

DOSSIER

***Poesía latinoamericana en el siglo XXI:
tendencias, tensiones***

**CONTAMINACIONES. APUNTES PARA LEER
UNA INTIMIDAD INOFENSIVA DE TAMARA KAMENSZAIN
CONTAMINATIONS. NOTES TOWARD A READING OF
UNA INTIMIDAD INOFENSIVA BY TAMARA KAMENSZAIN**

**María Andrea Esparza Navarro
Universidad Nacional Autónoma de México - SECIHTI**

*Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Licenciada en Letras y
Maestra en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas.
Actualmente es investigadora posdoctoral por parte de la SECIHTI en el Instituto de
Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este artículo forma
parte de los resultados de sus investigaciones en torno a la ensayística de Tamara Kamenszain.*

Contacto: mariandreaen@gmail.com

ORCID: 0009-0008-7525-495X

DOI: [10.5281/zenodo.18022145](https://doi.org/10.5281/zenodo.18022145)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Tamara Kamenszain

Comunidad

Intimidad

Alteridad

A partir de la observación de una mutación de dos de las proposiciones mediante las que se ha caracterizado el periplo escritural de Tamara Kamenszain —la “alternancia” entre géneros y su “pasión genealógica”, este artículo se dedica a ofrecer una lectura de su quinto volumen ensayístico, Una intimidad inofensiva, sostenida en la postulación de dos nociones que se aventuran como piedras angulares de sus reflexiones a propósito de las escrituras desplegadas por algunos autores, tales como Marcelo Matthéy, Mario Levrero y Cecilia Pavón, entre otros. Así pues, y a la luz de las formulaciones de Roberto Esposito y Jean Luc-Nancy, propongo, en primer lugar, la figura de la contaminación para referir el modo en que dichas textualidades se constituyen como exposición al afuera, al otro y a lo otro. Estas modalidades de la contaminación son, en segundo lugar y como procuro ilustrar, condiciones precisas para la conformación de una comunidad deseada que, aquí, se discierne en tanto revelación de la juntura, del estar-en-común. De modo que aquella alternancia se transforma en contaminación en la misma medida en que la pasión genealógica deviene deseo de comunidad.

ABSTRACT

KEYWORDS

Tamara Kamenszain

Community

Intimacy

Alterity

Starting from the observation of a mutation in two of the propositions through which Tamara Kamenszain's writing trajectory has been characterized —the “alternation” between genres and her “genealogical passion”, this article offers a reading of her fifth volume of essays, Una intimidad inofensiva, grounded in the formulation of two notions that are proposed here as cornerstones of her reflections on the writing of certain authors, such as Marcelo Matthéy, Mario Levrero and Cecilia Pavón, among others. Thus, and in light of the formulations of Roberto Esposito and Jean-Luc Nancy, I first propose the figure of contamination to describe the way these textualities constitute themselves as an exposure to the outside, to the other, and to otherness. These modalities of contamination are, secondly and as I attempt to illustrate, precise conditions for the constitution of a desired community, which here is discerned as a revelation of the juncture, of being-in-common. In this way, alternation becomes contamination to the same extent that genealogical passion turns into a desire for community.

Fecha de envío: 14/06/25

Fecha de aceptación: 29/10/25

I.

La cuestión radica en comenzar. Para emprender la labor, parece necesario volver a ciertos rasgos, a ciertas proposiciones que han servido para establecer los caracteres diferenciales del trayecto escriturario de Tamara Kamenszain (1947-2021). En primera instancia, ha sido posible hablar de una *alternancia*, de una suerte de recorrido espiralado entre poesía y ensayo. Por supuesto, dicha disposición dinámica responde tanto a una dimensión cronológica, como a una dinámica de convergencias e interpenetraciones, vale decir: a una relación dialógica entrabos géneros. Lo que hay que subrayar es que la simiente de dicha proposición se halla en una entrevista en 2010 con Enrique Foffani, en la que Kamenszain hablaba, precisamente, de una "alternancia obsesiva" (2010: párr. 8). Posteriormente, la cuestión es reformulada en otra entrevista, esta vez de 2013, en la que la autora refiere ese vaivén como "un juego de reemplazos que no conoce causalismos" y, enseguida, plantea el asunto en términos de *contaminación*. Forzoso es traer a cuenta la declaración completa:

No hay ni antes ni después, los ensayos y la poesía vienen y van en un juego de reemplazos que no conoce causalismos. Hasta hace poco los alternaba: cuando escribía poesía no podía escribir ensayo, y viceversa. Ahora estoy escribiendo ambos géneros al mismo tiempo y se me van contaminando el uno con el otro, lo cual no quiere decir que se transformen en lo mismo; todo lo contrario, cuanto más los mezclo más clara se me hace la diferencia (Kamenszain, 2013: 62).

De modo que la *alternancia* es sustituida por la *contaminación*, la *mezcla*. Asunto clave si de lo que se trata es de proponer aquí una lectura del quinto volumen ensayístico de la autora, *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, publicado en 2016.

El planteo exige ir con calma. Se hace necesario apuntar, de entrada, que las reverberaciones de la modificación de aquella *alternancia obsesiva* pueden advertirse a partir de 2012, año en que ve la luz la obra

poética reunida de Kamenszain —que toma su título del noveno poemario de la autora, hasta entonces inédito, *La novela de la poesía*. Al respecto de este volumen nono, hay que decir que ya en sus versos alcanza a vislumbrarse el contagio, quiero decir: la adopción de herramientas que pertenecen a otros géneros, particularmente al ensayo. Así, la voz que continuamente se pregunta “¿es eso hablar de la muerte?” recurre a otras voces, cita las palabras de otros, de aquellos que escribieron en la cercanía de su propia desaparición. Dicho contagio, esa contaminación alcanza su culmen en 2014, año en que aparece *El libro de los divanes*, en cuyos versos se concreta, tal como Enrique Foffani ha observado, “el devenir ensayo del poema” (2021: párr. 4). Ahora bien, si antes la publicación de libros de poesía y ensayo había seguido una secuencia intercalada, dicha sucesión *contrapuntística* se modifica en estos años. A la publicación consecutiva de los dos poemarios mencionados la seguirá la entrega de tres volúmenes ensayísticos sucesivos —*Una intimidad inofensiva*, *El libro de Tamar* (2018) y *Libros chiquitos* (2020), cerrando el periplo escriturario de la porteña con otro poemario *contaminado* de ensayo, *Chicas en tiempos suspendidos*, lanzado en 2021. Lo anterior no hace sino confirmar que la *alternancia* muta en *contaminación*, y que ésta no obedece únicamente pautas cronológicas, puesto que se halla en la misma construcción del discurso poético. Esta suerte de contagio entre registros genéricos, formulada aquí en cuanto que *contaminación*, resulta, asimismo, medular en las reflexiones que se despliegan en *Una intimidad inofensiva*, en la medida en que de lo que se trata es de delinear el punto de encuentro entre géneros en las escrituras de algunos autores que comenzaron a publicar en la década de los noventa.

Así pues, las páginas del volumen que me ocupa insistirán, de uno u otro modo, en esa *contaminación*, término que ha de entenderse en remisión a la apertura, a la exposición, a la puesta en contacto con la alteridad. A fin de ilustrarlo, valga espetar un par de ejemplos, acaso extemporáneos en este punto, pero útiles para desarrollar la hipótesis de estas páginas. Por un lado, y pensando en los modos merced a los cuales poetas como Cecilia Pavón ofrecen, como *en bruto*, sin oropeles metafóricos, su *intimidad*, los “materiales nimios, inútiles, insignificantes que van acompañando el ritmo de las vicisitudes subjetivas”, Tamara Kamenszain colige que lo que permite esa incorporación de materiales triviales que acompañan la cotidianidad de un *yo* que escribe es que “la poesía se *contamine* de lo otro y también de los otros” (2016: 50). Por otro lado, las páginas que cierran el volumen, después del largo recorrido que recalca en una singular reflexión de la autora sobre su octavo poemario, *El eco de mi madre* (2010), afirman que “es fructífero que nos dejemos *contaminar* por ese impulso hacia la indiferenciación

pero sin perder las diferencias” (2016: 137).¹ De esta manera, la contaminación apunta, como ya aludí, a la apertura de los géneros, al modo en que cada registro, lejos de cerrarse herméticamente, se abre al contacto del exterior. En la medida en que las fronteras genéricas se vuelven porosas, dejando entrar la exterioridad —referida a otros géneros, a los otros, pero también al mundo, dado que el *yo* de estas escrituras se haya “salido de sí, confunde sus límites con el mundo” (Kamenszain, 2016: 11)—, la contaminación parece contar, entre sus efectos, sólo ganancias. De entrada, si cada género absorbe herramientas, elementos diferenciales de otros registros genéricos, esto no hace más que aumentar sus posibilidades, librar el camino de obstáculos con la ayuda de los otros, a fin de que la escritura continúe. Enseguida, y relacionado con lo anterior, el *yo* de estas escrituras está expuesto al mundo, *salido de sí*, emancipado del sí-mismo, en un estado de apertura tal que su actividad escrituraria recoge lo transitorio, lo banal, lo cotidiano, lo común —que no es más que “la vida que todos vivimos y, por lo mismo, una vida nada excepcional, de entrecasa” (Kamenszain, 2016: 23).

Desde este horizonte, el desbordamiento de los géneros y del *yo* —que se identifica “alegremente con el mundo” (Kamenszain, 2016: 23)— son pasibles de discernirse a partir de la contaminación —que es uno de los términos que conforma la hipótesis de este trabajo. Reluctantes a toda circunscripción o aislamiento, las escrituras en las que Tamara Kamenszain se enfoca en estas páginas —incluida la suya en *El eco de mi madre* y su vínculo afectivo, experiencial con *Desarticulaciones* (2010), de Sylvia Molloy— parecen exhibir una necesidad de exposición a la infiltración de elementos alógenos. Lo que no es más que otro modo de decir que de lo que se trata es de una necesaria apertura (ética) a los otros y al mundo. El otro término que completa mi hipótesis está vinculado, como es forzoso, con la noción que aquí propongo de *contaminación*, y es el de la *comunidad*. Hay que apresurarse a aclarar que la comunidad aquí referida no remite a una “sustancia que conecta a determinados sujetos entre sí en el reparto de una identidad común” (Esposito, 2018: 2), y, por lo tanto, ligada a lo propio, a una pertenencia común; sino a aquella que, desde los planteos de Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben y Roberto Esposito se vincula con una alteridad constitutiva. La *comunidad* a la que remitiré en lo que sigue reside en el “*ser-en-común* de una existencia coincidente con la exposición a la alteridad” (Esposito, 2018: 3). Exposición al contagio, a la contaminación del afuera, de lo extraño —que supone la condición de los

¹ El subrayado en ambas citas es mío.

otros, pero también de quien escribe. De modo que si aquella reluctancia a la propiedad, la renuencia al cierre hermético ante lo diferente puede formularse como apertura a la contaminación, ésta parece una de las condiciones para la conformación de la *comunidad* (deseada).

En este punto resulta preciso lanzar otra de las apuestas de la lectura que propongo, para lo que hay que traer a colación un rasgo más merced al cual se ha caracterizado la escritura de Kamenszain, y que, sin género de dudas, aparece tanto en su discurso poético, como ensayístico, a saber: la “pasión genealógica” (Panesi, 2001: 109), la mediación de lo familiar. Amén de dicha *pasión*, la escritura de la porteña traza parentescos literarios –ovillados en torno al *protocolo* de familia– en el terreno crítico, mientras que, en el terreno poético, la remisión a lo familiar, la (re)construcción de la genealogía deviene literatura. Se vuelve necesario destacar esa *pasión genealógica* que construye consanguineidades textuales en cada volumen de ensayos, una pulsión que arma familias a partir de ciertos núcleos de sentido –por caso, las distintas connotaciones del susurro en *El texto silencioso* (1983) o las diferentes etapas de una vida experimentada en el poema, desde la niñez hasta la muerte, en *La edad de la poesía* (1996). Si bien el volumen que me ocupa regala una de sus cifras desde el título, la primera apuesta de este trabajo radica en proponer una lectura en torno a la noción de *contaminación* –sin detrimento de los alcances del término *intimidad*; la segunda apuesta invita a observar en sus páginas una modificación de esa pasión genealógica, transformada, pues, en un *deseo de comunidad*. Un deseo que aparece inscripto en la última sección del libro, en la que, luego de la mención del “comunismo literario” formulado por Jean-Luc Nancy, la autora parece realizar una invitación compartida a imaginar: “En una comunidad semejante, *podríamos* imaginar a poetas y narradores, por ejemplo, probándose el vestido ajeno” (2016: 137), modo metafórico de aludir a los préstamos entre géneros, a la puesta en contacto de cada uno con la alteridad y la diferencia. El verbo que subrayo (*podríamos*) constituye ese gesto desiderativo, ese desplazamiento al terreno del deseo.

En breve: contaminación y deseo de comunidad son los dos ejes que conforman la hipótesis de este trabajo, que procura ofrecer, en lo que sigue, una lectura de *Una intimidad inofensiva*. Fuerza es subrayar que la contaminación es subsidiaria de esa comunidad añorada, de una comunidad entendida, lejos ya de la semántica de lo propio, como pura apertura, exposición al afuera. En la medida en que esta comunidad se encuentra imantada, ya no por una propiedad (o pertenencia) común, sino por esa exposición, se asume un riesgo, un peligro *esencial* –que amenaza la esencia autónoma del individuo, que violenta los contornos de la identidad. La comunidad aquí deseada declina la figura del

individuo, que supone, siguiendo las formulaciones de Jean-Luc Nancy, el “ser como absoluto, perfectamente desprendido, distinto, clausurado, *sin relación*” (2000: 16). El absoluto *sin relación* apostado en la noción de individuo es aquí inclinado fuera de sí mismo, extraído de los límites que lo aíslan y lo protegen. De ahí que, desde las primeras páginas del volumen en cuestión, Kamenszain se decante por la formulación del “post-yo” como aquel que se hace presente en el texto —traigo aquí a cuenta la enunciación completa ya antes citada— “en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria” (2016: 11). Es de notar que lo que se desprende de la declinación del individuo —ese átomo indivisible, separado, encerrado en su *para-sí* absoluto— es su apertura, su exposición al mundo, entendido como “el lugar propio de la existencia como tal” (Nancy, 2000: 125). En este orden de cosas, Nancy ya escribía que el “individualismo es un atomismo inconsecuente: se olvida de que la cuestión del átomo es la de un mundo” (2000: 16). Ese *post-yo* en el que piensa Kamenszain está dado, entregado al mundo, que según el horizonte de ideas que pretendo delinear aquí, entraña, en palabras de Nancy, “nuestra manera de existir juntos” (2000: 126). Así, es la experiencia del mundo la que se hace presente, la que se articula en la escritura —que no está más allá, aislada en la esfera separada de *lo literario*, sino inmiscuida en dicha experiencia, indiferenciada del mundo.²

A fin de continuar, no huelga advertir que el estado de exposición, de apertura al afuera en el que se encuentran estos *post-yoes* ya había aparecido en el discurso crítico de Tamara Kamenszain. En el

² Si bien es cierto que la experiencia ha conformado desde siempre el material de la escritura, lo que me interesa destacar aquí es que se trata de una experiencia no ensimismada —que emana del *con*, de la relación con el mundo, con el afuera— que vulnera tanto a las singularidades que escriben como aquello que escriben. El énfasis recae, así, en la vulnerabilidad que cada *post-yo* exhibe —y acaso el propio prefijo deje ver ese quiebre del *yo* soberano, la marca de su necesidad de interlocución, de ese contacto con el exterior que lo desguarece. Ahora, la escritura —o la literatura, si se prefiere— ha tendido, desde siempre, hacia aquello que la desborda, como si su movimiento consistiera precisamente en desplazarse hacia aquello que la excede. Algo semejante ha observado Alberto Giordano, que, leyendo a Maurice Blanchot, afirma que “la esencia de la literatura sería, entonces, el poder de impugnarlo todo, comenzando por el lenguaje y las formas del lenguaje literario, para que lo desconocido [...] se afirme como posibilidad de vida” (2017: 135). De modo que la articulación de la escritura y la experiencia, de la escritura y *lo desconocido* (ese exterior, ese afuera que vulnera), impugna lo instituido como *lo literario*, esa esfera sólo ilusoriamente separada —cuestionamiento que, a no dudarlo, la literatura ha desplegado en todo momento, pues no es otra *su posibilidad de vida*. “Por eso —escribe Maurice Blanchot—, finalmente, lo que cada libro persigue como la esencia de lo que ama y querría apasionadamente descubrir es la no literatura” (2005: 237).

volumen ensayístico anterior al que aquí me concierne, publicado nada menos que nueve años antes bajo el título *La boca del testimonio*, Kamenszain ya fraguaba la concepción de un *post-yo* cuya estructura era dada por los otros, por el “afuera de sí” (2007: 139). Es a propósito de Washington Cucurto –sobrenombre del quilmeño Santiago Vega, que también figura en las páginas de *Una intimidad inofensiva* como aquel que “se dejará encontrar involucrado en el relato de sí a través del otro” (2016: 78)– que el discurso de *La boca del testimonio* formula un *post-yo* como un “yo acentuado por los otros”, un “yo-de-ti dentro de la ajenidad compartida” (2007: 139).³ De modo que estos *post-yoes*, y con ellos la comunidad aquí deseada, tienen lugar solo a través del otro y para el otro, en esa pura apertura a la alteridad constitutiva, a la *ajenidad compartida*. Expuestos los unos a los otros, los *post-yoes* parecen distinguirse por su ser *con* los otros: “todo *ego sum* es un *ego cum*”, como afirmaba Jean Luc-Nancy en su prólogo a *Communitas*, de Esposito (2003: 14). El *cum* es la juntura en la que el *yo* tiene lugar, y en la que se expone, se arriesga a los otros –y que, en ningún caso, supone un principio de identificación. A la mutua exposición hay que agregar, como he afirmado ya, la exposición al afuera, al mundo, a la experiencia cada vez singular. Como procuraré mostrar en lo que sigue, las escrituras a las que se aboca Kamenszain en *Una intimidad inofensiva*, esas en las que se perfilan estos *post-yoes*, son posibles amén de esa doble exposición, de esa doble contaminación –de los otros y del mundo–, en breve: del “contagio de la relación” (Esposito, 2003: 40).

II.

La primera modalidad de exposición al contagio, a la contaminación, en la que me quiero detener concierne a la experiencia, mas se trata, como se podrá sospechar, de una experiencia vaciada de toda abstracción metafísica, de cualquier construcción trascendental y, en tal virtud, ofrecida en su inmediatez. Quien la dona, quien la arroja “al ámbito de lo ajeno” (Kamenszain, 2016: 41) es un *post-yo* –figura que, por cierto, se corresponde con la noción de *singularidad* (reverso del individuo), articulada según el *cum*, a tenor de la relación– que exhibe una extrema sensibilidad conjugada con una exacerbada afectividad. Tamara Kamenszain se detiene en un peculiar libro publicado en 1990 con el título *Sobre cosas que me han pasado*, del chileno Marcelo Matthey.

³ El prefijo *post* no apunta, desde este horizonte, a una superación de las concepciones del *yo* en el pasado, sino que marca, apenas, un bucle más en la espiral de sus figuraciones.

La peculiaridad que le atribuyo al volumen de Matthey obedece a dos cuestiones: por un lado, las páginas del chileno exhiben una extrema austeridad de la escritura, una economía señalada por Cristóbal Joannon en el prólogo –y que, para Tamara, constituye un despojamiento (2016: 20); por el otro, que ese despojamiento da cuenta, siguiendo las reflexiones expuestas en *Una intimidad inofensiva*, de una apertura figurada en la imagen de una casa con puertas abiertas que confunde sus límites con el exterior (Kamenszain, 2016: 19). *Sobre cosas que me han pasado* está conformado por una serie de fragmentos en prosa que, como apunta Kamenszain, “toman el formato del diario íntimo” (2016: 20). El decurso de estas prosas fechadas deja ver una suerte de tensión entre lo que ellas exhiben, un puro sentir que se anota sin revestimientos líricos ni pliegues reflexivos, y el título, puesto que “no pasa nada”, o lo que pasa carece de “densidad dramática” (Kamenszain, 2016: 20). Paseos después de la siesta, un gallo vislumbrado en un cruce de calles, una mirada que se concentra en la luz sobre las montañas, el tacto de la mano de alguien conocido, en breve: trazos de una sensibilidad ardiente, incluso voraz –en la entrada del 7 de mayo, Matthey describe una caminata sobre la nieve, para “sentirla bien”, plenamente, no sólo se descalza, sino que se la come (2011: 102). Se trata, a las claras, del sentido de existir, pero de un sentido sensible, sensorial, que se hace posible merced a la apertura, a la exposición a la exterioridad. Matiz de importancia: la exterioridad se halla intrincada en la interioridad, o mejor, la interioridad se halla *contaminada* de la exterioridad. Pura continuidad.

Antes de esclarecer el sentido sensitivo de la continuidad, del “pasaje interior-exterior y viceversa” (Kamenszain, 2016: 20), aunque estrechamente vinculado con él, considero prudente atender las intenciones –o la disminución de las pretensiones– de Matthey, desplegadas en una entrevista con Joannon en el año 2000. Sin rodeos, el chileno declara que “la idea era escribir exactamente lo que uno recién está viviendo, lo que recién está sintiendo, en forma lo más simple y acotada posible”, y, enseguida: “escribir sobre cosas de la vida cotidiana tratando de ser fiel a lo que exactamente estaba pasando” (2000: 59). Cabe entonces afirmar que la cuestión radica, de entrada, en escribir, ya no lo que *es*, sino *lo que pasa*, y en la medida en la que pasa siguiendo un afán de fidelidad, vale decir, apelando a la captación de la vida en su inmediatez, sin arabescos ni revestimientos conceptuales.⁴

⁴ Aun si dicha captación de lo inmediato es un efecto deliberado, ello no contraviene lo que busco señalar aquí: ese registro de la vida en su inmediatez –incluso su

De ahí la modalidad austera de la escritura, la exposición directa de la experiencia, del *estar en el mundo* —que es lo que todas y todos compartimos. Y lo que compartimos, como he afirmado ya, no es una propiedad, sino ese *estar* que es *en común*. Registro háptico de *lo que pasa*, la escritura del chileno habla de “cosas absolutamente concretas y visibles”, de “cosas obvias” para “que no nos olvidemos de que estamos aquí” (Matthey, 2000: 59). Lo háptico ha de entenderse no sólo en referencia al tacto, sino como un movimiento inclusivo que abarca el resto de los sentidos, aun y cuando se halle, en primera instancia, el tacto —el *cum* del con-tacto con lo que no es uno, con las cosas. Dice Matthey: “todo parte de esta misma obviedad, de tocar las cosas” (2000: 59). La obviedad, bien si puede ser discernida en relación con la claridad de la escritura, también permite ser entendida en remisión a la presencia de las cosas, al modo en que las cosas se presentan a nuestro con-tacto. Lo que hay que destacar es que, en *Sobre las cosas que me han pasado*, el tocante y lo tocado entran en con-tacto, se exponen a la contaminación.

En este punto, volveré sobre mis pasos. Kamenszain plantea la apertura, la exposición al exterior de Marcelo Matthey —y de otros escritores, que referiré en lo que sigue— a partir de la imagen de la casa de puertas abiertas que ya mencioné. En consonancia con lo cual, la porteña afirma que estos *post-yoes*, “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” (Kamenszain, 2016: 19-20). De modo que el *post-yo* deviene *post-flâneur*. En las páginas anteriores, Tamara Kamenszain ya había hecho del paseo, del recorrido una de las piedras angulares de sus reflexiones. Así, y a propósito de *Dantesco* (2006), de Roberta Iannamico, brevísimo poemario que relata una caminata, Kamenszain recordaba unas de las líneas de *El libro de los pasajes*, esas en las que Walter Benjamin citaba a Edmond Jaloux: “Salir cuando nadie te obliga, y seguir tu inspiración, como si el solo hecho de torcer a derecha o a izquierda fuera en sí mismo un acto esencialmente poético” (cit. en Kamenszain, 2016: 14). Si este era el “espíritu” que guiaba la travesía de Iannamico, en el caso de Matthey, el desplazamiento no encuentra diferencias entre *salir* y *volver* a casa. Kamenszain visita las páginas de la entrevista de Joannon que he mentado antes a fin de señalar que aquello que da pábilo a la escritura del chileno es una emoción, esa que “le provoca percibir en las cosas ‘algún rasgo de continuidad’” (2016: 20). Para la sensibilidad ardiente de Matthey no hay barreras, se vuelven ya inoperantes las

simulacro— puede ser leído como un procedimiento por el cual la escritura produce su transparencia.

oposiciones interioridad/exterioridad: “no hay ni siquiera conciencia de que llegué a la casa y de que estaba adentro o afuera de ella” (2000: 58). Esta emoción de un *yo* que circula sin percibir desemejanzas entre afuera y adentro parece producirse por la noción (o la sensación) que aquí propongo de *contaminación*, quiero decir: por el contagio del afuera, que diluye los límites de lo propio –de la casa, del *yo*. Si el contacto con el exterior recuerda que *estamos aquí*, la pérdida de los límites, lejos de ser violenta, es pura alegría: “tranquilidad doméstica de puertas abiertas” (Kamenszain, 2016: 23).

Yendo por la senda de la “obsesión de continuidad que habilita a Matthey a desconocer los límites entre el afuera y el adentro” (Kamenszain, 2016: 33), Tamara se encuentra con otro caminante, el montevideano Mario Levrero, que, como aquél, busca continuidad. Ahora, la continuidad que persigue Levrero, bien si apela también al borramiento de fronteras entre el interior y el exterior, se despliega, en primera instancia, como deseo de “continuidad de la escritura” (Kamenszain, 2016: 27) –continuidad paradójica, como se verá enseguida, que, a fin de concretarse, precisará de otras *contaminaciones*. En los compases iniciales, la cuestión reside, llanamente, en la práctica constante de la escritura que, como un deporte, ha de “ejercitarse a diario” (Kamenszain, 2016: 23), cotidianamente. De lo que se sigue que la continuidad, sostenida en “poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto” (Levrero, 2008: 23), entraña, pura y simplemente, lograr un hábito. Sin detrimento de los obstáculos, de las distracciones o la falta de ánimo, que entraña alcanzar dicho objetivo, Levrero encuentra, como apunta Tamara, en el formato del diario el modelo idóneo para ejercitarse, y lo asumirá “con obsesividad extrema” (2016: 26). Hay que decir con Kamenszain, y sin más dilaciones, que esta busca de *continuidad de la escritura* del montevideano aparece trazada en la primera parte de *El discurso vacío* (1996) mediante ejercicios caligráficos, alcanzando su refulgente culmen en la sección preliminar, titulada “El diario de la beca”, de *La novela luminosa*, publicada de manera póstuma en 2005. En este punto, se vuelve imperioso indicar un par de asuntos –clave, por lo demás. Por principio, es menester destacar que Kamenszain ya se había detenido en las páginas del volumen póstumo de Levrero, precisamente en un poemario *contaminado* de ensayo, *La novela de la poesía*; debe recalcar, enseguida, que en esos versos la autora explica que el montevideano había ganado, en el año 2000, la beca Guggenheim para terminar de escribir *La novela luminosa*, y sin embargo, “Mario Levrero empezó escribiendo / ‘El diario de la beca’ / para no escribir *La novela luminosa*” (2012: 391). Se alcanzará a sospechar, ya desde aquí, el carácter paradójico de la continuidad añorada.

Aquel carácter obsesivo apuntado por Tamara acompasa la busca de continuidad del montevidiano que, en el singular caso de “El diario de la beca”, implicará consignar cada hora y cada minuto *frenéticamente*, incluyendo todas las minucias: innúmeras noches en vela, la adquisición de un aparato de aire acondicionado, la afición por la programación –y otras tantas manías. La continuidad de los días se refleja en la *continuidad de la escritura*. En otros términos: en la medida en que el registro detallado de la vida diaria se cumple, el narrador alcanza su objetivo, consigue y asegura la continuidad de la escritura. Corresponde aquí desvelar el matiz, la dimensión paradójica que ya adelanté, pues esa continuidad posee como núcleo la postergación. De modo que “escribir todos los días y mucho se transforma aquí justamente en una actividad irrelevante que ayuda a postergar la verdadera escritura, esa que se autotitula *novela*” (Kamenszain, 2016: 27). En esta tónica, es preciso advertir que entre la *irrelevancia* de la escritura que se aboca a lo de todos los días y la *verdad* de la escritura luminosa de una novela prometida se juega “el esfuerzo descomunal” de Mario Levrero; vale decir: es esa tensión la que dibuja la otra cara de la continuidad –aquella entre la escritura y la vida. Consideraciones que piden ir despacio. Se vuelve imperioso apuntar, de inicio, que la postergación –siempre laboriosa, pues implica escritura– es el lazo merced al cual Tamara Kamenszain entronca al montevidiano con Macedonio Fernández. Si el Recienvenido arma su *Museo de la novela de la Eterna* a partir de una proliferación de prólogos que prometen al lector la novela que vendrá; Levrero construye *La novela luminosa* merced a la larga introducción titulada “El diario de la beca”, que quiere augurar la novela (com)prometida. Al decir de Tamara: “ambos procrastinan la novela propiamente dicha (esa que se proponen en el título) cediéndole a la categoría prólogo casi toda la extensión del volumen” (2016: 28). Tras lo cual hay que recalcar que el producto es doble: la mancuerna de volúmenes incluye tanto la escritura que demora la novela, como la escritura de la novela, que pasa a ser “una suerte de epílogo” (Kamenszain, 2016: 28).

Es en ese doble gesto en el que radica aquel *esfuerzo descomunal*, ese que resulta cabal “para superar los diversos dualismos”, las dicotomías que, a cada autor en su época, obligan “a optar por uno u otro polo para hacer literatura” (Kamenszain, 2016: 29). Metafísica o ficción, idea o relato verosímil son, como sostiene Tamara, las opciones que Macedonio desactiva; mientras que Mario “hace caso omiso del dualismo que separa realidad de subjetividad” (2016: 29), exterioridad de interioridad. Lejos de obedecer la lógica de la disyunción impuesta por los binarismos, Macedonio y Levrero parecen buscar que los polos

se contagien el uno del otro con un gesto bivalente que, lejos de resolverse, deja huella de la interacción, de la coexistencia de dos escrituras. Es esa “bipolaridad narrativa”⁵ la que permite que estos autores desplacen “infinitamente las opciones binarias impuestas desde el vamos por ese género que la modernidad consignó como novela” (Kamenszain, 2016: 29). De manera que tal desplazamiento, cifrado en el gesto bipolar –susceptible de ser mirado como un modo de la apertura a la contaminación, al contagio de los términos– sólo puede emprenderse “por fuera de los formatos literarios instituidos” (Kamenszain, 2016: 29). En ese *afuera*, Macedonio encuentra en la reflexión y la teorización en espiral un modo de expandir, de *eternizar* el prólogo, aplazando la novela que, así y todo, se adelanta en esa multiplicación prologal –con lo que derrumba la “estructura-tradicional-del-encuadernamiento-de-lo-literario” (Fernández, 1996: 124). Por su parte, Levrero halla en el registro extenso y minucioso de la cotidianidad “un prólogo a medida” (Kamenszain, 2016: 29) que difiere la escritura de la novela anunciada –esa escritura *verdadera* que, al llegar su momento, devela su imposibilidad de acceder a *lo literario*: “no tengo forma de transmutar los hechos reales de modo tal que se hagan ‘literatura’” (Levrero, 2008: 455). Si lo que resulta de estos dos modos de expandir las secciones prologales es la demolición –sea por desventura o no– de los límites de los registros genéricos y, con ellos, lo instituido como *literario*, entonces es posible afirmar, sin dubitaciones, que lo que resta de la *novela* o lo que ella deviene es, en el caso macedoniano, un museo de ideas y, en el caso levreriano, un “museo de historias inconclusas” (Levrero, 2008: 561).

Exhibición de las aventuras del pensamiento o de la sucesión monorrítmica de los días, tanto Macedonio como Levrero prevén –al decir del Recienvenido: “por sus promesas, por su perfección de inconclusiones” (1996: 9)– una *decepción* en los lectores. Cierta tonalidad de esa potencial decepción, dicho sea al paso, ya se había podido columbrar en el volumen de Matthey, que desestabiliza la “lectura acostumbrada a los cambios de peripecias narrativas” (Kamenszain,

⁵ Esta “bipolaridad narrativa” se hace evidente a todas luces en el caso macedoniano. Basta recordar, con Kamenszain (2016: 27-28), que el proyecto inicial del Recienvenido era publicar *Museo de la novela de la Eterna*, la “primera novela buena” junto a *Adriana Buenos Aires*, “la última novela mala”. Si bien ambas novelas se presumen como la cifra de dos géneros opuestos, es indudable, como se lee, por caso, en el prólogo titulado “Lo que nace y lo que muere” del *Museo*, que entre ellas se juega un diálogo, y más aún, una contaminación. El gesto bipolar de Macedonio o, para decirlo mejor, el gesto de contagio, supone un desafío para el lector, que ha de *desconfundir* ambas escrituras.

2016: 20) al mostrar que *no pasa nada*, al escribir lo que hay, esto es: “la exigua catadura de la existencia” (Merino, 2008: 23). Retomando el hilo de lectura de Tamara, lo que debe destacarse es que, en el horizonte macedoniano, dicha decepción es voluntariosa “lectura de irritación” – como se lee en los primeros prólogos al *Mueso de la novela de la Eterna*; mientras que en las páginas del montevidiano se transforma en “lo soso” (Kamenszain, 2016: 30). Levrero prevé, adelanta esa cierta decepción al recurrir al formato diarístico, del que se desprende “el libro más soso que pudiera escribirse: una sucesión de días grises desde la infancia hasta este instante” (2008: 456).⁶ Sin embargo, aquello que rescata al montevidiano de la sucesión plomiza del tiempo –esos “dos o tres chispazos o relámpagos o momentos luminosos” (Levrero, 2008: 456)– es lo que sucede afuera. Es el contacto con el exterior lo que permite que este narrador que demora la narración se “distra[iga] de sí mismo” (Kamenszain, 2016: 31) –recordemos que, para Nancy (2000: 26), la comunidad no es el espacio de los sí-mismos, de los individuos o sustancias cerrados sobre sí, sino lo que tiene lugar en la relación, en el afuera de sí. La experiencia de la relación con el afuera, el exterior en el que se concentra la mirada se concreta, tal como observa Kamenszain (2016: 31), del otro lado de la ventana, en *La novela luminosa*, y en el patiecito, en *Diario de un canalla*.

Ahora, lo que hay que resaltar es que, en esos espacios exteriores acotados, reducidos, el montevidiano entabla una relación –una *alianza*, como la llama Kamenszain– con los otros que son *más radicalmente otros* que los otros en los que es posible reconocer al prójimo o al semejante, esto es: con los animales. Desde las palomas, que ocupan buena parte de las páginas de “El diario de la beca”, hasta el desfile de animales que moviliza la escritura del *Diario de un canalla* (1992), en cuyas hojas se cuelan ratas, un pichón de paloma, una abeja, un gorrión –que se llamará *Pajarito*, motivo de congojas y alegrías para el *canalla* que, lejos de intentar domesticarlo, se permite apenas cuidarlo desde la distancia que media entre el apartamento que habita y su minúsculo patio trasero. En lo que toca al *Diario de un canalla*, no resulta ocioso insistir en que

⁶ Esa decepción prevista por quien escribe también se advierte en *Diario de un canalla*. En las primeras páginas, el montevidiano anota, “con cierto rubor”, que imagina “una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltan párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más” (2019: 557). Es lícito aventurar que esa *decepción* que se anticipa para el lector es un modo de inscribir la diferencia respecto de él en tanto otro. No se trata, pues, de borrar la distancia, de integrar al otro, augurando, por caso, una lógica de identificación, sino de trazar esa alteridad, o, para decirlo mejor: de marcar la exposición a la alteridad mediante el anticipo de una decepción.

esos animales, esos otros “movedizos, vulnerables, irritantes” hacen que la atención del que se autodesigna *canalla* “se desplaza poco a poco de sí mismo a los demás seres vivos, a las otras especies” (Gandolfo, 2013: 258). En ese desplazamiento de la mirada, el que escribe en formato de diario se expone a otras formas de vida, se deja afectar por esos otros-animales. Esa afección toma distintas formas: ora ternura, ora angustia, ora irritación –matices de una sensibilidad que se enciende con la presencia de estos otros-animales, y que, con ellos, se figura como parte del mundo. Los encuentros con los diferentes animales, siguiendo a Kamenszain, “son los momentos luminosos que empujan el relato” (2016: 31), los que dan pábulo a la escritura, pasibles de ser discernidos como encuentros entre vulnerabilidades: la vulnerabilidad del diarista –que escribe “me siento ridículo e impotente, y tengo ganas de llorar” (Levrero, 2019: 574)– y la vulnerabilidad de los animales que quedan atrapados, en todos los casos de manera temporal, en el mínimo patio trasero. La presencia de los otros-animales, a pesar de ser transitoria, saca al que escribe del individualismo, y todavía más: permite que este *post-yo* descubra, como ha observado Elvio E. Gandolfo en su lectura, que “el clima entero de una ciudad enorme puede pender suspenso de los pulmones microscópicos de un pajarito que aún no sabe volar” (2013: 258). Breve momento luminoso en el que se percibe una continuidad entre el microcosmos y el macrocosmos.

En consonancia con lo dicho, hay que decir que el *canalla* –que en el fondo deja de serlo en su encuentro, siempre afectivo, con estos otros-animales, tan vulnerables como él– hace evidente que su busca se tiende hacia el exterior cuando escribe, en la segunda entrada de su diario, “es que no quiero contar lo mío” (Levrero, 2019: 555). Afuera de *lo mío*, de lo propio, es en donde se articula la escritura, y en la escritura se arriesga la vida: “no me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (2019: 557). Es en ese afuera que cristaliza en el contacto con los otros-animales –otros que se distinguen de él por una diferencia no oposicional– en donde el montevidiano encuentra el lazo que lo salva de sí mismo. Para decirlo de otro modo: es en el contacto, que es también contagio, con esos otros, ratas o aves, que Mario logra salir de sí, transformando aquella “sosa sucesión de días grises [...] en una historia luminosa” (Kamenszain, 2016: 32). No resulta gratuito añadir, en esta línea de ideas, que dicho fulgor, que aparece tanto en *Diario de un canalla* como en *La novela luminosa* en virtud de ese contacto en el que insisto, implica que la escritura se ha impregnado de vida, que se ha contaminado de mundo. Y es que, tal como afirma Tamara (2016: 34), “el sujeto que aquí se pone en juego está tan identificado con el mundo

de vida que su potencia afectiva va desplegando que ya no puede ni quiere inventar ni imaginar nada”. Asunto que, al alimón, supone que el *post-yo* levrieriano –con el resto de singularidades a las que Tamara se aboca– escribe afuera de *lo literario* instituido, vale decir: de lo literario entendido como “territorio autónomo” (Kamenszain, 2016: 34). Consideraciones que conducen, sin demoras, a uno de los planteos de Florencia Garramuño esgrimido en *Mundos en común* concerniente a la noción de *campo expansivo*. Noción que resulta útil para pensar estas escrituras que logran anular la diferenciación entre interior y exterior. En ese campo expansivo, pues, está “la idea de una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él, y ya no como esfera independiente y autónoma” (Garramuño, 2015: 45).⁷

Líneas atrás traje a cuenta una afirmación de Kamenszain relativa a la invención –o, mejor dicho: a la negativa a la invención. A fin de esclarecer su sentido, se hace preciso señalar que las páginas de *La boca del testimonio* proponen pensar la poesía en vínculo estrecho con el presente, proposición que parte de las formulaciones de Alain Badiou, quien sostiene que “la poesía es el pensamiento de la presencia del presente” (2002: 89). Kamenszain recoge este planteo, al que le imprime una inflexión propia, para decir que aquello que la poesía ofrece es “una experiencia conjugada siempre en presente” (2007: 21). De lo que se sigue que el poema se instaura en una temporalidad contrapuesta a la de la narración, que, desde este horizonte, se trataría de “un género supeditado al pasado” (Kanzepolsky, 2012: 37). Los ecos de esta idea resuenan en el volumen que aquí me concierne, pues perfilan al *post-yo* levrieriano como aquel que, mediante el formato del diario, “le aplica al pretérito un shock de presente que paraliza el avance de cualquier invento novelístico” (34). Se habrá podido sospechar, a la luz de lo expuesto, que Kamenszain ve en el narrador levrieriano a un poeta, dado que, merced al formato del diario que insufla la escritura, hace presente el presente, atajando la pulsión inventiva. Porque lo

⁷ En este sentido, no pueden soslayarse las discusiones en torno a la autonomía literaria que, por lo demás, y tal como ha apuntado Evando Nascimiento, ha sido siempre relativa. Siguiendo al brasileiro, salvo los casos de radicalización formal esteticista, que, de todas formas, habrían de analizarse con cuidado, “la literatura nunca fue enteramente autónoma, pues siempre dependió de otros lenguajes para existir” (2016: 65). En otros términos, “desde siempre la literatura se vio otreizada [outrada], para recurrir a un verbo intensivo del poeta Fernando Pessoa, por lo que no era ella” (Nascimento, 2016: 58). De ello se sigue que lo que se advierte en estas escrituras constituye una deriva más, otro avatar de la relación de la literatura con el mundo, otra fase en la heteronomía de la literatura en su devenir, lejos de cualquier parábola evolutiva.

cierto es que lo que queda registrado en *La novela luminosa* es la imposibilidad de la novela, que da lugar a la escritura del presente. De ahí que Tamara Kamenszain encuentre a Mario Levrero “caído en su diario en posición de poeta” (2016: 34). Con términos semejantes, la ensayista *caída en su posición de poeta* había hablado de este volumen póstumo del montevideano en *La novela de la poesía*. Esos versos perfilan *La novela luminosa* como un “poema / de 500 páginas” que suspende la ficción —“porque no vale inventar” (2012: 391-92). En la medida en que se hace posible pensar en el libro de Levrero como “un poema largo”, cabe hablar del *estribillo* que le es propio y que, desde esta perspectiva, es la fecha, compás continuo, “ritmo que vuelve pero después de recolectar en cada vuelta la diferencia” (Kamenszain, 2016: 34).

Es, pues, así como el *post-yo* levereriano construye una obra, si bien voluminosa, no por ello menos vulnerable. Ya antes mencioné la vulnerabilidad referida a la singularidad que escribe —y la singularidad se define, volviendo a Nancy, por su exposición al afuera (2000: 40)—, por lo que corresponde atender aquella que atañe a la misma escritura que, desde el horizonte que se configura al seguir a Tamara, sale de su lugar de pertenencia, desarma su principio de identificación genérico (novela) para volverlo exposición al contagio, a la contaminación. Es esa deriva contagiosa la que altera la forma de *La novela luminosa*, a la vez que dicha alteración permite discernirla como un *poema largo*. En este tramo del recorrido, Kamenszain acude a las reflexiones de Garramuño en *La experiencia opaca* para decir que en textos como el de Levrero, “la forma se ve atravesada y a menudo *deformada* por una pulsión experiencial que la excede” (Garramuño, 2009: 247).⁸ Alterada, *deforme*, la escritura de la que aquí se trata se muestra abierta a la experiencia —al estar-con lo otro y los otros—, a sus afecciones. Fuerza es subrayar un dato acaso obvio: esa pulsión a la exposición se opone al impulso de protección, de resguardo. De esta exposición hay que destacar una tonalidad de sentido que ha permanecido hasta aquí parcialmente oculta: apenas se repare en el registro que ofrecen obras como *Sobre cosas que me han pasado*, *Diario de un canalla* y *La novela luminosa*, se podrá inferir que la exposición al afuera es, también, exposición de la intimidad. Conviene precisar, con Kamenszain, que se trata de “una nueva especie de intimidad que parece tomar, de aquí en más, un carácter éxtimo” (2016: 36). De modo que el término que figura en el título del volumen que me ocupa concierne al afuera, al exterior —pronto se esclarecerá el adjetivo que lo acompaña, es decir: la índole inofensiva de esta intimidad *éxtima*. Lo que hay que destacar, por ahora,

⁸ Las cursivas pertenecen al original.

es que esa intimidad que se expone, que se arroja al exterior, implica, desde el vamos, un afuera. El vocablo *éxtimo* pertenece a la terminología lacaniana y, como explica Jacques-Alain Miller, es "lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior" (2010: 13). La palabra indica, así, que "lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño" (Miller, 2010: 14). En lo que sigue, me concentraré en este término, así como en el modo en el que Tamara Kamenszain lo hace operar.

III.

En las páginas precedentes procuré ilustrar las formas en las que se expresa una primera modalidad de la contaminación –clave, como he insistido, en la comprensión de la noción de *comunidad* que aquí propongo como eje de las reflexiones que Tamara Kamenszain despliega. Si bien la segunda modalidad a la que quiero referirme se orienta hacia los otros, hacia el *contagio de la relación* con los otros que estructura ciertas textualidades, es precisamente a esta altura del trayecto que se vuelve obligado atender la dimensión conceptual que se juega en el título del volumen que aquí nos convoca. Tal como se pudo atisbar anteriormente, la noción de intimidad que se perfila en el discurso ensayístico de Kamenszain exhibe un *carácter éxtimo*. La formulación resulta, sin duda, paradójica en la medida en que parece indicar una distorsión de la habitual concepción de lo íntimo, entendido como "lo profundamente interior, lo contenido en lo más profundo del ser [...] algo generalmente secreto, invisible, impenetrable" (Miller, 2010: 15). Distorsión o, mejor: fractura, para emplear las palabras de Miller. La extimidad implica una "fractura constitutiva de la intimidad" (Miller, 2010: 17) y, por tanto, un hiato en la identidad consigo mismo (27). Se trata de pensar, así, lo más íntimo –siguiendo a Miller, *intimus* es ya un superlativo– como algo que se encuentra en el afuera o, lo que es lo mismo, como un afuera que se aloja en el interior. La cuestión obliga a concebir la extimidad no sólo como el reconocimiento en el afuera –y aun en el otro– de lo más interior, sino, dando un paso más allá, de reconocer que lo más íntimo está conformado, intrincado con el afuera. Si bien estos planteos pertenecen al campo psicoanalítico, resultan útiles para continuar pensando la comunidad deseada, que es precisamente aquella que se articula por las singularidades definidas por su exposición –que es también exposición "al afuera que somos *nosotros para nosotros mismos*" (Nancy, 2000: 44).⁹ Tras estas consideraciones, no resulta ocioso insistir

⁹ El énfasis es del original.

en que la contaminación del afuera está en la constitución misma de las singularidades, de los *post-yoes* de los que aquí se trata.

Hay que anotar, sin demoras, que Tamara tiene en cuenta la *formulación paradójica* fraguada por Lacan –“eficaz oxímoron” (Kamenszain, 2016: 58) que no deberá soslayarse en lo que sigue. Sin embargo, la autora le imprimirá un nuevo viraje que, si bien parte de las formulaciones de Paula Sibilia, para quien la *extimidad*, en los albores del siglo XXI, se conforma como “exhibición de la intimidad” (2008: 35), se concentra en el *nuevo uso* que supone esta suerte de doble extimidad, esto es: aquella que se halla en la constitución misma de lo íntimo y la que se refiere a la exposición de esa intimidad. Siguiendo el viraje propuesto, hay que comenzar por convenir en que se trata de exponer “lo que antes se velaba” (2016: 58), de ponerlo en circulación sin obviar su ínsito carácter éxtimo. Si una angustiada –no menos que frustrada– Alejandra Pizarnik se cuestionaba, en 1960, “pero qué quiero escribir o sobre qué, me pregunto, si en mí hay sólo silencio” (2012: 47), es la respuesta de León Ostrov, como sostiene Kamenszain, la que ya revelaba la clave: “Usted es de esos seres que trabajan siempre porque la intimidad no descansa” (2012: 49). Para decirlo con Tamara, eso que el exanalista y amigo ya le sugería a Alejandra es, sin más, que la intimidad conforma el material de trabajo para la poesía –“disponible todo el tiempo” para su uso (2016: 40). Desde el horizonte de ideas que Kamenszain arriesga, la respuesta de León Ostrov transforma *lo íntimo*, eso “que avergüenza”, en *valor de uso* (2016: 40). Transmutación que resulta a todas luces evidente para los *post-yoes* que, sin cuestionamientos ni angustias, “arrojan, sin mediaciones, lo propio al ámbito de lo ajeno” (2016: 41).¹⁰ No sobra insistir, de un lado, en que la intimidad-éxtima como material útil, productivo es la pauta que ilumina el derrotero que toma la escritura de estos *post-yoes*; de otro, que la ausencia de velos, de ambages apunta hacia la inmediatez –esa misma que ya se desvelaba con Marcelo Matthey. La cuestión radica, tal como consigna el subtítulo del volumen de Kamenszain, en *escribir con lo que hay*, sin rodeos, sin abstracciones. Lejos de la atormentada pregunta de Pizarnik, se trata de escribir directamente.

Ahora, esa escritura que se ofrece sin sinuosidades toma por asunto su misma actividad, su propio desplegarse *al instante*. Basta reparar en los versos de Cecilia Pavón en “Vacaciones” para advertir

¹⁰ A propósito de esta mención de *lo propio*, conviene enfatizar la condición misma del movimiento de exhibición: quiero decir, aquello que sería *propio*, al volcarse, al arrojarse hacia afuera, al reconocerse en el afuera (y en tanto afuera) pierde sus atributos de *propiedad*.

que estos “escritores de la intimidad” (Kamenszain, 2016: 43) entienden que su material poético está *disponible todo el tiempo*. Así, se lee: “Mientras escribo esto, mi novio se enoja porque / no le presto atención. / Estoy escribiendo un poema al instante, / incluyendo todo lo que pasa” (Pavón, 2012: 129). La inclusión de *todo lo que pasa* –aun si *no pasa nada*– ya delinea eso que, de acuerdo con la lectura de Kamenszain, significa *hoy* la intimidad. Los versos que siguen a los que acabo de citar apuntan: “y tengo la fantasía de que si escribo cada mínima / cosa que pasa, voy a saber todo / aunque no sepa nada / si rozo todo superficialmente a través de la frágil literatura / voy a saber todo aunque no sepa nada...”. El último verso, que figura dos veces en el poema, deja ver aquella omisión de los binarismos, en tanto que el recorrido que traza no va del no-saber al saber –o a la inversa, sino que se demora en la confluencia de un polo y el otro. Lejos de elegir entre diferentes opciones, se opta por aspirar a incorporarlo *todo* en el poema, así sea superficialmente. En la medida en que la labor poética parece aquí consistir en “rozar superficialmente la mayor cantidad de contenidos con el solo fin de incluirlos”, se devela eso que “sería hoy la intimidad: una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a esta altura, inofensiva” (Kamenszain, 2016: 45). Lo que se dice sin reservas –y en el acto–, lo que se intima, disuelve el escándalo. Retomando a Miller, particularmente su periplo léxico a propósito del vocablo “íntimo”, hay que decir que “el valor propio de intimar es introducir en lo íntimo, conducir a lo íntimo a alguien” (2010: 16). Sin embargo, como se habrá podido sospechar, lo íntimo no es ya aquí lo profundo y cerrado, no entraña ninguna “interioridad insondable” (Kamenszain, 2016: 49). Puede decirse que eso a lo que se nos conduce como lectores es una interioridad dada vuelta, como un guante, que exhibe el registro superficial, inocuo, de una cotidianidad común, alejada de toda ejemplaridad.

De ahí que Tamara destaque que estos *post-yoes* escriben “por fuera de aquella interioridad encerrada en sí misma” (2016: 49). En ese afuera, se comprueba que la intimidad es pura extimidad –esa misma que se nos da a conocer y que se muestra aquí como registro, como contabilización. “Contabilización de lo que hay afuera de lo que es adentro”, detalla Kamenszain (2016: 62). Lo que se encuentra reflejado, por caso, en el poema “Deseo”, en el que Pavón consigna: “Hace seis meses que no he besado a nadie. / Seis meses sin hacer el amor. / Tengo 27 años, / desde los 18, nunca antes me había pasado” (2012: 35). Los poetas parecen ejercitarse aquí en la contabilización de lo que sucede afuera de la página, y afuera de sí: es solamente en ese exterior que pueden reconocerse. El ejemplo franco que Kamenszain dispone

al respecto está, de nueva cuenta, en Pavón, en los versos de “Un hotel con mi nombre”: “Mi nombre está escrito frente a mí en letras de neón: / Hay un hotel con mi nombre.” (2012: 61). Lo que puntúan las letras de neón, lo que ratifican “es más un estar en el mundo que un ser en la literatura” (Kamenszain, 2016: 59). Lejos de cualquier disquisición metafísica a propósito del ser, lo que importa es constatar un *estar* – constatación que sólo puede venir de fuera. Cabe agregar que dicha constatación es exhibida, esto es: compartida. Exposición del *estar* que es siempre *en común*. Es este movimiento y no otro el que vuelve a estos *post-yoes* “brutalmente real[es], íntimamente éxtimo[s]” (Kamenszain, 2016: 62). Intimidación que se comprueba en el afuera y en tanto afuera: es en esa exterioridad en la que se descubre que se *está en el mundo*. Ahora bien, puede arriesgarse que este movimiento, ejemplificado en los versos de Pavón, muestra la disolución de toda especificidad que sería propia y exclusiva: afuera, en el exterior, brilla con letras de neón *mi nombre* –que puede ser el de todos, el de cualquiera. Brillo que ratifica eso que *tenemos en común*, que no es ninguna propiedad, sino un *estar* que compartimos y que nos expone los unos a los otros, al afuera que nos constituye.

IV.

Llega, finalmente, el momento de reparar en la contaminación entre registros genéricos, que es, en su núcleo, apertura al contacto con el otro y con lo otro de sí. No ha de obviarse que lo que tiene lugar, en virtud de esta apertura, de esta exposición al *contagio de la relación*, es la comunidad aquí pensada, deseada. Esa comunidad, por cierto, no entraña una fusión de identidades en una unidad mayor, pues en ella el otro se perdería, dejaría de ser tal. En ningún caso se trata de la mera absorción o incorporación del otro, de lo diferente, en lo mismo, borrándolo; sino, del lado opuesto de la cuestión, del modo en que la lógica del *cum*, de la relación, altera y transforma la escritura que *se ofrece a la comunicación* –lo que, siguiendo a Nancy, no quiere decir que ella “deba ser ‘comunicable’; esto no exige ninguna forma de inteligibilidad o de transmisibilidad” (2000: 88). De lo que se sigue que la comunicación, en este contexto, es pura apertura: exposición al otro y al afuera, esto es: *a lo que no somos*. Para echar luz sobre el asunto, me permitiré traer a cuenta un par de líneas de Georges Bataille: “No me comunico más que fuera de mí, soltándome o arrojándome fuera” (1979: 53). Menos que transmitir un mensaje, se trata de un desbordamiento del yo *hacia su afuera* –sin soslayar el peligro que este movimiento comporta. Como he dicho antes, en lo que atañe a la comunidad, nos hallamos muy lejos de cualquier fuerza o instinto de

protección o conservación: la apertura, la exposición menoscaba las lindes que aseguran lo *propio*, que resguardan al individuo, al tiempo que supone, aquí, la puesta en crisis de las fronteras genéricas. Como se verá en lo que sigue, la escritura convocada en este último trayecto tiene lugar por el otro y para el otro.¹¹ En otras palabras: es la relación, el *con* lo que espolea la escritura, lo que permite su despliegue. Es preciso destacar, como adelanté al inicio, que el caso central que Kamenszain expone en las últimas páginas de *Una intimidad inofensiva* es, llamativamente, el suyo. La porteña vuelve a su poemario de 2010, *El eco de mi madre*, para exhibir su proceso escriturario –ese que, como se podrá sospechar, necesita del otro, de los otros. Si bien son numerosas las voces otras, ajenas, las que intervienen en el discurso poético de dicho poemario, Kamenszain se concentra en su interlocución, posible merced a la diferencia, con Sylvia Molloy en *Desarticulaciones*, publicado también en 2010.

Si el conjunto de poemas de Tamara Kamenszain se abre al contacto con la escritura fragmentaria de Sylvia Molloy en su volumen de 2010, es ese contacto el que, en primera instancia, *contamina* su escritura; en segunda, el que le permite entender y, luego entonces, comunicar su deseo de comunidad. Lo que hay que subrayar es que esta contaminación, médula de las reflexiones que cierran *Una intimidad inofensiva* y pauta que orienta mi pensamiento, es apenas una de entre el cúmulo de otras voces que, como anticipé líneas atrás, contagian la escritura de *El eco de mi madre*. En este sentido, no considero ocioso brindar una imagen general del andamiaje de este conjunto de poemas, cuyos versos, como se sabe, se dedican a describir un punzante trayecto que va de la degeneración de la memoria de la madre, víctima de Alzheimer, hasta su muerte. Un trayecto que parece tornarse decible sólo a partir del llamamiento a las voces de otros y otras. Este llamamiento, esta convocación se hace patente a partir de dos operaciones que imantan todo el poemario: el epígrafe y la cita, seguidos de su comentario. Si bien el ejemplo flagrante de esto se muestra en la interlocución con Molloy, no huelga aducir aquel que abre el poemario. La primera página ostenta, a modo de epígrafe, el “verso fundante” (Kamenszain, 2007: 19) de César Vallejo en *Los heraldos negros*: “Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!”. El poema que abre *El eco de mi madre* retoma el verso vallejiano para dejar claro lo que queda tras la pérdida de la madre, que no es más que confirmación y

¹¹ Se escribe *siempre* para el otro. Como sostiene Nancy, aun “el escritor más solitario no escribe sino para el otro”, y, enseguida, añade: “aquel que escribe para lo mismo, para sí mismo o para lo anónimo de la masa indistinta, no es un escritor” (2000: 80).

repetición de lo que el peruano hace estallar entre signos de admiración: “yo no sé... yo no sé... yo no sé” (Kamenszain, 2012: 341). Resulta lícito agregar que el vacío, la pérdida de la madre es experimentada aun antes de su muerte, pues como consignan los primeros poemas, esa mujer ya era, en su presencia, ausencia anticipada, cuerpo sin memoria. Lo que queda, lo que resta de este des-madre es ese no saber que, por cierto, no pertenece al terreno de lo no conocido –y que, en tal virtud, podría llegar a conocerse, a conquistarse–, sino que es lo no cognoscible, la pura y llana “faltante de sentido” (Kamenszain, 2007: 18).

El eco de mi madre presenta una estructura tripartita –esa que, por cierto, organiza buena parte de los poemarios de Kamenszain, desde el primero hasta *La novela de la poesía*– y, como he dicho ya, en cada una de sus secciones, la escritura se articula a partir del llamamiento a otras voces. La primera sección, conformada por una decena de poemas, se dedica a describir el deterioro de la memoria de la madre. Estos versos se muestran contaminados de las voces de otros, de las textualidades de Vallejo, Giuseppe Ungaretti, Lucía Laragione, Coral Bracho, Molloy –botón de muestra elegido por la autora en el terreno del ensayo– y Diamela Eltit. Convocaciones a las que se suma la presencia cuasi furtiva de José Lezama Lima en el tercer poema, cuyos versos rezan “la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde / para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte” (2012: 343), aludiendo, así, las líneas del cubano en “Mi hermana Eloísa”: “comienzo porque sé que alguien me oye / la que oyó mi nacimiento” (2016: 866). La segunda sección, la más breve del conjunto, compuesta por cuatro poemas, da cuenta de la muerte de la madre de modo penetrante, pues los versos que insisten en decir “mamá mamá mamá” ya no encuentran respuesta. Así, el “grito en un ataque de ecolalia” (2012: 358) que insiste en decir *mamá* no localiza su referente, se mira a sí mismo como impulso irrisorio, voz *desmadrada*. El cuarteto de poemas cita, se contagia de los versos de Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini a fin de lograr continuar con la escritura. Este discurso que se articula y desarticula ante la ausencia de la madre, desde el inicio sumida en un extravío sin retorno, desemboca en la tercera sección, titulada “El libro cortado” y dedicada a la memoria de Oscar Bernardo Kamenszain, fallecido a los tres años. Se trata de un largo poema dividido en seis fragmentos que, contagiados de los versos de Pizarnik y Orozco, actualizan la muerte del hermano menor. Empleo el verbo *actualizar* siguiendo los planteos de Kamenszain en una entrevista, al inicio referida, con Foffani, en la que declara que “la poesía es un género que siempre pone a rodar de una manera nueva, una versión nueva de un suceso, trayéndolo al

presente” (2010: párr. 11). La muerte de la madre, a la que se suma la pérdida del pequeño Oscar, son, menos que evocaciones nostálgicas, actualizaciones, presentificaciones.

Dicho lo cual, corresponde volver al epílogo de *Una intimidad inofensiva* con miras a revisar el modo en que Kamenszain exhibe su deseo de comunidad a partir del contrapunto establecido con Molloy en el octavo poema de *El eco de mi madre*. A fin de seguir, no sobra señalar que *Desarticulaciones* fue escrito en las vísperas del final, en la inminencia de la muerte de una amiga de la autora, designada en el texto con las iniciales ML, enferma, como la madre de Tamara, de Alzheimer. El breve texto en cursivas que abre el volumen de Molloy comunica la urgencia de registrar lo que aún persistía en la desmemoria de aquella que se hallaba en trance de dejar de ser: “*Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos*” (2010: 9). Como indica Kamenszain en su epílogo *íntimo*, esta desarticulación fue experimentada por ambas autoras en la misma época, por lo que decidieron, al alimón, “consignar por escrito aquello a lo que el paso del tiempo le iba quitando palabras” (2016: 119). El núcleo del *con* que acomuna a Tamara y Sylvia es, pues, una herida, efecto de la pérdida radical anticipada en el olvido irreversible de sus enfermas. Experiencia en común llevada a la escritura poética, en el caso de Tamara, y a la narrativa, en el caso de Sylvia. Un “intercambio de diferencias alrededor de lo mismo” (Kamenszain, 2016: 120) que, si bien se dio por fuera de la página, también recaló en su interior —modo de inscribir, siguiendo las observaciones de Garramuño, “una suerte de indistinción entre texto y experiencia” (2015: 151). Como adelanté, la marca del *con* aparece en el octavo poema de *El eco de mi madre* siguiendo aquella operatoria, sin duda dialógica, que permea buena parte del volumen: la inscripción, en el epígrafe, de palabras ajenas que luego son re-enunciadas en el cuerpo del poema. La oración de Molloy, extraída de *Desarticulaciones* —“ayer descubrí que me había vuelto menos yo para ella” (2010: 37)— encabeza los versos de Kamenszain, que vuelven “a narrar lo que ella ya había narrado” (2016: 121). Así se lee: “como mi madre que a veces me trata de usted / y yo me doy vuelta para ver quién soy / la amiga de Sylvia que perdió el voseo / la desconoce hablándole de tú” (2012: 350).

Es imperioso reparar en el modo en que Kamenszain describe la operatoria del poema: *volver a narrar*. Sin género de duda, el carácter sugerente de esta descripción reside en la mención de la narración como actividad que llevan a cabo los versos. Vale decir: la apelación al texto de Molloy no sólo constituye la *puesta en común* de una experiencia ya de

por sí compartida, sino que contamina, amén de sus palabras y de su tono narrativo, los versos del octavo poema de *El eco de mi madre*. Contaminación que, preciso es aclarar, se despliega ya lejos de los “esfuerzos vanguardistas y posvanguardistas de hibridaciones varias”, dado que su intención es “seguir insistiendo en acercar y diferenciar a un tiempo poesía y narrativa” (Kamenszain, 2016: 120). El primer mecanismo merced al cual se hace posible esta contaminación de la modulación narrativa se halla instigado por la “necesidad de bajar el epígrafe del podio metafórico”, de situarlo en la realidad del relato que proviene, lo que, siguiendo a Tamara, terminó por *torcer*, por corromper, el rumbo del poema (2016: 121). Si el epígrafe es extraído del podio metafórico, así también el poema, que, como escribe la porteña a renglón seguido, es conminado “a no dejarse ganar por la tentación de no contar el cuento”. Modo de contaminar, pues, el estereotipo del género, ese que “da por sentado de antemano que en poesía no hace falta ser explícito y que, por lo tanto, los entretelones de lo que se dice se pueden obviar” (2016: 121). Así, la línea de Sylvia deviene pauta para que Tamara duplique, en el poema, su “gesto de narradora” (2016: 122). Sin subterfugios ni circunloquios, los versos de *El eco de mi madre* exponen, arrojan hacia afuera la experiencia *íntima* de la muerte de la madre, que deviene *éxtima*. Es ese afuera lo que, por cierto, parece permitir el reconocimiento y la aceptación de la pérdida, dado que el volumen da muestras de articularse, página a página, como elaboración del duelo. Ahora, si los versos procuran comunicar la alteración sufrida por la muerte de la madre a través de otras voces, particularmente de la de Molloy, se trata entonces, siguiendo las reflexiones de Garramuño a propósito de este poemario, de “una experiencia de lo común radicalmente hospitalaria” (2015: 148).

Lo que ha de recalcarse en este punto es que la comunidad que aquí atiza el pensamiento entronca con la muerte, con la experiencia de la muerte del otro –resuenan, de nueva cuenta, las palabras de Nancy: “la comunidad se revela en la muerte del otro” (2000: 26). Si la *verdadera comunidad* se revela en la muerte del otro se debe a que se halla conformada por una verdad mortal, una que todos compartimos y que nos lleva fuera del *mí-mismo*. Siguiendo los planteos de Esposito, “lo que me pone fuera de mí –en común– es más bien la muerte del otro” (2003: 198). Esto no obedece a que, a diferencia de la propia, la muerte del otro sea pasible de ser experimentada, sino a que nos remite al “carácter inapropiable de *toda* muerte”, de *la* muerte, que es “la expropiación misma” (Esposito, 2003: 199). De este modo, y como apunta el italiano, lo que la muerte del otro desvela es “el secreto impenetrable que nos acomuna en nuestro ‘por último’” (2013: 199).

Esa impenetrabilidad, que articula aquí el *en-común*, es a su vez – retomando las palabras de Garramuño– arrojada fuera, al “dominio de lo común”, por lo que los versos de *El eco de mi madre* convierten la muerte de la madre de Tamara Kamenszain en “muerte y enfermedad de cualquier madre; de toda madre, en muerte de cualquiera, de todos” (2015: 148). Desdibujado todo cariz de pertenencia o de propiedad, lo que queda es la energía del *cum*, del *con* los otros –es evidente, a todas luces, que el discurso poético de Kamenszain en su octavo poemario se despliega *con* las palabras de los otros, que coexiste con sus voces. Efecto del afecto, esta coexistencia puede formularse en tanto “red de afectos en los que se sostiene –y con los que comparte– el decir del poema” (Garramuño, 2015: 151). Un decir compartido que se hace tanto más patente cuanto que, para comunicarlo, Kamenszain suma, en su discurso ensayístico –esto es: en el epílogo en cuestión– un par de casos que exhiben esta energía del *uno con el otro*. O, para decirlo mejor: este *uno contaminado del otro*.

El primer caso que Kamenszain expone es el de David Foenkinos que, en 2015, publica un volumen titulado *Charlotte*. Tal como explica el autor en la breve introducción, se trata de una “novela inspirada en la vida de Charlotte Salomon. Una pintora alemana asesinada a los veintiséis años, estando embarazada. Mi fuente principal es su obra autobiográfica *¿Vida? ¿O teatro?*” (2022: 9). La obra referida de Salomon, judía asesinada en Auschwitz, está compuesta, como explica Kamenszain, “por 769 acuarelas divididas en actos o escenas a la manera de una comedia musical, muchas de ellas intervenidas con escritos que narran las vicisitudes de la vida de la pintora” (2016: 123). Así, la *inespecificidad* de la obra de Charlotte –constituida por el pasaje entre varias disciplinas artísticas– empuja, inspira a Foenkinos a escribir una novela que, sin embargo, es sajada por el corte del verso. El golpe que corta la prosa en verso, muy lejos de constituir “un recurso de hibridación o una garantía de lirismo” (Kamenszain, 2016: 123), se inscribe como la energía del *cum*, de la relación que contamina y, por lo tanto, altera la escritura. Escritura abierta al otro y a lo otro de sí que, al tiempo que comunica la verdad del estar en común, de la existencia que es siempre coexistencia, traza una continuidad –esa que va “de la vida al lenguaje y del lenguaje a la vida” (2016: 123), como apunta Kamenszain. El segundo caso que provee la porteña es el de Sergio Chejfec que, en 2010, lanza *Sobre Giannuzzi*, un conjunto de ensayos que avanza “con un suspenso afín al arte de narrar” (2016: 124). Incentivado por el gesto –literal y literario– del poeta Joaquín Giannuzzi, el discurso ensayístico de Chejfec encuentra en el otro el secreto de la intimidad. El suspenso se distiende conforme Sergio

comunica lo que una fotografía de Joaquín le desvela, que no es más que una apariencia común que “se confunde con la de miles de vecinos” (Chejfec, 2010: 15). En otros términos, lo que el poeta, que se autocalificó como “*standard*”, revela con su imagen, con su aspecto, es “que la intimidad está hecha de nada o, mejor, de materia *standard*” (Kamenszain, 2016: 125). En tanto la intimidad del otro es experimentada por Chejfec “en el propio cuerpo”, entonces, como apunta la porteña, deja de ser “una vida interior cerrada en sí misma” (2016: 125) para devenir apertura al otro –gesto que comparece ante el otro.

De todo lo cual Kamenszain colige que “la flor del secreto, entonces, es pura extimidad que se comparte en duplas” (2016: 125). Llegados a este punto del trayecto, corresponde volver a la primera dupla, al *con* del caso Molloy-Kamenszain. Antes señale, siguiendo a la porteña, el primer mecanismo merced al cual los versos de *El eco de mi madre* emulan el gesto narrativo de *Desarticulaciones* –ese que supone, sin más, “bajar a tierra”, del *podio metafórico*, el epígrafe y, por tanto, el curso del poema. El segundo mecanismo mediante el cual los versos se tensan con su otro es designado por la porteña como “espíritu de la anotación” (2016: 127). Se trata de una práctica que, siguiendo la lectura de Kamenszain, toda la obra narrativa de Molloy ostenta. La anotación, pues, posee como pivote la urgencia de “hacer presente el presente” (Kamenszain, 2016: 129). Tamara visita las páginas de Roland Barthes en *La preparación para la novela* para decir que “sólo se puede escribir el presente anotándolo ‘a medida que cae sobre nosotros o bajo nosotros (bajo nuestra mirada o nuestra escucha)’” (2016: 129). Es indudable que tanto *Desarticulaciones* como *El eco de mi madre* exhiben una escritura instigada, en primera instancia, por el afán de *preservar* lo que queda de la desmemoria de sus enfermas, de su *común olvido*. Lo que ha de subrayarse es que dicho mecanismo es empleado en distintos registros genéricos. En el terreno de la poesía, la anotación ayuda a Tamara a “preservarse a sí misma para narrar *una novela de la poesía* que siempre quedará suspendida al nivel de la anotación” (2016: 128). Tras esta afirmación, puede inferirse que la anotación funciona como un mecanismo doble, ciertamente paradójico, pues al tiempo que traduce el potencial narrativo del poema, opera como un freno, como un recurso de *suspensión* de la novela que el poema, no obstante, se halla *conminado* a contar. En el terreno de la narrativa, de acuerdo con los planteos de Kamenszain, la anotación en *Desarticulaciones* parece tomar la forma de una “lista” –“ayudamemoria que sirve para preservarse de los olvidos” (2016: 128). Sin embargo, la lista, conformada por girones

de oraciones, palabras, diríase, tomadas al azar, se torna ilegible por la ausencia anticipada en la desmemoria de ML.

Para decirlo con Molloy, “si falta el sujeto que la arma [la lista] no hay quién le dé sentido” (2010: 34). De modo que la escritura se decide a *anotar* lo que resta de la memoria de la otra –a anotar *lo que hay*: un presente desarticulado por la ruina de la memoria de ML. Si la lista parece preservar, más bien, el olvido de la otra –como se lee en el capítulo “Listas”, de *Desarticulaciones*–, no se trata más que de *atestiguarlo*. La anotación, en lo que concierne a Molloy, *suspende*, desarticula la narración para dejarla en la proximidad del diario, en el registro cotidiano de aquello que se pierde en la desmemoria de la otra. Amén de la imposibilidad de reponer la memoria de ML, Sylvia anota: “no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencios. Esa es mi continuidad, la del escriba” (2010: 38). Así pues, la anotación, herramienta paradójica por lo demás, deviene punto de confluencia de las escrituras de Sylvia y Tamara. Una “pulsión idénticamente distinta” (2016: 128) al decir de Kamenszain que, al tiempo que les ofrece a ambas *la continuidad del escriba*, conserva los hiatos y los silencios, la desmemoria de sus otras. Hacia el final del epílogo íntimamente *éxtimo*, la autora confiere el carácter paradójico de la anotación a la escritura toda, *remedio y veneno* que llega al culmen de su naturaleza ambigua cuando se la emplea con el afán de preservar la memoria de dos enfermas amadas. Siguiendo los planteos de Jacques Derrida en su lectura de los textos platónicos, particularmente del *Fedro*, en “La farmacia de Platón”, Kamenszain discierne la escritura como *pharmakon* –palabra que comprende dos significados contrarios, veneno y remedio a la vez. Cabe añadir, no obstante, que Tamara lee dicho carácter bivalente en su aspecto positivo, pues la escritura en tanto *pharmakon* no hace más que acentuar “el potencial productivo que toda paradoja habilita” (2016: 136). No se trata, pues, de relegar o de encubrir el mal que cualquier cura comporta –ese mal velado en las etiquetas de los fármacos bajo el título “efectos secundarios”; sino de permanecer expuestos al potencial ambiguo de la escritura. “Peligroso remedio que nos reúne en y con nuestros afectos” (2016: 136) –apunta Tamara– que, al alimón, “guarda intacta la capacidad de envenenar cualquier original” (2016: 137). Es preciso añadir que el envenenamiento consiste, en este contexto, en la entrada de elementos alógenos al *cuerpo de la escritura*. En tanto constituye la (necesaria) apelación al exterior para posibilitar su infiltración, el envenenamiento es otro de los nombres que recibe lo que hasta aquí he denominado contaminación.

De ahí que Kamenszain cierre su epílogo éxtimo –y, por tanto, el volumen que me ocupa– recurriendo a una noción clave de Nancy en *La comunidad inoperante*, a saber: la del “comunismo literario”. Lo que el francés busca indicar con esta expresión apunta hacia “algo que sería el reparto de la comunidad en y por su escritura, su literatura” (2000: 37). Es imperioso añadir que aquello que Nancy entiende por literatura –que se distancia de lo que puede discernirse como *lo literario*– no es más que “la exposición común de los seres singulares, su comparecencia” (2000: 80). Sólo allí donde las singularidades se encuentran expuestas las unas a las otras puede configurarse la escritura, la literatura –y esta exposición está en el corazón mismo de cualquier obra que, en el contexto que he procurado perfilar hasta aquí, se ofrece a la comunicación. Es preciso recalcar que, como sostiene Nancy, la comunidad es el estar en común del ser singular (2000: 90). De lo que se sigue que dicho estar en común precisa de la articulación de las singularidades, de su reparto. La cuestión se torna más inteligible apenas se imprima una variación en la formulación nancyana arriba citada: el comunismo literario es la articulación de las singularidades en y por su escritura, esto es, por la exposición del “trazado singular de nuestro estar-en-común” (Nancy, 2000: 52). Termina, así, de concretarse el deseo de comunidad que Kamenszain expone, pues la posibilidad del comunismo literario implica, por supuesto, la comunidad que dicha noción entraña: “En una comunidad semejante” –vuelve a ser necesaria esta cita– “podríamos imaginar a poetas y narradores, por ejemplo, probándose el vestido ajeno”, con lo que “evitarían dejar fijado lo que el estereotipo del género les propone” (2016: 137). A fin de contrarrestar las “las leyes que naturalizan a los géneros literarios fijándoles un carácter saludable” (137), la escritura, remedio peligroso, *guarda intacta la capacidad de envenenar cualquier original*. El envenenamiento, la contaminación de lo otro y de los otros, del afuera, parece ser, pues, el potencial de la escritura.

Conclusiones

El propósito de estas páginas ha consistido en observar las transformaciones de algunos de los rasgos mediante los que se ha distinguido el trayecto escriturario de Tamara Kamenszain. Amén de dichas mutaciones, fue posible aventurar un par de figuras mediante las cuales puede emprenderse una lectura de *Una intimidad inofensiva*. En primera instancia, la contaminación, en tanto puesta en contacto con la alteridad y la diferencia, constituye un modo cabal de referir las distintas

operaciones mediante las que se configuran aquellas textualidades en las que Kamenszain se concentra en este volumen –incluida la suya en *El eco de mi madre*. La exposición al *contagio de la relación* –con los otros, con lo otro, con el exterior y, aun, con los animales, dado que la comunidad de las singularidades no los excluye (Nancy, 2000: 39); vale decir: la lógica del *cum* permite discernir el modo en que estas escrituras se (des)estructuran, dado que, como procuré ilustrar, la exposición, peligro común que compartimos, altera y corrompe toda marca identitaria, toda especificidad. Afuera del sí-mismo, afuera de todo principio de individuación, se encuentra el carácter siempre singular, siempre plural de la existencia compartida. De lo que resulta la comprensión de la escritura como potencia de contaminación –en tanto exposición singular del estar en común. La escritura que exponen las singularidades convocadas por Kamenszain se despoja de velos, de oropeles metafóricos, para comunicar, al desnudo, esa existencia que, como sostiene Esposito, “sólo puede conjugarse en primera persona plural: nosotros somos” (2003: 157). Ese *nos-otros* no supone, como insistí, la absorción del otro en lo mismo, pues “el uno ya está *con* el otro, dado que no existe el uno sin el otro” (Esposito, 2003: 158). Tal es el *con* que (se) expone (en) la *literatura*, concebida aquí como el modo en que comparecemos los unos frente a los otros, en el que nos exponemos mutuamente. De ahí que Tamara figure esta exposición –que constituye lo que aquí se concibe en tanto literatura– como una “casa abierta” que, después del recorrido del pensamiento trazado en *Una intimidad inofensiva*, es “la casa de todos” (138). Espacio plural que urde, que articula la comunidad deseada –esa que saca a cada uno de su sí-mismo, esa que nos arroja al *cum* de la relación, al que, a no dudarlo, *debemos* permanecer abiertos.

Bibliografía

- BADIOU, ALAIN. *Condiciones*. México: Siglo XXI, 2002.
- BATAILLE, GEORGES. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus, 1979.
- BLANCHOT, MAURICE. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- CHEJFEC, SERGIO. *Sobre Giannuzzi*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 2010.
- ESPOSITO, ROBERTO. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- . “Inmunidad, comunidad, biopolítica”, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, vol. 1, 2018, pp.: 1-13.

- FERNÁNDEZ, MACEDONIO. *Museo de la novela de la Eterna*. Madrid: ALCCA XX, 1996.
- FOENKINOS, DAVID. *Charlotte*. México: Alfaguara, 2022.
- FOFFANI, ENRIQUE. "El fuego del hogar", *Página 12*, suplemento *Radar Libros*, 08/08/2021.
- GANDOLFO, ELVIO E. "Diario de un canalla", prólogo a *El portero y el otro*, "En la tangente: fragmentos críticos sobre Mario Levrero", en Ezequiel De Rosso (comp.). *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GIORDANO, ALBERTO. "¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica", *El taco en la brea*, año 4, núm. 5, 2017, pp.: 133-146.
- KAMENSZAIN, TAMARA. "La extraña familia" por Enrique Foffani. *Página 12*, suplemento *Radar Libros*, 24/10/2010.
- . "Tamara Kamenszain" por Adrián Ferrero. *Hispanamérica*, año 42, núm. 125, 2013, pp.: 59-62.
- . *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- . *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2012.
- . *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- KANZEPOLSKY, ADRIANA. "La que oyó su nacimiento: *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain", *Hispanamérica*, año 41, núm. 122, 2012, pp.: 37-44.
- LEVRERO, MARIO. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Random House, 2019.
- . *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *Poesía completa*. México: Sexto Piso, 2016.
- MATTHEY, MARCELO. "Alta fidelidad" por Cristóbal Joannon. *El Metropolitano*, sección *La tercera oreja*, 17/09/2000, pp.: 57-60.
- . *Sobre cosas que me han pasado*. Santiago de Chile: Los libros que leo, 2011.
- MERINO, ROBERTO. "Contra los fines de semana". *El Mercurio*, sección *Artes y letras*, 26/07/2008, p.: 23
- MILLER, JACQUES-ALLAIN. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- MOLLOY, SYLVIA. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- NANCY, JEAN-LUC. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, 2000.
- NASCIMIENTO, EVANDO. "Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos", en Juan Pablo Hormazábal, Josefina Rodríguez y Nicolás Vicente (comps.). *El lugar de la literatura en el siglo XXI*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016.

- PANESI, JORGE. "Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria*, núm. 9, 2001, pp.: 104-115.
- PAVÓN, CECILIA. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.
- PIZARNIK, ALEJANDRA Y LEÓN OSTROV. *Cartas*. Villa María: Eduvim, 2012.
- SIBILA, PAULA. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.