérieur ne restitue pas une identité originelle, mais introduit une différence temporelle qui déstabilise la linéarité biographique. La répétition, en ce sens, n'agit pas comme une confirmation du moi mais comme une procédure qui multiplie les positions d'énonciation.

La section 1.2, « **L'horloge de Tobías Kamenszain** », analyse le rôle de la généalogie paternelle dans la construction d'un temps diachronique associé à la loi, à la

tradition et à la mémoire familiale. À partir de la lecture de *El ghetto* (2003), cette section examine la manière dont le nom de famille paternel fonctionne comme une inscription temporelle qui organise le récit de la vie sous la forme d'une saga familiale. Le nom de famille apparaît comme une marque de filiation, mais aussi comme un dispositif de soumission symbolique qui inscrit la voix poétique dans un temps linéaire marqué par la fixité de l'origine et de la destinée. La figure du père, associée au Livre, à la langue rituelle et à la temporalité de la transmission, délimite un horizon dans lequel l'écriture se présente comme une continuité généalogique. Cependant, l'analyse montre que cette temporalité linéaire est progressivement fissurée par l'émergence d'une autre langue, liée à la mémoire maternelle et à la dimension ludique. Le contrepoint entre langue paternelle et langue maternelle permet d'envisager la coexistence de temporalités hétérogènes qui ne s'organisent pas selon une succession progressive, mais selon une logique de superposition et de déplacement. L'oubli de la langue maternelle, travaillé dans *El eco de mi madre* (2010), introduit une nouvelle relation avec la mémoire qui désarticule la continuité généalogique et ouvre la voie à des formes de filiation non linéaires.

La section 1.3, « **Tamara ou il y en a toujours une autre** », examine l'émergence du prénom comme figure qui ne met pas fin à la dispersion subjective, mais la réorganise dans un régime de multiplicité qui superpose la « Kamenszain » du passé à la « Tamara » du présent. L'analyse de *El libro de los divanes* (2014) permet d'observer comment la première personne se construit à partir d'un mouvement de relecture qui met en relation les différents moments de l'œuvre. Le refrain « il y a toujours une autre ligne de lecture » introduit une conception de la temporalité qui privilégie la variation plutôt que la continuité. L'écriture apparaît ainsi comme une pratique de retemporisation qui reconfigure la relation entre passé et présent par des procédés de répétition, de transcription et de déplacement. La scène psychanalytique, récurrente dans le livre, fonctionne comme figure d'une temporalité non linéaire dans laquelle le sens émerge à partir de coupures qui interrompent la progression narrative. L'intervention interprétative, comprise comme un détournement ou une mauvaise écoute, introduit une obliquité qui permet de penser la subjectivation comme effet d'une temporalité non homogène.

Ce chapitre soutient que le passage du sujet à « Tamara » ne doit pas être lu comme un passage de l'impersonnalité vers une identité stable, mais comme une transformation du régime de temporalité qui organise l'énonciation poétique. Le nom propre ne rétablit

pas l'unité du sujet, mais fonctionne comme un point de condensation des voix hétérogènes qui coexistent dans l'espace du poème. La répétition de textes antérieurs, loin d'affirmer une continuité autobiographique, produit un effet de dédoublement qui introduit des différences au sein même de la voix. En ce sens, ce chapitre propose de concevoir la subjectivité poétique comme le résultat d'une opération temporelle qui articule mémoire, itération et variation.

Cette analyse permet de construire un modèle de lecture qui sera repris dans les chapitres suivants. La répétition, la réécriture et la superposition des temps configurent une temporalité non linéaire qui déstabilise la conception chronologique de l'expérience. L'étude de l'œuvre de Kamenszain montre que la poésie peut produire des formes de temporalité qui ne se subordonnent ni à la logique de l'origine ni à la progression narrative de l'autobiographie. L'émergence d'une voix qui se nomme elle-même n'implique pas la clôture du processus de subjectivation, mais son ouverture à une multiplicité de temps qui coexistent dans l'espace du poème. À partir de cette hypothèse, les chapitres suivants examinent la manière dont la répétition et la spectralité radicalisent cette conception de la temporalité poétique.

Le chapitre 2, « **Échos et refrains : le temps de la répétition** », étudie la répétition en tant que procédé poétique qui modifie simultanément la conception du sujet imaginaire, la temporalité du poème et la structure du récit familial. À partir de la figure d'Écho et de sa reformulation dans l'œuvre tardive de Tamara Kamenszain, il est proposé de penser la répétition non pas comme mimésis mais comme différence : un dire qui ne duplique pas mais qui coupe, déplace et redistribue le sens. L'hypothèse générale est que la répétition échoïque introduit une scansion qui interrompt la linéarité narrative et permet une ouverture de la voix poétique, dont la dérive culmine dans la constitution d'un sujet choral et dans l'ouverture d'un temps spectral : la possibilité de parler à ceux qui ne sont plus là ou qui ne sont pas encore arrivés.

La première section, intitulée « ***Yo no sé… yo no sé… yo no sé…*** », analyse comment, à partir de *El eco de mi madre*, la répétition sous la forme de l'écho devient le principe constitutif de la poétique tardive de Tamara Kamenszain et perturbe l'unité du « je ». En réitérant des signifiants, en particulier le « je ne sais pas… » qui réécrit et suspend le célèbre vers de César Vallejo, elle ne se contente pas de dupliquer l'énoncé, mais multiplie l'énonciation, faisant converger la voix de la mère, la tradition poétique et la

voix de la fille. L'écholalie associée à la maladie d'Alzheimer de la mère introduit un langage brisé, itératif et opaque qui désarticule la continuité narrative du roman familial –roman auquel fait allusion le titre de l'œuvre complète, *La novela de la poesía*– et rend l'écriture poreuse, ouverte aux résonances étrangères et propres. La perte du langage maternel implique également la perte d'un principe organisateur du temps romanesque : le passé qui soutenait le récit généalogique devient inaccessible et laisse place à un discours fragmentaire, répétitif et intransitif qui déplace la logique de l'origine.

Ce chaos linguistique et temporel renverse les relations de filiation et réorganise les lieux d'énonciation : la fille prend soin de sa mère et anticipe sa mort, de sorte que la naissance et la fin se replient l'une sur l'autre dans une temporalité paradoxale. La répétition échoïque, loin de clore le sens, instaure une cadence qui permet de transformer l'héritage familial en un réseau de résonances partagées avec d'autres voix littéraires et contemporaines. Dans ce cadre, cette section propose la notion de « voix échoïque » comme modulation du sujet imaginaire du poème : une subjectivité ni narcissique ni monologique qui se configure dans la répétition altérante, intégrant la différence temporelle, la différence sexuelle et l'ouverture éthique vers la voix de l'autre. L'itération rythmique de l'écho redéfinit ainsi le sujet poétique comme un espace de résonance où l'identité devient mobile, disséminée et constitutivement relationnelle.

La deuxième section, « **Lectures d'Écho** », propose de relire la figure d'Écho comme modèle d'une répétition qui ne reproduit pas la même chose, mais introduit une variation minime capable de transformer le sens. Contrairement aux lectures qui subordonnent l'écho à l'identité narcissique, la répétition apparaît ici comme un procédé de découpe : Écho ne répète pas l'énoncé dans son intégralité, mais sélectionne, découpe et réorganise le discours de l'autre. Ce geste permet de penser le langage non pas comme l'expression d'une intériorité, mais comme un espace de résonance. La voix surgit en relation avec une autre voix, et la répétition produit une différence qui empêche la pleine coïncidence du sujet avec lui-même.

Dans ce cadre, la répétition déstabilise le paradigme monologique associé à la tradition moderne. Face à la première personne autosuffisante, émerge une voix qui se constitue dans la réponse, l'écoute et la réverbération de mots étrangers. La répétition n'implique pas la passivité mais la production de sens : l'écho modifie la direction de l'énoncé et révèle la dimension relationnelle du langage.

La répétition échoïque permet d'envisager le poème comme un espace où l'identité se construit dans la différence. La voix poétique n'apparaît plus comme une instance originelle, mais comme l'effet d'une série de résonances qui la précèdent et la dépassent. Les lectures contemporaines du mythe permettent d'approfondir cette interprétation. Anne-Emmanuelle Berger propose de considérer Écho comme une figure originelle de la déconstruction, dans la mesure où sa répétition dissémine le sens et remet en question l'idée d'une origine stable du discours. L'absence de généalogie de la nymphe dans le récit ovidien renforce cette idée : sa voix ne se fonde ni sur une identité antérieure ni sur une filiation définie, mais sur l'appropriation transformatrice de la parole d'autrui. La répétition échoïque met en évidence que le langage n'appartient jamais complètement à celui qui l'énonce.

La lecture d'Anne-Emmanuelle Berger s'oppose à l'interprétation de Maurice Blanchot, qui conçoit Écho comme un reflet acoustique de la structure narcissique. Face à cette conception, Berger introduit la dimension de la différence sexuelle pour souligner que la voix d'Écho constitue un « corps étranger » qui déstabilise l'idée de propriété sur le discours. La répétition ne reproduit pas l'identité du sujet masculin, mais introduit une altérité qui empêche la coïncidence entre le sujet et sa parole. Féminiser la figure permet de penser la voix comme un espace de désappropriation qui remet en question la centralité de la conscience souveraine dans la tradition poétique.

Cette conception relationnelle du langage s'inscrit dans la théorie du « lyrisme » développée par Martine Broda, qui propose de concevoir le poème comme une « invocation tutoyante ». La poésie lyrique ne se définit pas par l'expression d'une intériorité autosuffisante, mais par l'ouverture à un interlocuteur dont la présence façonne l'énonciation. Le poème se présente ainsi comme un espace de dialogue dans lequel le sujet s'engage avec ce qu'il invoque. La répétition échoïque permet d'envisager cette structure dialogique en termes de résonance.

La psychanalyse apporte une autre perspective pertinente pour la compréhension de la voix échoïque. Érik Porge propose la notion de « stade de l'écho » comme instance complémentaire à l'étage du miroir lacanien. Alors que le miroir privilégie la dimension visuelle de l'identification, l'écho introduit la temporalité de la voix. Le sujet ne se constitue pas uniquement dans l'identification à une image, mais aussi dans l'expérience de se faire entendre par l'autre. La pulsion invocante décrit le mouvement par lequel la

voix se dirige vers une altérité qui répond et transforme le sens de l'énoncé.

À partir de ces lectures, ce chapitre propose de considérer le poème, à partir de Kamenszain et au-delà, comme un espace analogue au stade de l'écho. L'énonciation poétique se présente comme un processus dans lequel la voix émerge de la répétition de mots étrangers, intégrant le désir de l'autre dans sa propre cadence. Ainsi, le sujet imaginaire du poème ne s'affirme pas comme une identité autonome, mais se constitue dans la relation à une altérité qui résonne dans son discours. La répétition produit une voix singulière qui ne coïncide pas pleinement avec elle-même.

La dernière section, intitulée « **Échos et refrains : la voix échoïque du poème** », se concentre sur l'analyse du refrain en tant que forme privilégiée de la répétition poétique chez Tamara Kamenszain. Le refrain « je l'ai déjà accompagnée dans la mort une fois » fonctionne comme la répétition d'un événement qui, d'un point de vue chronologique, ne se produit qu'une seule fois. La réitération produit une superposition des temps : la mort de la mère répète la mort antérieure du frère et fait coexister passé et présent dans une même énoncé. La répétition introduit ainsi une variation dans l'expérience du temps, qui cesse de s'organiser selon une progression linéaire pour se déployer comme un retour.

La rupture provoquée par le refrain affecte la structure du roman familial. La mort du frère interrompt la continuité de la lignée masculine et modifie la place de la fille au sein du système de parenté. La répétition du vers met en scène une série de césures qui partagent autrement les positions des sujets. Le poème articule ainsi deux ruptures hétérogènes : la rupture définitive de la mort et la rupture rythmique de la scansion poétique. Alors que la mort introduit une interruption irréversible, la coupure poétique permet de réorganiser le temps et de produire de nouvelles configurations du sens. La césure montre la coexistence du commencement et de la fin dans un même mouvement : la mort du frère coïncide avec le début de l'écriture. L'analyse qui clôt le chapitre montre que l'écriture se situe à la frontière entre la loi du discours familial et une langue traversée par le silence.

La répétition échoïque produit ainsi une multiplication du sujet poétique qui se dissémine en un chœur de fantômes, comme le démontre le chapitre 3 « **Le temps spectral** ». Nous reproduisons ci-dessous, avant le résumé détaillé de la deuxième partie, la traduction de ce chapitre.

8. Chapitre 3 : Le temps spectral

Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme, et
avec lui, dès lors qu'aucune éthique,
aucune politique, révolutionnaire ou non,
ne paraît possible et pensable et *juste*,
qui ne reconnaisse à son principe le
respect pour ces autres qui ne sont plus
ou pour ces autres qui ne sont pas encore
là, *présentement vivants*, qu'ils soient
déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore
nés.

Jacques Derrida

Peut-on défaire ce qui est fait, peut-on démourir,
désachever, dé-défaire ? Non. Mais si. La
littérature peut refaire de la vie avec des cendres.
De la vie autre. De la vie suivie, poursuivie.

Hélène Cixous

Ce dernier chapitre se concentre sur l'étude d'un temps qui a été présenté, dans les sections précédentes, comme un effet de la répétition échoïque : le temps spectral. L'étude de la temporalité des fantômes, en accord avec la construction d'un sujet poétique qui évolue lui aussi, et surtout dans le dernier livre de Tamara Kamenszain, vers le spectral, cherchera à récupérer une dimension qui a été mentionnée précédemment mais qui n'a pas été développée dans toute son ampleur : la dimension éthique du poème. J'ai déjà souligné que l'écho, par le biais d'une répétition altérante, intègre la voix de l'autre dans l'acte poétique. Cette incorporation suppose, pour reprendre l'épigraphe de Derrida que j'analyserai en détail dans la dernière partie, un dialogue avec « ceux qui ne sont plus » ou ceux « qui ne sont pas encore là » : un dialogue, pour reprendre ses termes, avec les spectres.

En effet, si l'étude de l'écho a permis d'aborder, dans une perspective plutôt psychanalytique –notamment avec Érik Porge–, l'idée de césure, de lacune ou de silence du langage nécessaires à l'émergence de la voix de l'autre, il s'agira désormais de réfléchir aux implications éthiques et politiques –qui prennent davantage d'importance,

selon ce que je propose, dans le dernier livre de Kamenszain– de cette fonction de l'écho qui consiste à faire résonner la langue au-delà de toute synchronie : à partir d'un « déjà plus » ou d'un « pas encore » qui qui déstabilisent le présent et, avec lui, les sujets de leur énonciation (Derrida, 1993).

Mais alors, qui sont ces spectres ? Ces voix qui font irruption et hantent le poème jusqu'à le transformer, pour reprendre une autre image baroque, en une danse macabre ? Il s'agit des « poétesses » devenues « filles » dans le temps suspendu du poème : compagnes de route anachroniques qui reviennent pour réinterpréter les fins tragiques (fins de roman) qui ont mis un terme, par un « pas de prose » (Kamenszain, 2016), à leurs vies et à leurs écrits (deux catégories que ce livre, en même temps, propose de ramener ensemble). *Chicas en tiempos suspendidos*, dont le refrain s'interroge sur l'idée de fin, parvient à réécrire ces fins de roman, liées d'une manière ou d'une autre à la violence machiste (l'exemple le plus parlant est peut-être le féminicide de Delmira Agustini) et replace, sur le nom inscrit sur la pierre tombale silencieuse et tragique, les vers des poétesses, cette fois récités (lus, répétés) par une voix anachronique qui leur rend leur statut éthique, leur avoir-été.

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté le temps répétitif comme un temps propre au langage poétique qui permettait, en particulier dans la poésie tardive de Kamenszain, de reconfigurer le temps généalogique, de nature prosaïque, qui se trouve à l'origine d'un récit linéaire, familial et chronologique. Ce temps de la répétition, incarné dans des figures telles que le refrain, nous a permis d'envisager un type de sujet ou de voix que nous avons appelé voix écholalique : soustraite à l'identité narcissique et marquée par un langage ouvert à l'appel de l'autre. Si le temps auquel s'opposait le temps répétitif était donc un temps généalogique, ce chapitre propose de réfléchir aux figures et aux reconfigurations de la fin à partir de l'idée d'un temps suspendu. La poésie, et plus particulièrement la poétique de Tamara Kamenszain – figure centrale de notre corpus – pense la fin tant à partir de ses leitmotivs (agonie, mort, féminicides, disparitions) que de sa matrice formelle (l'enjambement, les coupures, la césure, la suspension) et s'attache, à chaque étape, à suspendre ces fins ou à les accrocher, comme le suggère l'image de couverture qui montre les poétesses suspendues à un fil à linge.

Le dernier chapitre de cette partie part donc de l'hypothèse, suggérée par Kamenszain elle-même, selon laquelle la poésie est un langage qui résiste à la fin (ce qui

a commencé comme de la poésie ne finit presque jamais comme de la poésie) et qui, de par sa forme même, échappe à l'idée de conclusivité et à la matrice téléologique qui articule les expériences du temps linéaire autour d'une fin, d'un but ou d'un objectif (un « pourquoi » qui orienterait le déroulement du roman). Ainsi, l'analyse des fins « de roman » mais aussi de l'impossibilité formelle de la fin nous permettra, dans la dernière partie, d'évoquer une théorie du sujet fantomatique du poème (inspirée des réflexions de Jorge Monteleone) en tant que sujet qui s'annonce depuis sa position de spectre ou de revenant. Comme le suggère l'épigraphe d'Hélène Cixous, la littérature, la poésie, suppose la poursuite d'une autre vie, soustraite (comme le montrent, une fois encore, les préfixes « dés ») à la clôture tragique et écrite avec les cendres de ces corps qui ne finissent pas de s'enterrer.

Ce chapitre se concentre, dans un premier temps, sur l'analyse de deux refrains : le premier, tiré de *La novela de la poesía*, interroge, par le biais d'une question (« est-ce que c'est ça parler de la mort ? »), la poésie terminale ; le second, tiré de *Chicas en tiempos suspendidos*, juxtapose, par la coordination et l'opposition (« et pourtant, et pourtant »), la poursuite ou le (re)début de la vie à l'idée de fin. Dans un deuxième temps, la poésie est abordée comme un dispositif qui résiste, par sa forme même (Agamben, 2016), à s'achever. La figure de l'enjambement et de la césure — ainsi que la répétition dans le premier chapitre — permettent d'envisager cette résistance à la clôture et une forme de survie qui est analysée, à partir de Derrida (1993) et Monteleone (2016), comme une catégorie permettant de penser le sujet — ou le chœur — spectral du poème.

3.1. *La lyrique terminale en deux refrains*

Chez Kamenszain, la notion de fin relève du roman, comme le suggère le titre *La novela de la poesía*, qui ne fait que répéter, à travers un refrain omniprésent, la conclusion tragique et sa possibilité énonciative : « est-ce que c'est ça parler de la mort ? » La poésie, nous suggère le titre, fait un pas vers la prose lorsqu'elle raconte ces morts. Jorge Panesi le souligne dans « Piedra libre : la crítica terminal de Tamara Kamenszain » :

> Et ce à quoi ce livre reste attentif, c'est une limite instable (disons une fin, les fins, cette fin de vers). La poésie ne meurt pas si le précipice est la prose, si la limite est le récit, la narration, ces frontières terminales que *La edad de la poesía* convoque encore et encore avec une jouissance méfiante : lorsque le

vers se met à raconter, on guette un passage que la poésie franchit sans crainte.
On raconte. (1998 : 126)

Cependant, à en juger par ses derniers recueils, si la poésie ne meurt pas, c'est parce que « cette fin de vers » évoquée par Panesi scande autrement le temps téléologique qui tendrait vers une fin unique. Les refrains que je commente ici montrent que le temps de la poésie suppose une survie spectrale qui nomme la fin en exacerbant ce qui est sur le point de s'achever mais, à force d'échos et de répétitions, comme nous l'avons vu, les morts ne finissent pas de s'en aller.

a) Est-ce cela parler de la mort ?

Dans *Différence et répétition*, Deleuze souligne qu'une fois que tout a été dit, tout doit recommencer. Comme on peut le lire à la fin de *El eco de mi madre*, et dans la continuité discontinue proposée par l'ouvrage suivant, *La novela de la poesía*, une fois la mort de la mère, du frère, du poème décrétée, il ne reste plus qu'à recommencer. Si *El eco de mi madre* se termine par la possibilité hypothétique d'écrire un roman, c'est-à-dire par un temps ouvert vers l'avenir (les deux derniers vers sont « … qui te dit… / peut-être que demain je commencerai un roman »), *La novela de la poesía*, ouvrage qui fait suite au précédent et qui est, comme le souligne Foffani, indissociable de celui-ci, commence par une interrogation sur le passé qui deviendra un refrain :

Ai-je déjà parlé de la mort ?
Mon frère est mort
mes parents sont morts
le père de mes enfants est mort
et j'ai dit et je dis qu'ils ne sont plus là.
Est-ce que c'est ça parler de la mort ?
J'ai écrit qu'ils étaient partis
Je leur ai dédié des livres je les ai nommés
par leurs noms j'ai compris
que personne ne me répondait.
Est-ce que ça c'est parler de la mort ?

Le premier vers fait le lien entre « je l'ai déjà accompagnée dans la mort une fois », refrain du livre précédent, et l'octosyllabe qui fait office de refrain dans *La novela…* : « est-ce que c'est ça parler de la mort ?? » Entre les deux, on enregistre les morts au passé (« elle est morte », « ils sont morts »), mais on établit également un récit des différentes façons d'évoquer ces morts. Les verbes déclaratifs, également conjugués au passé – « j'ai dit », « j'ai noté », « j'ai dédié », « j'ai nommé » – résument l'histoire ou le roman d'une écriture poétique en dialogue avec les morts. Et pourtant, au milieu de ce discours funèbre, la voix poétique interrompt ce recueil de verbes rimés par un refrain qui, au présent, met en question ces façons de nommer la mort. Une dizaine de fois, la narratrice se demandera si « ça » –pronom démonstratif dont le référent varie tout au long de ce long poème– c'est parler de la mort.

La novela de la poesía est un ouvrage construit à partir de « refrains empruntés » : les refrains d'Osvaldo Lamborghini « je suis né dans une génération » et « la mort et la vie étaient / dans un cahier à lignes », tirés du poème « Prosa cortada » ; les refrains de Néstor Perlongher « maintenant que je suis en train de mourir » (« Chanson d'une mort à vélo ») et « il y a des cadavres » (« Cadavres ») ainsi que les vers « Alejandra Alejandra / en dessous, c'est moi / Alejandra », d'Alejandra Pizarnik, devenus refrain dans la calligraphie de Tamara, entre autres, modulent l'écriture de ce livre.

L'écho, en ce sens, prend la forme de l'intertexte tel que l'a conçu, d'après Bakhtine, Julia Kristeva, c'est-à-dire comme un réseau de résonances où le mot se constitue en écho d'autres discours (1969 : 82-112). L'écho des vers d'autrui – qui abondent dans l'œuvre poétique ainsi qu'essayistique de Kamenszain – suppose une manière particulière de parler aux morts : en citant ces vers sur la mort, il établit en quelque sorte un dialogue vital avec les poètes – geste que l'on peut considérer comme propre à toute écriture –, il les répète pour les faire résonner et se rebeller contre la tyrannie d'un temps qui les a conduits à leur fin. Comme dans les vers qui suivent :

> J'ai répété comme j'ai pu
> j'ai insisté avec des refrains qui n'étaient pas les miens
> « en dessous c'est moi » « en dessous c'est moi »
> mais Pizarnik était déjà née
> enterrée, Alejandra Alejandra
> c'est ainsi qu'elle s'est fait appeler depuis son enfance
> et ça, c'est vraiment parler de la mort.

Alors que, en ce qui concerne Alejandra, le refrain est affirmé (« et ça, c'est vraiment parler de la mort »), il prend le plus souvent la forme d'une interrogation. « Est-ce que c'est ça parler de la mort ? » met en question ce que l'accumulation de citations semblerait affirmer : la possibilité de parler de la mort à travers la multiplication de verbes déclaratifs et une conjugaison au passé qui scellerait la fin d'une vie. Le refrain de *La novela de la poesía* superpose, au temps imaginaire, passé et affirmatif du roman, une autre intonation, celle de la question. Ce changement prosodique implique, en même temps, une lecture verticale : chaque fois qu'elle apparaît, la question oblige à remettre en question ce qui précède et ce qui suit.

Comme tout refrain qui interrompt le déroulement prosaïque tout en ancrant le poème, la question se voit attribuer différentes réponses selon l'endroit où elle se situe : « Est-ce une façon de parler de la mort ? / Oui », dit le sujet poétique en référence au « Héros » de Gambarotta ; « Est-ce que ça c'est parler de la mort ? / La question me déprime », note-t-elle à propos de *La novela luminosa* de Mario Levrero. La plupart du temps sans réponse, d'autres fois avec une réponse, jouant avec l'humour, le refrain montre la différence dans la répétition. On peut donc dire que si, dans le livre précédent, le refrain supposait un nouveau dialogue avec le passé, un acte répétitif capable de réécrire, de manière échoïque, la mort du frère, ici la répétition opère comme un coup de présent dans la mesure où chaque énonciation, à la manière d'un déictique, fera du refrain un énoncé différent : « et ça, c'est parler de la mort » ; « ce n'est pas parler de la mort » ; « ce n'est pas / encore parler de la mort » ; « c'est parler de la mort » ; « serait-ce une manière de parler de la mort ? », lisons-nous tout au long du poème.

Entre le premier vers (« Ai-je déjà parlé de la mort ? ») et sa répétition anaphorique, on observe des variations : on passe du passé au présent, et de la première personne à une troisième personne impersonnelle. Le remplacement du sujet de l'énonciation, le passage d'une première personne du singulier (*ai-je déjà parlé*) au pronom démonstratif (*ça*), rend compte de ce que produit ici le rythme de la répétition : un devenir fantomatique du sujet. Lorsque nous lisons la question « est-ce que c'est ça parler de la mort ? », nous nous en posons une autre : *qu'est-ce que ça* ?

Ce déictique, ou shifter, invite à une lecture verticale, ou oblique, du refrain : la réponse à la question – « qu'est-ce que c'est ? » – n'est pas unique. Dans l'extrait cité, « ça » peut désigner l'écriture elle-même, « ça » peut désigner l'absence de réponse, « ça »

peut même désigner les autres, les morts qui, dans le poème, se voient attribuer une voix pour s'exprimer. Ainsi, tandis qu'entre répétition et répétition, les verbes déclaratifs au passé cherchent à sceller une fin définie par les contours prosaïques de la vie, la parenté et le nom de famille, la répétition, sous la forme de l'interrogation, détourne ce temps conjugué au passé – *j'ai déjà parlé* – vers un présent démonstratif où cela – la Chose, la mort – parle. En reprenant l'épigraphe de Derrida que nous analyserons plus en détail à la fin, il s'agirait de passer du génitif (parler *de* la mort) à l'ablatif (parler *avec* la mort).

Le refrain est ainsi anaphorique et présent : il reprend le passé et le réécrit à travers une accentuation, une prosodie et un rythme qui lui sont propres, permettant une coexistence entre le commencement et la fin, entre la vie et la mort, scellées par le discours familial. Ainsi, contrairement au silence familial qui inscrit le nom sur une pierre tombale une fois pour toutes, le poème ne parle pas de la mort mais l'interroge afin qu'elle s'exprime à travers le poème. La répétition libère ainsi la sujette imaginaire du poème d'un avenir prescrit au profit d'un présent toujours différent et d'un avenir hypothétique.

L'écriture poétique, dont le mythe d'origine calligraphique et scolaire est évoqué dans la dernière partie de *El eco de mi madre*, surgit en résonance avec l'écho maternel, mais aussi avec l'écho des « poètes bien-aimés » (Foffani, 2019) : comme une répétition avec variations d'un événement à la fois silencieux et écrit avec des allitérations, qui peut être réécrit lorsqu'il repasse par le silence. La poésie permettrait donc de réénoncer ou d'énoncer autrement la mort romancée, la vie lapidée par le mode romanesque du récit. L'écriture, apprise par la sujette dans l'ombre de la mort fraternelle et réélaborée avec l'événement de la mort maternelle (*El eco de mi madre*), puis avec la mort lue, répond à ce « message » qui lui parvient par la voix du père dans une langue à mi-chemin entre la glossolalie pleine d'allitérations (« maman m'aime maman me chouchoute [mima] maman maman ») et la « calligraphie muette du h ». Le commencement mythique de l'écriture entraîne ainsi un imprononçable, un silence non écrivable, un livre coupé qui deviendra, désormais, la forme du poème comme exercice calligraphique. « Écho d'un tabou », le poème convoque un silence, un « h » muet et, en même temps, cet écho qui fait taire une partie de l'énoncé, mais qui, en fin de compte, libère aussi.

b) Finir comme roman / Et pourtant et pourtant

Comme nous l'avons annoncé, le dernier ouvrage de Tamara Kamenszain, *Chicas en tiempos suspendidos*, a été publié en 2021, l'année de son décès. Écrit pendant le temps suspendu de la pandémie, depuis un corps qui faisait partie de la « population à risque » – catégorie que reprend, non sans ironie, l'un des poèmes –, ce dernier ouvrage est, dès son titre, celui qui propose une réflexion plus aboutie sur le temps. Le refrain « et pourtant, et pourtant », comme « il y a toujours une autre lecture possible », est un refrain qui ouvre et juxtapose à la fois : il permet le paradoxe tout en sédimentant différentes temporalités. Les Grands-mères de la place de Mai et les féministes d'aujourd'hui s'entrelacent dans un foulard blanc teinté de vert ; les poétesses telles que Delmira Agustini et Cecilia Pavón, ou Alfonsina Storni et Celeste Diéguez, se retrouvent dans une langue intemporelle qui les unit. Cette constellation de « filles », « poétesses » ou « filles de mille ans » nouées dans un foulard qui réunit les mortes et les vivantes nous place dans le temps anachronique annoncé par l'épigraphe qui ouvre le livre : « nous sommes face à un temps qui n'est pas celui des dates », dit la citation de Georges Didi-Huberman tirée de son livre *Devant le temps*.

Le temps qui n'est pas celui des dates, ce temps suspendu comme celui de la pandémie, est le temps des filles, tel que l'établit ce titre qui mêle les luttes de genre, le temps et la suspension propres à la poésie (rappelons, une fois encore, que le refrain retient et suspend). « Chicas » est un signifiant qui noue, comme le foulard, la conception d'une écriture déclinée au féminin avec la conception d'un temps qui n'est pas celui de l'âge : « chicas est un mot doux / que nous ne devons pas mettre de côté / même si notre âge le contredit », dit la voix de ce long poème tout en reprenant, d'Amelia Biagioni, le syntagme « une fille de mille ans » (2021 : 49). Mais le signifiant « filles » rompt en outre avec l'idée de génération sur laquelle insistait l'un des refrains de *La novela de la poesía*, tiré d'Osvaldo Lamborghini : « je suis né dans une génération ». Le temps suspendu, en revanche, n'est pas générationnel ; c'est un temps qui permet de réunir sous un même voile les vieilles et les jeunes, un temps de juxtaposition rendu possible par le refrain « et pourtant, et pourtant » :

> poétesse est un mot plein de douceur
> que nous avons laissé de côté parce qu'il nous faisait honte

et pourtant et pourtant
il revient désormais dans un foulard
que nos aïeules avaient noué
autour de la gorge de leur chant rauque. (2021: 13)

Ce foulard semble être – et on peut soupçonner Tamara Kamenszain d'avoir recouru à cette astuce – le même que celui que María Moreno, avant la publication de ce livre, avait proposé comme métaphore pour réfléchir à l'œuvre de Tamara : du foulard servant à sécher « les larmes de la veuve », présent dans des livres comme L*a novela de la poesía*, au foulard « parfumé que l'on jette » (2014 : 21), joyeusement, dans *El libro de los divanes*. Dans *Chicas en tiempos suspendidos*, le foulard protège la gorge enrouée par les cris de protestation et de déclamation, mais il est aussi brandi comme une corde à linge qui relie deux moments historiques du féminisme, superposés par les possibilités qu'offre l'anachronisme : entre les Grands-mères de la place de Mai, étendard de la lutte pendant et après la dernière dictature militaire, et les petites-filles de la quatrième vague, dont le foulard noué au sac à dos symbolise la lutte pour l'avortement légal.

Mais il existe aussi un autre refrain : celui qui reprend, avec de légères modifications, la formule « commencer comme de la poésie » et « finir comme un roman » (2021 : 15, 20, 22, 27, 28, 34, 43, 51, 57, 67, 78). Le concept de fin prend différentes formes dans la dernière phase de son écriture poétique : l'agonie de la mère dans *El eco de mi madre* ; la fin de l'analyse dans *El libro de los divanes*, le « happy ending » dans *Chicas en tiempos suspendidos* et, transversale à toute sa poésie terminale ou à la « déclaration testamentaire » qui, selon Jorge Monteleone, sous-tend toute écriture poétique (2016 : 15), la mort.

Dans *Chicas en tiempos suspendidos*, le suicide fait écho aux vers d'Alfonsina Storni : « s'il m'appelle, dis-lui que je suis sortie / avait demandé Alfonsina alors qu'elle se suicidait / et cela nous a fait peur » (Kamenszain, 2021 : 13). En reprenant les derniers vers de onze syllabes du poème « Voy a dormir » de Storni (les derniers parce qu'Alfonsina a envoyé ce poème au journal *La Nación* quelques jours avant de se suicider, et les derniers aussi parce qu'ils clôturent le sonnet), Kamenszain y place un mythe fondateur des poétesses : le suicide, mais aussi le féminicide – dans le cas de Delmira Agustini, « Delmira, la première victime de féminicide » (2021 : 15) – comme destin terrifiant et possible. Ce mythe, que Panesi nomme « mythe de la petite fille morte » (1998

: 125) en reprenant les réflexions de Kamenszain dans *La edad de la poesía* (1996), revient dans *Chicas en tiempos suspendidos* non pas pour cristalliser la mythologie ou la « fantasmagorie » (Panesi, id.) qui hante la vie et l'écriture des poétesses, mais pour donner de la consistance à la voix du fantôme. Les poèmes qui composent ce livre ne gravent donc pas un nom sur la pierre tombale une fois pour toutes, mais les « filles de mille ans » (l'expression appartient à Amelia Biagioni, citée par Kamenszain) se réunissent dans un temps suspendu. Ce temps suspendu est, évidemment, le temps de la poésie, celui qui ouvre une brèche pour que les poétesses mortes puissent à nouveau parler : « c'est pourquoi la poétesse que nous portons toutes en nous / cherche à sortir du placard dès maintenant », énonce la voix poétique dans un présent absolu, « vers une nouvelle destinée qui était déjà écrite / et qui, au bord de sa propre histoire revisitée, / n'a jamais cessé de nous attendre » (2021 : 14).

Dans le sonnet de Storni, et dans la réinterprétation qu'en fait Kamenszain, les mots accompagnent, de manière synchrone, le passage à l'acte : « s'il m'appelle à nouveau au téléphone / dis-lui de ne pas insister, que je suis sortie » / a-t-il écrit, un pied dans la mer / car il semble que ce qui commence comme de la poésie / soit destiné à finir comme un roman » (2021 : 27). La synchronie entre l'écriture et la mort, entre les mots (la « demande » mentionnée dans le sonnet) et l'expérience vécue, renvoie, selon Kamenszain, à l'écriture romanesque, si l'on entend par « roman » non pas tant un genre qu'un mode d'écriture qui impliquerait, en termes temporels, une notion de fin, de destin ou de conclusion tragique (destiné à finir en roman).

La fin du roman est le féminicide de Delmira commis par son ex-mari, mais aussi la manière journalistique de l'évoquer qui, comme le souligne le poème lui-même, ne nomme pas la victime mais emprunte un détour euphémique qui évite son nom (« la bien-aimée ») et une image métaphorique qui élude la mention du crime (« la poitrine ensanglantée »). Face à cette conclusion tragique qui, au passé, met fin à la vie de Delmira Agustini, le poème de Kamenszain fait écho à son vers : « étrange bien-aimé de ma muse étrange », qui sert également d'épigraphe au livre *Tango bar*. Le poème revient alors pour « faire et défaire avec la langue / ce qui restait à dire » et, à partir d'une sorte de futur antérieur qui intègre, de manière anachronique, le mot « féminicide », fait résonner la voix de Delmira afin que l'histoire romanesque, réinterprétée par le temps suspendu du poème, recommence.

Ainsi, une fois encore, l'écho – dans ce cas, celui du vers de Delmira – fait résonner ce qui s'annonçait comme une fin. Au titre du journal, formulé dans un langage qui codifie la violence de la fin, Kamenszain superpose un vers qui, depuis un futur antérieur, inverse les rôles (l'« aimé » à la place de l'« aimée ») et rend étrange une scène que l'on croyait close. Le vers transcrit permet ainsi à la « fin du roman » de devenir « le commencement des commencements », pour reprendre la formule de Roland Barthes dans *La préparation du roman* (1979). Barthes y introduit le dernier cours donné au Collège de France à partir d'un désir : vouloir-écrire (scripturire) un roman. Tout au long de ce cours, interrompu brusquement après la mort de Barthes en 1980, il s'intéressera à ce « vouloir-écrire », défini comme « attitude, pulsion, désir, je ne sais pas » (2005 : 42), au « Roman » ainsi nommé, tout comme « le Livre » (Foffani, 2019), avec une majuscule.

Le roman (« forme longue, continue » [p. 59]) de Barthes – tout comme *La novela luminosa* de Levrero, également largement citée par Kamenszain – n'arrive jamais : il reste, comme l'indique le titre, dans le temps de la préparation ou du désir inaccompli. La méthode par laquelle Barthes élude la concrétisation du roman, l'emploi du « comme si », est l'écriture du fragment – modèle textuel qu'il adopte dans ce texte comme dans d'autres – et le report par l'étude de figures, telles que le haïku, qui s'écartent de la forme romanesque. En effet, en suivant ce modèle, la poésie (comme le haïku) serait ce temps de la préparation : un « commencement des commencements », une manière de recommencer, de manière spectrale, une fois que la fin romanesque semble, comme dans le titre annonçant le féminicide de Delmira, clore toute possibilité d'énonciation.

Mais outre l'écho, la répétition ou la transcription, il existe une autre figure fondamentale qui permet, comme nous l'avons déjà annoncé, de suspendre la fin : l'enjambement. Figure largement utilisée et conceptualisée par Kamenszain, l'enjambement est désigné, peut-être en s'appuyant sur la notion psychanalytique, comme une coupure. Il y a un poème dans *El libro de los divanes* où l'enjambement permet de jouer avec l'idée de fin :

> J'ai rêvé d'Arturo Carrera
> c'est un ami de ma génération littéraire
> il me murmurait en italien des mots à l'oreille
> c'était excitant.
> Vous pouvez partir en Italie pour voir si vous y trouvez l'amour
> interprète l'analyste en cherchant à ce que je vienne

à la fin du roman de ma vie pour que commence enfin
sa réalité.

Le poème évoque un vers du poète cubain José María Heredia qui sert d'épigraphe au livre : « Oh ! Quand le roman de ma vie prendra-t-il fin / pour que sa réalité commence ? » (2014 : 36). Le poème de Kamenszain semble répondre à cette question, mais dans l'intertexte écholalique s'insère une coupure différentielle : la coupure du vers qui fonctionne, tout au long du livre, comme une mimésis de la coupure analytique. Entre « l'analyste l'interprète en cherchant à ce qu'il se termine » et « le roman de ma vie pour que commence enfin / sa réalité », nous assistons à une coupure de vers qui nous fait lire de manière non linéaire (ou selon une autre ligne de lecture) le verbe « acabar » (qui signifie en même temps « terminer » et « jouir » ou « venir », qu'on a choisi comme traduction).

Ce postulat poétique de Kamenszain entre en dialogue avec l'hypothèse avancée par Agamben dans *La fin du poème* (2016) : l'enjambement, cette coupure qui se produit à la fin de certains vers et qui génère une tension irréconciliable entre l'unité métrique et l'unité syntaxique, est ce qui distingue la poésie de la prose. Bien que cette définition soit problématique, surtout pour penser la poésie en prose à partir du XIXe siècle, je ne la reprendrai pas ici dans son intégralité, mais seulement dans ce qui concerne la définition de l'enjambement comme tension, décalage, entre la coupure du vers et la continuité syntaxique, mais aussi, sur le plan rythmique, entre la pause, le souffle de la césure et le long souffle de la phrase.

Ainsi, le jeu entre « acabar » au sens de « terminer » et « acabar » au sens d'« atteindre l'orgasme » fait de la question posée par Heredia – une question sur les limites entre la vie et l'écriture – une contradiction latente entre le plaisir (l'apogée) et la fin. Grâce à l'enjambement, à la coupure, la pulsion de vie et la pulsion de mort se retrouvent, au sens bataillien, scellées dans un même vers. Ainsi, contrairement à la question, certes tragique, conjuguée au futur, de Heredia, le poème de Kamenszain, tout comme l'intervention de l'analyste, ouvre l'espace au plaisir et à l'amour. Finir, en d'autres termes, c'est commencer.

La coupure et l'enjambement contrecarrent la concrétisation romanesque de la fin : *El libro de los divanes*, qui traite de la fin de l'analyse, se termine par un jeu similaire à celui analysé précédemment, mais cette fois avec le mot « passe » : « je ne suis pas

analyste et je ne prétends pas me diplômer comme patient / et pourtant / je sais que je veux cesser de m'analyser et je ne sais pas comment / et je sais aussi qu'à un moment donné / je devrai fermer ce livre et je ne sais pas non plus comment / sauf si la fin / tombe comme un fruit mûr / et tombe sur la tête de quelqu'un qui enfin / passe par là ». La passe, fin de l'analyse, se transforme à la fin en subjonctif du verbe passer, ce qui implique d'imaginer l'apparition de « quelqu'un », un autre ou une autre, qui fait de la fin un relais, une compagnie. La coupure et l'enjambement, ainsi, contrecarrent l'impératif romanesque de la fin (« je devrai fermer ce livre ») mais en outre – et cela s'avère fondamental pour notre analyse – font apparaître un autre (Arturo Carrera ou ce « quelqu'un » qui passe par là). Ainsi, si dire poétiquement, c'est dire par coupures, couper ne signifie pas finir, à moins que finir n'échappe, dans sa double valence, au simple sens funèbre et ne s'ouvre, dans un sens désirant, à un autre, même s'il s'agit d'un fantôme.

Les récits romancés que raconte *Chicas en tiempos suspendidos* sont des histoires qui s'achèvent, des romans, comme nous l'avons déjà dit, avec une fin : le féminicide de Delmira Agustini, le suicide d'Alfonsina Storni. Le roman, c'est ce qui se passe une fois que les poétesses ont fini de scander leurs vers. Le refrain, en revanche, affirme que la poésie ne peut pas s'achever : c'est le paradoxe que Giorgio Agamben évoquait dans *La fin du poème*. Si l'enjambement est ce qui distingue la poésie de la prose, ce schisme qui se produit entre l'unité métrique et l'unité syntaxique, il disparaît à la fin du poème. Une fois ce parcours établi, nous pouvons lire non seulement l'enchaînement des vers, mais aussi le refrain comme l'effet de cette absence de terme ou de fin. Car, comme toujours, une autre ligne de lecture apparaît qui contredit, et pourtant, la précédente.

Pour revenir à Porge, pour qui le silence, pause du discours, pouvait avoir une valeur de scansion capable de faire apparaître l'autre (la pulsion invocante), l'enjambement, dans les poèmes de Tamara Kamenszain et au-delà, agit de manière pareille : il fait apparaître l'autre spectral ou fantomatique. L'absence de fin, la possibilité du vers de recommencer, ouvre un appel adressé aux filles mortes ou aux poétesses nommées non plus à partir d'euphémismes (“l'aimée”) ou le patronyme mais par le prénom : Delmira, Alfonsina, Amelia, Ajenadra, etc. Les vers des poètes citées dans *Chicas en tiempos suspendidos* s'enjambent, se mélangent les uns aux autres, s'insèrent dans la béance produite par les vers de Tamara ; ils créent, ainsi, une confluence de voix qu'on choisit de nommer choeur spectral.

Entre la honte du terme “poétesses”, énoncée cette fois-ci en première personne du pluriel, et l’exhibition du mot dans un foulard visible, on se place face au refrain : “et pourtant et pourtant”. La juxtaposition entre le connecteur “et” et l’adversatif “pourtant” interrompt la chaîne énumérative (et) mais aussi nuance l'opposition binaire (pourtant). Le vers, isolé dans son unité métrique, nous fait entrer dans cette temporalité paradigmatique, non enchaînée, incapable de nous reconduire à la fin romanesque.

La temporalité paradoxale, anachronique, de la coordination et l'opposition qui ne s’excluent pas, rend compte d’une écriture qui, à la différence de l’écriture des “vates”, ne cherche pas à convaincre. Les vers de Alfonsina refusent de répondre et mettent en suspens le “*happy ending*” (p. 66) ou la fin romanesque (pas du tout *happy*) qui a lieu dans le plan de la biographie. De façon analogue, le “et pourtant et pourtant” opposé, à cette mort collective énoncée par la langue de la télé (p. 41), une pulsion de vie qui renvoie les mortes devenues des fantômes : “j’ai appris que si un mot dérange dans une époque / il peut nous faire revivre dans une autre” (p. 52).

“Et pourtant et pourtant” s’enjambe avec ce qui vient après et laisse le vers en suspens. Présent et passé, grands-mères et petites filles, parole et silence ne restent pas dans une opposition binaire ou une coordination sans conflit. Le refrain pousse le poème vers un précipice en même temps qu’il permet une variation silencieuse qui fait du genre et de la subjectivation un nœud malléable qui s’attache et se détache au rythme du poème.

3.4. *Le chœur spectral : une éthique du poème*

> Plus qu’une écriture de survivant, le désastre
> est le lieu d’énonciation du revenant. Langue
> fantomatique qui a incorporé la voix des disparus.
>
> Maurice Blanchot

> Les épouvantes pourraient être – si on les lit
> avec Marx – les morts qui pèsent comme un
> cauchemar sur la conscience des vivants.
> Cependant, ils existent en temps présent.
>
> Silvia Schwärzbock[140]

[140] *Los espantos. Estética y posdictadura*, 2015.

À ce point, il est alors possible de suggérer que cette voix écholalique qui prend forme dans *El eco de mi madre* et qui continue de s'énoncer, de manière répétitive, jusqu'au dernier livre, incorpore une dimension fondamentale : la voix du fantôme. Le sujet des derniers recueils insiste sur le dialogue avec les mort·e·s, surtout à partir de *La novela de la poesía*, et donne forme à une réflexion autour de la fin impossible du poème (comme le montrent les coupures, notamment dans *El libro de los divanes*, et le refrain « terminer comme roman » dans *Chicas en tiempos suspendidos*). Se configure ainsi une subjectivité qui incorpore – pour reprendre le terme de Maurice Blanchot, c'est-à-dire qui *fait corps* – une langue et un temps posthumes. Cette langue revenante ou zombie énonce depuis un temps que l'on peut penser, avec Walter Benjamin ou Aby Warburg, comme *Nachleben*, généralement traduit par « persistance » ou « survivance » : un temps qui abrite ce qui, comme les étoiles, est déjà mort et ne cesse pourtant pas de briller.

On peut dire alors que la poésie de Tamara Kamenszain, lue rétrospectivement, se conjugue avec ces trois prépositions qui apparaissent dans l'épigraphe de cette partie :

> il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme, et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore là, *présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés. (2024 : 19)

La citation est extraite de l'« Exorde » de *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la Nouvelle Internationale*, de Jacques Derrida, prononcé d'abord comme conférence, puis publié en 1993. Les trois prépositions soulignées par l'auteur déclinent trois cas distincts : le génitif (parler *du* fantôme), le datif (parler *au* fantôme) et l'ablatif (parler *avec* le fantôme). Ces trois cas supposent trois manières — grammaticales et politiques — de se lier à l'autre, qui deviennent absolument nécessaires (*il faut*, telle est la formule modale choisie par Derrida) pour construire une éthique et une politique justes.

La poésie de Kamenszain, je suggère, opère à travers ces trois cas. En premier lieu, le cas génitif implique de *parler du fantôme* comme thème ; les autres qui ne sont

plus ou ceux qui viendront : poètes, ancêtres, membres de la famille, petits-enfants à venir dans le syntagme « grands-parents du néant », etc. Les fantômes sont des motifs et des protagonistes de ses livres.

En deuxième lieu, le cas datif suppose de *parler au fantôme* comme complément d'objet indirect : dédicaces et invocations peuplent ses recueils de poésie de bout en bout, comme le rappelle la sujette de *La novela de la poesía* : « je leur ai dédié des livres je les ai nommés / par leurs noms j'ai appris / que personne ne me répondait ». Le poème invoque, tutoie, comme le signalait Martine Broda à propos de la lyrique amoureuse, ou Jorge Panesi pour désigner le jeu du tutoiement de Tamara avec les poètes-frères de sa génération.

En troisième lieu, le cas ablatif, peut-être le geste le plus radical, donne lieu à la conversation *avec le fantôme* lorsqu'il fait résonner ces voix et que le poème devient une forme de vie spectrale partagée. C'est cette conversation avec les fantômes qui occupe le centre de *Chicas en tiempos suspendidos* et suspend un moment — le temps que dure la suspension poétique — la peur de la contagion et de la solitude : « si je faisais maintenant un test / non pas de covid mais de solitude / il serait sûrement négatif. / Résultat : ELLE N'EST PAS SEULE. / Grâce à Rancière, à Lihn, à Marília / et aussi à Hocquard / – que je viens de découvrir à travers elle – / je m'abrite dans ce temps suspendu / où il semble possible / d'additionner le pain et l'émotion » (2021 : 77).

Cette triple dimension grammaticale implique, en effet, que la poésie de Tamara Kamenszain détraque le temps et le fait au moyen d'un ton désirant (« additionner le pain et l'émotion »). *The time is out of joint*, s'exclame Hamlet, cité par Jacques Derrida à maintes reprises pour penser la temporalité non linéaire de la politique. Le temps poétique, ainsi, temps suspendu et anachronique, est un temps lui aussi hors de ses gonds, disjoint, envahi par les spectres. Entre la vie et la mort, les spectres qui se font entendre dans le poème nous situent dans un temps non clos, non orienté vers une fin tragique qui obstruerait la possibilité de la révolte, mais ouvert : un temps que Derrida appelle, par opposition au messianisme abrahamique, le temps du messianique sans messie.

Dans le débat qui eut lieu en 1994 entre Jacques Derrida et Étienne Balibar autour de la publication de *Spectres de Marx* (1993), Derrida expliquait de la manière suivante le concept du messianique qui se trouve au cœur de l'essai :

> Le messianique [...] c'est l'attente de ce qui vient, l'ouverture par rapport à l'imprévisibilité de ce qui vient. Pas forcément une attente passive. Mais un rapport à ce qui vient comme « autre », par rapport à l'événement en tant qu'il interrompt le cours normal, habituel, approprié du temps. C'est-à-dire la césure. Partout où il y a césure, il y a cette rupture messianique en place [...] Dès que j'ouvre la bouche, je suis dans la promesse. Dès que je m'adresse à l'autre, je suis dans la promesse. C'est-à-dire dans une certaine performativité, dans une ouverture à l'avenir (2024 : 285).

Césure, du latin *caesura*, provient du verbe *caedere* (couper, blesser ou tuer) et, comme on l'a déjà dit, est un terme poétique qui désigne la coupure, la pause ou la séparation, à l'intérieur d'un vers, entre deux hémistiches. Jacques Derrida fait usage de ce terme poétique pour penser le messianique et, par conséquent, le temps ouvert de la politique. Blessure, coupure et ouverture : la césure, petite pause au sein du vers, suspens rythmique, trou par lequel la syntaxe s'échappe, est pour Derrida le dispositif privilégié de l'événement.

Ainsi, la césure, comme nous l'avons vu dans le poème de *El eco de mi madre* mais aussi, plus largement, l'idée de coupure, de blessure ou d'interruption du temps que produit la répétition chaque fois qu'elle altère une partie de l'énoncé (comme nous l'avons vu avec Écho, mais aussi avec les répétitions de vers d'autrui, etc.), fait advenir le spectre ou, du moins, se montre ouverte à son avènement. Reste d'un autre temps, passé ou à venir, les spectres de ces filles ouvrent ce que Tamara Kamenszain avait nommé, dans des travaux antérieurs, la lyrique terminale. À sa place, la césure se présente comme ouverture, survivance et attente de l'événement à venir : « femmes qui, en risquant leur propre vie », dit la voix de *Chicas…* en se référant aux Grands-mères, « se sont installées sur la Plaza de Mayo / sachant que tôt ou tard leurs petits-enfants / viendraient les chercher » (p. 45).

Le messianique sans messie, chez Tamara Kamenszain, peut ainsi se penser comme ce « tôt ou tard » que la poésie, en tant que temps suspendu, non linéaire, rend possible. Mais aussi, pour reprendre le récit biblique qui structure à la fois la pensée de Jacques Derrida et la cabale de Walter Benjamin et Gershom Scholem —et, dans cette même tradition, la poésie de Tamara—, ce messianique sans messie, cette attente sans horizon d'attente, rend compte dans sa poésie d'une manière de se défaire de la loi abrahamique, la loi paternelle associée au Talmud, au cercle masculin et au *ghetto*, pour s'ouvrir au temps des filles, un temps non théologique et féministe dans la mesure où il

s'émancipe du « nom vorace du patriarche » (le vers est tiré de *La casa grande* [2019 : 193]). Sur le nom du patriarche, Abraham ou la loi paternelle, s'inscrivent les prénoms des filles, des noms qui ne renvoient pas à une lignée ni ne scellent une fin de roman, mais qui s'ouvrent, dans le temps suspendu du messianique sans messie, vers une « attente sans horizon d'attente » (Derrida, 2024 : 262). Ainsi, la poète, entre la veille et le rêve, entre la vie et la mort, ouvre un espace d'hospitalité pour accueillir les fantômes, leur offrir le pain.

Dans un article consacré à Aby Warburg, Germán Prósperi analyse le concept de *Nachleben* comme une critique, sur le plan philosophique, de la métaphysique de la présence et, sur le plan politique, de la politique pensée comme gouvernement du vivant. Prósperi rappelle la définition de la *politiké* chez Platon, selon laquelle, pour qu'il y ait politique, il doit y avoir gouvernement du vivant (*zoé*). C'est pourquoi les morts (et, ajoutons-nous, les poètes) sont relégués, pour Platon, hors de la vie politique. Mais les morts, souligne Prósperi en lisant Warburg, ne constituent pas un non-être, mais un « être-du-avoir-été ». Le travail de Warburg sur les images, note Prósperi, consiste à « détecter et mettre au jour ce résidu métaphysique, spectral et posthume qui hante les images et qui est irréductible à la métaphysique de la présence, tant dans sa dimension politique qu'ontologique » (2019 : 173).

Ce « résidu métaphysique, spectral et posthume » — qui est aussi ce que va chercher l'historien, selon Walter Benjamin, devenu chiffonnier — est ce que j'essaie de lire, dans la dernière période de Tamara Kamenszain, comme l'irruption d'une voix qui persiste ou survit : la voix des poètes mortes devenues des spectres parlants. J'appelle cette énonciation posthume, qui mêle les voix des « filles » et des « grands-mères » dans une énonciation plurielle et en même temps trouée par l'absence, un chœur spectral.

Le mot « chœur », du grec χορός, renvoie dans son étymologie à l'enceinte formée par les personnes qui chantent. Il est donc significatif de penser le passage du « cercle masculin » ou « ghetto » — qui excluait du chant (*kaddish*) le sujet rêvé — vers le chœur spectral qui l'accueille et, en même temps, la dissout parmi les « lyriques rauques » des autres : les Grands-mères qui réclament leurs petits-enfants, les petites-filles qui réclament l'avortement légal. Ces chants, distants dans le temps, se rassemblent, comme dans une danse macabre, face à l'injustice et à la violence qui ne laissent pas de place à leur énonciation.

L'idée de chœur spectral est anachronique et, en même temps, implique la construction d'une voix multiple, qui ne renvoie à aucun sujet individuel. On passe ainsi de l'écho (de la mère, au singulier) au chœur (des filles, au pluriel) : tous deux dissolvent la source de la voix mais, à la différence de cet écho qui, comme nous l'avons vu avec Anne-Emmanuelle Berger, déconstruit le temps de la loi paternelle et du récit maternel, et suppose donc une sorte de temps différentiel par rapport au temps des origines, le chœur spectral, tout en construisant une voix multiple — les filles, les poétesses — et anachronique — dans la mesure où il mêle les temporalités —, dessine une éthique : il écoute les autres et leur fait une place dans le poème.

La spectralité comme éthique du poème nous conduit à reconsidérer « l'énonciation testamentaire » intrinsèque au langage poétique telle que la conçoit Jorge Monteleone dans *El fantasma de un nombre*. Là, Monteleone introduit sa théorie du sujet imaginaire du poème et lui attribue une fonction qui m'intéresse particulièrement : la fonction thanatique. Monteleone écrit dans l'introduction de son livre : « ce phénomène de scission, de décentrement ou de dissolution de l'unité du sujet — qui n'est pas non plus étranger à la découverte freudienne — correspond aussi à la perte du fondement transcendant pour le sujet et sa parole, c'est-à-dire à la destitution du Logos divin comme garant de la subjectivité » (2016 : 10).

La figure de la dissolution de l'unité du sujet commence, pour Jorge Monteleone, avec la poésie moderne — chez des figures emblématiques comme Stéphane Mallarmé ou Arthur Rimbaud, avec son célèbre *Je est un autre* — et les discours qui l'entourent, tels que le dionysiaque chez Friedrich Nietzsche ou l'inconscient freudien. En ce sens, la poésie moderne réalise de manière anticipée ce que la philosophie, puis la psychanalyse, recueillent déjà bien avancé dans le XIXe siècle : l'impossibilité de réduire le sujet à une unité close, autoconsciente, transcendantale et cartésienne. Comme le souligne Mariela Blanco dans son article « Teorías sobre el sujeto poético », « il convient de ne pas oublier que le sujet contre lequel portent ces coups est l'ego cartésien qui se fonde dans son opposition à la catégorie d'objet et dans une claire suprématie à son égard » (2006, p. 154). La crise du sujet cartésien sera largement reprise par le poststructuralisme à travers la déconstruction de la figure de l'auteur comme garant du sens et de l'autorité sur le texte, afin de montrer que la trame textuelle ne cesse de disséminer les marques de sa suprématie.

Cependant, en suivant la ligne de Monteleone, en Amérique latine, c'est l'avant-garde historique qui relève ce défi de la dissolution du moi à travers l'usage du double (Jorge Luis Borges), de l'orphelinage ou de la négation du nom (César Vallejo). À partir de ces figurations du sujet scindé, disséminé, il devient impossible, bien avant le poststructuralisme français, non seulement de se référer à l'auteur comme catégorie orientant la lecture, mais aussi de lire la construction imaginaire du sujet comme une catégorie stable. Au contraire, le sujet imaginaire du poème apparaît comme un signifiant vide qui sera parlé par chaque acte d'énonciation poétique, comme une deixis inséparable de son tissu textuel ou comme une voix fragmentaire qui continue de parler après l'évaporation du sujet dans l'avant-garde : autrement dit, comme un fantôme. La voix poétique comme voix d'outre-tombe — avec les exemples de Mallarmé ou de Alejandra Pizarnik — se combine chez Tamara Kamenszain, lue à partir de Jacques Derrida, selon une perspective ablative : parler avec les fantômes et non seulement comme un fantôme, afin d'échapper à ce qui est « actuellement vivant ».

En effet, après le parcours effectué par les poèmes de Kamenszain, il est possible de suggérer que la répétition, et plus précisément l'écho comme principe constructif, ne se contente pas de multiplier le sujet, mais le spectralise également. Cela signifie, pour reprendre l'épigraphe de Derrida, qu'elle met en œuvre une éthique et une politique : la voix qui énonce, prise dans l'itération et donc dans la variation, coupe le temps fatal (la mort interrogée par le refrain) qui la distingue des mort·e·s et des non-né·e·s (réuni·e·s dans le vers « et pourtant et pourtant ») pour leur parler et pour qu'iels parlent à travers le poème.

L'idée de chœur spectral construit finalement une temporalité qui glisse, comme la citation de Derrida, entre le « déjà plus » et le « pas encore » : une temporalité que l'on pourrait nommer, avec Judith Butler (2005), un futur antérieur, un temps du deuil qui se soustrait à la fois à la logique présentiste qui domine une grande partie de la pensée de notre époque — des théories new age du « vivre le présent » aux lectures de l'accélérationnisme — et au regard apocalyptique, qui apparaît dans *Chicas en tiempos suspendidos* à travers cette langue alarmiste des écrans. À une époque, la nôtre, vouée aux discours de la fin du monde — pas si différents des discours de la fin de l'histoire que critiquait Derrida au début des années 1990 —, discours presque théologiques, conjugués au futur simple, qui prétendent clore l'avenir sans même accomplir le travail

du deuil (Georges Didi-Huberman, 2025), la poésie peut convoquer les fantômes ou les spectres : c'est-à-dire ouvrir l'avenir.

La poésie est spectrale, la parole d'un fantôme. C'est ce que suggère Mallarmé, cité par Monteleone, lorsqu'il écrit « mais, heureusement, je suis parfaitement mort ». Ou Alejandra Pizarnik lorsqu'elle récite : « alejandra alejandra / dessous je suis moi / alejandra », ou encore Néstor Perlongher lorsqu'il écrit, durant son exil, quarante-trois fois le syntagme « il y a des cadavres ». Le chœur spectral de Kamenszain, le chœur des « filles », transforme sa poésie écholalique en un dialogue avec celles qui ne sont plus : les assassinées, les victimes de suicide, les mortes pour avoir avorté, les disparu·e·s — spectres ou « épouvantes », pour reprendre le terme de Silvia Schwarzböck, qui nous regardent hors de toute synchronie. Les épouvantes exhibent la matrice liminaire de tout énoncé : entre la mort et la vie ; entre ce qui ne naîtra jamais — l'avortement, le foulard vert — et ceux qui sont en train de mourir — le père à l'hôpital — ; entre la maladie — le Covid — et la continuation de la vie — la bibliothèque — ; entre l'enfance — les petits-enfants — et la vieillesse — désignée comme « population à risque » par la télévision — ; entre le suicide et la quête éternelle de la jeunesse.

Temps spectral, donc : un temps qui se soustrait à la logique de la fin, de la tragédie et de la clôture, non seulement comme une rébellion contre le temps linéaire et chronologique, mais aussi pour ce qu'il rend possible en termes politiques, esthétiques, subjectifs et éthiques : penser la question du parler avec, ré-entonner certaines voix qu'une langue prosaïque fixe et clôt en décrétant, avec la fin d'une vie, la fin de sa parole. C'est ce qui se produit, par exemple, avec les voix des enfants de disparu·e·s dans le dernier livre de Tamara, qui ne restent pas enfermé·e·s dans des récits héroïques ou tragiques, mais apparaissent dans une nouvelle intonation.

Le temps suspendu serait ce temps entre la vie et la mort, un temps qui n'est pas celui des dates ou qui, lorsqu'une date fait irruption, le fait comme un *shibboleth* — pour reprendre un concept que Tamara cite de Derrida, lui-même repris de Paul Celan — : la date comme signature. Ainsi se termine *Chicas en tiempos suspendidos* :

Et pourtant et pourtant
comme si elle ne m'appartenait pas
tout d'un coup tombe
collée aux jours de la pandémie
une date.
Mars-décembre 2020 (2021: 86)

Que signe cette date placée à la fin du long poème, un poème qui s'ouvre précisément sur la négation de la date ? 2020 : le temps suspendu de la pandémie, le temps que la télévision, alarmiste, décrète comme la fin de ce qu'elle appelle la population à risque (2021 : 36-37). Cette date qui clôt le long poème, pourtant, se dépouille du sens univoque que peut lui attribuer le « téléviseur monolingue » (p. 33) et s'ouvre vers l'avenir, comme une manière d'être lue ou de parler avec, elle aussi comme un fantôme — et peut-être de façon prémonitoire —, les autres : « ce seront d'autres qui, au dos / d'une photo du XXe siècle / reconnaîtront nos noms / me dis-je en me retirant » (p. 86).

L'écho fonctionnait comme un procédé temporel et énonciatif par lequel se creusent et se disséminent les marques aussi bien de ce sujet textualiste dont se plaint la Tamara Kamenszain des derniers livres que du sujet autobiographique à la première personne (Tamara), grâce à l'éloignement de la source de la voix que produit la répétition — un énoncé qui revient, réverbéré par un autre. Le chœur peut alors être pensé comme un dispositif lui aussi écholalique, en un sens intertextuel (Julia Kristeva) et communautaire, mais surtout spectral : parler des mortes comme une forme de parole politique. Peut-être n'est-ce que dans cette césure produite par l'enjambement, dans cette coupure, qu'il devient possible d'entendre ces voix.

Dans son livre *Ayaï ! Le cri de la littérature*, Hélène Cixous se demande : « Peut-on défaire ce qui est fait, peut-on démourir, désachever, dé-défaire ? », et répond aussitôt : « Non. Mais si. La littérature peut refaire de la vie avec des cendres. De la vie autre. De la vie suivie, poursuivie ». Ce « mais si » rejoint le refrain « et pourtant et pourtant », répété quinze fois dans ce dernier livre de Tamara Kamenszain. La vie et la mort coexistent ainsi dans une coordination-juxtaposition au sein d'un refrain qui se répète pour faire revivre les mortes. Ainsi, si la littérature peut continuer la vie, c'est à condition que celle qui énonce, cette sujette devenue Tamara devenue nous, se transforme en fantôme afin de rejoindre les morts dans la cadence itérative de la répétition.

Les « épouvantes » du livre éponyme de la philosophe argentine Silvia Schwarzböck sont les fantômes des disparu·e·s qui reviennent, selon l'autrice, dans l'esthétique post-dictatoriale. « Pourtant », dit Schwarzböck ; « mais si », dit Cixous ; « et pourtant, et pourtant », dit Kamenszain : les fantômes « existent dans le présent ». C'est cette coexistence paradoxale dans le temps qui, comme j'ai voulu le montrer, nourrit la poésie comme dispositif de répétition. Si le vers fonctionne comme différence par rapport à la ligne prosaïque (et donc généalogique, héréditaire, etc.), l'écho redouble, multiplie et dissout cette identité fixe, progressive et affirmative pour instaurer, comme l'indiquait l'épigraphe de Jacques Derrida, une forme de justice. Reste à savoir si la sujette peut faire du « cauchemar » des épouvantes une « vie qui continue ». Le recueil-épitaphe de Tamara suggère une réponse : « c'est pourquoi la poétesse que nous portons toutes en nous / cherche à sortir du placard dès maintenant / vers un destin nouveau qui était déjà écrit / et qui, au bord de sa propre histoire revisitée / ne s'est jamais lassé de nous attendre » (2021 : 14).

Au terme de ce parcours, il apparaît clairement que la poésie de Kamenszain construit une poétique singulière où l'énonciation, la répétition et la dissolution s'entrelacent de manière dialectique. Ce qui pouvait d'abord sembler un simple déplacement pronominal — de la troisième personne du singulier au nous des poétesses — se révèle être une opération plus complexe, où la voix se diffracte, se dissémine et se spectralise. La figure de l'écho, comme motif poétique, procédé et marque de la différence sexuelle, joue un rôle central dans cette dynamique : elle permet à la voix de se répéter tout en se transformant, d'énoncer tout en dissolvant la source de son énonciation. Loin d'être une simple affirmation identitaire, la répétition instaure une communauté d'ombres, où les voix des mortes, des disparu·e·s et des non-né·e·s coexistent avec celles des vivant·e·s.

En ce sens, la poésie de Kamenszain s'inscrit pleinement dans la lignée de la spectralité telle que l'a pensée Jacques Derrida : une modalité d'énonciation qui défait la linéarité du temps, ouvre une éthique de la relation aux fantômes et met en jeu une politique de l'héritage et de la mémoire. Le sujet poétique se configure comme ce qui parle depuis l'entre-deux, dans une direction hantée, où la parole se laisse traverser par les voix absentes et futures. En cela, la voix kamenszainienne rejoint ce que Jorge Monteleone nomme le « fantôme d'un nom » : un sujet poétique qui, toujours déjà

spectral, oscille entre le pronom personnel et la mort, entre l'identité et la disparition. Dans cette perspective, *Chicas en tiempos suspendidos* apparaît comme l'aboutissement d'une poétique où le sujet n'est plus ni un moi individuel ni un simple nous collectif, mais une multiplicité disjointe, un chœur spectral.

9. Résumé détaillé de la deuxième partie

La **deuxième partie**, intitulée « Échos d'un autre temps dans la poésie argentine récente », étend l'analyse à d'autres poètes du corpus dans le but d'identifier des modulations temporelles qui dialoguent avec les problématiques étudiées dans l'œuvre de Kamenszain. Cette section s'articule autour d'une série de thématiques qui permettent d'observer différentes formes d'inscription du temps dans le poème. Le parcours ne suit ni un ordre chronologique ni un ordre générationnel, mais propose une constellation de figurations temporelles qui permettent d'examiner la récurrence de procédés rythmiques produisant des superpositions, des décalages et des discontinuités temporelles.

Le chapitre 4, « **Encore. Héritages** », analyse les représentations de l'héritage en tant que forme d'inscription temporelle qui articule généalogie, mémoire et transmission. Ce chapitre examine la présence de noms propres, de scènes familiales et de lignées littéraires comme des formes d'inscription du passé dans le présent du poème. L'héritage n'apparaît donc pas comme une continuité stable, mais comme un dispositif qui introduit des tensions entre répétition et variation, permettant de concevoir la tradition comme une temporalité en conflit.

La première section, intitulée « **Noms du père et père absent : Iannamico et Mugica** », examine comment les poétiques de Roberta Iannamico et Fernanda Mugica, autrices qui dialoguent, chacune à sa manière, avec Tamara Kamenszain, interrogent le temps généalogique associé au nom du père, produisant ainsi diverses modulations de l'héritage et de la filiation. Alors que dans l'œuvre de Tamara Kamenszain, le nom de famille paternel constituait le cœur d'une réflexion sur la tradition et l'appartenance, dans ces écrits, la lignée masculine apparaît déplacée, profanée ou carrément absente. Dans les deux cas, le prénom cesse de garantir une continuité temporelle homogène et devient un lieu de décalage à partir duquel les poèmes élaborent d'autres formes de relation avec la tradition littéraire et familiale.

L’analyse de *Dantesco* par Roberta Iannamico montre comment le signifiant paternel, dans la double référence au nom de Dante et au nom de famille de l'autrice, ne restitue pas une généalogie stable, mais est soumis à un processus de déplacement qui ouvre l'héritage vers l'avenir. Alors que dans les livres précédents, la lignée apparaît associée à des figures féminines qui configurent une mémoire domestique et corporelle, dans cet ouvrage composé d’un long poème, le nom du père s’inscrit dans une tradition littéraire à la fois citée et profanée. La descente qui structure le texte reprend la structure du voyage dantesque pour la transformer en une traversée lumineuse où le passé ne fonctionne pas comme une origine fixe, mais comme une matière disponible pour la réécriture.

Le travail sur les temps verbaux, en particulier l’emploi du passé et le début *in medias res*, permet d’envisager l’héritage comme une temporalité déjà engagée que le poème reprend pour produire un détournement. Le parcours s’articule à travers une série de seuils qui rythment le cheminement et configurent une expérience du temps comme une succession d’ouvertures. La référence à Dante et au grand-père ne consolide pas une lignée, mais la désacralise par des analogies matérielles et des gestes qui ramènent la tradition dans le domaine du quotidien. L’héritage paternel devient ainsi un point de départ pour la construction d’une orientation propre, dans laquelle le temps de l’origine se transforme en temps de passage.

Dans la poétique de Fernanda Mugica, en revanche, la lignée paternelle apparaît marquée par l’absence. Les poèmes de *Museo del corazón del kamikaze* élaborent un discours qui se situe explicitement dans la position de la fille illégitime, c’est-à-dire dans une position où le nom de famille ne peut servir de garantie d’identité. Le poème « no soy la hija de » travaille cette absence à travers une exploration de la matérialité de la langue, dans laquelle le nom propre se désarticule et expose dans son écriture le vide qui traverse la filiation.

Le travail sur les noms rend visible l'absence de lignée et transforme la négativité en procédure poétique. L'absence du père ne se présente pas comme un simple manque, mais comme la condition de possibilité d'une écriture qui fait de l'erreur, de la coupure et de la lacune des modes de production de la subjectivité. Le rapport à la tradition littéraire s’établit ici à partir d’échos et de variations qui ne constituent pas une généalogie stable, mais une série de connexions partielles. L’héritage apparaît comme un reste ou une

résonance qui ne s'organise pas en une ligne de transmission, mais en un réseau d'affinités contingentes.

Le passage du vers à la prose introduit une dimension imaginaire dans laquelle le nom est remplacé par des sons ou des figures non humaines, déplaçant ainsi la fonction symbolique du nom de famille en tant que marque d'appartenance. Ce travail formel remet en question les relations de concordance qui structurent tant la syntaxe que l'ordre généalogique, produisant un langage dans lequel les liens ne répondent plus à un principe causal mais à des associations contingentes. La discordance grammaticale devient ainsi le corrélat d'une temporalité décalée qui interrompt la continuité entre origine et identité.

Les poétiques de Iannamico et de Mugica remettent en cause la temporalité généalogique associée au nom de famille paternel par des procédés distincts mais convergents : alors que chez Iannamico l'héritage est profané et ouvert vers l'avenir, chez Mugica l'absence de lignée s'inscrit dans l'écriture comme la marque d'une subjectivité qui se construit à partir du manque. Dans les deux cas, le temps de l'origine apparaît déstabilisé par des opérations formelles qui transforment la filiation en un espace de variation. Le nom du père cesse de fonctionner comme fondement de l'identité pour devenir un vestige que les poèmes reconfigurent dans le présent.

À partir de ce déplacement de la lignée paternelle, le chapitre s'oriente vers l'analyse des figures maternelles, où l'héritage ne s'organise plus autour du nom de famille, mais autour de la matérialité de la langue, du corps et des objets qui configurent une autre temporalité de la transmission. Alors que la section précédente analyse la manière dont les poétiques de Iannamico et de Mugica remettent en question le temps généalogique associé au nom de famille paternel, la section 4.2., « **La lignée maternelle et ses figures** », s'attarde sur diverses images de la lignée maternelle qui configurent un héritage non linéaire, matériel et affectif. Contrairement à la filiation organisée par la logique du prénom et de la transmission identitaire, la lignée féminine apparaît dans ces poèmes comme un réseau d'objets, de gestes et de marques corporelles qui inscrivent la temporalité dans l'espace du quotidien. L'héritage maternel ne se présente pas comme une continuité homogène, mais comme une constellation de vestiges qui survivent dans des pratiques minimales, souvent liées à la sphère domestique, et qui permettent des modes de subjectivation traversés par la répétition et la différence.

Dans la poésie de Roberta Iannamico, la figure de la « corde à linge » (*Tendal* c'est le titre d'un de ses livres) cristallise cette forme de temporalité héritée. Face à la linéarité du récit familial, la corde à linge propose une disposition spatiale qui rassemble ce qui est dispersé sans l'englober dans une séquence progressive. Associé aux tâches domestiques féminisées, le séchoir articule répétition et variation : chaque vêtement est suspendu au même fil mais conserve sa singularité. La généalogie se configure ainsi comme une trame ouverte où les liens s'établissent par proximité plutôt que par subordination hiérarchique. Les objets hérités — fleurs, tissus, ustensiles — se présentent comme des vestiges transformables que l'écriture profane, les déplaçant de leur fonction originelle vers de nouveaux usages poétiques. L'héritage cesse d'être une substance qui se conserve pour devenir une matière qui se réécrit dans le présent de l'écriture.

Cette temporalité s'inscrit dans une conception de la mémoire comme pratique répétitive qui ne produit pas d'identité, mais de la variation. Les gestes qui se répètent d'une génération à l'autre inscrivent l'héritage dans le corps, mais cette inscription ne fixe pas un destin ; elle ouvre au contraire la possibilité d'une réappropriation singulière. Le temps généalogique apparaît alors traversé par une tension entre persistance et transformation : ce qui est hérité survit sous forme d'empreinte, mais cette empreinte ne s'active que dans l'acte de réécriture qui en déplace le sens.

Dans les poèmes de Laura Wittner, la figure de la « marquita » introduit une autre dimension de l'héritage corporel. Cette petite brûlure qui se transmet de mères en filles fonctionne comme une inscription minime qui condense une histoire commune à la surface sensible du corps. Le diminutif qui la désigne déplace la monumentalité associée à la généalogie vers une temporalité intime, liée aux rythmes des soins. L'héritage se transmet ici comme une marque affective plutôt que comme un récit : une empreinte qui ne renvoie pas à une origine stable, mais à une expérience partagée qui se réactualise dans le présent.

La poésie de Clara Muschietti propose, à travers la figure de l'« estampe », un héritage traversé par l'indétermination. Contrairement à la marque corporelle, l'estampe renvoie à une image qui circule entre les corps sans s'ancrer définitivement dans aucun d'entre eux. Le lien entre mère et fille apparaît médiatisé par une distance qui empêche l'identification totale et qui introduit une différence au sein même de la filiation. L'héritage se manifeste alors comme un reste discursif qui persiste sans garantir ni

continuité ni appartenance stable.

Les figures analysées permettent d'envisager la lignée maternelle comme une temporalité non linéaire, marquée par des répétitions, des décalages et des ruptures. Le *tendal*, la *marquita* et la *estampa* désignent des modes d'inscription de la mémoire qui ne répondent pas à la logique de l'origine, mais à celle d'une persistance transformatrice. L'héritage n'apparaît pas comme fondement identitaire, mais comme un vestige matériel et affectif que l'écriture met en variation. Ainsi, les poèmes déplacent la généalogie de l'ordre de la filiation vers celui de la relation esthétique, où le passé survit comme une puissance ouverte à de nouvelles configurations du sujet.

Le chapitre 5, « **Le temps qu'il fait. Temps intime et temps cosmique** », examine les variations temporelles liées à l'expérience quotidienne et à la perception des phénomènes naturels. L'analyse d'images climatiques permet de réfléchir à la relation entre le temps intime et la temporalité cosmique, en montrant comment le poème articule des échelles temporelles hétérogènes. L'inscription des variations atmosphériques et saisonnières produit des décalages dans la perception du temps qui influent sur la construction du sujet poétique, configurant une temporalité qui oscille entre l'ordinaire et l'extraordinaire.

Ce chapitre propose de prendre un peu de recul par rapport à la question de l'héritage abordée dans le chapitre précédent afin de réfléchir à la manière dont la poésie argentine récente réinscrit le sujet dans une temporalité qui le dépasse : le temps météorologique. À partir d'une constellation théorique qui articule Roland Barthes, Saint Augustin, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin et Louis Althusser, il est proposé que le « temps qu'il fait », traditionnellement associé à la trivialité de la fonction phatique du langage (Benveniste, 1970), peut devenir, dans le poème, une forme d'intervention sur le Temps avec un grand T. Au lieu de concevoir la météorologie comme une simple référence objective ou comme un lieu commun descriptif, ce chapitre propose de la lire comme une zone de contact entre des temporalités hétérogènes : le temps intime, le temps cosmique et le temps affectif.

La première partie (« **Ponctuations du temps qu'il fait** ») reprend l'observation de Barthes selon laquelle la locution « le temps qu'il fait » constitue une forme minimale de création de lien social : une forme de communion qui dépend du geste même de parler ou d'entrer en contact. Il est ainsi suggéré que la poésie contemporaine exploite cette

trivialité du langage (parler pour parler) afin de la rendre productive en termes politiques. Parler du temps cesse d'être une insignifiance pour devenir une forme de réinscription du sujet dans une temporalité commune. Là où le Temps apparaît comme une instance inaccessible ou menaçante — que ce soit sous la forme de la temporalité cosmique aristotélicienne ou de l'imaginaire apocalyptique analysé par Didi-Huberman —, le poème introduit une médiation linguistique qui permet de rendre lisible une relation affective avec le monde.

Le chapitre propose, en ce sens, que le temps météorologique fonctionne comme un opérateur de subjectivation. La référence à Benjamin dans « Expérience et pauvreté » (1933) permet d'envisager la dimension du temps apocalyptique en relation avec l'expérience historique du XXe siècle : face à une temporalité catastrophique qui appauvrit l'expérience communicable, le temps des nuages, de la pluie ou du ciel offre, selon notre lecture, une forme de continuité minimale, une persistance qui permet de maintenir la parole et de réactiver le lien entre expérience et langage. Alors que le temps apocalyptique tend à produire une division entre ceux qui dominent la temporalité historique et ceux qui la subissent, les poèmes qui parlent du climat introduisent une énonciation qui restitue la possibilité de parler dans le temps. Le temps météorologique apparaît ainsi comme un espace dans lequel le sujet peut encore intervenir, non pas en termes de domination mais d'inscription rythmique et affective.

Dans ce cadre, le chapitre s'interroge sur la manière dont la poésie récente traite le temps qu'elle crée. Plus précisément, comment l'énonciation poétique parvient-elle à établir un lien entre le temps impersonnel du climat — formulé grammaticalement à la troisième personne — et une temporalité située, marquée par la perception, le désir ou l'attente. Le problème du temps réapparaît alors lié à sa dimension linguistique : non seulement nous parlons du temps, mais nous parlons dans le temps. À la suite de Benveniste (2006), le temps est conçu comme une catégorie indissociable de son inscription dans le langage ; le rythme, la ponctuation et la durée des syllabes constituent des formes de mesure et de production de la temporalité. Le poème, dans cette perspective, ne se limite pas à représenter le temps météorologique, mais le module et en fait une expérience partagée.

L'analyse de *Lluvias* de Laura Wittner (2009) dans la deuxième section permet de préciser cette hypothèse. Le recueil s'articule en trois sections qui correspondent à

différentes modulations du verbe « pleuvoir », ce qui permet d'interpréter ce phénomène climatique comme un processus temporel s'étendant de l'anticipation à l'après-événement. Si le verbe « pleuvoir » sert souvent d'exemple paradigmatique de l'impersonnalité grammaticale, la lecture montre comment le recueil de poèmes déplace progressivement cette impersonnalité vers une forme singulière de subjectivation. La pluie n'apparaît pas seulement comme un objet d'observation, mais comme une instance de rencontre entre le sujet et une temporalité qui semble initialement l'exclure.

En dialogue avec Louis Althusser et sa lecture d'Épicure (2002), ce chapitre propose de lire la pluie comme une figure du clinamen : une déviation minime qui introduit une différence dans l'ordre du nécessaire. Le temps météorologique ne se présente alors pas comme une pure régularité, mais comme un événement, comme une variation infime qui ouvre la voie à une forme de liberté. L'observation de la pluie devient une pratique d'attention portée à ces déviations qui modifient l'expérience quotidienne. En ce sens, le livre de Wittner ne s'inscrit pas simplement dans une tradition objectiviste, mais établit une relation spécifique entre perception et affect, où la description du climat devient une forme d'intervention dans le présent.

La lecture s'attarde tout particulièrement sur le rôle de la ponctuation en tant que marque de subjectivation. L'utilisation répétée du point-virgule introduit une articulation entre le temps objectif du climat et le temps affectif du sujet. Ce signe fonctionne comme une charnière qui sépare et réunit deux ordres apparemment inconciliables : le temps qui s'écoule indépendamment de la volonté humaine et le temps vécu. À travers cette modulation minime, le poème produit une inscription singulière dans le temps commun. Le point-virgule apparaît ainsi comme un lieu de rencontre entre l'extérieur et l'intérieur, entre la description météorologique et le désir.

Tout au long du livre, la voix poétique passe d'une position de relative extériorité —où le temps semble être décrit par des instances impersonnelles telles que les prévisions météorologiques— à une participation plus explicite à l'énonciation. La pluie cesse d'être un phénomène purement représenté pour devenir quelque chose qui parle et à laquelle on peut répondre. Le langage du poème introduit une dimension dialogique dans laquelle le ciel, la pluie ou les nuages semblent prendre part à une conversation. Cette personnification n'implique pas un retour à des formes romantiques d'animisme, mais une exploration des manières dont le langage peut établir des continuités entre différents

ordres d'expérience.

Le temps météorologique apparaît alors comme un espace de médiation entre le temps cosmique et le temps intime. Au lieu de reproduire la séparation hiérarchique entre le « là-haut » et le « ici-bas », les poèmes montrent une circulation entre ces deux dimensions. La pluie, les nuages ou le ciel fonctionnent comme des surfaces d'inscription sur lesquelles se projettent des sentiments, des attentes ou des craintes. Le temps qu'il fait ne se présente pas comme une simple toile de fond, mais comme une instance qui participe activement à la configuration de l'expérience.

En ce sens, ce chapitre avance que l'apparente banalité de parler du temps qu'il fait constitue une forme de résistance à la fermeture de l'imaginaire temporel. Face à la temporalité apocalyptique qui domine une grande partie de l'imaginaire contemporain, la poésie produit une temporalité mineure, quotidienne, qui permet d'entretenir une relation ouverte avec l'avenir. Parler du temps qu'il fait implique donc de contester le monopole de l'énonciation du temps, en déplaçant son caractère abstrait vers une dimension commune et affective.

Les poèmes de Wittner montrent que la météo n'est pas simplement une donnée objective, mais un espace de construction subjective. L'expérience du temps s'entremêle avec le désir, l'attente ou la mémoire, produisant une temporalité complexe où s'articulent perception et langage. Le sujet ne domine pas le temps, mais il n'y est pas non plus entièrement soumis : il intervient par une pratique de l'attention qui transforme l'observation en énonciation.

Ainsi, ce chapitre suggère que *le temps qu'il fait* constitue un point de rencontre entre le langage, l'expérience et la communauté. Dans la mesure où le climat touche tout le monde, son inscription dans le poème ouvre la possibilité de penser une temporalité partagée qui ne s'organise pas à partir de grands événements historiques, mais de variations minimes. La poésie apparaît ainsi comme un espace où le temps peut être non seulement mesuré, mais aussi raconté, modulé et affecté.

La section 5.3, « **Il s'assombrit (le miracle): Muschietti et Gouiric** », propose de lire, en dialogue, un poème de Clara Muschietti intitulé *Podría llevar cierto tiempo* et « Apoyate en mí todo lo que necesites » de Marie Gouiric, dans le but d'analyser de quelles manières le temps météorologique — le nuage, la pluie, la variation atmosphérique — ouvre une temporalité subjonctive liée à la formulation d'un miracle

profane. Contrairement au temps apocalyptique associé à la révélation ou à la catastrophe, le temps des nuages apparaît dans ces poèmes comme une brève rupture dans la continuité du présent, une variation presque imperceptible qui permet l'émergence d'une énonciation affective. Le changement soudain du climat (« le jour qui s'assombrit d'un coup », « saison des pluies ») agit comme le déclencheur d'un mouvement énonciatif qui articule le temps intime et le temps cosmique par un geste minime : demander un miracle.

Dans le poème de Muschietti, la description du temps introduit un présent marqué par la déception et la monotonie affective. Le changement soudain du temps — ce nuage qui apparaît « d'un coup » — provoque une fissure dans le cours routinier des choses et permet la formulation d'une croyance minimale, adressée à un tiers (« un saint inconnu »). Le poème organise une triple temporalité : le présent imprévisible qui déstabilise le sujet, le retour à un temps archaïque ou primitif lié à la famille, et l'interrogation sur l'avenir. Le passage entre ces temporalités n'est pas linéaire mais elliptique et fragmentaire, ce qui met en évidence l'impossibilité de réconcilier pleinement le temps intime et le temps cosmique. Cependant, la demande de miracle permet de s'extraire momentanément de la monotonie du présent. La pluie annoncée fonctionne ainsi comme un facteur externe qui reconfigure la perception et ouvre une dimension affective du temps, où l'hyperbole sentimentale caractéristique de la poétique de Muschietti permet d'intensifier l'expérience d'un présent vécu comme appauvri ou désertique.

Dans le poème de Gouiric, le motif de la pluie s'articule avec l'image d'un ciel ouvert qui permet la formulation d'une supplication silencieuse. Contrairement à la scène domestique et familiale de Muschietti, ici, le temps météorologique ouvre la voie à un temps commun. Le miracle, indiqué par des points de suspension, apparaît comme un énoncé performatif qui, paradoxalement, n'est pas prononcé : le poème rend visible un acte de parole qui se soustrait à la communication explicite. Le silence graphique fonctionne comme une ponctuation significative, analogue au point-virgule chez Wittner, dans la mesure où il permet de penser le temps poétique comme une forme d'inscription singulière dans le temps impersonnel du climat. Le pronom démonstratif (« cela ») désigne une instance innommable qui est à la fois destinataire de la supplication et source d'angoisse, configurant un espace d'énonciation qui ne s'organise pas autour d'une transcendance théologique mais d'une expérience partagée de vulnérabilité.

Dans ces deux poèmes, le temps qu'il fait crée une rupture dans la temporalité

homogène de la vie quotidienne et permet d'exprimer un désir à voix basse ou en silence. L'impersonnalité des verbes se rapportant au temps météorologique conditionne et rend possible une ouverture vers l'autre : le temps cosmique. En apparence étranger à l'expérience singulière, il devient le lieu où s'inscrit une subjectivité qui se forme en lien avec une communauté possible. Ainsi, la fonction phatique du langage — parler du temps — devient une pratique minimale d'orientation dans le présent, capable de contester la clôture apocalyptique par la formulation d'un temps commun.

La dernière section, 5.4, « 'Comme ces étoiles qui ont cessé d'exister il y a des milliers d'années' : catastrophe et subjectivation (Mugica) », analyse la manière dont la poésie de Fernanda Mugica articule le temps cosmique et le temps historique à partir de l'expérience de la catastrophe. Reprenant l'étymologie blanchotienne de *dis-astrum* comme « rupture avec l'astre », il est proposé de lire *Un billete de mil australes encontrado en un de Carl Sagan* comme une exploration poétique de la perte de toute orientation transcendante et de la nécessité de trouver, dans ce contexte, des formes minimales de subjectivation. Le titre du livre condense la rencontre entre deux temporalités hétérogènes : le temps cosmique associé à la vulgarisation scientifique de Carl Sagan et le temps historique argentin lié à la circulation puis à l'obsolescence de l'austral. Cette rencontre produit une scène temporelle posthume, marquée par la survie de vestiges matériels qui renvoient à des projets politiques et épistémologiques désormais clos.

Dans les poèmes de Mugica, le temps présent apparaît comme un temps en ruines, traversé par l'expérience de l'obsolescence et de l'extinction. La figure de la zombie qui ouvre le livre résume cette temporalité décalée : une vie qui persiste après la mort symbolique de ses repères historiques. Le poème qui donne son titre au livre articule le temps des étoiles éteintes avec l'expérience d'un présent marqué par l'incertitude et l'angoisse. La découverte du billet à l'intérieur du livre fonctionne comme un clinamen, une rencontre contingente entre des échelles temporelles qui permet l'émergence de la voix poétique. La coexistence de vestiges cosmiques et de vestiges économiques met en évidence une temporalité déséquilibrée, dans laquelle le sujet se constitue comme l'effet d'une discontinuité historique.

Chez Mugica, la ponctuation revêt une valeur structurante : la barre oblique introduit des coupures syntaxiques qui matérialisent l'impossibilité d'une temporalité

continue. Contrairement au point-virgule chez Wittner ou aux points de suspension chez Gouiric, la barre oblique marque une césure qui ne résout pas la tension entre les fragments, mais la maintient ouverte. Cette ponctuation disjonctive permet de concevoir la subjectivation comme l'effet d'une fracture temporelle : le sujet apparaît barré, traversé par un manque qui empêche l'identification totale au présent historique. Le motif du tissage, analysé dans un poème, renforce cette dimension temporelle : la mère qui tisse contre la montre incarne la tension entre le temps fini de la vie et la persistance d'une trame qui dépasse le sujet.

L'expérience de la catastrophe n'implique toutefois pas une fermeture totale de l'avenir. Le regard oblique porté sur l'étoile — dans l'un des poèmes, le sujet imaginaire regarde de côté ce qu'il ne peut regarder directement — engendre un mode de perception qui permet de saisir l'éclat résiduel de ce qui a disparu. Le temps cosmique ne se présente pas ici comme sublime, mais comme un reste, comme la trace d'une perte qui, néanmoins, ouvre la voie à de nouvelles formes d'orientation. L'écriture poétique apparaît alors comme une pratique de notation de la catastrophe qui ne cherche pas à restaurer une totalité perdue, mais à habiter l'intervalle ouvert par sa fracture.

Dans la continuité des poèmes analysés dans les sections précédentes, le temps météorologique ou cosmique ne se présente pas comme une instance transcendante, mais comme une surface d'inscription d'une expérience affective. La chaleur, le climat de l'époque ou la référence aux étoiles fonctionnent comme des moyens de réinscrire le temps historique à une échelle plus large sans en annuler la dimension singulière. Ainsi, la poésie de Mugica déplace la question du sens du temps vers la matérialité de ses vestiges : objets obsolètes, ruines, fragments linguistiques qui permettent d'envisager une subjectivité située dans l'après-catastrophe.

Le chapitre conclut que, dans les poétiques de Wittner, Muschietti, Gouiric et Mugica, le temps qu'il fait — traditionnellement associé à la trivialité de la fonction phatique — devient un dispositif privilégié pour réfléchir à la relation entre subjectivation et temporalité. La pluie, les nuages, le ciel ou les étoiles ne fonctionnent pas comme de simples motifs descriptifs, mais comme des opérateurs formels qui permettent d'inscrire le sujet dans un temps qui le dépasse, sans pour autant annuler sa capacité d'intervention. La ponctuation, l'hyperbole et le détournement articulent le temps intime et le temps cosmique, produisant des formes d'orientation minimale dans un présent marqué par la

menace de la catastrophe.

Le chapitre 6, « **Temps thanato-érotique : vers une érotique poétique du deuil** », examine les figurations du temps qui émergent à la croisée de l'expérience amoureuse et de l'expérience du deuil. À partir de la notion d'« érotisme du deuil » proposée par Jean Allouch (2006), j'analyse la manière dont certains poèmes configurent une temporalité qui ne répond ni à la logique linéaire de la perte ni à une conception progressive de l'élaboration du deuil. L'imbrication entre éros et thanatos permet de penser le temps poétique comme une forme de persistance affective qui déstabilise l'opposition entre présence et absence.

S'appuyant sur la réflexion de Judith Butler (2003) sur le deuil en tant que futur antérieur, ce chapitre considère la poésie comme un espace où la perte s'érige en expérience désirante : « ce sera une vie qui aura été vécue » instaure le deuil comme condition de possibilité d'une vie digne d'être vécue, projetant un temps qui ne s'épuise pas dans le présent et qui permet de conjuguer éros et thanatos. Jean Allouch conceptualise cette relation comme une « érotique du deuil » dans la mesure où le deuil prend la forme d'un acte qui érotise la perte, liant le désir à la conscience d'une partie de soi qui s'en est allée.

Ainsi, en s'appuyant sur ces deux auteurices, le chapitre réflechit à la temporalité de l'amour et du deuil comme deux temporalités conjuguées au futur antérieur mais qui, en même temps, affectent le temps présent : « de cette vie, qui vit aujourd'hui, on pourra dire qu'elle n'aura pas été reconnue comme une vie, une fois qu'elle aura disparu. Pour autant, ce sentiment que sa vie n'est pas pleurable se conjugue au présent » (Butler, 2025). Ce caractère en même temps proleptique et présent du temps tanato-érotique s'exerce, dans les poèmes étudiés, comme une temporalité attaché à autrui ou, en termes de Butler, une temporalité relationnelle. La temporalité du deuil, conçue comme une temporalité conjuguée au futur antérieur qui opère sur le présent, est liée par une relation de nécessité à un autre capable de pleurer la propre vie.

Le chapitre, en effet, explore trois figures qui permettent de lire ensemble le temps de l'amour et le temps du deuil : le cœur (6.2), le calcul (6.3) et la date (6.4). Ce chapitre cherche à envisager le deuil, et par là même le futur antérieur, comme une temporalité propre au langage poétique : un temps qui rend compte de la perte tout en l'érotisant. Pour ce faire, il analyse les façons dont le funèbre et l'érotique peuvent se rencontrer dans le

langage chiasmique du poème. L'érotisme poétique du deuil serait ainsi la manière par laquelle la pleurabilité d'une vie, dans une époque marquée par la mort sèche (Allouch), s'inscrit dans le poème pour s'ouvrir à l'autre et à ses larmes.

À cette fin, ce chapitre s'intéresse tout d'abord (6.2.) à la figure du cœur (à la fois organe, surface de l'imaginaire et rythme) en tant qu'élément qui relie le sentiment amoureux à la mort dans les poèmes de Clara Muschietti et Fernanda Mugica et qui, à en juger par la formule de Derrida déjà citée, s'inscrit dans la définition même de la poésie comme langue que l'on apprend par cœur. En second lieu, les poèmes de Marie Gouiric nous permettent de penser l'amour comme un temps qui échappe au calcul et un temps différé. Enfin, en un retour en espiral à Tamara Kamenszain, on explore une lecture comparée des poèmes qui présentent des dates comme des modes d'articulation de l'érotisme et du deuil. La date apparaît, en guise de conclusion, comme une inscription du temps qui chiffre la relation entre l'érotisme et le deuil. La section « **6.1. Par coeur, by heart** » explore, dans les poèmes de Clara Muschietti et Fernanda Mugica, l'amour comme un temps lié à un rythme : celui du cœur. Chez les poètes étudiés dans cette section, la figure du cœur échappe à toute constatation empirique : c'est un organe insaisissable, introuvable, qui imprime un rythme tantôt en phase avec le rythme du monde (continu, selon les termes de Bataille), tantôt dissonant (comme le by pass des poèmes de Mugica). Entre l'« adorable » et la « coupure » (mots de différents poèmes), le cœur est à la fois la vie (rythme, sang, flux) et la mort (rupture, arrêt, maladie). La figure du cœur, en tant qu'image mais aussi battement, pouls, rythme, réunit la continuité et la rupture, l'amour et le deuil, éros et thanatos.

À partir de l'analyse d'une série des poèmes de *Podría llevar cierto tiempo* et *Museo del corazón del kamikaze*, cette section vise à présenter un sujet poétique qui recherche ce cœur qui est là et qui n'est pas là, qui s'exhibe et se cache, qui rend malade et fait vivre, qui isole à son propre rythme et qui les relie, en même temps, aux autres. À l'aide d'un scalpel ou d'un *by pass*, ce cœur que l'on cherche s'ouvre dans un sens réflexif mais s'énonce d'une voix moyenne ou une diathèse : il s'ouvre vers quelqu'un d'autre, comme dans l'expression « mon cœur », qui s'adresse toujours – voilà son sens politique – à l'autre : « il n'y a pas de "vie" [...] sans un cœur qui bat, il n'y a pas de "ensemble" qui se maintienne sans le désir du cœur de l'autre, pour l'autre » (Berger, 2025 : 137).

Dans la section 6.3, « **Le temps en trop** », l'amour est considéré comme un temps

qui échappe au calcul et comme un temps différé. Le calcul du temps dans la poésie, comme le montre Marie Gouiric dans le poème “Un poema de amor o el origen de la vida” de *Un método del mundo*, met en évidence une autre manière d’érotiser la temporalité : compter les minutes qu'il faut à un pissenlit pour perdre sa forme, observer les couleurs d'un poil de chat ou le renouvellement cellulaire, introduisent un temps sensible, désarticulent la linéarité et la hiérarchie temporelle et transforment la vie quotidienne en un espace d'affects partagés et de désir. L’analyse du poème se focalise en trois figures (le pissenlit, le poil, la cellule) comme trois formes de supplément temporel qui dévie le temps de la ruine vers l’excès érotique. Le calcul de l’amour et de la poésie, ainsi, dérange l’équation prosaïque et les temps qui séparent la vie de la mort, un corps de l’autre. Perdre un morceau de soi, donc, peut être une forme de subjectiver la perte mais aussi de garder pour soi un supplément temporel.

Enfin, à partir de *El libro de Tamar*, la section 6.4, « **La date, entre l’amour et la mort** », propose une lecture comparée des poèmes qui mettent en avant des dates comme moyens d’articuler l’érotisme et le deuil. En prenant pour modèle le *Schibboleth pour Paul Celan* de Jacques Derrida, texte cité par Kamenszain elle-même, on cherchera à penser la date comme une signature, c’est-à-dire comme l’écriture d’un temps entre la mort et la vie qui inscrit le sujet et sa perte, à chaque fois, dans le poème. En effet, en revenant à cette date cachée, la date de la destination de la lettre, cette date « quinze ans plus tard » où la narratrice peut enfin entendre ou lire le discours d’amour qui lui est adressé, cette date posthume articule la temporalité du deuil (l’année 2000, mais aussi le présent de l’énonciation, alors que Libertella et Ludmer sont déjà morts), avec la temporalité de l’amour, la reconnaissance de l’anagramme en tant que mot de passe amoureux ou schibboleth qui cache, comme l'amour courtois, le secret résidant dans le nom de la dame. Ainsi, la date « 2 juillet 2000 », qui prend un nouveau sens « quinze ans plus tard », permet de lire rétrospectivement l'intrigue de l'amour. En d'autres termes, c'est la date qui tisse, dans une même trame, l'amour et la mort, le deuil et l'érotisme.

La date, alors, relie le passé et l’avenir. Dans le cas de *Chicas en tiempos suspendidos*, cette date finale qui renvoie à la pandémie, à la possibilité de contagion maintes fois évoquée dans les poèmes, et qui peut être lue rétrospectivement comme le prélude à la maladie de Kamenszain elle-même, est aussi une date ouverte sur l’avenir : la date des filles qui viendront. Dans *El libro de Tamar*, la date inscrite et lue de manière

posthume n'est pas une date purement nostalgique, mais une date ouverte à une autre : la date secrète de l'amour, une date qui se passe de synchronies. L'intersection entre l'une et l'autre de ces dates se produit, comme le souhaitait Derrida, dans le « chaque fois » de la lecture : ce « chaque fois » que *El libro de Tamar*, en tant qu'exercice de critique littéraire, expose de manière exemplaire.

Le chapitre s'occupe enfin de la datation dans les poèmes de Laura Wittner, surtout *La tomadora de café*, et de Fernanda Mugica. Le livre *La tomadora de café*, publié en 2005, est rythmé par le calendrier : les mois, les âges, les moments de la journée, les saisons et les heures marquent le temps de cette voix qui oscille entre le post-partum, le travail, les vacances, les dîners entre amis, le regard porté sur la ville. Le déploiement de l'observation quotidienne de celle qui regarde, attentive, une tasse de café à la main, inscrit des moments précis ; les dates permettent de les différencier les uns des autres, de conférer à chaque moment observé sa singularité. L'analyse du poème "Parte 2: Medianoche" permet de lire la date en tant qu'intersection (ou "esquina") entre le deuil du grand-père et la rencontre amoureuse.

Chez Mugica, la multiplicité de dates (1999, 1994, 1998, 2014, 2018) inscrit la dissociation entre le temps "du monde" (les dates font allusion, à plusieurs reprises, aux années de la coupe du monde) et le temps intime, de l'amour et de la maladie. L'analyse de "Monstruosas formas redes" montre à quel point la datation imprime le « chaque fois » derridien qui fait exploser le caractère mondial, universel, du temps marqué, comme la coupe, par le succès et l'échec.

Mais la date implique aussi, comme chez Gouiric, un autre calcul : une addition qui insiste sur l'existence de ce « je » qui, dans d'autres poèmes analysés dans le premier chapitre de cette partie, apparaissait comme bâtard, sans lignée, comme une non-fille. Ici, grâce à ce que j'appelle une poétique de la date, la voix poétique n'est pas une pure soustraction (« fer nada fer nada ») mais le produit d'une addition : « c'était 1992 / on a acheté deux billets / on était trois / on me faisait déjà payer [...] j'existais déjà / il fallait payer pour ça », lisons-nous au début du poème. Ce sujet imaginaire du poème qui « existe déjà » à cette date (« 1992 ») est une voix soumise à la « pleurabilité » : une voix qui pleure la maladie de la mère, mais aussi, dans le mouvement relationnel proposé par Butler, une voix qui pleure.

Ainsi, la date imprimerait dans le poème ce que la lignée paternelle absente,

étudiée dans le chapitre 4 au début de cette partie, efface : non seulement la maladie et la mort, fondamentales dans ce livre, mais aussi la vie en tant que soumise à cette fin possible, aux larmes, la vie comme un prix à payer, une promesse faite à l'autre, une place qui est réservée au « moi » au sein du « collectif ».

L'érotisme du deuil a ainsi permis d'envisager le temps de l'amour et celui du deuil comme les deux faces d'une même médaille ou comme deux modulations d'un même rythme : celui du cœur. Tant le temps de l'amour, rythmé par les battements, les pas et les détours qui conduisent le sujet à retrouver l'autre, que le temps du deuil, invoqué par ce futur antérieur qui inclut les larmes comme point de départ d'une vie vivable, ont permis de montrer que le temps thanato-érotique est un temps où le sujet s'ouvre à la temporalité de l'autre. La date est apparue, en effet, comme une possibilité présente, déictique, d'inscrire « cette vie, qui vit aujourd'hui » (Butler) dans l'énonciation du poème. « À cette date » (Derrida), le poème se signe et se lit, permettant à chaque fois, et de manière différentielle, une énonciation présente, une vie qui compte.

BIBLIOGRAFÍA

a) Poética

Gouiric, Marie. (2016). *Un método del mundo*. Blatt & Ríos.

Gouiric, Marie. (2021). *Este amor tan grande*. Mansalva.

Iannamico, Roberta. (2021). *Rosa (Poemas 1997–2021)*. Gog & Magog.

Kamenszain, Tamara. (2014). *El libro de los divanes*. Adriana Hidalgo.

Kamenszain, Tamara. (2018). *El libro de Tamar*. Eterna Cadencia.

Kamenszain, Tamara. (2019). *La novela de la poesía (Poesía reunida, 2.ª ed. ampliada)*. Adriana Hidalgo.

Kamenszain, Tamara. (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Eterna Cadencia.

Mugica, Fernanda. (2018 / 2022). *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan*. Editorial Municipal de Rosario / Capiranhas do Parahybuna.

Mugica, Fernanda. (2024). *Museo del corazón del kamikaze*. Nutrias Espaciales.

Muschietti, Clara. (2015). *Podría llevar cierto tiempo*. Bajo la luna.

Wittner, Laura. (2017). *Lugares donde una no está (Poemas 1996–2016)*. Gog & Magog.

Wittner, Laura. (2021). *Traducción de la ruta*. Gog & Magog.

b) General (teórica y crítica)

Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro, Trad.). Akal.

Agamben, Giorgio. (2006). *El tiempo que resta* (A. Piñero, Trad.). Trotta.

Agamben, Giorgio. (2006). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida I* (A. Gimeno Cuspinera, Trad.). Pre-Textos.

Agamben, Giorgio. (2011). *Desnudez* (M. Ruvituso y M. T. D'Meza, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, Giorgio. (2013). *El autor como gesto* (F. Costa y E. Castro, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, Giorgio. (2015). *Infancia e historia* (S. Mattoni, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Agamben, Giorgio. (2016). *El final del poema: Estudios de poética y literatura* (E. Dobry, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Agustín de Hipona. (2011). *Confesiones* (P. Rodríguez de Santidrián, Trad.). Alianza Editorial.

Allouch, Jean. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca* (S. Mattoni, Trad.). El Cuenco de Plata.

Althusser, Louis. (1967). El "piccolo" Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista). En *La revolución teórica de Marx* (M. Harnecker, Trad.). Siglo XXI Editores (pp. 107-126).

Althusser, Louis. (2002). *Para un materialismo aleatorio* (L. Alegre y G. González, Trad.). Arena Libros.

Aristóteles. (1995). *Física* (G. R. de Echandía, Trad.). Gredos.

Arendt, Hannah. (2018). Ya no, todavía no. En *Ensayos de comprensión 1930–1954: Formación, exilio y totalitarismo* (Y. Fontal Rueda, Trad.). Página Indómita (pp. 147-152).

Avanessian, Armen, & Reis, Mauro (Comps.). (2017). *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra Editora.

Auerbach, Erich. (1998). *Figura* (Y. García Hernández y J. A. Pardos Martínez, Trad.). Trotta.

Austin, J. L. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (G. R. Carrió y E. A. Rabossi, Trad.). Paidós.

Bachelard, Gaston. (1932). *L'intuition de l'instant*. Gonthier.

Badiou, Alain. (2016a). *Éloge de l'amour*. Flammarion.

Badiou, Alain. (2016b). *Que pense le poème?*. Nous.

Balibar, Étienne. (2021). Filosofías de lo transindividual: Spinoza, Marx, Freud. En *Spinoza político: Lo transindividual* (A. Diez, Trad.). Traficantes de Sueños (pp. 103-158).

Bajtín, Mijaíl. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (T. Bubnova, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland. (1970). *S/Z*. Seuil.

Barthes, Roland. (1973). *Le plaisir du texte*. Seuil.

Barthes, Roland. (1984). *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Seuil.

Barthes, Roland. (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso* (E. L. Molina y Vedia, Trad.). Siglo XXI.

Barthes, Roland. (2003). *La préparation du roman*. Seuil.

Bataille, Georges. (2007). *El erotismo* (A. Vicens, Trad.). Tusquets.

Bataille, Georges, & Piel, Jean. (1990). *La part maudite précédée de La notion de dépense*. Éditions de Minuit.

Bellesi, Diana. (2023). *La pequeña voz del mundo*. Caballo Negro.

Benjamin, Walter. (1971). *Iluminaciones II* (J. Aguirre, Trad.). Taurus.

Benjamin, Walter. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (B. Echeverría, Trad.). Contrahistorias.

Benjamin, Walter. (2016). *Infancia en Berlín hacia 1900* (J. Monteleone, Trad.). Cuenco del Plata.

Benjamin, Walter. (1982). Experiencia y pobreza. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 165-173). (J. Aguirre, Trad.). Taurus.

Benveniste, Émile. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages, (17)*, 12–18.

Benveniste, E. (1971). De la subjetividad en el lenguaje (pp. 179–187). En *Problemas de lingüística general I* (J. Almela, Trad.). Siglo XXI Editores.

Berger, Anne-Emmanuelle. (1996). Dernières nouvelles d'Écho. *Littérature,* nº 102 (pp. 71-90).

Berger, Anne-Emmanuelle. (2025). *Le cœur au téléphone: Derrida et la question de l'auto-affection*. Presses de l'Université de Montréal.

Bergson, Henri. (2018). *Historia de la idea del tiempo* (A. Alfaro y L. Noguez, Trad.). Paidós.

Blanchot, Maurice. (2015). *La escritura del desastre* (L. Ferrero Carracedo y C. de Peretti, Trad.). Trotta.

Bogado, Fernando. (2017). Más allá del objetivismo: relecturas de la historización de la poesía de los '90. *Revista de Literaturas Modernas*, nº2 *(*pp. 11-26).

Bosoer, Sara. (2022). Ante el poema: para una historia de la poesía como rítmica. *Cuadernos LIRICO* nº24.

Broda, Martine. (2006). *El amor al nombre: Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa* (M. Veyrat, Trad.). Losada.

Bloom, Harold. (1997). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press.

Bürger, Peter. (2001). *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (A. González Ruiz, Trad.). Akal.

Butler, Judith. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.

Butler, Judith. (2009). *Frames of war*. Verso.

Butler, Judith. (2018). *Cuerpos que importan* (A. Bixio, Trad.). Paidós.

Butler, Judith. (2023). Conferencia en el marco del ciclo Lectures de Judith Butler. Centre Pompidou. [Inédito].

Butler, Judith. (2024–2025). La pleurabilité du vivant. En *Les temps qui restent*. https://lestempsquirestent.org/fr/numeros/numero-4/la-pleurabilite-du-vivant-1-3

Calinescu, Matei. (2003). *Cinco caras de la modernidad* (F. Rodríguez Martin, Trad.). Alianza.

Carrera, Arturo. (2001). Prólogo. En *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (pp. 9-17). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Castoriadis, Cornelius. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad* (A. Vicens y M. A. Galmarini, Trad.). Tusquets.

Cavarero, Adriana. (2009). *Nonostante Platone*. Ombre Corte.

Cixous, Hélène. (1986). La venue à l'écriture (pp. 7-34). En *Entre l'écriture*. Des femmes.

Cixous, Hélène. (2010). *Le rire de la Méduse – et autres ironies*. Galilée.

Cixous, Hélène. (2013). *Ayaï! Le cri de la littérature*. Galilée.

Contreras, Sandra. (2022). Tempo, escala, tiempos. *Anclajes,* vol. 26, nº1 (pp. 21–36).

Culler, Jonathan. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria* (G. García, Trad.). Crítica.

Danto, Arthur C. (1995). *Después del fin del arte* (E. Neerman Rodríguez, Trad.). Paidós.

De Certeau, Michel. (1990). *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Gallimard.

De Man, Paul. (1991). La autobiografía como desfiguración (A. G. Loureiro, Trad.). *Anthropos,* nº29.

Deleuze, Gilles. (2015). *Différence et répétition*. Presses universitaires de France.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Minuit.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (2004). Del ritornello (pp. 31-360). En *Mil mesetas* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.

Delgado, Sergio, & Premat, Julio (Eds.). (2007). Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea. *Cahiers de LIRICO*, 3. Université Paris 8 / Université de Bretagne-Sud.

Derrida, Jacques. (1968). La différance. ARCIS. https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf

Derrida, Jacques. (1986). *Schibboleth pour Paul Celan*. Galilée.

Derrida, Jacques. (1992). Che cos'è la poesia? (pp. 267-276) En *Points de suspension*. Galilée.

Derrida, Jacques. (1997). *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones.

Derrida, Jacques. (1998). Firma, acontecimiento, contexto (pp. 342-372). En *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.

Derrida, J. (2003). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema* (I. Agoff, Trad.). Pre-Textos.

Derrida, Jacques. (2016). *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Galilée.

Derrida, Jacques. (2024). *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Seuil.

Derrida, Jacques. (2003). *Béliers*. Galilée.

Didi-Huberman, Georges. (2000). *Devant le temps*. Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2025). *Les anges de l'histoire*. Minuit.

Dufourmantelle, Anne. (2024). *Defensa del secreto* (J. Sbdar, Trad.). Nocturna.

Eagleton, Terry. (2010). *Cómo leer un poema* (M. Jurado, Trad.). Akal.

Eco, Umberto. (1988). *De los espejos y otros ensayos* (C. Moyano, Trad.). Lumen.

Eliot, T. S. (2000). *Ensayos escogidos* (M. R. Bengolea, Trad.). UNAM.

Esposito, Roberto. (2005). *Inmunitas* (L. Padilla López, Trad.). Amorrortu.

Esposito, Roberto. (2011). *El dispositivo de la persona* (H. Cardozo, Trad.). Amorrortu.

Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal.

Foffani, Enrique. (2004). Más allá del ghetto: el campo sin límites de la mirada. Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain (pp. 113-130). En A. Amado & N. Domínguez (Comps.), *Lazos de familia: Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós.

Foffani, Enrique. (2013). La lengua suelta. El eco de mi madre de Tamara Kamenszain. En A. Mateos del Pino (Ed.), *Ángeles maraqueros: Trazos neobarrocos en las poéticas latinoamericanas* (pp. 195–226). Katatay.

Foffani, Enrique. (2019). Prólogo. En T. Kamenszain, *La novela de la poesía* (pp. 7-49). Adriana Hidalgo.

Foucault, Michel. (2005). *El orden del discurso* (A. González Troyano, Trad.). Tusquets.

Foucault, Michel. (2010). *¿Qué es un autor?* (S. Mattoni, Trad.). Cuenco del Plata.

Freeman, Elizabeth. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.

Freud, Sigmund. (1991). Recordar, repetir y reelaborar (1914). En *Obras completas XII* (pp. 145-157). (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

Freud, Sigmund. (2010). *El malestar en la cultura* (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

Garbatzky, Irina. (2013). *Los ochenta reencivivos: Poesía y performance en el Río de la Plata (1984–1993)*. Beatriz Viterbo.

García Helder, Daniel, & Prieto, Martín. (1998). Boceto N°2 para una historia de la poesía argentina actual. *Punto de vista* nº 60.

Garramuño, Florencia. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.

Genette, Gérard. (1966). *Figures I*. Seuil.

Genovese, Alicia. (2011). *Leer poesía: Lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica.

Genovese, Alicia. (2015). *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*. Eduvim.

Genovese, Alicia. (2023). *Abrir el mundo desde el ojo del poema*. Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.

Ginzburg, Carlo. (2024). *La lettre tue* (M. Rueff, Trad.). Verdier.

Groys, Boris. (2016). *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente* (P. Cortés Rocca, Trad.). Caja Negra.

Halberstam, Jack. (2015). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. NYU Press.

Hamburger, Käte. (1995). El género lírico. En *La lógica de la literatura* (pp. 157-195). (J. L. Arántegui, Trad.). Visor.

Han, Byung-Chul. (2012). *La agonía del Eros* (R. Gabás, Trad.). Herder.

Han, Byung-Chul. (2015). *El aroma del tiempo* (P. Kuffer, Trad.). Herder.

Hartog, François. (2007). *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo* (N. Duran y P. Avilés, Trad.). Universidad Iberoamericana.

Heidegger, Martin. (2025). *Ser y tiempo* (J. E. Rivera Cruchaga, Trad.). Trotta.

Heidegger, Martin. (1936). Hölderlin y la esencia de la poesía (S. Ramos, Trad.). https://estudiosliterariosunrn.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/heidegger-martin-holderlin-y-la-esencia-de-la-poesia.pdf

Jay, Martin. (2007). *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (F. López Martín, Trad.). Akal.

Jouli, Ana Rocío y Baquero Burgos, Camilo. (Eds.). (2025). *Manual para desarmar la memoria. Poesía documental latinoamericana / Handbook for Dismantling Memory. Documentary Poetry from Latin America*. Trashumantes.

Kamenszain, Tamara. (2003). *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Paidós.

Kamenszain, Tamara. (2006). El ghetto de mi lengua. En S. Molloy & M. Siskind (Eds.), *Poéticas de la distancia* (pp. 157-169). Norma.

Kamenszain, Tamara. (2016). *Una intimidad inofensiva: Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia.

Kamenszain, Tamara. (2020). *Libros chiquitos*. Ampersand.

Kant, Immanuel. (2005). *Crítica del juicio* (J. Rovira Armengol, Trad.). Losada.

Kanzepolsky, Adriana. (2010). "Aquí llegamos, aquí no veníamos": acerca de *El ghetto* de Tamara Kamenszain. *Hispamérica*, nº115 (pp. 103-112). . https://www.jstor.org/stable/25789973

Kristeva, Julia. (1969). *Sēmeiotikē: Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.

Kristeva, Julia. (2018). *La révolution du langage poétique*. Points.

Lacan, Jacques. (1949). El estadio del espejo como formador del yo (T. Segovia, Trad.). https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1949-07-17.pdf

Lacan, Jacques. (1966). El tiempo lógico y la aserción de certeza anticipada (T. Segovia, Trad.). https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1945-03-00.pdf

Lacan, Jacques. (1980). El malentendido (D. S. Rabinovich, Trad.). https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1980.06.10.pdf

Lacan, Jacques. (1975). *Encore: Le séminaire XX*. Seuil.

Laera, Alejandra. (2016). El pase. *BazarAmericano*.

Lamartine, Alphonse de. (1820). *Méditations poétiques*. Didot. (Edición digital en Wikisource: https://fr.wikisource.org/wiki/M%C3%A9ditations_po%C3%A9tiques_(%C3%A9d._originale_1820).

León, Denise. (2007). *La historia de Bruria*. Simurg.

Levertov, Denise. (2020). Sobre la función del verso (A. M. Ranieri, Trad.). *Hablar de poesía* nº41.

Lévi-Strauss, Claude. (2017). *Les structures élémentaires de la parenté*. EHESS.

Lévinas, Emmanuel. (1990). *Totalité et infini*. Livre de Poche.

Link, Daniel. (2009). *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia.

Ludmer, Josefina. (1985). “Las tretas del débil”. En Patricia Elena González & Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.

Ludmer, Josefina. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Eterna Cadencia.

Mallol, Anahí. (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo a un nuevo lirismo*. Memoria Académica, Universidad Nacional de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4985/pm.4985.pdf

Masiello, Francine. (2013). *El cuerpo de la voz*. Beatriz Viterbo.

Mattoni, Silvio. (2013). Anotaciones novelescas: el mundo, tu mundo, mi mundo. https://www.celarg.org/trabajos/mattoni_silviocc.pdf

Mattoni, Silvio. (2018). La enumeración del presente. En J. Monteleone (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 12* (pp. 521-550). Emecé.

Mattoni, Silvio. (2022). Tamara Kamenszain a la escucha del tiempo suspendido. *El jardín de los poetas* nº15. Universidad Nacional de Mar del Plata.

Meschonnic, Henri. (2006). *La rime et la vie*. Gallimard.

Meschonnic, Henri. (2009). *Ética y política del traducir* (H. Savino, Trad.). Leviatán.

Meschonnic, Henri. (2015). *Spinoza poema del pensamiento* (H. Savino, Trad.). Cactus / Tinta Limón.

Meschonnic, Henri. (1990). La escritura, el ritmo y el lenguaje ordinario (I. Ichaso y J. Sbdar, Trad.). https://lapopalapopa.github.io/popa/traduccion1.html

Molloy, Sylvia. (1996). Introducción. En *Acto de presencia* (pp. 11-22). Fondo de Cultura Económica.

Montalbetti, Mario. (2021). *El pensamiento del poema*. N direcciones.

Montalbetti, Mario. (2022). *Sentido y ceguera del poema*. N direcciones.

Monteleone, Jorge. (2001). Temporalidad moderna y poesía. *Hablar de poesía* nº6.

Monteleone, Jorge. (2004a). Ritmo, sujeto, poema. *CELEHIS,* nº13 (pp. 249–271).

Monteleone, Jorge. (2004b). El fin de Narciso. En S. Grunwald et al. (Eds.), *Pasajes / Passagen* (pp. 539-550). Universidad de Sevilla.

Monteleone, Jorge. (2008). Poesía, sociabilidad y orden económico. *Zama,* nº1 (pp. 31-45).

Monteleone, Jorge. (2016). *El fantasma de un nombre*. Nube Negra.

Monteleone, Jorge. (2021). *La voz de Olga Orozco*. MALBA.

Monteleone, Jorge (en prensa). "Una promesa de supervivencia. Sobre Tamara Kamenszain".

Montes, Alicia, & Ares, Cristina. (2019). *Política y estética de los cuerpos*. Argus-a.

Montes, Alicia, & Ares, Cristina. (2022). *Régimen escópico y experiencia*. Argus-a.

Montes, Alicia. (2022). "Autobiografía, especularidad y yo no identitario: ¿una aporía? Una reflexión en torno a la posibilidad de decir 'yo' en un relato trans". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, nº1 (pp. 33-43).

Moscardi, Matías. (2016). *La máquina de hacer libritos*. Puente Aéreo.

Moscardi, Matías. (2024). En busca del objetivismo espacial. Sobre El cielo de Boedo, de Daniel Durand en *El taco en la brea*, nº20 (pp. 1-12), Universidad Nacional del Litoral.

Moreno, María. (2014). La musa freudiana. En T. Kamenszain, *El libro de los divanes* (pp. 149-155). Adriana Hidalgo.

Nancy, Jean-Luc. (2004). *Résistance de la poésie*. William Blake & Co.

Nietzsche, Friedrich. (1988). *Consideraciones intempestivas I* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza.

Nietzsche, Friedrich. (2013). *La genealogía de la moral* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza.

Ovidio. (2015). Eco y Narciso (A. Bekes, Trad.). En *Metamorfosis III* (pp. 89-94). *Hablar de poesía*, nº39.

Panesi, Jorge. (1998). Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain. *Revista Mora*, nº4 (pp. 125–131).

Néstor Perlongher. (1987). *Cadáveres*. En *Alambres*. Último Reino.

Pizarnik, Alejandra. (2001). *Poesía completa* (A. Becciu, Ed.). Lumen.

Porge, Erik. (2012). *Voix de l'écho*. Érès.

Porrúa, Ana. (2017). *Coreografías críticas*. Edulp.

Prieto, Martín. (2007). Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas. *Cuadernos LIRICO,* nº2 (pp. 1-12).

Prósperi, Germán. (2019). Aby Warburg como historiador de la psyche. *Instantes y azares, (23)*, 165–180.

Quignard, Pascal. (2024). *Compléments à la théorie sexuelle et sur l'amour*. Seuil.

Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique.

Rancière, Jacques. (2005). *Politique de la littérature*. Galilée.

Rancière, Jacques. (2010). *La noche de los proletarios* (E. Bernini y E. Biondini, Trad.). Tinta Limón.

Rancière, Jacques. (2014). *Le fil perdu*. La Fabrique.

Rancière, Jacques. (2022). *En quel temps vivons-nous ? Conversation avec Éric Hazan.* La Fabrique.

Ricœur, Paul. (1991). *Temps et récit II*. Seuil.

Riffaterre, Michael. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Seuil.

Rubin, Gayle. (1986). El tráfico de mujeres (S. Mastrangelo, Trad.). *Nueva Antropología,* nº30 (pp. 95-145).

Said, Edward. (2006). El retorno a la filología (R. García Pérez, Trad.). En *Humanismo y crítica democrática* (pp. 29-56). Debate.

Schwärzböck, Silvia. (2015). *Los espantos*. Cuarenta Ríos.

Segarra, Marta. (1992). *Una topografía del ser: Espacio y tiempo en Henri Michaux*. Alfar.

Segarra, Marta. (2009). *Traces du désir*. Campagne Première.

Sennett, Richard. (1994). *Carne y piedra* (C. Vidal, Trad.). Alianza.

Shklovski, V. (2007). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A. M. Nethol, Trad. [pp. 55-70]). Siglo XXI.

Tiniánov, Yuri. (2020). *El problema de la lengua poética* (E. López Arriazu, Trad.). Dedalus.

Valéry, P. (1956). Poesía y pensamiento abstracto. En *Variedad II* (A. Bernárdez, Trad. [pp. 177-210]). Losada.

Wittig, Monique. (2024). *Dans l'arène ennemie. Textes et entretiens (1966–1999)*, Sara Garbagnoli y Théo Mantion (eds). Les Éditions de Minuit.

Yuszczuk, Marina. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata.