

TAMARA KAMENSZAIN

Una intimidad inofensiva

Los que escriben con lo que hay



TERZA CADENCIA
EDITORIA

TAMARA KAMENSZAIN

Una intimidad inofensiva

Tamara Kamenszain analiza la poesía y la narrativa actual a partir del concepto de intimidad. Hoy nos encontramos “con una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo enunciativo del formalismo”, señala Kamenszain, “el poema no podría ser considerado y ala resultante estática – ni estética– de un yo y/o de un mundo, sino que yo y mundo confunden ahora sus límites”, y es aquí donde la poesía y la narrativa se vuelven a encontrar. Ese poema-sujeto ahora recurre a los tiempos pretéritos, aliados indiscutibles de la narrativa, en busca de recursos que lo conecten con su propia historicidad; la narrativa, por el contrario, busca ponerle freno a aquel narrador tradicional en tercera persona implementando una primera que se actualiza en su presente, como lo hacen los blogs, Facebook o Twitter.

En un recorrido por la vida de autores como Washington Cucurto, Félix Bruzzone, Mario Levrero o Alejandro Zambra, entre otros, Kamenszain desentraña la lógica de esa nueva intimidad “inofensiva” que no intenta profundizar los contenidos pero tampoco vaciarlos, en la que se opera como si ciertos conflictos culturales o conceptos –como los de militancia, memoria o testimonio en la obra de Félix Bruzzone, por ejemplo– hubieran sido superados y por lo tanto no existiese ya ninguna “voluntad reivindicativa”.

Una obra insoslayable para leer las escrituras del presente, de una de las poetas ya críticas literarias más destacadas de su generación.

Tamara Kamenszain

UNA INTIMIDAD INOFENSIVA
Los que escriben con lo que hay



ÍNDICE

[Cubierta](#)

[Sobre este libro](#)

[Portada](#)

[CAPÍTULO I](#)

[Abrirse hacia la prosa](#)

[Formas de volver a casa](#)

[Una novela luminosa](#)

[CAPÍTULO II](#)

[Mi padre ha vuelto a la bebida](#)

[Escribir poesía](#)

[Quién soy](#)

[Ya no hay que escribir novelas](#)

[CAPÍTULO III](#)

[El new barranco](#)

[De la antropoesía al neoborroso](#)

[Solo lo fácil será estimulante](#)

[Lo que dice el estribillo](#)

[CAPÍTULO IV](#)

[EPÍLOGO ÍNTIMO](#)

[Narrarse a sí misma-versificar a la otra](#)

[El espíritu de la anotación](#)

[Una memoria comunista](#)

[Notas](#)

[Sobre la autora](#)

[Página de legales](#)

[Créditos](#)

Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que Tamara
hay Kamenszain

[Otros títulos de esta colección](#)

CAPÍTULO I

Novelas detenidas,
poemas que avanzan

¿Quién de nosotros no ha soñado,
en sus días de ambición, el milagro
de una prosa poética musical sin rit-
mo y sin rima, suficientemente ágil
para adaptarse a los movimientos líri-
cos del alma, a las ondulaciones del
ensueño, a los sobresaltos de la con-
ciencia?

CHARLES BAUDELAIRE

Intimidad, experiencia, escrituras del yo, subjetivación, de-subjetivación son todos conceptos con los que hoy se piensa y desde los que hoy se escribe narrativa. Mientras tanto, la poesía viene enfrentándose, desde sus orígenes, con la implicancia que estos conceptos tienen en su práctica. Hoy, casi a la vuelta de todo un siglo de intensa investigación al respecto, después del giro copernicano que desplazó el foco de la esfera del enunciado para ponerlo sobre la enunciación, nos encontramos, tanto en la poesía como en la narrativa, con una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo enunciativo del formalismo. Y lo que resulta es una especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria. Así, se podría decir que ahora es la actividad del poema la que

hace “del texto entero un yo”.¹ Es decir, que el poema no podría ser considerado ya la resultante estática –ni estética– de un yo y/o de un mundo, sino que yo y mundo confunden ahora sus límites, impulsados por la actividad del poema. Una actividad que no se aloja con exclusividad en el interior de la lengua ni responde al campo acotado del signo, sino que, al caerse por fuera de esos límites, se ve modificada en forma permanente por la vida, la experiencia, la “historicidad”² o como se quiera llamar a ese campo de afectos y efectos que no se dejan detener. Entonces, queda claro que en esta actividad afectiva que llamamos poesía habría una subjetivización permanente. Pero esto no quiere decir que el poema pase a depender de un sujeto, sea este lingüístico o psicológico. El poema entero se corresponde ahora con ese sujeto que, así entendido, queda sometido, a su vez, a una permanente actividad desubjetivante que lo descoloca de sus límites identitarios.

Es en este punto donde las aventuras de la poesía y las de la narrativa se vuelven a encontrar. Pero ahora es la poesía la que parece necesitar pedirle prestado algo a la narrativa. Es que ese poema-sujeto, en su actividad desbordada, se dispone a expandir su campo de acción y para eso necesita echar mano de recursos que lo conecten con su propia historicidad. Así es como empieza a recurrir a los tiempos pretéritos, aliados indiscutibles de la narrativa. Porque si es cierto que la poesía, aunque esté escrita en pasado, se escribe siempre en presente o, para decirlo en otras palabras, si es cierto que la poesía presentifica el presente, ahora el pretérito vendría a tratar de impedir que el yo quede preso de un presente puramente enunciativo. Con la narrativa actual parece suceder lo contrario: implementando una primera persona que se actualiza en su presente –como se actualizan los blogs, Facebook o Twitter– se busca ponerle freno a aquel narrador tradicional en tercera, caído en un mundo ficcional cuyas fabulaciones dependen unilateral-

mente del uso del pretérito. Un pretérito estático, lineal y totalmente desentendido de los avatares del presente.

Entonces, parece ser que subidos a algo así como un presente del pretérito, narradores y poetas se encuentran hoy caminando el tiempo-espacio de sus historias detenidas o, lo que es lo mismo, de sus poemas que avanzan.

ABRIRSE HACIA LA PROSA

En su minilibro *Dantesco*,³ la poeta Roberta Iannamico se sube a esta paradójica modalidad verbal con el fin de emprender una caminata que dura todo el libro (es decir, 14 páginas). Como Dante, que se hace guiar por Virgilio para transitar el largo viaje por su *Divina comedia*, Iannamico se hará guiar por Dante para emprender su brevísimo periplo dantesco. Con el pie que le aporta un epígrafe del poeta (“No con palabras, con mejor acero / si el juicio en el camino no tropieza”), el libro arranca, y lo hace, como disponiéndose a contarnos el cuento, en pretérito imperfecto:

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 de camino

Este relato escandido continúa así, dando cuenta de acontecimientos pasados que, con el golpe que cada corte de verso les propina, van reponiendo su capacidad poética de presentificarse. “Salir cuando nada te obliga, y seguir tu inspiración, como si el sólo hecho de torcer a derecha o a izquierda fuera en sí mismo un acto esencialmente poético”, nos dice Walter Benjamin citando a Edmond Jaloux en

relación con la actividad del *flâneur*.⁴ Este parece ser el espíritu que guía la travesía de Iannamico.

Nos vamos enterando así de ascensos y descensos, cruces con árboles, pájaros, ramas que, rozándose con quien camina, producen estados de ánimo que van desde el temor hasta un bienestar que la hablante define como enamoramiento:

a los costados de la entrada
hermosos árboles
eran los guardianes
y yo quedé en ese instante
por completo enamorada
decía ahhhhh, ahhhh

Cuando después del amor aparece el temor –es decir, cuando, como lo había previsto Dante, el juicio en el camino tropieza–, la hablante remonta por dentro, como a través de un túnel, el presente de la escritura, pero solo para comprobar que no le sirve. Entonces lo abandona y sigue de largo. Veamos cómo lo dice:

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

Y así, en concordancia nuevamente con el epígrafe de Dante, parece ser que no es con palabras sino con mejor acero como se logra avanzar en una travesía. Iannamico lo sabe y en vez de quedarse presa en el presente enunciativo (“si quisiera escribirlo acá no podría”) elige subirse al ritmo

y encuentra ahí las coordenadas para seguir a salvo en su peregrinaje. Es que, en el ritmo, “no es sonido lo que se oye, sino sujeto”.⁵ Ritmo ahora entendido no como el producto mecánico de una imposición métrica, sino como la particular inscripción que cada sujeto hace de su historia (“la organización continua de un lenguaje por un sujeto”⁶). Lo que se escucha ahora son golpes de oralidad, un concepto que, redefinido por Meschonnic, aludiría –a diferencia del habla– más a lo que cada sujeto hace con el lenguaje que a lo que dice. Así es como Iannamico, que elige no quedarse detenida en el presente de la letra, se ocupa de caminar montada sobre el ritmo a lo largo de un pretérito presente que, de atrás para adelante, la va empujando hacia la prosa.

*Aprire per prosa*⁷ llamaba Dante a aquella exposición que daba fundamento a la poesía y que los trovadores definían como la *raza*, algo así como la razón del poema. Nos referimos a esas prosas que en *Vita Nuova* se van alternando con los poemas y que para Agamben no son otra cosa que el antecedente mismo de la novela. Porque si la poesía del *dolce stil novo* es concebida como morada del amor –ese indecible al que Iannamico se aproxima con el *Ahhhh... Ahhh*– la lírica, que siempre se atiene al dictado del amor, está

necesariamente vacía, siempre herida a orillas de un día que siempre se ha puesto, ella no tiene, literalmente, nada que decir ni qué contar. Mas gracias a esta sobria, extremada demora de la palabra poética al principio, se genera por primera vez en el recuerdo y en la palabra aquel espacio de lo vivido, que el narrador recoge como materia de su cuento.⁸

La *raza*, entonces, ese paso de poesía que camina hacia la prosa, sería “la novela con la que el narrador se limita a sí mismo con el fin de ejemplificarse”.⁹ Sin embargo, a diferencia del paradigma autobiográfico moderno que parece basarse en el supuesto de que lo que acontece en la vida después se transforma en materia del poema –*Confieso*

que he vivido, declara Neruda en su autobiografía para justificar su poesía—, en la *razo* estaríamos ante la fabulación de una vida que tiene su origen en la indecible experiencia poética llamada Amor.

Ahora bien, en el caso de *Dantesco*, *razo* y poema ya no se diferencian. La hablante, que poetiza enamorada, nos va al mismo tiempo desplegando las vicisitudes de su hacer (más que las de su decir). Y lo hace subida al ritmo, esa historicidad que escande el pretérito con golpes de presente. De vuelta de los avatares del sujeto de la enunciación, sin ingenuidad alguna, ella sabe que podría intentar “escribir” —de hecho, los obstáculos del camino la tientan— pero en cambio elige, con total impunidad, caminar. Así es como arriba al final sin sorpresas. Sin lirismos que la saquen del camino pero también sin invenciones narrativas que le compliquen la llegada, arriba a tiempo, sin nada nuevo para contar, a ese lugar que llama “mi aldea”. Veamos con qué pie llega:

siguiendo ese camino
que extrañamente aparecía ante mí
llegué al arroyo
crucé el arroyo
por una hilera de piedras
allí dispuesta
una piedra muy grande
por la que tenía que pasar
era como una cabeza calva
con pastos 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 officiar ceremonias
ahí hice pis
di media vuelta y pasé otro alambrado

el sol justo se ponía
y yo entraba en mi aldea.

Queda claro, al concluir la lectura de este libro, que las tentaciones de escribir –en el sentido de someterse a una pura flexión enunciativa– están a la vista durante todo el recorrido: al principio, aparece junto con el miedo la tentación de “decir con letras” el canto del águila, mientras que, sobre el final, una piedra parece querer transformarse en metáfora de la cabeza de Dante. Sin embargo, la hablante no se detiene y solo dice “me pareció la cabeza del Dante” para seguir de largo topándose con otros parecidos. Después, casi al final del camino, declara que imaginó que una plataforma de piedras era un lugar apropiado para officiar ceremonias. Pero, en vez de dejarse tentar con los recursos formales que le ofrece el despliegue de la imaginación, ella prefiere usar ese lugar para hacer pis. Así, la ceremonia imaginada se vuelve real. Como se ve, ante el riesgo de religar –Agamben define *religión* como “aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada”¹⁰ aquí se opta siempre por la utilidad, y ese tipo de profanación –extraer el valor de uso de lo que podría quedar detenido en una vitrina, en este caso la vitrina “poética”– sirve para avanzar, para hacer. Spinoza llama *ética* a “las acciones y las pasiones de las que algo es capaz”.¹¹ Una potencia, entonces, que si se detiene se traiciona a sí misma. Los afectos que se corresponden con el aumento de la potencia son, para el filósofo, los que pertenecen al campo de la alegría. Campo en el que parece situarse esta actividad permanente que, de la poesía a la prosa, va desplegando una poeta salida de sí, identificada alegremente con el mundo, que, sobre el final, toma el perímetro acotado de la propia aldea como una de las formas de volver a casa.

FORMAS DE VOLVER A CASA

Según Benjamin, la burguesía francesa del siglo XIX, para resarcirse en la gran ciudad de la pérdida del rastro de la vida privada, “transforma la propia casa en una especie de estuche, una funda del hombre en la que este queda embutido con todos sus accesorios”.¹² Más de un siglo después, nos encontramos hoy con escritores cuyas casas de puertas abiertas confunden sus límites con el exterior. Así, lejos de encapsularse en el museo de sus posesiones pero lejos también de ausentarse en las abstracciones de un no lugar, ellos entran y salen en una continuidad sin sobresaltos.

Marcelo Matthey, en su libro *Sobre cosas que me han pasado*,¹³ naturaliza al extremo este pasaje exterior-interior y viceversa, hasta el límite de situar en ese hilo debilísimo, despojado de cualquier densidad dramática, el único argumento de su casi inexistente relato. Como aquel potencial de alegría que parecía dirigir el desplazamiento *post-flâneur* de Iannamico, Matthey nos dice, en la entrevista incluida en el libro, que sus escritos son la resultante de una emoción: en este caso, la que le provoca percibir en las cosas “algún rasgo de continuidad”.¹⁴ Según este escritor, que se desempeña al mismo tiempo y sin solución de continuidad como ingeniero hidráulico y antropólogo, “los cambios bruscos son extraños, no les creo”. Así es como, a través de una serie de prosas fechadas que toman el formato del diario íntimo, nos va comunicando trayectos cortos y acotados donde, desde una lectura acostumbrada a los cambios de peripecias narrativas, se podría decir que –como lo constata en un tramo el mismo autor– “no pasa nada”:

26 de septiembre

Me acuerdo que durante mi viaje de ida a Antofagasta el bus paró en Huentelauquén como una media hora más o menos. La mayoría

de los pasajeros aprovecharon para almorzar, pero yo preferí no comer nada y mientras tanto caminé un poco hacia el mar. En toda esa parte había más que nada dunas, algunas casas y muy poca gente, por eso más que nada lo que se escuchaba era el viento. Atravesé un hilito de agua bebiendo, seguí hasta una duna alta y desde arriba miré hacia todos lados. Me quedé un momento ahí. Tuve luego la sensación de estar cerca de conocer algo, así que me quedé un poco más pero no pasó nada. Después volví y como a las cuatro seguimos el viaje.

Sin embargo, la cualidad de esta “nada” es muy diferente de la que Michel de Certeau encuentra en la actividad del caminante urbano: “andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio”.¹⁵ Para De Certeau, el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación a la lengua. Desde esta mirada orientada hacia lo textual, los desvíos del caminante –que podríamos imaginar como una especie de *flâneur* formalista– estarían en relación directa con el funcionamiento de los tropos (dar vuelta la calle se equipararía a dar vuelta la frase). En ese sentido, el andar urbano, como la elipsis en la escritura, estaría abriendo “ausencias en el *continuum* espacial”. Caminando por la vereda opuesta, cuando Matthey constata que “no pasó nada” es justamente cuando encuentra ese rasgo de continuidad que lo inspira para comunicarnos sobre las “cosas que han pasado”.

El pasar de los hechos, la linealidad de su presencia en un continuo transparente y despojado de vueltas retóricas, lleva a que el escritor *post-flâneur* arriesgue una declaración que desde el formalismo podría sonar anacrónica: “hay una sola forma de decir las cosas”. Matthey aclara que a veces hasta le resulta “vergonzoso”¹⁶ decir las cosas de esa única manera porque el que las escribe así puede aparecer como poco inteligente o carente de ideas. Es que él parece intuir que semejante despojamiento puede tranquilizar tanto al lector acostumbrado a leer la realidad a través de un velo ficcional como a aquel otro que, desde Mallarmé en adelante, espera del uso de la elipsis alguna clave que lo conecte con lo no decible. Si los escritores del for-