
El discurso amoroso en Tamara Kamenszain: una nueva poética de la subjetividad

Valentina Litvan
Université de Lorraine (Écritures EA3943)

RÉSUMÉ. Cet article propose un parcours de l'œuvre de la poétesse argentine Tamara Kamenszain (1947-2021) à partir de son discours amoureux. Dans la lignée de Roland Barthes et de Julia Kristeva, le discours amoureux traduit une expérience de langage. L'écriture de Kamenszain, qu'elle soit en prose ou en vers, est pleinement traversée par cette expérience dans la mesure où celle-ci contient l'expression d'une tension fondamentale entre littérature et vie, intellect et affect, à partir de laquelle l'écrivaine argentine écrit et s'inscrit en dialogue avec une tradition déterminée.

MOTS-CLÉS : Kamenszain, discurso amoroso, literatura, vida, subjetividad

ABSTRACT. This article looks at the Argentinian poet Tamara Kamenszain's literary work through the analysis of her lover's discourse, which -following Roland Barthes and Julia Kristeva- is a metaphor for the experience of language. Kamenszain's writing is completely penetrated by this experience of language. Both her poetry and her prose express this experience through the fundamental tension between literature and life, intellect and affect, from where the Argentinian writer positions herself and dialogues with a particular tradition.

KEYWORDS: Kamenszain, Lover's Discourse, Literature, Life, Subjectivity

Desde el principio de su trayectoria literaria, Tamara Kamenszain (1947-2021) alterna un libro de poemas y un libro de ensayos, como si la escritura poética necesitara de un tiempo de reflexión o de su correlato teórico para nutrirse y, viceversa, como si la teoría encontrara un asidero y estímulo en la poesía. La obra de Kamenszain se caracteriza por esta porosidad entre los géneros literarios cuyos límites desafía constantemente.

A pesar de que en su poesía el amor no aparece de manera especialmente visible y explícitamente lo encontramos en contadas ocasiones en sus versos, podemos afirmar que se trata de uno de los temas fundamentales de su obra. Así parece anunciarlo la publicación en el año 2000 de una recopilación de

todos sus ensayos escritos hasta la fecha bajo el título de *Historias de amor*. Por otra parte, una de sus obras recientes, *El libro de Tamar* (2018), puede definirse como la narración de una historia de amor, confirmando ese lugar central del amor en su obra que ya anunciaban sus ensayos desde el título. En este caso, además, se trata del primer texto propiamente narrativo de la autora, si bien las fronteras genéricas alcanzan una particular complejidad: porque el poema opera como punto de partida de la narración y constituye a la vez su última expresión, como veremos.

A partir de estos dos libros, del 2000 y del 2018 respectivamente, transitaremos por el discurso amoroso de Tamara Kamenszain, a través del cual lee la tradición poética latinoamericana (en sus ensayos) y problematiza su propia escritura literaria (particularmente en el último libro). El amor, es mi hipótesis, revela en Kamenszain una nueva poética de la subjetividad.

Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía) constituye, como señalé, una compilación de ensayos, en el que los libros incluidos están ordenados según una cronología regresiva: *Historias de amor* (del 2000), *La edad de la poesía* (de 1996), *El texto silencioso* (de 1983) y dos apéndices (« Bordado y costura del texto » y « El círculo de tiza del Talmud »). Bajo el mismo título Tamara Kamenszain incluye ensayos sobre distintos poetas latinoamericanos, de modo que las historias de amor se convierten metonímicamente en eje de su lectura de una tradición en la que, por otra parte, se inserta como poeta. En una de las pocas referencias explícitas al tema de la relación del amor con la literatura en sus poemas, leemos: « Yo no sé [Enrique] / si la poesía trata de esto / o trata de aquello / pero es cierto que siempre hay / un amado, no sé / un evocado. » (Kamenszain, 2012: 255) A partir de estos versos entendemos que el amor se presenta no como temática en sí misma, sino como disparador del lenguaje poético (a través de la invocación al otro), una idea que se encontraba ya en la tradición provenzal del amor cortés pero que en realidad recubre los fundamentos de la concepción literaria en Occidente. Porque mientras el trovador se dirigía a una dama ideal para construir su lenguaje poético, sin esperar necesariamente a cambio el contacto físico con ella, la invocación amorosa a la que se refieren estos versos de Kamenszain supone el reconocimiento de la dimensión simbólica del lenguaje. Julia Kristeva escribe en este sentido: « El amor es algo de lo que se habla y no es más que eso. Los poetas siempre lo han sabido », una cita procedente de su libro *Histoires d'amour*, que sirve de epígrafe a Kamenszain para el suyo¹ y con el que a su vez establece un guiño al retomar el título. La idea expresada por la filósofa francesa insiste en la separación que hay entre escribir un poema de amor y la experiencia amorosa que puede o no estar detrás, es decir entre literatura y vida. Otro francés, Roland Barthes, es aún más radical cuando afirma en *Fragments d'un discours amoureux* (1977) que la experiencia de amor no escapa a su relación con el lenguaje, de manera que -se deduce- el amor no existe fuera del lenguaje.

1 Tomo la traducción que aparece en libro de Kamenszain.

Si los ensayos de Kamenszain se encuentran recogidos bajo el mismo rótulo de « historias de amor », es en efecto porque en ellos la autora reflexiona precisamente sobre esta relación entre amor y lenguaje. Se trata en realidad de una relación metafórica del vínculo entre literatura y vida, ficción y realidad, verdadero hilo conductor de los distintos ensayos sobre poesía de Kamenszain. Ahora bien, tanto en la tradición de los poetas que hablan de amor según la cita de Kristeva como en la experiencia amorosa encerrada en el lenguaje según la idea barthiana, hay una primacía del lenguaje frente a la experiencia sensible, del intelecto frente al afecto, que Kamenszain pone en cuestión.

Me limito a señalar como ejemplo el primer ensayo del libro, « La divorciada del modernismo », sobre Delmira Agustini. Allí la autora se refiere a la recepción de la poeta uruguaya y al desajuste entre lo que la crítica de su época leía en sus versos y lo que esa misma crítica podía aceptar que la joven poeta fuera capaz de entender, es decir entre lo que los versos decían y lo que Delmira podía saber que estaba diciendo. Es conocida la imagen que proyectaron en este sentido grandes intelectuales de principios de siglo, como el crítico uruguayo Alberto Zum Felde, de una Delmira Agustini inocente que no era consciente de la dimensión erótica de los poemas que escribía. Kamenszain descubre en su ensayo la falsedad en que se basó la bio/grafía que a partir de esa primera recepción se construyó de Delmira, basada en una separación radical entre los dos semas que componen el término, subrayados mediante la barra; como si el caso de Delmira ilustrara la no conciliación entre la vida (bio) y la escritura (grafía). Por otro lado, mediante la oposición Darío/Delmira, Kamenszain confronta las dos voces, masculina y femenina, del discurso amoroso en la misma tradición modernista:

Es que a comienzos de siglo, persiguiendo una idealidad que no logra terminar nunca de decirse -‘persigo una forma que no encuentra mi estilo’, había escrito Darío- la literatura parece venir a quedar del lado de las palabras « sobre el amor » (haciendo del amor un objeto ideal para unas palabras que no logran atraparlo). [...] Pero las palabras de Agustini son todas de amor. [...] Toda alma, toda cuerpo: entrega dramática que habla de amor y que hace temer, antes y después de Freud, por la integridad ‘psicofísica’ de alguien. (Kamenszain, 2000: 20-21)

La idealización literaria de un amor alejado de la experiencia biográfica por un lado (en Darío) y el amor carnal de una vida literaria que termina trágicamente en la muerte por otro (en Delmira), expresarían los dos extremos de la misma dificultad por conciliar vida y literatura a principios del siglo xx en América Latina.

Si, como dije, detrás del discurso amoroso se está aludiendo al problema más general entre literatura y vida, este problema hay que entenderlo a su vez dentro de toda la serie de dualismos en los que está basada nuestra tradición desde Platón, y que Kamenszain trata de deconstruir tanto desde la teoría como

desde su práctica de escritura poética. El problema de la separación entre alma y cuerpo descrito en el Fedón no es más que la base filosófica de todos los dualismos que sustentan nuestra tradición occidental hasta el día de hoy, y que pasa por Descartes como representante de la filosofía moderna o por Saussure, mediante la distinción entre significante y significado, desde la lingüística. Así la separación entre idea abstracta y experiencia sensible, trascendencia e inmanencia, intelecto y afecto, teoría y práctica, e, incluso, vida y muerte, pueden considerarse como distintas declinaciones de la misma concepción dualista del mundo en nuestra cultura, que Kamenszain interroga a lo largo de su obra. Todos ellos son temas a través de los cuales la poeta cuestiona una tradición heredada en la que sólo puede reconocerse a condición de subvertirla y resignificarla desde la singularidad de su escritura². En otras palabras y para volver al tema central del amor, lejos de establecer una ruptura con la tradición precedente de la literatura amorosa que resultara artificiosa o anacrónica, Tamara Kamenszain la integra inscribiéndose en ella, pero tampoco desde la continuidad o la repetición, sino desde el cuestionamiento constante y la reelaboración que implica toda actualización. Así, sin negar distinciones comúnmente establecidas por la historia de la teoría literaria, como ficción y realidad, literatura y vida, o aun autor y narrador o sujeto lírico³, en su intento por superar los dualismos, Kamenszain revierte el significado de la relación y borrona los límites para poder por fin hacer hablar a la literatura de amor y no solo sobre el amor.

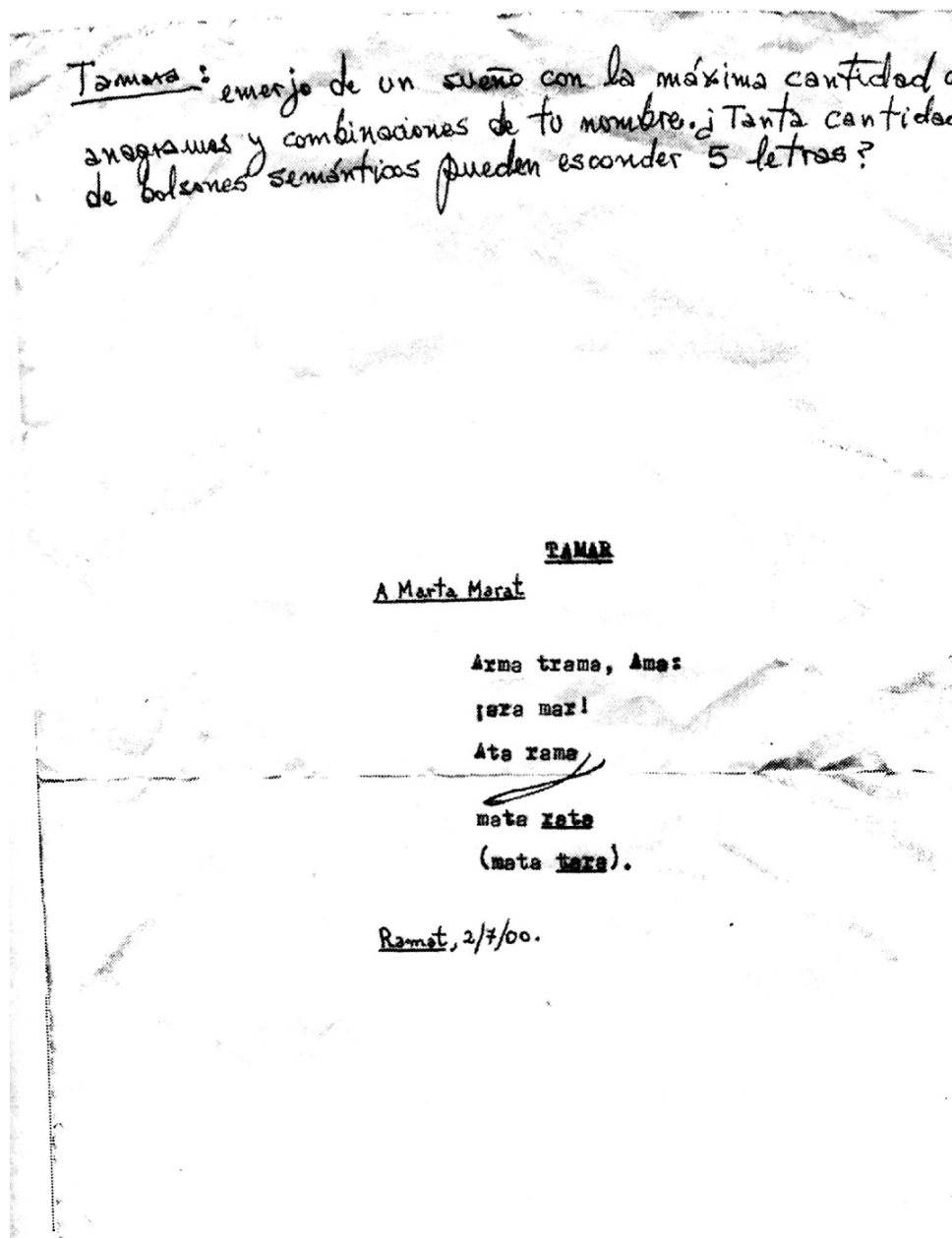
Kamenszain lleva a cabo ese desafío de manera decisiva en *El libro de Tamar*. El texto tiene su origen en un breve poema de cinco versos, casi un haikú, que su ex marido, el también escritor Héctor Libertella, le había dejado por debajo de la puerta poco después de la separación de ambos y que quince años más tarde y tras la muerte de aquel, la poeta vuelve a encontrar y se dispone a releer « en clave amorosa » (Kamenszain, 2018: 15). La labor de exégesis de Kamenszain consiste en descifrar los « bolsones semánticos » (14) de un poema aparentemente hermético para que, más allá del mero juego intelectual con el lenguaje, el poema pueda expresar los afectos y por consiguiente, concretamente, decir algo sobre la relación de amor que realmente existió entre ambos escritores y que subyace a la escritura del poema. Mediante un entramado entre los géneros narrativo y poético, Kamenszain se propone « novelar en primera persona mi ‘experiencia interior’ casi tan fluidamente como la poesía » (18). Así, además del intertexto con el poema de Libertella, se desafía la oposición tradicional entre objetividad y subjetividad que caracteriza a estos dos géneros literarios. Por otra parte, la exégesis estructura el libro a partir de distintas secciones

2 En realidad, en Kamenszain los dualismos no solo responden a una concepción que podría resumirse de manera teológica como una oposición entre alma y cuerpo, sino que a partir de ahí todos los dualismos están puestos en duda, incluyendo la oposición binaria entre poesía y narración, oralidad y escritura, espacio público e intimidad, hombre y mujer..., todas oposiciones sobre las que nuestra tradición parece construir su cultura occidental y que la autora problematiza para, cuanto menos, producir una nueva tensión que va más allá de esta concepción binaria de la realidad.

3 En su último libro ya mencionado, Kamenszain se refiere por ejemplo las teorías incuestionables sobre el « sujeto lírico » que Käte Hamburger estableciera ya en 1957. El propósito de la autora no es por tanto negar lo que ya son evidencias teóricas asumidas, sino cuestionarlas desde otro lugar para que precisamente dejen de ser meras evidencias sin más.

que progresivamente retoman el poema, desde los paratextos que lo abren y lo cierran (mensaje inicial, dedicatoria, lugar y fecha...), pasando por cada uno de los cinco versos que lo componen e incluyendo el garabato⁴ que aparece en el centro. De este modo, la lectura de Kamenszain no se limita a los cinco versos que constituyen el texto central, sino que todo signo o grafo que lo rodea inscribe propiamente dicho el poema de Libertella:

Tamara Kamenszain, facsímil que aparece publicado en *El libro de Tamar*, p. 11



4 El dibujo ancla en la realidad material el supuesto hermetismo del texto, visualiza lo aparentemente indecifrabable.

La narración de Kamenszain queda enmarcada y contenida en el poema de Libertella, que la origina y ofrece estructura al libro, de modo que la anécdota biográfica inicial es rápidamente superada por la complejidad de la trama que compone el libro, entre lectura y glosa (en que consiste de hecho la escritura), y entre poesía y prosa. No es todo: en la porosidad genérica del texto, reside la posibilidad del diálogo no sólo entre narración y poesía, sino también entre los dos escritores, Libertella y Kamenszain. Al desplegarse la narración de ella dentro de los versos de él, la historia de amor se narra como si fueran los intersticios de los distintos versos del poema, que a su vez escanden la escritura y determinan el ritmo. En otras palabras, Kamenszain desarrolla en su historia lo que los versos no pueden decir pero sí contienen, como una glosa que sólo funcionara en la apertura de uno hacia el otro de modo que además se produce un cambio de roles. En efecto, mientras el novelista Libertella entregó a la poeta el único poema que supuestamente habría escrito en vida, la poeta Kamenszain escribe ahora su primer texto propiamente narrativo⁵. Como consecuencia de la inversión de papeles, se confunden las voces, ya que mediante su lectura Kamenszain ofrece un espacio a la voz poética de Libertella, convirtiendo en cierta medida al novelista en poeta y co-autor de su libro. En este sentido, del mismo modo que Kamenszain lee el poema de Libertella en clave de amor, nosotros lectores podemos leer el libro de Kamenszain también como gesto de amor póstumo.

Ahora bien, Kamenszain deja claro que su intención no es cambiar la historia de una pareja que terminó en ruptura, ni pensarla como pasado desde una posición nostálgica. Se trata de traer el pasado al presente para actualizar un texto y devolverle su contemporaneidad. Al respecto, escribe:

Me pregunto si, a esta altura, los de mi generación estamos queriendo dejar testimonio porque ya estamos viejos. [...] Espero que no. Tiendo a creer que una maestra como Josefina Ludmer nos inculcó para siempre el veneno contra las mistificaciones que, aun de viejos, nos obliga, en cada vuelta de tuerca, a instalarnos de nuevo en lo contemporáneo. (75)

La temporalidad de la escritura es clave, ya que sólo desde una « temporalidad póstuma » (30), pasados muchos años de la redacción del poema y tras la muerte de Libertella, Kamenszain puede concebir el poema « en clave amorosa ». Ante lo que parecía un puro juego de palabras basado en su nombre, se resuelve ahora a leerlo como quien « busca entre líneas indicios de intimidad » (52), de suerte que no duda en descifrar el poema evocando la relación de pareja que los unió en vida, como si se tratara de un mensaje velado que sólo ella pudiera llegar a desentrañar. Kamenszain se refiere en su libro a otras pare-

5 « Intuyo que develar algo de lo que esconde eso que él llamó 'bolsones semánticos' es lo que me impulsa ahora a escribir en prosa. Es decir, sé poco y nada del oficio de narrar, pero veo que tampoco en verso podría yo hacer entendible lo que él, deponiendo sus naturales condiciones de narrador, versificó para mí con el fin de entregarme toda una historia común condensada en una combinatoria de letras. » (*ibidem*: 14)

jas literarias (Ted Hughes y Silvia Plath, Ricardo Piglia y Josefina Ludmer, entre otras), para compararse dentro de lo que podríamos definir como una dimensión de la comunidad literaria en la que se reconoce. Como ellos, Kamenszain y Libertella compartían un lenguaje común. Pero el lenguaje que los unía mientras fueron pareja en vida excluía paradójicamente cualquier expresión de la vida y los afectos, ya que eran militantes del formalismo de los años 70 en Argentina, según el cual « estaba implícito que escribir no es lo mismo que comunicar » (18). La autora recuerda en este sentido que a pesar de compartir lecturas y leerse mutuamente sus textos, el amor siempre quedaba fuera, « haciéndonos siempre los desinteresados respecto de los secretos escondidos detrás de la trama del texto, esos en los que habita la otra trama: la del amor. » (30). En aquel ghetto literario, como lo define Kamenszain, no había lugar para la expresión del yo: « todo en esa época era 'ficción', ningún yo era yo », escribe (52). Eran integrantes de la revista *Literal* y empezaban a aventurarse en el movimiento neobarroco: el uso de la primera persona para aquella generación se confundía inmediatamente con la sensiblería, sobre todo tratándose de una de las pocas mujeres integrantes del grupo.

La ruptura de la pareja está narrada simbólicamente en *El libro de Tamar* como un agotamiento de ese lenguaje secreto común que, cerrado sobre sí mismo, los aisló del mundo y de sí mismos, impidiendo toda comunicación incluso entre ellos dos, y convirtiéndose progresivamente en una lengua muerta. Sólo fuera de ese lazo lingüístico que los unía, en el contexto de 2018, Kamenszain puede proponer una interpretación en clave amorosa del poema y actualizarlo, sacándolo del textualismo hermético con el que se suele identificar a Libertella y otorgarle una nueva contemporaneidad.

Desde la nueva perspectiva, el poema ya no se limita al mero juego de palabras con el nombre de Tamara y se carga en cambio de afectividad. Ella, Tamara, la autora, no es sólo la destinataria del poema en tanto ex esposa del autor, sino que de pronto se convierte también en el objeto mismo del poema. Si en los años 70 y 80 había que erradicar toda referencialidad de la primera persona del texto literario, ahora a través de la lectura del poema del otro, Kamenszain rescata ese yo.

En primer lugar, el nombre que sirve como título, « Tamar », deja de ser una mera literaturización distante de Tamara mediante la referencia bíblica, para acercarse como susurro íntimo. Tamar, en efecto, aunque no es el nombre al que la autora responde en su vida cotidiana, ni en el que se reconoce de entrada, es el nombre con el que la autora recuerda de pronto estar inscrita en el registro argentino y, por tanto, el nombre originario que le da una identidad social en la realidad argentina. Tamar, además, presupone un guiño al judaísmo de la autora en lo que esta reconoce como « un esfuerzo amoroso » (58) por parte de Libertella al recuperar el vínculo con el hebreo y el idish de su padre, Tobías Kamenszain: « tanto Tamar como Ramat son marcas afectivas de la lengua hebrea » (57), descubre ahora la autora, asociando también la localidad geográfica que Libertella había elegido para situar ficticiamente la escritura del poema con su origen judío. Esos dos nombres propios que en una primera lec-

tura del poema parecen estar inspirados en la tradición lejana y se presentan como un juego lingüístico, Tamar y Ramat, tejen en realidad, en su anagrama, la carga afectiva de una intimidad recuperada⁶. Al igual que en la tradición del fin'amors la dama quedaba escondida tras el nombre, Kamenzain se descubre tras el título como si revelara la verdad de un secreto. En la misma dirección, tras el personaje aparentemente de ficción que evoca el nombre de Marta Marat a quien está dedicado el poema, Kamenzain puede de pronto, en su lectura en clave amorosa, escuchar su nombre. En efecto, al repetir en voz alta ese nombre, la oralidad revela nuevamente el anagrama que permite escuchar el llamado insistente de su nombre (martamaratmartamarat...). Kamenzain devuelve así la densidad afectiva que hay detrás del artificio del lenguaje.

En definitiva, el nombre aparece como metáfora última del artificio del lenguaje característico de la escritura de Libertella y que exhibe el poema « Tamar ». En la lectura que compone *El libro de Tamar*, sin necesidad de negar el textualismo de Libertella, a quien caracteriza como su gran representante, « cabeza textualista » (80), dice, Kamenzain revela sin embargo la carga afectiva que el poema también contiene.

Como conclusión, si para Darío la literatura tenía que alejarse de la vida y para Delmira la vida acababa por imponerse fatalmente sobre la literatura, Kamenzain revierte la ecuación a través del poema de Libertella, según el cual sólo se accedería a la realidad a través de la ficción. Incluso en su autobiografía, dice Kamenzain, « subyace la preocupación por hacer, de la supuesta veracidad de la vida, una mentira que a su vez revele otro nivel de veracidad » (*ibid.*: 46). La literatura ya no aparece como una construcción artificial detrás de la que se esconde el nombre de la dama como en la tradición del amor cortés en su concepción platónica del amor ; la literatura es aquí una clave para llegar a leer su propio nombre.

En otro libro, *Una intimidad inofensiva* (2016), Tamara Kamenzain se refiere a la « sinceridad brutal » con la que algunos poetas de la generación de los 90 escriben poesía desde la inmediatez y cómo desde la escritura poética están hablando siempre de otra cosa: « Así, salen a la luz aquellos materiales nimios, inútiles, insignificantes que van acompañando el ritmo de las vicisitudes subjetivas y que tradicionalmente habían permanecido enterrados para la poesía bajo sucesivas capas de desprestigio. » (Kamenzain, 2016: 48-49)⁷. Más allá de la discutible calidad literaria de unos poemas que suelen olvidarse de la poesía, lo que interesa señalar a Kamenzain es que esta generación fue necesaria para salir tanto de una « interioridad cerrada en sí misma » (49) propia

6 « Y ahora que la lectura a mí se me está volviendo cada vez más transparente (como si ir descargando bolsones semánticos me alivianara) puedo reconocer que la relación de él con el hebreo y el *idisch* de mi padre implicó siempre un esfuerzo amoroso para, de rebote, armar la trama conmigo. Un esfuerzo lingüístico si se quiere, ya que para él, como se ve a las claras en su trabajo anagramático, la lengua escrita fue siempre una herramienta de seducción que, en el juego del decir, mostraba y ocultaba al mismo tiempo. » (Kamenzain, 2018: 58)

7 Continúa: « Entonces, pegando un salto hacia atrás pero también hacia adelante por sobre las imposiciones metafóricas en pos de una especie de ateísmo afectivo sin jerarquías, aparecen poemas que mientras 'malversan la sensibilidad poética' [...] construyen una nueva poética de la sensibilidad. » (50)

del romanticismo como de « la censura del sujeto » (39) propia del formalismo y de las teorías estructuralistas de la generación a la que ella perteneció en su primera época. Desde la conciencia histórica que caracteriza a Kamenszain, *El libro de Tamar* es un desafío al dualismo que esta alternativa suponía. Al descubrirse a sí misma dentro del poema de Libertella, Kamenszain propone una nueva poética del yo: es precisamente a través de la propia inscripción del sujeto dentro de la tradición, en el entramado que supone leerse a sí misma a través del otro (el otro que formaba parte de sí misma), como la poeta logra aprehender los afectos sin caer en la sensiblería, esto es capturar lo real más allá del realismo ingenuo de algunos de estos poetas de los 90, o aun hablar del amor sin dejar de escribir literatura.

Tal vez por eso, *El libro de Tamar* termina con un poema que Kamenszain escribe en la apertura que supone la intertextualidad con otros poetas. Los últimos versos son: « Escribo que quiero ir más allá del libro / me imagino moviéndome / hacia otra vida, otro libro. » (Kamenszain, 2018: 88), donde la vida y el libro ya no se oponen sino que anuncian, en su paralelismo sintáctico, otra relación posible.

Me gustaría insistir, para terminar, que detrás de la glosa de los cinco versos de Libertella hay una lectura de la tradición literaria y bíblica. El amor, como hemos visto, ya no aparece divinizado ni como pasión según lo describía Denis de Rougemont, pero tampoco aparece como expresión de la realidad factual sin más, esto es de lo real dado fuera de la dimensión metafórica del poema, como hicieron algunos poetas argentinos de los años 90. Además, ya desde el guiño que supone el título del libro (*El libro de Tamar*) y que se confirma mediante una escritura basada en la exégesis, la intertextualidad se convierte en una constante actualización de los textos que permite a Kamenszain rescatar una subjetividad en la lectura de sí misma desde el otro y a la vez dar un salto « hacia otra vida, otro libro ». Como si la escritura literaria consistiera en añadir un libro al Libro.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- FABRY, Geneviève, « Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain », *Poetas hispanoamericanas contemporáneas, Poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*. Edición de Milena Rodríguez Gutiérrez, Berlin, De Gruyter, 2021, 258-277.
- KAMENSZAIN, Tamara, *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- _____, *Una intimidad inofensiva*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- _____, *La novela de la poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- _____, *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

- KANZEPOLSKY, Adriana, « ¿Un «paso de prosa»? *El libro de Tamar* de Tamara Kamenszain », *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, N° 10, 2020, 9-23. [En línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/4362>]
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
- LITVAN, Valentina, « Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain: el imposible relato de la judeidad », *Hispanamérica*, N° 144, 2019, 45-52.
- PLATON, *Fedón*, Madrid, Gredos, 1986.