

**LA ESCRITURA NEOBARROCA.  
TRADICIONES Y EFECTOS EN LA LETRA ARGENTINA  
(ARTURO CARRERA Y TAMARA KAMENSZAIN)**

**Nancy Fernández**

*CONICET / Universidad Nacional del Mar del Plata*

Resumen

En el presente trabajo intentamos situar el término *neobarroco* en el contexto de las tradiciones europea, latinoamericana y argentina, entendiendo la idea de tradición como categoría teórica que permite pensar (a diferencia de la de *canon*) en la experimentación artística. En este sentido procuramos advertir de qué modo poetas como Carrera y Kamenszain centralmente adoptan técnicas y procedimientos que problematizan una noción de forma y el problema del sentido.

*Palabras clave:* escritura, neobarroco, tradición, experimentación, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain.

**Abstract**

The present work attempts to situate the *Neobaroque* term in the context of the European, Latin American and Argentine traditions, understanding the meaning of tradition as a theoretical category that allows us to think (as opposed to the category of *canon*) on artistic experimentation. In this way, we intend to recognize how poets such as Carrera and Kamenszain adopted procedures and techniques that expound the notion of form and the problem of sense.

*Keywords:* writing, neobarroque, tradition, experimentation, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain.

Situar el término *escritura* al comienzo de un trabajo implica pensar en el contexto de emergencia que no se agota en el mero rescate del barroco clásico de Quevedo y Góngora. En este sentido, estos nombres propios inscriben una entrada clave en el sistema de filiación donde los máximos exponentes del signo neobarroco en la cultura argentina sellan un pacto de apropiación y desvío en una curva que va de las mencionadas citas españolas a la filiación latinoamericana permeable a la experimentación europea post-simbolista (de Mallarmé, pasando por la vanguardia histórica en especial de Duchamp, hacia la poesía contemporánea de Bonnefoy, Michaux). Si bien este argumento tiene un nivel de generalidad, esto se hace necesario a fin de conceptualizar los modos mediante los cuales las poéticas establecen sus vínculos y diferencias, constituyendo un proceso de admisiones, cruces y exclusiones para sostener aquello que en definitiva no es sino el mapa identitario que garantiza su sentido y su eficacia. Términos como letra y trazo, marca e inscripción, signo y significante, serán nociones centrales a la hora de abordar aquellas operaciones de escritura que

exceden la clausura de un texto (en tanto producto y resultado del verdadero *work in progress* en que consiste el neobarroco). Dichos términos serán el fundamento de una concepción artística, poética, literaria y cultural que hace de la letra el sustrato del fragmento y la ruina, los cuales, a su vez, en tanto procedimientos, o mejor, operadores, dan forma a tres de los problemas que oficiarán de vértices: espacio, tiempo y subjetividad.

Volviendo al principio, si hablamos de escritura, es para dar cuenta de una práctica en proceso donde la lengua evita el cierre en los géneros literarios. Porque si bien es plausible hablar de “movimiento poético” o directamente de poesía, es a través de *Escrito con un nictógrafo*, de 1972, que Arturo Carrera repone un lazo con la biblioteca latinoamericana a través, sobre todo, de José Lezama Lima y Severo Sarduy, dando un movimiento de inicio para lo que en Argentina o más aún, el Río de la Plata, se conocerá como neobarroco. Sarduy, quien prologó muchos de sus libros, no restringe su producción a la poesía (más allá de sus *Poemas bizantinos*) ni a las convenciones narrativas que colocarían a *Cobra* en el sitio taxonómico de novela. Si este es el rótulo que dicho texto recibe, lo cierto es que su escritura desborda cualquier indicio que atente contra su inherente condición de exceso, del plus que desfonda el travestimiento de los géneros (masculino-femenino; pero también literarios). Cabe recordar aquí que el marco de referencias culturales de Sarduy promueve la relectura del legado postestructuralista telqueliano (Kristeva, Barthes, Sollers, Ricardou, etc.) y la del psicoanálisis (Freud y Lacan). El trazo genealógico más inmediato, más contemporáneo que introduce a Carrera en el campo artístico argentino, se articula entre Sarduy y Osvaldo Lamborghini, cuando este último, habiendo editado en 1969 de manera clandestina *El fiord*, forma en 1973, junto con Germán García y Luis Gusmán, el grupo artístico intelectual acuñado en los escritos, algunos sin firma, de la revista *Literal*. Revista de culto si las hay, asumió una conciencia deliberadamente elitista al rechazar de plano no sólo aquellas rémoras lacrimógenas que provenían del naturalismo boedista, sino toda concepción discursiva que seguían las prescripciones del realismo clásico (al menos como lo conocemos desde su oficialización luckacsiana en 1934). La postura de vanguardia aquí toma la dirección sectaria y antipopulista cuyas consignas son reafirmadas por Osvaldo Lamborghini, aún después de la disolución del eje “tribal”, como gustaron en reconocerse con nombres y prácticas que tuvieran que ver con la condición de comunidad, de sujeto grupal o colectivo, pero partido y en disenso de una sensibilidad general, o de un sentido común y tranquilizador del consenso y la pluralidad. De hecho, de modo diferencial a los libros, la revista contemporánea a *Literal* que lideraban Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Toto Schmucler, Nicolás Rosa, funcionaba ampliando los criterios de análisis y difusión privilegiando una política de inclusión y diversificación, que diera cuenta de lecturas sociológicas. Osvaldo Lamborghini

fue reseñado. Esa posición extrema, sostenida en la ilegibilidad que borra los valores de la burguesía (y la clase media), subvierte la moral y la estética para declararse en primera persona, fuera de sistema. De ahí en más será atendible un relato, anómalo dentro de la obra de Lamborghini, como “El niño proletario”, corrosiva parodia a los relatos de Elías Castelnuovo; pero también, funcionará, más allá de posturas hiperbólicas, como una constante cuando en una entrevista que le concede a Mónica Tamborenea y Alan Pauls a principios de los 80 (Lecturas críticas), coloca en el lugar de enemigo a Raúl González Tuñón, precisamente por considerarlo artífice de una poética triste, quejosa, pietista, obstinada en la comunicación.

Carrera reelabora un sentido de vacío que repone las galaxias astrales con Sarduy, matizado con cierta concepción de silencio, allí donde la muerte ocupará un lugar protagónico; cuando apela a los ancestros y habla de y con su abuela, no debe confundirse con una evocación nostálgica ni con la estricta codificación de las convenciones elegíacas. Aquí más bien se produce invocación y plegaria que supone además la construcción de un nuevo lenguaje que adopta sus propias medias espacio-temporales. *Momento de simetría* (1973), es continuado por *Oro* (1975), que abre con una suerte de epígrafe del Inca Garcilaso de la Vega, y cierra con un epílogo escrito ahora por Osvaldo Lamborghini. De los itinerarios cósmicos del primero pasa a reinventar un sentido americano (en la estela de Lezama), sobre un tesoro de huellas fosilizadas, ensayando una devolución para el mito, de una actualidad transhistórica, lejos de la medición (y de la medida) de la cronología histórica, progresiva y lineal. Ya en 1983 se produce un giro que reconoce una íntima necesidad de transformación poética, inclinándose ahora hacia una elaborada idea de simplicidad que abreva en la cultura oriental de los haikus, los ideogramas chinos y el budismo zen.

Contemporánea de Arturo Carrera, y con marcada afinidad electiva en cuanto al territorio que comienza a construir, surge en la escena artística e intelectual Tamara Kamenszain, partícipe directa de *Literat* con la entrevista que le realiza a Osvaldo Lamborghini; como se leerá posteriormente en sus ensayos, nunca dejará de reconocer en él uno de los padres literarios, cuya selección corresponde a la simultánea construcción de su mito personal. Los primeros textos de Kamenszain, a saber, *De este lado del Mediterráneo* (1973) y *Los no* (1977), se inscriben en la corriente neobarroca y como sucede con Carrera, también registra desplazamientos y variaciones intrapoéticas. Sin embargo, una cuestión importante a señalar es que las modificaciones que se producen tanto en Carrera como en Kamenszain no alteran la marca identitaria que configura las respectivas producciones. Esto es, en el devenir que contempla cruces y diálogos entre textos y autores, el pensamiento y el modo de leer la cultura que se imprime en la letra escrita no se alteran, antes bien, se adecúan a la íntima necesidad que demanda la escritura de cada uno. Por ello, si *Arturo y yo* (1983) constituye un punto de

inflexión en la obra de Carrera elaborando una superficie laminar en el lenguaje, con una inclinación hacia la simplicidad silenciosa y la distancia irónica del sujeto que advierte su posición en el trance de su mirada, tampoco es menos cierto que a lo largo de su poesía no hay desaparición de rastros, sino reposiciones que transforman objetos y modalidades iniciales. Por esto, no hay ni ruptura ni taxativa separación en los textos de Carrera, sino un olvido deliberado que actúa con fuerza promisoria para reponer el marco de referencias allí mismo donde los comienzos no fueron un pecado que la historia debió absolver. Así, dos textos como *La partera canta* (1982) y *Mi padre* (1985), erigen el resplandor de letra labrada en las huellas crípticas de un sentido, vinculado con la reinención de un origen americano (en el caso del primer texto) y con la experiencia de vida íntimamente ligada con la literatura (en *La partera* como en *Mi padre*). De tal manera, no hay razón para suponer que Carrera reniegue de sus libros anteriores. El olvido es la ingesta y apropiación que marca un genuino curso temporal con el signo del retorno y la suspensión, del aplazamiento inconcluso a la súbita manifestación del síntoma en una escritura potente y permeable, en tanto respuesta a los signos ancestrales. Una prueba que pone en evidencia este proceso, o sea, el auténtico movimiento que constituye la palabra poética en Carrera, es la publicación de dos libros posteriores a *Arturo y yo* y su fulgurante captura sensitiva de un paisaje rural armado sobre el mosaico de los recuerdos y las imágenes; esos dos libros que parece como si volvieran hacia atrás, apuestan su línea de fuga en el sitio donde el sujeto se constituye como pliegue en la estela de su propia obra. A eso habrá que añadir la obra que realiza en colaboración con otro de los grandes poetas neobarrocos argentinos, cuyo trabajo con el significante tiene resonancias lacanianas: Emeterio Cerro.

Siguiendo en el campo de la poesía argentina, ya a mediados de la década del 80 y a la luz de nuevos debates que fueron propiciados en gran parte por la incipiente publicación *Diario de Poesía*, se define una nueva tendencia que agrupa a poetas que (como los neobarrocos) también escriben ensayos sobre literatura: se trata del objetivismo. Daniel Samoilovich, Daniel García Helder, Daniel Freidemberg, Ricardo Ibarlucía, Martín Prieto, Jorge Fondebrider y otros, proyectaron la revista con formato de periódico, aludiendo a una explícita intención de situarse en un lugar claramente distinto del que ocupan el neobarroco y *Líteral*; si estos son la neovanguardia de los 70 (en palabras de Josefina Ludmer, quien fue un miembro activo del grupo) y practican una micropolítica sectaria, los objetivistas son el resultado de una autodenominación que procura un espacio experimental y moderno con el lenguaje de una cultura popular. Así pueden reconocer como referentes a Raúl González Tuñón, hacia los 40 a Joaquín Gianuzzi, y de los 50 en adelante a Leónidas Lamborghini. Sin embargo, como ocurre con las vanguardias históricas de las tres primeras décadas del siglo XX, y en nuestra historia con Florida y Boedo (martinfierristas y

naturalistas, respectivamente), entre polémicas y discusiones, manifiestos y programas, sus integrantes cruzan colaboraciones y más de un guiño de complicidad. De hecho, también habrá un autor que oficiará de referente compartido para neobarrocos y objetivistas: Juan Laurentino Ortiz, “Juanele” para sus amigos. La disputa, invectivas e impugnaciones se tornan más fervientes a comienzos de la democracia, en el marco del gobierno nacional de Raúl Alfonsín. Y si los gestos de debate reponen la escena de una territorialidad onomástica, la perspectiva estética es también ideológica, definiéndose allí los principios a acatar, las propuestas a defender y las fórmulas a rechazar. Los objetivistas se enfrentan a lo que ellos consideran un exceso hueco de retórica y proponen una escritura condensada en el esquema sintáctico que Freidemberg explicó mediante sujeto, verbo y predicado; dicha estructura entiende a la poesía como representación. Ya en los 80, el poeta Néstor Perlongher acuña un término que se convierte en categoría y funcionará como nominación para una corriente que hace del significante la materialidad que atraviesa y constituye al sujeto de enunciación, sin anular la dimensión del mundo o del objeto; se trata del *neobarroso*, aludiendo así al neobarroco trasplatino, el lazo que recupera la palabra enojada por el fulgor del signo, revestida por la cultura rioplatense. Ambas márgenes del Río de la Plata darán cuenta de esta poética (corriente, movimiento, nominación al decir de Carrera), de la cual Eduardo Espina es otro de los exponentes insoslayables. Junto al citado artículo de Perlongher, aparece su poema *Cadáveres* en sesgada y hermética referencia a los desaparecidos en la Argentina y, como el mismo Martín Prieto recuerda (en Delgado y Premat), otro de los textos claves hacia aquellos años será el prólogo de Nicolás Rosa a un deslumbrante libro de Héctor Piccoli, *Si no a enbestar el oro oído*. En la economía de la escritura neobarroca, el sujeto es pliegue de un manuscrito suspendido que retorna; y en esa novedad paradójica, el yo se reactiva como paréntesis o como ausencia, donde el tiempo, en forma de deseo que se escapa, otorga al texto su verdad inasible. Tratándose del neobarroco, se puede pensar en textos autobiográficos, en parcelas, condensaciones y fragmentos. Pero su ley significante es la demora que un centro vacío y soberano, dibuja como huella. Si la poesía expropia a la cronología su mandato sucesivo, lineal y jerárquico, el misterio del neobarroco abdica la empiria autobiográfica poniendo en su lugar la muerte como negación. Si lo negativo hace posible (en torsiva imposibilidad) el texto, su verdad, la del objeto que se escapa del nombre, es el grafo de un epitafio. Es esta la estela que promueven los primeros textos tanto de Carrera como de Kamenszain, grabando un sutil efecto, similar al que Barthes entrevió sutilmente como instante de la fotografía, donde el yo no es ni sujeto ni objeto, o más bien, un sujeto que deviene objeto, la manifestación íntegra de una microexperiencia de la muerte: el testigo que convierte a su paréntesis, en la superficie que lo devuelve como espejo. De ahí en más, la alegoría será el

procedimiento reticular para inscribir al sesgo, la vida, la muerte, el erotismo y, sobre todo en autores como Carrera o Perlongher, la escatología. Pero será marca diferencial el desplazamiento del yo que bajo el signo oblicuo de la pérdida, traduce las categorías de espacio/tiempo, sujeto/objeto, en el desdoblamiento y la simultaneidad que son inherentes a lo que Sarduy denominó *anamorfosis*.

*De este lado del Mediterráneo*, de Tamara Kamenszain, se reconstruye la historia – (auto)biográfica y genealógica– como fábula identitaria donde la orfandad (recordar este motivo a lo largo de la poesía de Arturo Carrera) como la condición y posibilidad de la escritura, la cual se inscribe esta acotada comunidad de pares que se denomina neobarroco. Aquí, la migración repone lo que podríamos llamar marca indeleble, esto es, los nombres de los mayores, en este caso el del abuelo, quien para la autora es un transmisor de saber en la búsqueda de una verdad: la poesía de Tamara comienza con el motivo operador del viaje. Por ello es que este poemario está construido sobre la base de la repetición, que reiteramos, no es una simple reiteración de motivos, sino una operación que transforma los motivos en partículas temáticas variables. La repetición como operador elabora la matriz significativa por la cual destruye la profundidad esencial del significado para que emerja el signo desplazado. Si lo que es propio del significante es correr/borrar la esencia comunicativa de la palabra, el vacío es lo que nos recuerda que lo que está allí es una diferencia. Y esto atañe a la constitución misma de la subjetividad. Ese es el suelo *barroso, pantanoso* que asedia al yo lírico para descentrarlo en los fragmentos de la memoria, en el caleidoscopio de los espacios que giran sin cesar para mirar (a la autora) y ser mirados (por la autora). Y en este itinerario fraguado a la linealidad teleológica, el yo que escribe, siempre desplazado aunque vuelva al punto de partida que no obstante nunca es el mismo (pensemos en el eterno retorno de Nietzsche), el yo siempre es otro. Incluso el recuerdo elaborado es lo que anula la repetición (recordemos a Freud) en tanto contrapartida de la memoria fallida, del olvido productivo donde el inconsciente impulsa y descoloca imágenes y efectos. Aquí va a tener lugar la creación del paisaje o mejor, la “naturaleza inventada” (Lezama Lima) como espacio ficcional de un origen y lugar de pertenencia, una casa y una patria, objetos de un rastreo fallido, que suspende al tiempo y al espacio en una masa de volúmenes donde no hay ni afuera ni adentro. En todo caso, es la geografía de un territorio autobiográfico el que guarda (atesora) como en baúles que cruzaran el océano, el nombre del abuelo, Mauricio Staif, condición y posibilidad para fundar un mapa imaginario donde se reescriben (otra vez la repetición) algunos pasajes bíblicos. Si el silencio (las elipsis de Kamenszain) asumen el modo del silencio que sella la infancia y el origen (Agamben), la mitología familiar instala la añoranza fraguada al recuerdo simulado, el rito y la plegaria acompañados por el vino dulce como promesa de un futuro presente en la escritura. Así, recordar “el pan” que no vio afirma el sistema de creencias consuetudinarias, la herencia

fabulada de un linaje que enseña que el afecto también se aprende (se lo reafirma en los rituales que siempre implican pacto ya sea en reuniones ceremoniales – sociales o religiosas– o en la íntima escena de una narración). El afecto, como parte de un sistema de creencias, consolida el lazo a través de la memoria, cuyo soporte es la escritura. Así, se trata de leyes familiares de una alianza que convierte en propio y real, la historia de origen sellada en el pasaje y transferencias de las costumbres (el reverso de la neutralidad, que, en términos de Maurice Blanchot [83], significa, nec-uter, sin útero, despojo, intemperie, la nada o el vacío). Convocar el nombre de los muertos es cerrar el círculo y traerlos al espacio doméstico, allí donde la escritura asume la forma y la función del duelo.

Aunque Kamenszain no practica una expansión del significante, hay una clara afinidad entre ella y Carrera y es la invocación a los muertos, y no la mera evocación que los fija en un recuerdo estabilizador de la conciencia. En ambas poéticas la imagen y la visibilidad de los objetos (rostros, ajuares, espacios, mensajes) funciona en la fotografía, como motivo mismo o procedimiento textual que apunta a construir una imagen para dotarla de sentido. Es esa misma fotografía que a Barthes le imponía el “esto ha sido” (174-175), en nítida remisión a la muerte, que al sujeto que mira se le impone en virtud de un efecto de percepción singular. Ya en términos de Didi-Huberman (15-16), el mirar y ser mirado, proceso que incluye a una fotografía, funciona como “coacción ontológica”, doble transitividad que convierte tanto al punto de partida como al destino de esta acción en un objeto: yo veo –desde aquí– lo que me mira – desde ahí–.

El segundo poemario de Kamenszain es *Los no* (1977), publicado durante el último año de la revista *Literal*. Llegado este punto, es necesario advertir la modalidad de una sintaxis con manifiesta adscripción al neobarroco, por el versolibrismo, por la ausencia de signos de puntuación, por algunos esporádicos caligramas que alteran la disposición de la página; por la alternancia entre versos breves que alternan esporádicamente con alejandrinos. En *Los no* pareciera que la escritura borra o neutraliza del sistema pronominal, la presencia del yo, resaltada en el primer libro y en gran medida lo podemos atribuir al ejercicio de una sintaxis que se aparta del estructuralismo. Si en esta teoría, o mejor dicho, en esta concepción lingüística las oraciones bimembres, la bipartición en sujeto y predicado (acorde al binarismo que inviste a este pensamiento) responde a partes dependientes de funciones y niveles, lo que Kamenszain realiza en la escritura es una serie de frases nominales semejantes a figuraciones curvas (afines al Barroco) y no rectilíneas. En líneas generales podemos pensar que este poemario diseña una superficie que restituye el sentido “deshilvanado”, “insólito”, tal como lo dice en el segundo poema del libro. De hecho se trata de llevar a la superficie del lenguaje la instancia de una significación material sin el espesor o la profundidad de una idea esencialista sobre lo real. La escritura de Kamenszain inscribe así el

plano laminar donde la palabra, aún a riesgo de asumir el misterio –ontológico, metafísico– del mundo y del sujeto, privilegia el don de la letra para presentar la escena fundante del yo ante la muerte. A propósito, Deleuze recordaba una cita de Paul Valery: “Lo más profundo es la piel”. Paso ahora a citar unos versos del primer poema en *Los no*:

así las cosas esta ciudad el mundo todos  
dejan de ser telón de fondo  
cuando se miran en el espejo de las palabras (pag. 1)

Las cosas, el mundo, la vida (lo real) son la cara simultánea del lenguaje. No hay fondo en el suelo donde ruedan acto y efecto en cuanto tal, clave gráfica de la *literalidad* (volvemos al punto). Una literalidad, es decir, una concepción de escritura que supone acto-actor/realidad partes de un mismo proceso. “Como el actor de teatro no / cuya entrada en escena / es ella misma una escena” (pag. 11).

### **La gramática de la negatividad**

De acuerdo con lo que hemos visto, la poesía de Tamara Kamenszain, más concretamente en este libro, se realiza negativamente, valga la paradoja, porque se produce –se *realiza*– en tanto afirmación de lo real, esto es, sin mediaciones abstractas que separan referente y significante. Desde esta perspectiva, se produce una sutil diferencia con la noción de negatividad que desarrolla Theodor Adorno en su *Teoría estética*, lo cual obedece a la pertinencia del contexto histórico y cultural. Si recordamos la conocida aserción (e interrogante) adorniana acerca de las posibilidades de comunicación o, mejor dicho, otra vez, de realización que la poesía tiene después de Auschwitz, advertimos que Adorno concibe la poesía si no como improbable, sí como posibilidad inútil. Ludwig Wittgenstein también pensaba de modo similar cuando su sentencioso enunciado “de lo que no es posible hablar mejor callar”, instauraba de algún modo (como Adorno) el sesgo alegórico del lenguaje. Kamenszain no descarta la alegoría, ya que la escritura repone al sentido por fragmentos, evitando la lógica racionalista que maneja un lenguaje lineal y congruente, o la noción (proveniente en parte de Hegel y Luckacs) de totalidad; pero si la poética de la negatividad se manifiesta con una radical experimentación estética y cultural, al mismo tiempo afirma lo real en los límites de la letra, de la escritura, esto es, rechazando cualquier impronta referencial y trascendente. En *Los no* se advierte así el doble mecanismo de negación (la escritura que se sustrae del modelo de una lógica, un estilo y una subjetividad clásica) y afirmación (lo real no está debajo de la letra, sino que ésta es su signo, estatuto y entidad). Kamenszain rompe con la mimesis realista tal



como postulaba, como se lo proponía *Literal*. Porque si el actor es también un mimo, lo es en función de una disonancia con los códigos lingüísticos convencionales, con las normas poéticas que instalan su valor o en la idea de belleza platónica o en la noción de belleza figurativa sostenida como discernimiento perceptual de lo “claro y distinto” (Descartes). En el acto de escribir, Kamenszain instala una pulsión y en su ritmo sin pausa, el inconsciente manifiesta el síntoma, es decir, cierto desatino que bordea lo incomprensible o lo ilegible, la aparición “secundaria” de un alegato sobre lo reprimido (Mannoni 49). Volvemos al axioma lacaniano acerca de la inexistencia del metalenguaje y de que es el lenguaje lo que constituye al sujeto (y no al revés).

Si en la sintaxis de *Los no* hay minimamente bipartición en sujeto y predicado, la recursividad consiste en comenzar el discurso con una construcción comparativa, alternando el hipérbaton (con el adverbio de negación que conforma el título del libro) con la subordinación gramatical (“Como el público de teatro no / que mira la escena / como si no mirara / y de a ratos duerme”, poema 2), donde la estructura de cajas chinas se condice como efecto sintáctico, con el motivo del sueño (propio del barroco clásico siglo XVII, en especial de Góngora), una concepción de realidad cuyo estatuto depende más del lenguaje (el decir y la letra, la voz y el cuerpo) que de certezas que fundaran su “objetividad” en una mirada extratextual (extraverbal). También se observan comparaciones coordinadas o yuxtapuestas en un mismo nivel (“Como el teatro no / muchas versiones / en una única escena / así la serie / deja sus dibujos abiertos / (nuevos trazos les estallan adentro)” (pag. 17); la predicación en la segunda proposición (a partir del así que señala, muestra) contrasta con su falta en los primeros versos, una suerte de hiato originario lo cual genera, a): el “como” inicial repone la ausencia de un referente ya que se supone algo previo que deja un *hueco*, un *vacío* (constituido desde la sintaxis poética), b): en consecuencia, la concepción de escritura poética presenta, sin el prefijo “re”, muestra lo real sin mediaciones, esto es, en y desde la letra. De ahí la afinidad con Carrera, respecto del modo de entender el neobarroco. De ahí también su diferencia, ya que la voz de Tamara encarna desde sus comienzos una escritura despojada, donde la frase y la palabra vuelcan la tinta para decir, para, paulatinamente, mostrar/se. Cuando lleguemos a *Solos y solas*, podremos leer la experiencia de una íntima subjetividad sin reserva, con algo de añoranza y melancolía, de nostalgia y soledad como devolución de un vacío y un dolor sin lágrimas, antes bien, con la ironía y la distancia que da el viaje de vuelta por la vida.

Pero el efecto prismático, caleidoscópico que aparece al superponer una o más imágenes, no se limita a nexos, subordinantes o adverbios, antes bien, los límites lingüísticos que implican, sugieren siempre una contracara de lo real, el sentido cosmogónico de la posibilidad, la probabilidad, el deseo (inscrita en la modalidad subjuntiva). Desde esta perspectiva podríamos diferenciar la lógica de

la posibilidad y la probabilidad, cuestión que afecta al orden simbólico y su articulación con el sentido; mientras que la primera mantiene una relación indeterminada o mejor, potencial, contingente, azarosa con el orden de lo empírico y lo fáctico, la segunda admite la aplicación de una prueba, de un testimonio, la posible verificación o constancia de una porción de realidad. Como vemos la posibilidad es condición de la probabilidad y no al revés, salvo que lo posible cambie de estatuto óntico y se revele *hecho* como realidad. Si la prueba en indicativo está sujeta al modo potencial, entonces lo posible es una apertura de lo binario (posible-imposible), su división o partición hacia el infinito cósmico.

Hablábamos antes de la imagen y su producto, la visibilidad (inescindible de lo invisible), materializados en los motivos del dibujo, el diseño, el blanco de página, el semblante y el rostro que muestra y esconde capas de lo mismo y lo distinto; el ojo del sujeto de enunciación que escruta, espía, observa y registra. Ahora bien, la alusión directa, el acto de nombrar y referir, sintoniza con las insistentes marcas sintácticas de la comparación. Y llegado este punto consideramos que el momento en que la misma entra en el campo explícito, antes de oficiar como referente “claro y distinto” da cuenta más bien del intento por abolir la abstracción metafórica, aunque, como la misma Kamenszain reconozca en una reciente entrevista que le realizara Luis Chitarroni, es un intento en definitiva, condenado al fracaso por el estatuto inherente al orden simbólico. De todos modos, prefiriendo explicitar la comparación de planos, evita la generalización llegando a concretar, más bien, cierta incipiente idea de despojo (de intemperie) inherente a la *literalidad* (que fecundaba el intelecto del grupo). En la página 19 el poema habla de los términos de la comparación que busca espejos distorsivos de las imágenes que proyectan. Reiteramos que las múltiples caras de la realidad y sus efectos que la vuelven más ambigua por la delgada línea entre sueño y vigilia, son tópicos del Barroco clásico del siglo XVII que Kamenszain actualiza con los presupuestos culturales que constituyen su contexto. Actuación y sueño son el reverso de una concepción objetivista (en términos de real indicativo). En su escritura podemos advertir y subrayar aquello que se pone en juego, esto es, la comparación, potencial y expresada en términos de una modalidad subjuntiva, inscribe al deseo (de identidad, del cuerpo, de la lengua, de lo real) como pulsión visceral de su escritura.

### **Barroco y minimalismo**

Por contexto y por historia, sin duda este texto se inscribe en el movimiento del neobarroco. Pero Kamenszain no despliega ni el oxímoron del lujo *barroso* que Néstor Perlongher localizara en términos de *trasplatino* (es decir la traducción y apropiación cultural en territorio rioplatense) ni las constelaciones cosmogónicas que Carrera practicaba en la estela de Severo Sarduy. En todo caso

podemos advertir la presencia leve de la *anamorfosis* (destacada en Sarduy, destacada en Carrera donde los astros y el sujeto son espejos deformantes en y del infinito), donde la imagen se transforma al ritmo de los versos sin puntuación, y allí donde el sujeto y objeto son espejos recíprocos. Así, los poemas operan refracciones, figuraciones sesgadas por reflejos equívocos, inciertos, inacabados pero envueltos en el espiral (en el pliegue) del continuo. Actores, máscaras, guiñol, público, tarima, retazos, forman un todo donde franjas de matices, en la página 45, restituye la primera persona: “Adivino”. Cito versos de esta misma página “Retazos/ que se están fabricando con apuro/ de un único papel protagonista/ los actores mundo repartido/ simétrico reparto concebido/ en las entrañas del gran caleidoscopio”.

La letra de Kamenszain inscribe singularmente, o confronta, sin cerrar el círculo, lo real entreverado con la *idea* de *verdad* y la restitución fragmentaria del sentido desde la *versión*. Pero esa trama, de artificios, truco y contrapuntos (entre lo que es y lo que parece) toma la forma neogauchesca criollista, en la huella misma de *Literal*. Vamos al poema de la página 61: “La faja pa’l barrigón/ y los zancos del enano/ con los actores paisanos/ del carromato a la noche”. La fiesta circense se funde con la peña rural. Ahora vamos a la 63: “Esquiva/ la vereda porteña y se pasea/ de a caballo por las murgas cocoliches/ acercándose hasta el ojo en la marea/ de disfraces, un gaucho solitario”. Como si la relación lúdica con el mundo y con la vida se jugara en una partida de truco o en un escenario de carnaval. Sintetizando, si es un libro neobarroco, sus marcas están presentes en las múltiples imágenes de un simulacro festivo y lo mínimo, paradójicamente, en el despojo y en la simplicidad concreta de imágenes y motivos, en el brillante cromatismo de bambalinas y guiñoles, en tanto procedimiento que evita (en lo posible) la abstracción metafórica. Se trata, sí, de un cruce entre el significante, implacable, la letra como marca gráfica, con los restos coloquiales; cruce que invade y desestabiliza los discursos consolidados en sus ámbitos literarios y sociales. La letra que restituye, en la huella de Vallejo, el decir auténtico en tanto acto que afirma la palabra que, sin embargo, es frágil y huidiza en su consistencia, en su significación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Antelo, Raúl, y María Lúcia de Barros Camargo. *Pos-crítica*. Florianópolis: Letras contemporáneas, 2007.
- Amado, Ana, y Nora Domínguez, comps. *Lazos de familia*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- Chitarroni, Luis. [Entrevista a Tamara Kamenszain:] “El motivo es el poema”. *Radar libros*, Buenos Aires, 30 de octubre, 2005.

- Dalmaroni, Miguel. “La injuria populista (episodios literarios de un combate político)”. En *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina/Ril editores, 2004. **pags. 13-41** **PAGS?**
- Delgado, Sergio, y Julio Premat, eds. *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*. Saint Denis: Cahiers de LI.RI.CO., Université Paris 8, diciembre 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Fernández, Nancy. *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- . “Cuerpo y violencia en la literatura argentina (Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, Zelarayán, los hermanos Lamborghini y el grupo Literal)”. En *Papeles en progreso. Usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*. Edgardo H. Berg, comp. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010. **pags. 37-59** **PAGS?**
- . “Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain”. *Revista Amerika* 4 (Rennes, 2011): **on line** **PAGS?**
- Fernández, Nancy, y Juan Duchesne Winter. *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Pittsburgh: IILI, 2010.
- Freud, Sigmund. “La negación”. En *Obras Completas*, Tomo III. Barcelona: Biblioteca Nueva, 1981, **pags. 2833 a 2884. Tomo III**
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- Giordano, Alberto. “Literal y El frasquito: las contradicciones de la vanguardia”. En *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*, Buenos Aires: Colihue, 1999. **pags. 69**.
- León, Denise. *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*. Buenos Aires: Simurg, 2007.
- Mannoni, Octave. *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrurtu editores, 1990.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Monteleone, Jorge. “La pregunta por el objeto”. En Dossier: “Poesía, sujeto lírico y objetividad: una trama”. En *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. En María Celia Vazquez y Sergio Pastormerlo, comps. Buenos Aires: Eudeba, 2001. **pags. 63 a 73**.
- Moreno, María. “Literal. Revista Sarmientina”. *Ñ, Revista de Cultura*. Buenos Aires, 15 de mayo 2010. **pag. 25**
- Patiño, Roxana. “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”. *Ínsula* número **715/716, 1 a 6**, (julio-agosto, 2000): **PAG?**
- Perlongher, Néstor. “Neobarroso transplatino”. *Folha de São Paulo* São Paulo, 6 de agosto de 1988. **pag. 9-11** **PAGS?**
- Ranciere, Jacques. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.