



# Piedra libre : la crítica terminal de Tamara Kamenszain

Autor:  
Panesi, Jorge

Revista  
Mora

1998, N°4, pp. 125-131



Artículo



## Piedra libre:

### La crítica terminal de Tamara Kamenszain\*

---

Jorge Panesi \*

Hay un mito femenino en la poesía nacional. No uno, sino varios, pero al menos, uno domina esos versos que, con pesada fraseología crítica, las mujeres críticas llaman “poesía escrita por mujeres”: es el mito de la niña muerta. A esa niña, la deriva de una sujeto, la sujeto-poeta, le canta o le acuna su muerte. O también, la que escribe se deja cantar por la certeza de semejante pérdida, y también se deja sujetar a esa niña muerta, como si la única certeza del canto femenino, de la mujer que canta, consistiera en la afirmación de una pérdida, de una inexistencia, de un fantasma obstinado. A esa niña muerta le canta y la acuna y le teje una mortaja para que siga viviendo. Parto y ceremonia fúnebre: la tradición (digamos: patriarcal, masculina) condescendió a entregar estos dos rituales de la vida al mito femenino (forzosamente en un caso, y por añadidura simétrica en el otro). Hay algo así como una paradoja resignada en la inscripción femenina del mismo mito: la mujer que canta a su niña muerta (ella, la misma y la otra) se hace cargo de la mitología, y no sin queja. La paradoja puede enunciarse así: tamaña vestidura sacerdotal con la que ha

sido investida y sacralizada supone una pérdida. Algo se ha perdido para siempre y no deja de perderse. Reivindiquemos cierta universalidad de esa pérdida, preguntándonos quién, salvo una mujer, podría cantar con tonos de afirmación lo que no es en modo alguno una negatividad, ni siquiera una muerte. ¿Quién podría decirnos, salvo una mujer, que estamos afirmativamente hechos de pérdidas, de ausencias, de incompletud y de muerte? No porque una mujer sea el emblema de lo que falta, o la esencia de la falta, o el terreno de la negatividad, sino porque encarna el abono incesante de la afirmación. No es la mujer quien dice “no”, es a la mujer a quien le dicen “no”.

Alejandra Pizarnik dio consistencia casi definitiva al mito de la niña muerta: lo interiorizó tanto, que lo dio a leer como si fuera de todos. Para hablar de un estilo crítico (de un “modo” crítico) comienzo, como se ve, por un mito, y aprovecho que Tamara vuelva a interesarse por la fantasmagoría de la niña muerta. Salvo que la niña Alejandra en esta lectura no está muerta del todo, juega a las escondidas. Y se esconde nada menos que del dios hebreo, el de nombre impronunciable, el anónimo dios de los judíos (dice Tamara). El dios judío comenzó jugando a las escondidas con el nombre y nos dejó huérfanos. Y creo que esta es la clave del modo crítico que inventa Kamenszain: *jugar*. Cuando escribe crítica, Tamara trata a los poetas como si fueran compañeros de juego. Campechanamente, familiarmente, en diminutivo y con diminutivos. “Modo crítico” tal vez sea un sintagma desdichado, porque los poetas cuando escriben sobre poesía hacen algo diferente de la crítica, por ejemplo, jugar. Confianzuda, juguetona, Tamara toca el hombro de los poetas, porque los compañeros de juego ja-

---

\* (Sobre: *La edad de la poesía*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996)

más son estrictamente “un objeto de estudio”, sin que por ello se nos arruine el conocimiento. Se los conoce desde una zona inesperada, casi interior, o para decirlo con un fraseo *a la Kamenszain*, a los compañeros de juego se los tutea. ¿Y qué tiene que ver todo esto con el mito de la niña muerta? Indudablemente mucho, pues la crítica es para Tamara ese lugar donde una niña (ella misma, la otra) *vive*. Una niña que vive y juega con los juguetes prestados (siempre hay más alegría cuando se juega con los juguetes prestados: prestamos y nos prestan la alegría del compartir). Si se juega, no vale hablar de “crítica”; no hay nada negativo en este juego, ningún tribunal que se esconda o que sentencie (este es el juego preferido de la crítica solemne). La niña que aquí juega, escribe, o “critica” se empeña con toda seriedad (la seriedad de las niñas jugando) en afirmar. Totalmente afirmativa, *La edad de la poesía* (el título del libro) aparece entonces como un territorio anterior que los poetas deben descubrir jugando a una suerte de niñez inventada.

Con la niñez siempre se juega a las escondidas, siempre está escondida y principalmente de sí misma; si la niñez existe (empleemos ahora un fraseo a lo Heidegger), es porque la inventan los poetas. En Amelia Biagioni, por ejemplo, Tamara descubre fácilmente que la nena escondida se disfraza de Caperucita milenaria, envejecida, y viaja por un bosque evitando el miedo para “arrojarse a una tumba”. El viaje hacia la infancia de los poetas no tiene una única dirección recuperadora, ni se busca allí el tiempo perdido; el viaje es doble y se reduplica: hacia atrás y hacia

adelante, ni adelante ni atrás, y si se desemboca en la muerte, esta pasada certeza participa de un juego. Leemos: “*Es que Amelia Biagioni pertenece a esa vasta tradición de escritoras que juegan a morir en el poema*” (p. 10, subrayo yo).

Ni se sabe siquiera que la muerte sea una pérdida de algo, de alguna posesión, o de alguna propiedad problemática como la de tener un nombre, un yo, un apellido, una firma de poeta. Hay una narración imposible cuyo juego repetido permite todas las narraciones posibles, pero este juego es obligado, riguroso, ineludible para la poesía. Tamara lo dice a propósito de Enrique Lihn:

“*Con recursos impúdicos dinamitar cualquier circunstancia narrativa hasta devolver la muerte a su verdadero lugar de pertenencia: la poesía*”

“Le pertenece”: quiere esto decir que no se identifica con ella, o que muertes hay más de una. Una sola le pertenece a la poesía. ¿Cuál? La muerte no es el cansancio del cansancio (ese juego de Oliverio), sino una obligación de la poesía, que jugará a la muerte mediante una narración poética que jamás se inscribirá como tal, sino como un juego único y de variación infinita, tanta, como hay engañosos espejismos en un yo que juega y se *versea*, no para morir, sino para perderse. Tamara nos enseña que el yo vacuamente llamado lírico sólo se encuentra en la letra, perdiéndose. Cada borde de verso, un precipicio, un extravío, algún tipo de muerte sobre el abismo de la pausa rítmica final al que el poeta se obliga, según nos lo muestra Tamara. ¿Y qué pasa si *ya* hay algo perdido, no a perder, sino perdido sin pérdida, esa ganancia poética de la pérdida *ya* y siempre sin perder? ¿Qué pasa si jugando a perder se gana todo en la poesía? ¿Qué pasa si el cuento, si el cuentito o el juego lo enuncia una mujer? Puede obligar a la tragedia, o mejor, una mujer está obligada a la tragedia: “*el desamparo de la voz femenina no puede más que presentarse como un juego trágico*” (dice Tamara jugando con Alejandra).

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

está obligada a narrar porque su otro o su otra (la novela de la poesía) le impone la libertad de ser quién es. Cuentos primarios, o del colegio primario: Carrera es sorprendido recitando versos escolares con guardapolvo blanco y ademanes (en la novela de Tamara, Arturo poeta nace o se engendra en una *kermesse* escolar); pero también, en la novela de Tamara, Arturo mediante ese recitado infantil entrega la ausencia de un padre a los hijos, a los lectores obligados a permanecer en la niñez perpetua de la poesía (“Padre Arturo” se llama esta parte del libro). Narración primaria, novela familiar del poeta (así parece concebirla Tamara), donde los personajes danzan intercambiando los lugares. ¿Y cuál es la novela familiar de este libro de crítica, de esta *Edad de la poesía*? ¿Qué relato hay en la crítica, si cualquier crítica está obligada casi siempre a contarnos algo? ¿Qué relato puede la crítica inventarle a la poesía, si ésta la obliga desde su improbable tiempo infantil, desde su edad infantil, a contarle un cuento? El secreto de la crítica es saber unos cuantos cuentos, aunque seguramente los niños o los poetas no quieren la variedad (y esto me resulta extraño, tanto para niños como para poetas): quieren oír siempre el mismo cuento.

No leeremos en *La edad de la poesía* una sangrienta novela familiar a lo Harold Bloom: leeremos mucha muerte sí, agonía también, pero los poetas del libro individualmente pelean solos con su propia y anónima muerte. Los hijos se entretienen, mientras tanto, haciendo pelear a los ancestros entre sí, o a fabricar hermanos en la muerte, como ese Perlongher de Ka-

menszain, que al final adopta como hermano a Viel Temperley, el poeta hermano que va a morir otra vez con él, con Perlongher, en la poesía del *Hospital Británico*, hospital argentino, y que queda en San Pablo.

Si un padre puede enseñar algo (este parece ser el cuento o la novela familiar de Tamara), la lección aprendida es que somos todos huérfanos, o que los niños que fabrica la poesía son todos huérfanos. Principalmente los poetas argentinos, que no tienen padre (según Tamara, Borges-padre es la casualidad que les advino a quienes narran); y no hay aquí ninguna pérdida, pues la orfandad les permite a los poetas decir “nosotros”. El campo es nuestro, si el cansancio del padre Oliverio lo sembró con la pureza del puro “no” para que ese “nosotros” cultivara almácigos roturados con afirmación. Los poetas huérfanos sienten el alivio de no tener que matar al padre: el padre se cansó y no quiso ser padre (y no es una fea “muerte del padre”). En “Padre Arturo” (el ensayo sobre Arturo Carrera) leemos a propósito de Gironde y su paternidad huérfana: “nombrar no me abre la posi-

bilidad mágica de tener. En el campo de la poesía nadie tiene nada porque todo es *nuestro*” (*nuestro* está subrayado por Tamara). Como nada es “nuestro”, se puede decir “nosotros”. En lo nuestro del “nosotros” hay un otro, y antes que nadie -conviene recordarlo- fue la frase de otro Arturo (*Arthur*), poeta niño, quien lo enseñó a los otros.

Repito: “Tamara nos enseña”, y lo repito adrede (me enseña a mí que en alguna parte soy lo que se llama un “crítico”). ¿Enseña?, ¿y qué? Un estilo, que es lo único que puede enseñarse, según sentenció un maestro psicoanalítico, el de oscura sintaxis a lo Mallarmé, la misma casi que Mallarmé, casi barroco, casi neobarroco. Como la palabra es afectivamente seria, “maestro” provoca risa, pero Tamara no vacila en escribirla. El “nosotros” no tendrá un padre, más bien hubo de tener maestros. Tradición argentina, la de los maestros, totalmente tanguera: vocativo y calificativo de excelencia, “maestro” no se aplica a los señores, ni a los que brillan diestros en su actividad -aunque sean ellos los destinatarios-, se quiere decir, en el fondo, que esos destinatarios, más que personas son un “estilo”, o que lo tienen. Irrepetible por naturaleza, el estilo, aquella frágil casi nada de la lengua, es lo que se repite, lo que se copia. Si neobarroca en la poesía (pero ¿qué será la palabra “neobarroca” en la repetición de la crítica?), Tamara como crítica, se anña para poder, jugando, escribir “nosotros”, y me enseña que en vano escribiré sobre poesía, salvo si, como ella, juego a las escondidas, esa engañifa simple donde alguien, tapándose la cara con ingenua ceguera

manual, descubre que el más expuesto y el más escondido (escondido por expuesto, visible para quienes se esconden) era él, era ella.

El supuesto de los críticos es creer que los poetas juegan a las escondidas con ellos. ¿Quién se esconde de quién, quién descubre y qué? Poco importa, pero los críticos (y allí reside todo su placer) son personas que no pueden vivir sin supuestos. Uno de los tantos consiste en creer que a un poeta se lo descubre cuando escribe sobre otros poetas. Y esto los críticos suelen llamarlo “poética”. No quiero descubrirle los secretos a Tamara, sus supuestos o su poética, porque están visibles y casi son los míos. ¿Quién se esconde de quién? En el ensayo sobre Vallejo leo una cita de Enrique Pezzoni, y lo que supongo yo al leerla (¿lo supongo yo?, ¿habrá

un “nosotros” en la suposición?) es la palabra “maestro”, y también comienzo a reponer una frase no escrita (no hay supuestos, hay ecos de palabras, resonancias atrapadas en la red escrita de lo que no queda escrito). La frase de Pezzoni (que en su momento no agradó a mis presupuestos) decía: “un crítico, cuando lee, escribe su autobiografía”. Tamara no consigna esta frase, ni tampoco la palabra “maestro” que ha repetido muchas veces para ensanchar la filiación estrecha de la familia huérfana. La frase y la palabra quedan perdidas o ausentes. Sin embargo, en la parte final, en la inquietante y no menos juguetona clausura que llama “La lírica terminal”, Tamara pone debajo de la palabra “Introducción” un subtítulo irónico (recordemos sin escándalo, precisamente aquí, en lo grave de ese final, que la ironía es auto-

afección). El subtítulo, como un prólogo recién venido, o como comienzo recursivo del final, como niñez de lo terminal, de lo que termina, o de lo que vuelve a sí como la ironía, dice: “Morir es autobiográfico”.

¿Autobiográfico de quién?, puesto que Tamara investiga el decir del tango para descubrir mejor ese “*baile de mascaritas autorales*” (es decir: el disfraz múltiple del yo poético), y puesto que ser letrista de tango “*es escribir en una primera persona que usan otros*”. El “nosotros” del poeta argentino, que no tendrá padres, hubo de tener, en el tango, a otro maestro disfrazado. Que tampoco tiene padre, pues se sabe, en el tango solamente hay madres, o en el tango sólo hay mujeres disfrazadas de inconvincente misoginia. El tango, se sabe, es una cosa de mujeres que tampoco son sujetos, pues están a duras penas sujetadas. El tango mismo tendrá mujeres y maestros, o será maestro de los poetas huérfanos.

Lo dice un tango citado por Tamara: al final, se retorna, quizá al barrio, a la familia o a cualquier familiaridad, se vuelve a la novela familiar, a la casita de algunos viejos, pero ese final tiene la familiaridad de lo siniestro. La lírica terminal exige que se retorne, exige un bucle o una vuelta, y si esta es una verdad de *La edad de la poesía*, el maestro que vuelve, puesto que está en el último capítulo, es Lezama Lima. Siempre vuelve Lezama Lima a la cita de Tamara, y vuelve en esta última cita porque el maestro ya había vuelto a la edad sin tiempo, el tiempo materno del que huyó para ser deseoso. El que huye vuelve con el único deseo

inconfesable de recomenzar. Pero adivino que esto no es todo: es el propio libro el que quiere recomenzar (como todo lo propio). El libro *La edad de los poetas* finalmente quiere volver a abrirse en el momento de cerrarse, tal como lo hace el yo autobiográfico y poético en esa imposible clausura que nunca lo abroquela sobre su propio espacio. Y la imposibilidad queda escrita en el libro, tal vez alertándonos que ni los neobarrocos, ni Lezama, ni Góngora (¿padre, abuelísimo, tío ultramarino?) pueden ser herméticos. Entreabiertos, como el yo, o una “v” dental que *La edad de la poesía* nos asegura es la firma de Vallejo. Entreabierto, tajeado, a la intemperie y huérfano, *Trilce*, visto por Tamara, es el libro más hermético y el más sociable: le habla a todos y todos entienden ese balbuceo primordial de la lengua. “Huérfano de autoría”, tal reza la lección repetida en este libro crítico, y que fue aprendida de Vallejo, cuyo yo se abre y se cierra, en sumas y restas. Se entreabre, diríamos, para dejar un espacio por el cual volver, pero por otra puerta, simultáneamente anónima y con nombre. El mismo viaje y el mismo bucle que traza Lezama Lima, llevado por la mano de Tamara, desde una fuga del centro materno hasta dar una vuelta sobre sí y con la madre a cuestras. En ese vacío del volver, invariablemente, *La edad de la poesía* buscará con éxito a un niño o a una madre, o a los dos, o a la distancia inconmensurable que los une y los separa. Como en Viel Temperley, por ejemplo.

Será que los compañeros de juego nunca vienen ni nunca vuelven solos: hay familias fantasmales acompañándolos y vigilando el jue-

go. Familia poética tanto como familia de poetas. Es el sueño palpable que se aloja en *La edad de la poesía*: quien escribe (diría el sueño) fabrica sus familias (una y muchas y ajenas) para poder decir, otra vez, “nosotros”.

La familia, esa recursividad que Tamara canta en su poesía, no se obtura jamás; el deseo familiar, consecuentemente, no dibujará en la crítica un bucle cerrado sobre sí. Está, como la firma de cualquier poeta, abierta, entreabierto. Como poeta, ella sabe bien de aquella locura que consiste en querer dominar los cerrojos, en tener la llave, la clave y la seguridad de lo dicho. Podemos leer esta imposibilidad en *Vida de living* (el título de su libro de poemas): una palabra se repite en la lengua familiar y en la lengua extranjera. Parece la cerrazón de una tautología, pero aquí la palabra más extranjera resulta la más familiar. Curiosamente, la apertura estaba en el adentro, y repetida. Les ocurre y les debe ocurrir a los poetas: ellos son la apertura de la lengua, puesto que viven como extranjeros en medio de las palabras familiares. Aquella tejedora de poemas, cuando hila ensayos, conoce también, el peligro y la precariedad que la crítica disimula con aserciones inmutables. La crítica, con su distancia, “cerca”, confina el terreno de la poesía. Le pone un fin, pero no termina nada: el discurso crítico no podría ser “terminal”, aunque ayude a prolongar el término; la poesía, en cambio, para no acabarse, se juega en el momento de lo terminal. Por lo tanto, los críticos no podrán decir “nosotros”, aunque pertenezcan a una familia lejana (¿lejana? y ¿de quién?). Tamara oficia el recelo de los pronombres:

siguiendo el *Diario de muerte* de Enrique Lihn, nos da a leer un juego de espejos; la tercera persona, si no se acomoda a la bifurcación agónica del verso, puede convertirse en “un charlatán de tercera”, pero el así llamado (por Lihn) “charlatán de tercera” es el ego, a quien, en definitiva, la muerte trastrueca en un él, como le ocurre al hipotético tú del lector.

Aclaro para los sordos: la insidia que sigue no pertenece a Tamara. Charlatanes de tercera forman la estructura familiar en la crítica literaria, y la lógica consecuencia es que no puede haber una familia formada por terceros. En esta zona industrial del lenguaje (donde el objetivo es el objeto que se objeta a sí mismo en el bostezo del hábito), predomina el ego, pero en tercera persona. Para la crítica, el ego es el otro. Ciego de sí, como cualquier ego, el ego crítico (adoptaré ahora un fraseo barroco-laciano), si es ego, y si le conviene el adjetivo “ciego” (es el mejor epíteto del ego), se reduplica afirmando con el sí (sí: ego). Aunque gesticule de ceguera no será visto por los otros, y además, ya lleva adentro un tercero o una tercera que le dice sí. La ley del ego crítico es la desaparición, ya que (empleemos ahora una fraseología familiar a los de *Martín Fierro*), cuando en cualquier discurso el ego está hinchado, revienta, y a causa de una “auto-intoxicación”. La tercera (o la crítica) diría: son las paradojas de la autorreferencialidad.

Tamara las capta como esenciales, cree que el yo necesita cerrar su círculo ciego, afirmarse perdiendo los pies del verso, y para demostrarlo, nos lleva al tango, y allí nos hace ver que la auto-

referencia tanguera necesita confirmarse diciendo, en tercera persona, “el tango es macho”. Son la tautología, la seriedad y la risa (el yo se afirma y los otros, nosotros, reímos). Cerrazón completa, lo que equivale a decir, imperfecta. Hay otro modo de cerrar y abrir el bucle del yo o de la autorreferencia; podría llamarse, como lo bautiza Tamara, “lo terminal”. Yo preferiría llamarlo, inspirándome en ella, “el juego de lo terminal”. Y aquí nos sirve el tango: como es funéreo y mortuorio, cede su espacio al otro, a la otra, a la cosa femenina, pero además, y por este mismo carácter mortuorio, es una cuestión del yo. El yo del tango siempre se está muriendo, y por eso sirve. La cuestión del yo es la de su propia inmortalidad, vale decir, de su muerte, o cómo seguir muriéndose. Es la enfermedad propia del yo, o dicho con otro nombre que Tamara recoge de Perlongher, el “mal de sí”. El juego consiste en ese momento terminal de peligro, y yo, o el yo, podría enunciarlo como sigue: “me vuelvo y me encierro, vuelvo a la intimidad de mi cuerpo, a mi propia enfermedad, a lo familiar, a la madre y el niño, pero son otros, y lo que en realidad espero, lo que deseo, en la vuelta del encierro, y en este mismo punto, aquí, inconscible, es que ningún otro, jamás, cierre con llave, sobre todo una mujer”. Fin del enunciado. Pero ¿qué hace allí una mujer? Respondo y vuelvo finalmente, al final, a convocar el mito: Tamara, escribiendo sobre Enrique Lihn, enfermo terminal, le arranca una frase como si le arrancara las llaves: “son las mujeres las que tienen las llaves”. Se entiende: de la casa o morada poética, pero también del yo que con la casa cerrada no existe.

El recelo de Tamara hacia la narración consistiría en dos coincidencias: por un lado, que el relato puede coincidir con ese límite que a la poesía le interesa, y por el otro lado, que al final, en la poesía, y en lo terminal propio de la poesía, habría una narración o “secuencias narrativas” (como leemos en el ensayo sobre Lihn). Lo explico con tres términos, con una familia nuclear de tres términos: uno, silencio (final de verso); dos, la poesía que al final del verso coincide con el silencio; y tres, el desarrollo, el rollo de la narración que, según un modo propio, podría expandir ese silencio o cubrirlo con el rumor de la prosa. No en vano al único que se le reconoce una paternidad amenguada o diminuta, diminutiva, y que no nos deja huérfanos, es a Osvaldo Lamborghini: “*tatita joven que nos tiene dominados domeñados, Osvaldo Lamborghini desde que se sentó a escribir ya impuso una paternidad*”. Lamborghini es poeta y narrador, pero en él, según lo cuenta Tamara, estos dos personajes, como si fueran hermanos, se recelan. Una cita probatoria: “*Contar cuentos aparece en Lamborghini como una costumbre extranjera*”.

Contado el cuento desde la novela familiar, o desde la hija que es la poesía o la poeta misma, equivale a decir que ella quisiera ser la hija preferida. No del padre, se entiende, sino del lenguaje, y cree serlo. Nada trágico, por cierto, porque la ley paterna en la poesía se disminuye, (“tatita”): la ley que la poesía piensa es tan ausente, tan inhumana y severa, tan imposible de cumplir, que frente a ella la ley paternal parece diminuta, amable porque diminutiva. Ante semejan-

te ley no hay poetas con mayúscula, como no hay padres con mayúscula, hay “tatitas” familiares o hijos que son padres, chicos que sin querer la cosa, son padres. La prueba la tenemos en el uso de los diminutivos que Tamara destaca en Arturo Carrera, ese otro padre pequeño que tiene el privilegio de figurar con todas las letras capitales en un capítulo de este libro: “Padre Arturo”. Y se trata de una cuestión capital: hay poetas que se creen grandes (dice Kamenszain), y otros que se disminuyen. La manera correcta de disminuirse (continúa la Kamenszain) es jugar al juego de las interrogaciones, como un niño. El ego mayúsculo o los poetas mayúsculos frente al tamaño de la ley resultan irrisorios, en cambio, los que aciertan son los poetas-niños, los diminutos que saben usar el diminutivo sin caer en el ridículo. Y cuando una poeta escribe crítica traslada su ley a la prosa. Los ensayos de Tamara son “ensayitos”, pero lo dicen todo en pocas páginas, como si el tiempo de la crítica se constriñera a la constricción de la poesía, y como si se dijera a sí misma: “cuidado con agrandarme como los críticos, abrevio y me abrevio, quepo en el diminutivo para no achicarme, ni achicar”. Se sigue cumpliendo con la ley impiadosa de la poesía: cumplir tamaña ley, y bien, sin ridículos, supone empequeñecerse. Que en el verso no es ni sujeción, ni pérdida de algo, ni siquiera de tamaño. La ley de la vuelta, la ley terminal de la poesía, exige al “nosotros” convertirse en niños. Tautológicamente, Tamara y yo lo explicamos con un tango: “Por la vuelta”, por la vuelta del verso, y por todas las vueltas.

Tamara respeta en *La edad de la poesía* la ley, la ley de la crítica, y no dice “yo”, dice, en cambio, lo siguiente: “*En primera persona todo, pero en todas las personas, la primera*”. En la lírica, el concepto capital, la ley interior y secreta, sería ese viejo y desprestigiado concepto crítico de “yo lírico”. Pero no todos los poetas podrán decir “yo”. No se tiene un yo, no puede tenerse. A ese yo lírico se lo alcanza. Se lo alcanza solamente de manera terminal, y con un cierre que abre el juego en el preciso momento de cerrarse. Es lo que desde ahora y a partir de *La edad de la poesía* podríamos llamar “lírica terminal”.

A mí me parece que si una mujer juega, aunque no quiera ser tramposa, al empezar a jugar se nos arma una trampa. ¿Cuál es la trampa de Tamara? En algún lado, ella sabe que quiere narrar, contar un cuento, como aquellas abuelas suyas, las tejedoras de cuentos. Quiere jugar a las narraciones. Quiere escribir (como en efecto lo hizo) en prosa y en verso, cantar y narrar. Y por supuesto, para una poeta de nuestra edad, hay un tejido de narraciones que le resulta familiar: la crítica.