

DOSSIER

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

**LA VOZ ECOLÁLICA DEL POEMA
THE ECHOLALIC VOICE OF THE POEM**

Julieta Sbdar Kaplan

Universidad de Buenos Aires - CONICET / Université Paris 8

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Estudios de Género por la Université Paris 8 y doctoranda en cotutela en Literatura y Estudios de Género (UBA, Paris 8). Becaria doctoral CONICET. Su tesis, en la que se inscribe el presente trabajo, estudia las figuraciones del tiempo en la poesía argentina reciente. Se desempeña, además, como traductora y docente. Ha publicado los libros de poesía Demoliciones (2017) y Mandarinas (2022).

Contacto: julietasbdar@gmail.com

ORCID: 0009-0000-7859-9760

DOI: [10.5281/zenodo.18021819](https://doi.org/10.5281/zenodo.18021819)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Eco
Voz
Sujeto
Temporalidad
Género

*Desde su origen mitológico, el eco —figura que alude al nombre de la ninfa que repite las últimas palabras pronunciadas por Narciso—, constituye un procedimiento privilegiado del lenguaje poético: estribillos, aliteraciones, anáforas, quiasmos y otras tantas figuras de la repetición revelan la cadencia iterativa —y, por ende, diferencial— de la enunciación poética. A partir de la noción de “voz ecolálica”, este trabajo propone introducir una modulación del sujeto del poema. La lectura crítica de *El eco de mi madre* (2010) de Tamara Kamenszain y de los estribillos de sus últimos libros, en diálogo con dos interpretaciones contemporáneas del mito de Eco (de Anne-Emmanuelle Berger [1996] y Erik Porge [2012]), nos permitirán explorar la dimensión ecolálica del sujeto del poema de acuerdo con tres ejes: (1) la temporalidad diferencial, entendida como repetición alterante; (2) la diferencia sexual, en tanto Eco se erige como contrapunto del mito de Narciso; y (3) la dimensión ética, en la medida en que el eco incorpora la voz del otrx en el acto poético. En última instancia, se trata de indagar la voz ecolálica como redefinición de la subjetividad lírica en tanto espacio de resonancia y alteridad.*

ABSTRACT

KEYWORDS

Echo
Voice
Subject
Temporality
Gender

*Since its mythological origin, the echo —a figure that alludes to the name of the nymph who repeats the last words spoken by Narcissus— has been a privileged device in poetic language: refrains, alliterations, anaphora, chiasms, and many other figures of repetition reveal the iterative —and, therefore, differential— cadence of poetic enunciation. Based on the notion of the “echolalic voice”, this work proposes to introduce a modulation of the subject of the poem. A critical reading of Tamara Kamenszain's *El eco de mi madre* (2010) and the refrains in her latest books, in dialogue with two contemporary interpretations of the myth of Echo (by Anne-Emmanuelle Berger [1996] and Erik Porge [2012]), will allow us to explore the echolalic dimension of the subject of the poem according to three axes: (1) differential temporality, understood as altering repetition; (2) sexual difference, insofar as Echo stands as a counterpoint to the myth of Narcissus; and (3) the ethical dimension, as the echo incorporates the voice of the other in the poetic act. Ultimately, the aim is to investigate the echolalic voice as a redefinition of lyrical subjectivity as a space of resonance and otherness.*

Fecha de envío: 14/06/25

Fecha de aceptación: 29/10/25

“La voz queda.”

Ovidio

Yo no sé... yo no sé... yo no sé...

El primer poema de *El eco de mi madre*, libro de Tamara Kamenszain publicado en 2010, pone en acto el procedimiento que anuncia el título y que irá tomando la forma, en los libros subsiguientes, de una enunciación poética sujetada a la forma repetitiva del eco:

Hay golpes en la vida tan fuertes
que me demoro en el verso de Vallejo
para dejar dicho de entrada
lo que sin duda el eco de mi madre
rematará entre puntos suspensivos:
yo no sé... yo no sé... yo no sé... (Kamenszain, 2019: 341)

El eco es, en efecto, la resonancia del conocido verso de “Los heraldos negros” que se presenta cortado, engordado, tres veces repetido y suspendido por la lengua amnésica de una madre enferma de alzhéimer. Pero también el eco, a juzgar por el doble genitivo del título¹, es aquel que produce la voz poética cuando se dispone (cuando se *demora*) a escribir.

La voz que enuncia a partir de este libro es iterativa: al poner en acto, en verso, la pérdida paulatina del lenguaje materno y su consecuente reiteración significante, esa que enuncia triplica, en este poema y en otros, no solo el enunciado (“yo no sé... yo no sé... yo no sé...”) sino también la enunciación: la madre, Vallejo y “yo” se confunden hasta que se vuelve imposible, en el último verso, distinguir quién habla.

¹ En la fórmula “el eco de mi madre”, al igual que “la novela de la poesía” (título de la obra reunida), Kamenszain juega con el doble genitivo. Como genitivo subjetivo, “de mi madre” implicaría que el eco es producido por la madre, es decir, que en su voz resuenan las voces de lxs otrxs. En tanto genitivo objetivo, el mismo sintagma hace de la madre el objeto de la evocación. Esta doble lectura, el eco como sonido producido por la madre y sonido que recuerda a la madre, es fundamental en tanto, como detallaremos, es a partir de este libro que el sujeto del poema, identificado con esa madre que va perdiendo el habla, asume su dimensión ecolática.

A partir de esta escena inaugural del poemario es posible desplegar una reflexión teórica sobre la repetición. El eco inscribe dos modos de la *diférance* tal como la entiende Derrida²: por un lado, la diferencia temporal (la repetición hace diferir, aplazar, demorar, la conclusión del poema³); por el otro, el “no ser idéntico” (Derrida, 1968: 7) en la medida en que la repetición ecolálica, al alejarse de la fuente de la enunciación, disemina las huellas del sujeto que pronuncia el enunciado.

Si *El ghetto*, libro de 2005, ya había registrado el duelo por la muerte del padre, *El eco de mi madre* marca, en la obra poética de Kamenszain, un pasaje a la orfandad que supone, al mismo tiempo, un corte lingüístico con el relato familiar temporalmente lineal. Ahora bien, esta orfandad no es sólo temática: se inscribe, también, en la lengua. El alzhéimer de la madre, motivo del libro, produce mutaciones en su modo de hablar; esta lengua desviada, olvidadiza y repetitiva se traduce en un lenguaje poético también repetitivo. Así, en la última década, la poesía de Kamenszain se vuelve más porosa, más abierta a las resonancias de quienes han escrito antes –incluida ella misma⁴–,

² Nos remitimos a esta figura (que no es “ni una palabra ni un concepto” [1968: 6]) que aparece reiteradas veces en la obra de Derrida y que se ha vuelto, en cierto modo, un lugar común de su recepción. Nos parece importante, sin embargo, volver al desarrollo del texto homónimo, “La *différance*”, de 1968. Allí Derrida explica la homofonía, y a la vez la diferencia gráfica, entre el término *différence* y su neologismo *différance* para situar en el segundo los dos sentidos del verbo *diferir*: la temporización (“la acción de dejar para más tarde, de tomar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva” [p. 6]) y el hecho de “no ser idéntico” (id.).

³ En su ensayo “Yo no sé” publicado en *Libros chiquitos*, Kamenszain recuerda un ejercicio de Enrique Pezzoni en el que anotaba el verso de Vallejo en el pizarrón, dibujaba una V corta entre el primer enunciado y el segundo, y señalaba: “la poesía se cae por esa especie de válvula que, entre los puntos suspensivos, forma la V de Vallejo” (2020: 40). Una década antes de la publicación del ensayo, este poema parece llevar al límite esa caída. El poema de Kamenszain, así, produce operaciones (repetición del sintagma y traslado de los puntos suspensivos hacia el final) que enfatizan el corte y la suspensión que, en el poema de Vallejo, parecen definir la escritura poética.

⁴ *El libro de los divanes* (2014), por ejemplo, es un poemario que relee toda su obra al ritmo de los sucesivos análisis. Leemos en uno de sus poemas: “en un poema de 1986 me puse oscura / para decir algo que ahora / diría de otra manera. / Transcribo parte de ese poema con el único fin / de poder usar de nuevo sin avergonzarme / la palabra sujetada”. Así, la repetición se da también en el plano de la inter e intratextualidad. La transcripción o copia de poemas anteriores supone una “retemporalización” (Laera, 2016) y un modo de marcar la diferencia entre la “sujetada” de los años ‘80 y la “Tamara” de los 2000 o, dicho de otra manera, entre la no-persona y el nombre de pila. Para un análisis más detallado de este poema, ver: “Vers un nous spectral. Énonciation,

como si escribir fuera, de algún modo, repetir con variaciones, olvidar la novela familiar y dejarse atravesar por otras voces.

La ecolalia, trastorno del habla que consiste en repetir, de manera involuntaria, un enunciado pronunciado por otra persona, hace del idioma materno otrora narrativo (“¿qué pretérito me serviría / si mi madre ya no me teje más?” [Kamenszain, 2019: 342]), una lengua cortada, repetitiva y suspendida como el verso reescrito de Vallejo: una lengua, en última instancia, poética. Así, si la madre *ya no teje* a la hija es porque en la cadencia de su repetición, y al borde de la muerte, el lenguaje de la “autora de mis días” (p. 348) se vuelve opaco e intransitivo: “nada nada nada repite ahora” (p. 346). Los poemas de Kamenszain, que hasta entonces configuraban lo que dio en llamar, no sin ironía, una *novela de la poesía*, abandonan, también, ese tiempo pretérito de la novela familiar⁵ y adoptan, en adelante, el idioma ecolálico: “mamá mamá mamá / grito en un ataque de ecolalia / a quién llamo qué respuesta espero” (p. 358), exclama la voz del poema, y más adelante: “pero mamá mamá mamá / eso sólo lo digo yo / ¿se escucha?”.

La poética de Kamenszain deviene, progresivamente, un eco formal de la mutación del habla materna. Ese “yo” que repite, en un llamado desesperado, el significante “mamá”, se pregunta, al mismo tiempo, por las resonancias de su propia voz: “¿se escucha?”. Así, la voz poética adopta para sí la iteración y la intransitividad del llamado que caracterizan la lengua amnésica de la madre, pero le agrega una pregunta que convoca, en una suerte de diálogopectral, a esa otra que ya no puede responder. En esa repetición mimética, la sujeta del poema logra desprenderse, hasta cierto punto, de la novela o del mito

répétition et dissolution dans la poétique de Tamara Kamenszain” (Sbdar, 2026 [en prensa]).

⁵ En la obra reunida de Kamenszain, la *trama* familiar de la poesía se narra a modo de saga: las generaciones familiares y literarias se suceden unas tras otras desde los antepasados, migrantes judíos, que llegan del otro lado del Mediterráneo (*De este lado del Mediterráneo*, 1973), pasando por la vida matrimonial (*La casa grande*, 1986; *Vida de living*, 1991), el divorcio (*Solos y solas*, 2005), la muerte del padre (*El ghetto*, 2003) y de la madre (*El eco de mi madre*, 2005), la emancipación de lxs hijxs y el nacimiento de lxs nietxs (*Chicas en tiempos suspendidos*, 2021) y que deriva irremediablemente en la propia muerte de la que se habla, o se intenta hablar, constantemente y en cada libro (*La novela de la poesía*, 2012; *El libro de los divanes*, 2014; *Chicas en tiempos suspendidos*, 2021). El árbol genealógico se ramifica en los libros sucesivos: antepasados, padre, marido, hermano fallecido en la primera infancia conforman, como la nombra Enrique Foffani en su prólogo parafraseando a Freud, una “*novela familiar de la poesía*” (2019: 7).

familiar: ya no cuenta, sino que canta⁶. Esa emancipación u orfandad simbólica le permite, asimismo, integrar a otrxs en una red sincrónica y al mismo tiempo anacrónica que ocupa el espacio sin tiempo del poema: hace dialogar a Vallejo con escritoras como Sylvia Molloy o Paloma Vidal y esto se vuelve posible gracias a la cadencia iterativa del eco.

Así, el trabajo con la lengua ecolática llevado a cabo por Kamenszain desde su primer poemario y profundizado en los libros de este siglo produce un nuevo modo de entender el sujeto imaginario del poema que daremos en llamar “voz ecolática”.⁷ La enunciación de las “chicas” en su último libro, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), no hace sino confirmar la imposibilidad de reducir la enunciación poética a los límites de una subjetividad *narcisista* en el sentido mitológico. Entendemos por “subjetividad narcisista”, por un lado, una subjetividad individual y masculina (en el caso de Kamenszain, fijada en el apellido paterno⁸) y, por el otro, reducida a su dimensión reflexiva o especular; conducente, como el espejo, a la persona individual que observa su reflejo.

En otras palabras, la flexión impulsada por Kamenszain, sobre todo desde *El eco de mi madre*, configura una subjetivación poética

⁶ Nos referimos al sintagma “cantos, no cuentos” de Néstor Perlongher citado por Kamenszain en su ensayo “Leer estribillos”, de *Libros chiquitos* (2020).

⁷ Tomamos este modelo teórico construido por Jorge Monteleone a lo largo de su extenso recorrido crítico. Dice Monteleone: “el sujeto imaginario corresponde a todas las representaciones subjetivas mediadas por la categoría de persona, que se concretizan en el acto interpretativo de la lectura de un conjunto de textos poéticos o metapoéticos” (2004: 540). Así, el sujeto imaginario del poema se construye en una tríada que incluye no sólo la manifestación objetivada de la persona imaginaria en el poema, sino también su relación con “la figura autoral, además de la investidura que en el plano social genera” (2016: 5). Esa tríada, para Monteleone, es paradójica: se sitúa entre la presencia y la ausencia, o entre, como se titula uno de sus ensayos, el fantasma y el nombre. Todas estas dimensiones pueden leerse en el sujeto imaginario que atraviesa la obra de Kamenszain: la construcción de una subjetividad imaginaria en torno al pronombre personal –y al nombre de pila–, pero también la investidura social de “Kamenszain” como figura de autora, confluyen en una figuración fantasmática opectral, sobre todo, como veremos, al final de su obra. La noción de “voz ecolática” se desprendería, como una de sus manifestaciones, de esta noción de sujeto imaginario del poema.

⁸ *El ghetto*, libro de 2003, está dedicado al padre: “in memoriam Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto”. La dedicatoria pone en acto tanto la centralidad imperial, por tomar el término freudiano, de la figura paterna, como su acta de defunción. Y lo hace, como se lee, sellando una relación indisociable entre el duelo del padre, inscripto en el apellido tallado, y la huella melancólica, el *ghetto*, en el que se instala el yo del poema. Así, la muerte del padre parece, desde la dedicatoria, encerrar a la sujetada del poema en el espacio cercado de la tradición (el *ghetto*) que se talla o se marca en la lengua (el apellido).

alternativa al paradigma vociferante de Narciso: una escritura “antivate”, dirá la voz poética de *Chicas...*, que se construye a partir del modelo olvidadizo, repetitivo y susurrante de Eco. Para comprender el alcance de esta voz, resulta útil volver al mito que la estructura. En lo que sigue, recuperaremos dos lecturas contemporáneas del mito de Eco (Berger, 1996; Porge, 2012) para pensar esa voz ecolática no ya en su dimensión mimética (Blanchot, 2015) sino para observar aquello que, al repetir, difiere. Sobre esta base teórica, distinguimos tres dimensiones del eco que articulan nuestro análisis: 1) la diferencia (o el diferir) temporal de la repetición respecto del tiempo mitológico originario; 2) la diferencia sexual de Eco como “cuerpo ajeno” (Berger, 1996: 81) respecto de la subjetividad masculina de Narciso; y 3) la dimensión ética en la medida en que la enunciación ecolática supone la inclusión de la voz del otro (la madre, Vallejo, etc., pero también ese Otro constitutivo que opera en lo que Porge llama, como veremos, el *estadio del eco*). Si bien el presente artículo no abordará directamente los textos teóricos de Julia Kristeva, su teoría sobre el lenguaje poético en tanto chora semiótica y resonancia de voces aparece como telón de fondo de nuestra reflexión. El eco funciona, siguiendo las pistas que Kristeva ha abierto para la tradición psicoanalítica y semiótica francesas que estxs autorxs contemporánexs retoman, como una “revuelta” del lenguaje poético en la medida en que recupera la heterogeneidad pulsional y, en consecuencia, desgarra la alienación del sujeto a la dimensión simbólica introducida por el estadio del espejo (Kristeva, 1974).

En primer lugar, comentaremos la lectura derrideana del mito propuesta por la teórica Anne-Emmanuelle Berger (1996), quien lee a Eco como contrapunto del mito de Narciso y como figura femenina de la diseminación. Luego, acudiremos a la conceptualización del “estadio del eco” de Erik Porge (2012) en tanto estadio que antecede y excede el estadio del espejo conceptualizado por Jacques Lacan. La función del eco, para Porge, es determinante en la constitución subjetiva: la “naturaleza temporal de la voz” (p. 37) permite una salida del paradigma de la mirada y del modelo del espejo narcisista. Ambas lecturas del mito, desde la deconstrucción y desde el psicoanálisis, nos conducirán a una conceptualización del eco como factor temporal y enunciativo determinante para la configuración del sujeto en la poesía. Intentaremos mostrar que la repetición, procedimiento fundamental del lenguaje poético, funciona como elemento configurador de un tipo de sujeto –o *sujeta*– por fuera del espejo narcisista y, por ende, de la primera persona monológica atribuida por Bajtín a la poesía (Broda, 2006). Esta modulación particular del sujeto imaginario del poema sería, en última instancia, una suerte de respuesta, atravesada por los

feminismos, a las poéticas posvanguardistas que ya anunciaban “el fin de Narciso” (Monteleone, 2004).

Las aproximaciones teóricas al mito nos permitirán volver, en una suerte de espiral argumentativo, a los ecos y estribillos de Tamara Kamenszain para leer allí la diferencia que opera en el plano del verso: puntuación, corte, conjugación y declinación se desplazan, difieren o varían en cada repetición. Pero, además, la ecolalia misma como trastorno del lenguaje supone no sólo repetición sino también olvido, tachadura, de una parte del enunciado: se repite solo lo que se dice al final. ¿Qué introduce, entonces, ese olvido, esa negatividad? Nuestra hipótesis es que la voz ecolática se alza entre el olvido del lenguaje y su repetición, entre la inclusión del otro en el discurso y su diseminación, para producir, así, una enunciación singular. Esa diferencia (temporal, sexual, corporal) hace del eco una forma de retemporalización y (re)enunciación. El sujeto lírico, modulado por el eco, ya no puede leerse como una categoría atada a una primera persona especular sino que, necesariamente, se ramifica integrando su dimensión ética y política: en tanto “pulsión invocante” (Porge, 2012: 49) o “invocación tuteante” (Broda, 2006: 27), ese sujeto o sujetra se configura como abierto, por su relación no diacrónica con el tiempo, a las resonancias de lxs otrxs que, a través de la diferencia o la “repetición alterante” (Berger, 1996: 72), lo constituyen.

Lecturas de Eco

En su artículo “Dernières nouvelles d’Écho” (“Últimas noticias de Eco”)⁹, Anne-Emmanuelle Berger vuelve al mito narrado por Ovidio¹⁰ y se centra en lo que Eco, al repetir las palabras de Narciso, altera. Esa “repetición alterante” hace de Eco, según Berger, una “figura originaria de la deconstrucción”: “de imitadora tributaria de un verbo originario, Eco se convierte en aquella por quien llega el verbo que vuelve y se disemina de frase a frase y de un texto a otro (1996: 72)”¹¹. Berger, así, sitúa la potencia del eco no en la mimesis, sino en la diferencia.

⁹ Todas las citas fueron traducidas para el presente trabajo.

¹⁰ Si bien el mito pertenece a fuentes griegas, la versión que ha marcado la literatura occidental es la de Ovidio. Se especula que fue Ovidio quien, además, reunió a Eco y a Narciso en un mismo mito (Bekes, 2015).

¹¹ En el original: “D’imitatrice tributaire d’un verbe originnaire, Écho devient celle par qui le verbe arrive en revenant et se disséminant de phrase en phrase et d’un texte à l’autre”.

Eco, recuerda la autora, es un personaje sin genealogía: contrariamente al resto de las figuras mitológicas, su origen, su filiación, no forma parte del mito¹². Berger se pregunta entonces:

¿Es acaso porque recién se convierte en ‘ella misma’ cuando es condenada por Juno a no poder pronunciar ni una palabra, a repetir únicamente las palabras de los otros, que Ovidio hace de ella la figura mítica (originaria pero sin orígenes) de lo que no tiene y no es de origen? (Berger, 1996: 73)¹³

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

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

¹² En el mito de Ovidio, la filiación de Narciso se enuncia así: “la azulada Liríope, a quien cierta vez el sinuoso Cefiso / la abrazó en su fluir y a la fuerza, impedida en sus ondas, / la tomó: de su henchida matriz la bellísima ninfa / un niño dio a luz, que ya ahí ser amado pudiera, / y lo llama Narciso”. La aparición de Eco, en cambio, se nombra del siguiente modo: “Lo vio un día apurando a las redes los trémulos ciervos / la ninfa vocal, la que ni ante quien habla a callarse / aprendió ni hablar ella primero, la armónica Eco” (la traducción de Ovidio que utilizaremos, en adelante, pertenece a Alejandro Bekes y fue publicada en la revista *Hablar de poesía* nº32 (noviembre 2015).

¹³ “Est-ce parce qu'elle ne devient « elle-même » qu'à partir du moment où elle est condamnée par Junon à ne plus pouvoir prononcer une parole autrement qu'en répétant celle d'autrui, qu'Ovide fait d'elle la figure mythique (originale mais sans origines), de ce qui n'a pas et n'est pas d'origine ?”

Sin embargo, para Berger es fundamental separar repetición de espejo. Por eso apunta una diferencia que el filósofo, según ella, ha dejado de lado: la diferencia sexual. Señala: "y si, para Blanchot, [Eco] no se ofrece como alteridad para amar, es porque la diferencia inscripta o producida por el sexo, en este caso por la introducción, en la fábula de Ovidio, de un personaje femenino, le resulta indiferente" (1996: 80)¹⁴. Berger destaca, citando a Claire Nouvet, que la feminización de la figura antropomórfica responde a la alteración que hace de ella, justamente, un "cuerpo ajeno [corps étranger, p. 81]" (en absoluto mimético con respecto al cuerpo masculino de Narciso) y, frente a la idea de propiedad que articula el mito¹⁵, un "peligro de desapropiación" (1996: 80). La diferencia sexual opera, entonces, como alteridad y amenaza frente a la idea de un cuerpo entero y propio. La voz de Eco, en efecto, en nada se parece a un espejo acústico que afirmaría la preponderancia del sujeto masculino concebido en términos de origen y propiedad. Eco es, en cambio, lo que subraya la diferencia entre el sujeto y el enunciado, la imposibilidad de reconducir el discurso a una fuente única, individual y propia. De la "voz sin cuerpo" (Blanchot, 2015: 112) de Eco, finalmente, solo puede emanar un sonido disonante, una deconstrucción discursiva y sexual del "verbo originario", como en este ejemplo que extraemos de la versión ovidiana:

Aquel, del grupo fiel de sus amigos por azar apartado,
dijo: "¿Hay alguien aquí?" Y "Aqui" respondíale Eco¹⁶.

O en este otro:

¡Aparta de abrazos tus manos!
—dice—. ¡Antes moriré que entregarme yo a ti!
Nada ella repuso sino "Entregarme yo a tí"¹⁷.

Estos ejemplos permiten ver con claridad que la repetición ecolálica no reproduce, sino que altera (Derrida recuerda la etimología

¹⁴ "Et si, pour Blanchot, elle ne donne rien à aimer à l'autre, c'est que la différence inscrite ou produite par le sexe, en l'occurrence par l'introduction, dans la fable d'Ovide, d'un personnage féminin, lui est indifférente".

¹⁵ "¡Ay, de mi propio cuerpo ojalá separarme pudiera!", exclama Narciso.

¹⁶ "Forte puer comitum seductus ab agmine fido / dixerat: 'Ecquis adest?' et 'Adest' responderat Echo" (379-380).

¹⁷ "Manus complexibus aufer! / ante' ait 'emoriar, quam sit tibi copia nostri'; / rettulit illa nihil nisi 'Sit tibi copia nostril' (390-392).

sánscrita de *itara*: otro)¹⁸. El “aquí” (“*adest*”) de Eco no duplica la pregunta de Narciso, sino que, como el mismo Ovidio escribe, “responde” (“*responderal*”): el tono prosódico cambia, Eco transforma la pregunta en afirmación y, al preservar solamente la última palabra pronunciada por Narciso (un adverbio que funciona como déictico), localiza un lugar, un espacio, que dibuja los contornos de su propia enunciación: “aquí”.

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

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

Eco, señala Berger, es una fábula sobre la llegada al lenguaje, y esa llegada solo puede darse como respuesta a un llamado: el llamado del deseo. “Al comienzo del lenguaje estaría el deseo del otro: la historia de Narciso y de Eco es, en ese sentido, una fábula de la constitución del sujeto viviente-hablante como sujeto deseante” (1996: 85)¹⁹, señala Berger. Cuando Eco repite, en el segundo fragmento citado, las últimas palabras de su amado (“entregarme yo a ti”), no solamente niega el rechazo de Narciso, como dijimos, sino que también, y

¹⁸ Señala Derrida en “Firma, acontecimiento, contexto”: “esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabetica, para servirse de estas viejas categorías)” (1998: 6).

¹⁹ “Au commencement du langage serait le désir de l'autre : l'histoire de Narcisse et d'Écho est bien en ce sens une fable de la constitution du sujet vivant-parlant, comme sujet désirant”.

fundamentalmente, hace hablar su propio deseo. Por un lado, la duplicación del enunciado modifica a los referentes de la enunciación: el “yo”, evidentemente, pasa a designar a Eco; el “tú”, a Narciso. Pero, además de ese quiasmo que supone toda situación comunicativa, la repetición ecolática, precisamente, deja a la sombra una parte del enunciado, la primera, la parte imperativa: “¡aparta de abrazos tus manos!”. Así, al oscurecer, silenciar, un fragmento del enunciado, aquel que, mediante la orden, separa el cuerpo ajeno del cuerpo propio, Eco se inserta en la hincia que las palabras del otro dejan para ella. Para decirlo de otro modo, interpreta el enunciado ajeno como una interpelación y encuentra, en ese llamado, el modo de enunciar su deseo.

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

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

La invocación tuteante, asimismo, ocurre gracias a la configuración de un tiempo que no es el del avance prosaico, ese tiempo articulado por el discurso que parte de los orígenes y deriva en un destino fatal, sino un tiempo repetitivo, entendido como un tiempo que difiere, es decir, da rodeos y aplaza la concreción del deseo (o del poema, como veíamos en el triple *yo no sé* de Kamenszain). Si Eco prescinde de genealogía, también escapa a los augurios de Tiresias quien, en cambio, le vaticina un destino trágico a Narciso. Ante la pregunta de

la madre por la duración de su vida (“sobre él consultado, si acaso / los largos tiempos vería de una vejez avanzada”), Tiresias, “el fatídico vate”, responde: “si no se conoce a sí mismo”. El vate, figura objeto de crítica de la última Kamenszain, la de *Chicas en tiempos suspendidos*²⁰, sella un destino trágico para ese niño desde el momento mismo de su nacimiento: traza un tiempo fatal que augura un final delimitado por los contornos de ese “sí mismo”. Tiempo y sujeto quedan, así, sellados en un destino innegociable. En ese sentido, la reducción a los contornos individuales, yoicos, especulares, y la temporalidad signada por la línea trágica son dos caras de una misma moneda. El sufrimiento de Narciso, que Derrida, citado por Berger, define como un corte con el otro, con la posibilidad de la experiencia del otro, con la imposibilidad de llamar (invocar, tutejar) al otro o de responder a su llamado, está dado también por la configuración de un tiempo –originario, lineal, fatal– que traza un destino individual, que no se comparte con otrxs; un tiempo prescrito que no puede torcerse porque no hay lugar, en la línea trágica, para la herida producida por el otro.

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

En la línea abierta, aunque no citada, por Berger, el psicoanalista Erik Porge, en su libro *Voix de l'écho* (*Voz del eco* [2012])²¹, vuelve al mito de Ovidio y critica el privilegio, en el discurso psicoanalítico, del mito narcisista frente al ecolálico. Para remediarlo, el autor introduce la noción de “estadio del eco” que sería previo, incluso excedente, al estadio del

²⁰ Leemos, por ejemplo, en referencia a Neruda: “sus versos son como él mismo: tiernos, amorosos, / apasionados, y terribles en su cólera. / Era un hombre privilegiado de los que nacen para / grandes destinos. Yo sentía su fuerza y mi placer / más grande era sentirme pequeña a su lado’ / dice Pablo Neruda de sí mismo / en una doble operación de *vatismo extremo*: / se traviste de mujer para hacerla callar / o para dejarla hablar únicamente / cuando se refiere a él” (Kamenszain, 2021: 23). El subrayado es nuestro.

²¹ Si bien existe una traducción del libro de Porge (Letra Viva, 2019), en el presente trabajo seguimos la versión original. La traducción de las citas, en efecto, también fue realizada para el presente trabajo.

espejo. Mientras que el estadio del espejo²² toma como modelo la imagen de Narciso reflejada en el agua, el estadio del eco implica necesariamente una alteridad o, como la denomina Porge y resuena el eco de Broda, una "pulsión invocante".

Porge recuerda, para explicar la fórmula "pulsión invocante" (2012: 55), el sentido de la palabra *Trieb* (pulsión) que viene de *Trieben* (trayecto) y señala los tres modos según los cuales, para Lacan, la gramática vectoriza el trayecto de la pulsión: la voz activa, pasiva y refleja. El ejemplo que da pertenece a la pulsión oral: "comer, ser comido, hacerse comer" (p. 62). La tercera voz o forma gramatical –que en español llamaríamos voz media o diátesis– es, según Porge, la que corresponde a lo que él denomina "estadio del eco": la voz media hace del trayecto de la pulsión no ya un trayecto transitivo (*escuchar*) o, como en el caso del espejo, pasivo reflejo (*mirarse*). En el eco, de lo que se trata en cambio es de "hacerse escuchar". Señala Porge: "el trayecto-fin de la satisfacción no volvería hacia el sujeto como en el caso de las otras pulsiones, sino hacia el Otro" (p. 62)²³.

El eco, entonces, es eso que pasa "de boca a oreja" (p. 64) y que no se fija, como el espejo narcisista, en la contemplación de sí. Por eso, como señala Montaigne citado por Porge, pertenece "mitad a quien habla, mitad a quien escucha" (p. 71). A la manera del doble genitivo ("el eco *de* mi madre"), el eco es lo que la madre pronuncia, pero también el sonido que la evoca: mitad de la madre, mitad de la hija. En última instancia, el eco surge en la fisura del discurso materno por la cual se introduce la voz repetitiva, y por eso mismo singular, de la hija.

Así, el estadio del eco, momento crucial, para Porge, de la constitución subjetiva, es el momento en el cual el sujeto, al *hacerse escuchar*, pasa del grito a la voz o hace, del grito, un llamado (2012: 75). Como ese "ataque de ecolalia" que hace a la voz poética exclamar "mamá mamá mamá" aun sin saber "a quién [llama] qué respuesta [espera]" (Kamenszain, 2019: 358), el poema funciona también como estadio del eco: ese momento en que la cadencia repetitiva hace del sonido amorfo

²² Nos referimos a ese momento de la constitución subjetiva conceptualizado, en varios de sus seminarios, por Jacques Lacan. Lacan define dicho estadio como "la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen" (Lacan, 1949: 1), es decir, el reconocimiento por parte del niño de su *imago* no ya como un montón de rasgos amorfos sino como un cuerpo propio. En ese reconocimiento especular opera un corte entre el yo (*jé*) que mira y el yo (*moi*) que es mirado en términos de propiedad y ese corte implica, a su vez y para decirlo rápidamente, un ingreso del sujeto a la matriz simbólica, la posibilidad de nombrarse como un "yo" y, en consecuencia, de acceder al signo.

²³ "Le trajet-but de la satisfaction ne reviendrait pas vers le sujet comme pour les autres mais vers l'Autre".

del grito una voz invocante, tuteante, que se vuelve singular (“pero mamá mamá mamá / *eso sólo lo digo yo*”) y al mismo tiempo integra al otro en su exclamación: “¿se escucha?”.

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

El silencio introduce la dimensión temporal. El silencio es una pausa en el discurso. Una pausa cuya duración, más o menos prolongada, experimentamos. Esa pausa puede ser un simple punto muerto. Pero también puede tener valor de reactivación, incluso de precipitación. Puede constituir una escansión (p. 52)²⁴.

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

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

Antes de volver a Kamenszain, entonces, queda claro que para Porge, al igual que para Berger y a diferencia de Blanchot, Eco no imita a Narciso, sino que, incluso, lo precede: Eco ha sido castigada antes de

²⁴ “Le silence introduit à la dimension temporelle. Le silence est une pause dans le discours. Une pause dont on ressent la durée, plus ou moins prolongée. Cette pause peut n'être qu'un point mort. Mais elle peut aussi avoir une valeur de relance, voire de précipitation. Elle peut constituer une scansion”.

que Narciso se convirtiera en él mismo. Pero lo que más nos interesa de su lectura es ese aspecto de la alteridad que marca la figura de Eco, la necesidad del silencio y del otro (o del silencio del otro) para que la voz ecolática advenga y pronuncie, como veíamos en los versos de Ovidio, su deseo –infinitivo, eterno, fuera del tiempo– en consonancia con ese tú: “entregarme yo a ti”. El poema, volviendo a Broda, no exalta la primera persona, sino que la pone en estado ecolálico de invocación; el yo del poema “tutea” a ese otro que en Broda aludía a la Cosa (*Das Ding*). Tomando el modelo del estadio del eco de Porge, esa *Cosa* deviene *otro* en la conversión que opera el eco: del grito al llamado. El poema sería, de manera análoga el estadio del eco, ese tiempo en que el sujeto, al repetir un enunciado, sale del criterio narcisista (“¡aparta de abrazos tus manos!”) y, en el pliegue de su enunciación (*hacerse hablar, hacerse escuchar*), articula y al mismo tiempo recibe (“¿se escucha?”, preguntaba Tamara Kamenszain) un llamado.

Ecos y estribillos

Ahora bien, antes de delimitar, a modo de cierre, la categoría de “voz ecolática del poema” indagaremos un estribillo²⁵ de Kamenszain para leer allí los aspectos que más nos interesan de la lectura del mito por parte de Berger y de Porge: la diferencia temporal, la diferencia sexual y la dimensión ética. Para ello, tomaremos el estribillo “ya la acompañé a morir una vez”, verso que se repite en la última parte de *El eco de mi madre*, para pensar el tiempo diferencial y la diferencia sexual como elementos indisociables que derivan, en *Chicas en tiempos suspendidos*, en una apertura hacia la dimensión ética del poema: el estribillo, “y sin embargo y sin embargo”, habilita, por la coordinación y la yuxtaposición, la enunciación plural.

Entre la muerte de la madre y el surgimiento de una comunidad de “chicas sin edad”, los últimos libros de Kamenszain, los libros ecoláticos, construyen una constelación anacrónica que opera en consonancia con los discursos feministas en auge a lo largo de la década (2010-2021)²⁶. La hipótesis es entonces que entre un estribillo y el otro,

²⁵ El estribillo es fundamental en la obra de Tamara Kamenszain y merecería un desarrollo aparte. En “Leer estribillos”, ensayo de *Libros chiquitos*, Kamenszain define el estribillo como una “suspensión placentera que me atrapa con su ritmo” (2020: 14).

²⁶ Por citar algunos eventos históricos, en 2010 se sanciona la Ley de Matrimonio Igualitario; en 2015, se realiza el primer Ni Una Menos; en 2018 la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo obtiene media sanción en el Congreso, y se termina aprobando en diciembre de 2020. Sin embargo, y justamente porque el poema no piensa un tiempo cronológico sino anacrónico, aunque esa década funciona como *punctum* de las luchas

y en consonancia con las discusiones de la época, la repetición ecolática permite no sólo la diferencia (temporal y sexual) de la sujeta que enuncia respecto del tiempo lineal y del paradigma masculino y narcisista, sino también su multiplicación. En última instancia, a partir del olvido de la lengua planteado en *El eco de mi madre* se construye una nueva voz por la vía de la repetición: una lengua que repite el pasado, integra a las otras y se abre, así, hacia el porvenir.

En su artículo “Tamara Kamenszain a la escucha del tiempo suspendido” (2022), Silvio Mattoni señala que

la segunda parte de la novela en la poesía de Tamara [...] no está en el apellido entonces sino en el eco de la voz de la madre, excavada por una fisura tan antigua como la muerte de un hijo niño, el hermano de la que tendrá que escribir, de una vez y para siempre, ese libro cortado y enterrado en la infancia. Por eso el estribillo de *El eco de mi madre* puede ser: “Ya la acompañé a morir una vez” (2012: 365), que es un endecasílabo pero como quebrado por la irregularidad de sus acentos (2022: 34).

En la última parte de *El eco...*, “El libro cortado”, asistimos, como sugiere el estribillo, a la muerte de la madre que repite otro trauma: el fallecimiento del hermano en la primera infancia. Así empieza el largo poema: “ya la acompañé a morir una vez / cuando mi hermano murió / leí en los ojos oxidados de ella / las secuelas de un llanto joven” (2012: 365). Ese primer verso se repetirá, encabezando cada estrofa, a lo largo del poema. El estribillo es un endecasílabo, pero, como señala Mattoni, su acentuación es diversa: en lugar de estar acentuado en cuarta y en sexta, lo está en quinta y séptima. Al igual que la muerte prematura del hermano, la acentuación del verso instala un ritmo dislocado o cortado: “porque desde adentro al fondo de mi infancia / la muerte había cortado un libro”, insiste el otro estribillo.

Lo que se repite entonces, con el estribillo, es un acontecimiento ya acontecido “una vez”. En términos gramaticales, es un enunciado con un fuerte anclaje temporal: dos complementos de tiempo, un verbo en pretérito. De los sujetos se sabe poco: la primera persona tácita y el

feministas e influye directamente en la escritura de los últimos libros de Kamenszain, la voz poética de *Chicas en tiempos suspendidos* se ocupa de trazar un arco intergeneracional que va, de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás, desde el pañuelo blanco de las Madres hasta el pañuelo verde de las “chicas”: “Poetisa es una palabra dulce / que dejamos de lado porque nos avergonzaba / y sin embargo y sin embargo / ahora vuelve en un pañuelo / que nuestras antepasadas se ataron / a la garganta de sus líricas roncas” (2021: 13).

objeto directo reemplazado por el pronombre (“la”) nos conducen, de manera deíctica y anafórica, a ese “yo” que es la hija y a ese “ella” que es la madre, y que solo podemos conocer por la continuidad temporal y novelesca del libro.

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

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

Ya la acompañé a morir una vez.
Mis compañeros de banco son testigos
del cuaderno pálido las letras cabizbajas
murió mi hermano y yo empezaba a escribir era mi tarea
mamá me ama mamá me mimá mamá mamá
mientras ella ausente dejaba de corregirme
contaba y contaba en el cálculo de su cabeza
cuánto era lo que le quedaba, era una era una sola
era yo la hija sombra del varón en la cuenta regresiva
él estaba entre nosotras un nombre de la lápida al living
pedía hacerse decir pero estaba prohibido
nunca más nunca más nunca más

la muerte casera en mi casa erigió el eco de un tabú
éramos una burguesía oscura envuelta en un gobelino
tapábamos con cortinas nuevas como diciendo NO PASARÁN
de la ventana para afuera un mundo impronunciable
nos acosaba y yo adentro haciendo en ghetto los deberes
la caligrafía muda de la h arrastraba un hermano
porque la muerte al fondo de mi infancia
había cortado el libro.

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

Como demuestra el paralelismo del verso y, más generalmente, de la estrofa, el comienzo mítico de la escritura y el final impronunciable del hermano van juntos: se empieza y se termina a la vez que se escribe y se calla. La estrofa postula, además, dos espacios: el adentro del “ghetto” o la *vida de living* donde la que escribe realiza la tarea, y el afuera que se mantiene a raya con unas cortinas nuevas “como diciendo NO PASARÁN”. La caligrafía mayúscula del discurso familiar, en boca del padre, inscribe *los no*, mientras que la madre, “ausente”, calla y hace cuentas, resta. Esa frontera entre el adentro y el afuera es también, entonces, la frontera entre la ley paterna, la ley del discurso (“dirigió un mensaje para mí en boca de mi padre”) que traslada todo el peso del destino sobre la hija viva (“ahora sos todo”), y la lengua materna, muda y “ausente”: “yo no sé... yo no sé dijo ella de entrada cuando murió mi hermano / yo no sé... yo no sé la fue empujando hacia adelante el eco obstinado”, señala el yo poético en otra estrofa que reescribe, nuevamente, el verso vallejano pero esta vez restando un “yo no sé”. La escritura, en esta escena de iniciación, también se encuentra en la frontera entre la ley del discurso (“yo empezaba a escribir era mi tarea”, “yo

adentro haciendo en ghetto los deberes") y la lengua del silencio ("la caligrafía muda de la h arrastraba un hermano").

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

El estribillo de la hija única, a partir de estos versos que distribuyen de otra manera los silencios, las cesuras y por ende el tiempo, sufre ligeras modificaciones: "ya la acompañé a morir una vez / pero hay otra", dice por cuarta vez, y luego: "ya la había acompañado a morir una vez pero ahora / ella que entregó el comienzo está entregando también el fin". A diferencia de Eco, acá la que repite no calla, sino que agrega palabras; al igual que Eco, lo que se produce es una variación en la repetición. Por un lado, el cambio en la conjugación (del pretérito perfecto "ya la acompañé" al pluscuamperfecto "ya la había acompañado") da por terminado el efecto de esa primera vez en el presente. Por el otro, el "pero ahora" que se incorpora, encabalgado, al verso, yuxtapone al pasado un presente o una actualidad y así corta la matriz repetitiva del "ya". Para decirlo en términos freudianos, el acontecimiento traumático aparece, en adelante, como reelaboración (1991). El estribillo, así, da cuenta de la variación o la diferencia dentro de la repetición: la sujetada del poema queda liberada del peso de la fatalidad o la compulsión de destino y, hacia el final, tacha o silencia el segundo estribillo ("la muerte al fondo de mi infancia / había cortado el libro") y lo reemplaza por un futuro imaginario que asoma hacia el final del libro: "acompañé a mi madre a morir dos veces / y en estas fechas / ¿qué más puedo decir? / Diga lo que diga / en presente me siento libre / y hasta

me parece que a lo mejor / ...quién te dice... / mañana empiezo una novela".

El estribillo de *El eco de mi madre*, con sus variaciones verbales y léxicas, hace de la voz ecolática que se delinea en este libro, una voz diferencial. Si Eco altera las palabras de Narciso –calla una parte del enunciado hasta hacer del rechazo una declaración de amor–, la sujeta de este libro altera no sólo las palabras de la madre sino las propias: el mismo estribillo, al variar, se deja atravesar por la cesura o el silencio que distribuye de otro modo los lugares y tiempos asignados a los sujetos (padre y madre, mujer y hombre, pasado y presente) y produce una lengua diferencial. Sostenemos entonces que esa diferencia reside en lo que el estribillo, como repetición ecolática, le hace al tiempo y al sujeto: por un lado, el tiempo fatal de la muerte, que pone en acto una repetición mimética de otra muerte prematura, produce un corte en el libro o novela familiar que el poema, en tanto corte o escansión diversa, puede contar (o cantar) de otro modo. Mientras que la muerte, con su fatalidad ineluctable como la de Narciso, talla “un nombre de la lápida al living”, el poema, en su resonancia, hace surgir un tiempo diverso: un pluscuamperfecto que da por terminado un modo de narrar la novela para que surja otra, narrada en presente y conjugada en futuro (“...quién te dice... / mañana empiezo una novela”). Por el otro, esa diferencia se da en términos de diferencia sexual: así como Eco, en la lectura de Berger, se despega de su función mimética de Narciso para constituirse en tanto repetición alterante y lengua deseante, diferente de la mismidad monolítica de Narciso, la voz de Tamara viene a deconstruir el mito o la novela familiar que la colocaba como “hija sombra del varón” escondida detrás de una letra muda (la “h” de hermano y hombre) para encontrar, en el sonido mismo de la repetición (la aliteración en “m”, el estribillo) un modo de llamar y de hacerse llamar: “mamá me ama mamá me mima mamá mamá”.

Conclusiones

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

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

La lectura del mito desde la diferencia sexual permite ver cómo la repetición introduce una cesura que redistribuye los roles y las marcas de género. Allí donde la poética paterna –anclada en el Libro, el Talmud, el ghetto, el apellido– buscaba interrogar esa fuente única de enunciación, la repetición que aparece con más fuerza en los últimos poemarios opera como deconstrucción de esa voz monológica y monológica. En la obra tardía de Kamenszain este proceso se intensifica: el eco deviene un dispositivo de diseminación que multiplica las fuentes hasta conformar, en *Chicas en tiempos suspendidos*, un coro espectral. La constelación de “chicas”, “poetisas” (2021: 13) y “niñas de mil años” (p. 49), reunidas en un pañuelo que enlaza a vivas, muertas y aún no nacidas, instala un tiempo anacrónico, tal como anuncia el epígrafe de Georges Didi-Huberman que encabeza el libro: “estamos ante un tiempo que no es el de las fechas” (Kamenszain, 2021: 11).

En este coro espectral, el estribillo “y sin embargo y sin embargo” condensa una ética de la enunciación poética ecolática: por un lado, el “y” en tanto nexo coordinante articula lo común y la agregación de voces; por el otro, el adversativo “sin embargo” introduce la diferencia, la fricción, el desvío que permite que cada voz subsista en su singularidad. Coordinación y contrariedad conviven allí como el gesto mismo de un sujeto que enuncia en voz media, que llama y se deja llamar, que se constituye en la tensión entre convivir con otras voces y diferenciarse de ellas.

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

Bibliografía

- BERGER, ANNE-EMMANUELLE. "Dernières nouvelles d'Écho". *Littérature*, n°102, 1996.
- BLANCHOT, MAURICE. *La escritura del desastre*. Madrid, Editorial Trotta, 2015.
- BRODA, MARTINE. *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Madrid, Losada, 2006.
- DERRIDA, JACQUES. "La diferencia [différence]". Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1968 (<https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>).
- DERRIDA, JACQUES. "Firma, acontecimiento, contexto" en *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1998.
- FREUD, SIGMUND. "Recordar, repetir y reelaborar (1914)", *Obras completas XII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- KAMENSZAIN, TAMARA. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019.
- KAMENSZAIN, TAMARA. *Libros chiquitos*. Buenos Aires, Ampersand, 2020.
- KAMENSZAIN, TAMARA. *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.
- KRISTEVA, JULIA. "Le miroir et la castration posant le sujet absent du signifiant", *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXeme siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LACAN, JACQUES. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", *Revue Française de Psychanalyse*, n°13, 1949, pp 449-455 (<https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1949-07-17.pdf>)
- MATTONI, SILVIO. "Tamara Kamenszain a la escucha del tiempo suspendido". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, n° 15, 2022.
- MONTELEONE, JORGE. *El fantasma de un nombre: poesía, imaginario, vida*. Rosario, Nube negra, 2016.
- MONTELEONE, JORGE. "El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950", en Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson (Eds.). *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wentzlaff Eggebert*. Sevilla, Universidad de Sevilla / Universität zu Köln / Universidad de Cádiz, 2004, pp. 539-550
- OVIDIO. "Eco y Narciso". *Metamorfosis III*, 318-510. Prólogo y versión de Alejandro Bekes, *Hablar de poesía*, n° 32, 2015 (<https://hablardepoesia-numeros.com.ar/page/2/>)

PORGE, ERIK. *Voix de l'écho*. Toulouse, Éditions Érès, 2012.