

LA FORMA-TRAYECTO EN *EL LIBRO DE TAMAR* Y *TRATADO DE ARQUEOLOGÍA PERUANA* COMO UN ESPACIO DE LA ESCRITURA RADICANTE: MUTACIÓN POÉTICA Y REFLEXIÓN METAPOÉTICA¹

THE FORM-TRAJECTORY IN *EL LIBRO DE TAMAR* AND *TRATADO DE ARQUEOLOGÍA PERUANA* AS A SPACE OF THE RADICANT WRITING: POETIC MUTATION AND METAPOETIC REFLECTION

Claudia Pulido Hernández

Universidad de Concepción, Chile

claupulido@udec.cl

<https://orcid.org/0009-0007-3556-4040>

RESUMEN: Este artículo tiene como objeto de estudio las obras *El libro de Tamar* de Tamara Kamenszain y *Tratado de arqueología peruana* de Roberto Zariquiey. En ellas se pretende develar, de manera comparada, uno de los territorios de la escritura radicante que inscribe a dichos textos dentro de una literatura que se desborda del canon. Como eje principal se analiza la forma-trayecto de las obras como mutación poética y como reflexión metapoética, en tanto dicha poesía se inscribe en un espacio inespecífico que

¹ Esta investigación se inscribe en el proyecto FONDECYT Regular N° 1220321, “Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporáneas” y es parte de mi tesis de grado de Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción, guiada por la Dra. Biviana Hernández.

construye arte en la misma medida en que “tergiversa” el arte. El estudio se realiza en base a los postulados teóricos-literarios de Nicolas Bourriaud, en diálogo con otras propuestas teóricas sobre el arte y la literatura contemporáneas, con el fin de proponer una lectura de estas obras desde el arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVES: literatura radicante, forma-trayecto, arte inespecífico, arte contemporáneo.

Abstract: This article has as its object of study the works *El libro de Tamar* by Tamara Kamenszain and *Tratado de arqueología peruana* by Roberto Zariquiey. The aim is to unveil, in a comparative way, one of the territories of the radigrant writing that inscribes these texts within a literature that goes beyond the canon. As the main point of analysis, the form-trajectory of the works is examined as poetic mutation and as metapoetic reflection, since such poetry is capable of inscribing itself in an unspecific space that constructs art to the same extent that it “distorts” art. The study is carried out based on the theoretical-literary postulates that Nicolas Bourriaud has deployed in this regard, in compulsory dialogue with the theoretical proposals on contemporary art and literature that have been developed by other experts on the subject, in order to propose a reading perspective of these works from contemporary art.

Key words: radigrant literature, form-trajectory, unspecific art, contemporary art.

Recibido: 13 de septiembre de 2023

Aceptado: 24 de junio de 2023

“una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo”

Jacques Derrida

A MODO DE INTRODUCCIÓN

A partir de la incursión en el arte de una literatura que comienza a desbordarse del canon poético/estético imperante, la teoría (también desbordada), se encuentra con la necesidad casi urgente de nombrar tal fenómeno. Los primeros años del presente siglo condensaron una nueva forma de hacer poesía, y en general de hacer literatura, quedando al rezago la idea de radicalidad que se había establecido en el arte a partir de la modernidad y la postmodernidad. Nicolas Bourriaud, en el año 2009, analiza la cuestión del arte contemporáneo en su libro *Radicante*, a partir de la configuración de una teoría que se basa en explicar la relación del artista y de la obra con sus raíces, oponiéndose al sujeto radical del pasado postmoderno. Lo contemporáneo no pretende volver al origen para depurarlo, sino que toma de él lo que puede, y lo transforma en la medida en que va haciendo crecer sus propias raíces mientras avanza. Un arte liberado al que Bourriaud denomina “radicante”, desarrollado por un sujeto que puede ser nombrado de igual forma en tanto va encontrando diferentes tierras para crecer a partir de su propio trayecto o recorrido. De ahí que pueda identificarse en el arte de las letras una escritura radicante inmersa en el afluyente y vertiginoso florecer creativo que se despoja de cánones y “camino principales”, para explorar nuevas formas de decir y de hacer a través de senderos que se van surcando mientras se avanza y se escribe.

Específicamente en esta investigación, la categoría radicante resulta ser la más pertinente para aludir a la inespecificidad presente en el corpus de estudio, sobre todo porque a partir de esa especial relación que Bourriaud identifica entre el sujeto y su raíz, es donde se encuentra el camino para explicar la forma-trayecto presente en los textos. En este sentido, lo radicante se abordará como concepto englobador de otros que están directamente relacionados y que se complementan, como la condición “fuera de sí” (Escobar), la inespecificidad (Garramuño) o la mutación transdisciplinaria (Carrasco). Para Bourriaud, la forma-trayecto es uno de los elementos que identifican

al sujeto contemporáneo y que, por tanto, lo convierte en un sujeto más radicante que radical. El uso de diferentes formatos, el trabajo con lo que se tiene a mano, el movimiento desbordado hacia disímiles direcciones, estas nuevas mutaciones, tienen como objetivo y razón una proyección hacia el futuro en busca de la realización estética, y no así un deseo de ruptura con relación al canon para posicionarse sobre cimientos nuevos, como era evidente, por ejemplo, en la modernidad. El radicante es capaz de volver al pasado, pero no para romper con él sus lazos, sino para agenciarse de lo que allí puede ser rescatado y otorgarle una nueva forma.

La llamada altermodernidad² se ha caracterizado, precisamente, por la forma-trayecto: producción de formas del arte que constituyen proyecciones similares a los recorridos ahondados por sus protagonistas. Los diseños, los marcos, las estructuras de este arte se ponen en marcha en la misma medida en que lo hacen sus creadores. Los formatos son capaces de moverse al ritmo en que se mueven los artistas, avanzan configurando nuevos territorios sobre los cuales fluir y desbordarse, hacen arte al tiempo que “tergiversan” el arte. Bourriaud lo refiere de esta manera: “La altermodernidad que emerge hoy se nutre de la fluidez de los cuerpos y de los signos [...] Se presenta como una incursión fuera de los marcos asignados al pensamiento y al arte, una expedición mental fuera de las normas identitarias” (*Radicante* 89). Dicha “expedición

² Bourriaud define la altermodernidad como una etapa iniciada hacia el siglo XXI que reúne a una serie de artistas proyectados hacia el desarrollo de una nueva forma de arte, el que tiene como base la diferencia, la mutación estética, el lenguaje entrelazado de varias culturas y diversos pensamientos: “Esta modernidad del siglo XXI, que nace de negociaciones planetarias y descentralizadas, de múltiples discusiones entre actores provenientes de culturas diferentes, de la confrontación de discursos heterogéneos, sólo puede ser políglota: lo altermoderno se anuncia como una modernidad traductora, en las antípodas del relato moderno del siglo XX cuyo “progresismo” hablaba el idioma abstracto del occidente colonial. Y esta búsqueda de un acuerdo productivo entre discursos singulares, este esfuerzo permanente de coordinación, esta elaboración constante de disposiciones que permiten a elementos dispares funcionar juntos, constituye a la vez su motor y su contenido. Esa operación que transforma a cada artista, a cada autor, en un traductor de sí mismo, implica que se acepta que ninguna palabra lleve el sello de una supuesta “autenticidad”: entramos en la era del subtítulo universal, del *dubbing* generalizado. Una era que valora los vínculos que tejen los textos y las imágenes, los recorridos creados por los artistas en un paisaje multicultural, los pasajes que establecen entre los formatos de expresión y de comunicación” (47-48).

mental” genera en la poesía un permanente ejercicio de reflexión metapoética, en tanto el autor se replantea todo el tiempo las posibilidades escriturales que va generando mientras escribe, revalora en este acto su forma de escribir e indaga en todas las oportunidades creativas que su recorrido le ofrece. Lo metapoético aparece así como una consecuencia necesaria de la forma-trayecto en los textos y, por ende, como un espacio que los autores se ven impulsados a habitar.

En el arte radicante se presenta “la forma del desplazamiento como modo de producción” (Bourriaud, *Radicante* 126), de ahí que se expone la “forma-trayecto” como la expresión estética de la obra en relación al grado de radicantidad con la que se identifica el artista, funciona como espejo de la senda que va recorriendo el creador a través de los signos. “El viaje es ya una forma en sí” (131), expresa Bourriaud, y es que ciertamente el arte radicante genera un modo de pensamiento que solo encuentra sustrato sobre la base de un recorrido:

Las trayectorias cognitivas imaginadas o vividas por los artistas del principio del siglo XXI pueden ser restituidas por formas hipertextuales, composiciones cuyo desarrollo permite hacer entrar en resonancia las temporalidades, los espacios y las materias heterogéneas que constituyen los procedimientos que ellos o ellas ponen en obras. (133)

Dicho fenómeno, desarrollado naturalmente en el arte contemporáneo, ha traído como consecuencia en la literatura una mutación de la escritura poética, desde las bases (el verso y el poema) hasta la cima (el poemario); es así como la literatura altermoderna insiste en transformarse tomando lo que puede de “aquí” y de “allá”. Estos espacios indeterminados que provocan dicha mutación se presentan como una confusión o hibridez de géneros literarios y formatos artísticos, permitiendo desplegar cierta libertad creativa de los escritores, quienes rompen con las barreras hasta entonces establecidas por el canon sobre los modos de escribir. Por tanto, los autores, conscientes de dicha mutación, explotan todas las potencialidades que la altermodernidad les ofrece.

En cuanto a las funciones de la forma como componente de la representación del arte, Ticio Escobar ha referido:

El primer movimiento cumple la función poética: la de la revelación. Busca exponer contenidos propios del arte y, por ello, supone el enigmático empeño de hacer aflorar una verdad que yace en el fondo o está extraviada. El otro, realiza la función estética, la que recurre a la belleza: al ofrecerse a la mirada, la forma relega la mostración del objeto. Es ésta la irónica misión de la forma en el juego de la representación: evoca un contenido, pero termina suplantándolo por la mostración de sí misma. (15)

Lo que sucede en el arte radicante es que ambas funciones de la forma, la poética y la estética, más que aparecer como dos “movimientos simultáneos”, se presentan fusionados en un único vórtice artístico que contiene a ambos, pero a la vez los supera. El formato en sí mismo se hace poesía, y el matiz poético, con sus singulares mutaciones, se vuelve diseño y estilo desde una marcada desconfiguración.

Si bien estas hibridaciones tuvieron su primera expresión en la tradición de vanguardia, la particular manera en que son abordados por los artistas radicantes las convierten en un rasgo propio de lo contemporáneo, pues dicha hibridez alcanza un grado mayor de agudeza. Acertadamente, Carrasco nos habla de la capacidad de estas obras para generar también nuevos espacios de recepción: “esta percepción de los objetos, procesos, situaciones y textos ha alterado también el modo de leerlos, es decir, las teorías y metodologías de la interpretación” (“Interdisciplinariedad” 201). De ahí que los autores aprovechen la mutación poética para estructurar a conciencia sus obras, otorgándoles innumerables posibilidades de lectura.

El propio Carrasco expresa en su análisis sobre la mutación transdisciplinaria, la capacidad que tiene el texto para relacionarse, interactuar y fusionarse con otros

elementos textuales y no textuales³. Este autor ha indicado, además, la capacidad que tiene un texto literario para convertirse en “centinela” del escritor, guiando sus pasos a la vez que se deja guiar, lo que permite configurar una conexión recíproca de nutrición entre el texto y el autor. En “La antropología poética como mutación disciplinaria” (2003), lo manifiesta de la siguiente forma: “El texto literario es un lazarillo que ayuda a desplazarse mejor en medio de las oscuridades del conocimiento, adaptando su mano para jugar con su compañero y superar los límites de la racionalidad, es un lente que ayuda a ver en los otros lo otro y, además, en sí mismo y a sí mismo (9). Esto trae consigo que el texto se convierta en un espacio de abstracción donde el escritor puede meditar sobre cómo se desarrolla su propia escritura, y de las posibles formas en que esta puede llegar a los receptores.

Siguiendo dicha lógica, la presente investigación se enfoca en develar la poesía desde su forma-trayecto en las obras *El libro de Tamar* (2018) y *Tratado de arqueología peruana* (2005) como uno de los territorios o espacios de la escritura radicante que son recorridos por los autores Tamara Kamenszain y Roberto Zariquiey, respectivamente, con el objetivo de proponer una línea de lectura de estas obras desde el arte contemporáneo. La primera de ellas es presentada *a priori* como un texto narrativo, donde el personaje principal intenta descifrar el significado de un poema que recibió 15 años atrás por parte de su exesposo; la segunda es elaborada como una suerte de estudio sobre la geografía y etnografía peruanas a partir de la poesía. Kamenszain, escritora argentina, catalogada como poeta y ensayista, perteneciente en sus inicios literarios al grupo de poetas neobarrocos latinoamericanos; Zariquiey, peruano, académico e investigador de lenguas indígenas del Perú, ha publicado libros académicos, científicos y otros con matiz poético.

³ Se ha tomado como referente el concepto de “mutación disciplinaria” abordada por Iván Carrasco: “[...] modificación de reglas, materias y modalidades de conformación de textos de una disciplina artística, científica o filosófica, provocada por el traslado desde otra u otras disciplinas de la misma o distinta condición [...] confusión de campos disciplinarios, géneros y tipos discursivos” (8).

Cabe destacar que la crítica precedente sobre ambas obras no ha sido vasta en cuanto a su concepción como textos contemporáneos, si bien se han analizado otros elementos que potencian la proyección de los mismos sobre espacios novedosos. En cuanto a *El libro de Tamar*, Adriana Kanzepolsky analiza las potencialidades del texto más allá de la historia de amor/desamor que presenta. Identifica en él una suerte de exégesis realizado por la autora en relación a toda su obra anterior, teniendo en cuenta que utiliza en la misma medida, a lo largo de la narración, atisbos de ensayo teórico, poesía y relato autobiográfico: “*El libro de Tamar* [...] es una suerte de ‘historia de mis libros’, en la que quien ha construido un nombre a lo largo de las décadas, al que durante años mantuvo ‘en una celda impersonal’ (2014: 67), los interpreta y (re)sitúa en un contexto y una historia” (12).

Enfocada en la misma línea, pero desde otra perspectiva, Sandra Contreras (2022) identifica a *El libro de Tamar*, junto a *Libros Chiquitos*, como el eslabón último de una espiral temporal en la escritura de Kamenszain. Se retoma entonces la interrogante sobre qué género literario presenta esta obra, volviendo una y otra vez a la encrucijada entre novela y verso, entre poesía y narrativa. Contreras presenta la relación de este texto con fragmentos de algunos libros de poemas anteriores de la autora, establece conexiones entre las barreras que ella misma se imponía sobre el quehacer narrativo, y la amalgama de formas que logra en estos últimos libros.

En cuanto a *Tratado de arqueología peruana*, destacamos el trabajo de Biviana Hernández, quien plantea una nueva visión del texto a partir del territorio, presentado este como “espacio referencial de la geografía y cultura peruanas” (347), y mediante el cual se puede constatar la interdisciplinariedad presente en la obra que se debate entre la poesía y la arqueología. En referencias a un texto inclasificable, Hernández resalta la habilidad de Zariquiey para moverse en un estilo de escritura que logra configurar cierta crítica tanto de la arqueología como de la poesía, utilizando para ello un lenguaje científico que se presenta poéticamente. Hernández retoma la violencia y los tiempos que se manejan en la obra, resaltando la referencia que hace Zariquiey a hechos brutales muy específicos de la historia peruana, dentro de los que se encuentra la masacre de la

plaza de la ciudad ayacuchana de Huanta en 1969. Por tanto, se destaca el carácter documental del tratado y, en consecuencia, la genialidad con que el texto es capaz de desbordarse en diferentes géneros.

Si bien el tema referente a los géneros literarios en estas obras ha llamado, en alguna medida, la atención de la crítica, lo cierto es que el mismo no ha sido examinado bajo el manto teórico de la escritura radicante y, específicamente, la poesía desde su forma-trayecto resulta un eje novedoso en el abordaje de *El libro de Tamar* y *Tratado de arqueología peruana*. A partir de aquí se ha decidido encauzar el presente artículo a través de un estudio literario comparado del corpus, lo que se hará con base en los aportes teóricos sobre la escritura radicante, lo que permite identificar la mutación poética y el ejercicio de reflexión metapoética que se alcanzan mediante la presencia de la forma-trayecto en la poesía contemporánea.

1. KAMENSZAIN: ¿NI POESÍA NI NOVELA? UN LIBRO QUE SE AUTODENOMINA “LIBRO”

Tamara Kamenszain se inició en el mundo de la poesía dentro del movimiento de escritores neobarrocos latinoamericanos. Este comienzo marcó ciertas pautas en la escritura que fueron moldeando su técnica y su estilo, así sus primeros libros estuvieron permeados por una poesía que tenía como centro el lenguaje, y donde el lenguaje hacía aparecer un “yo” poético que anulaba su identificación con el poeta. Según Eduardo Espina: “No en vano, una y otra vez oímos al yo del lenguaje adquirir su personalidad, recuperar una capacidad elocutiva anterior o no existente” (135). Poemas como los que conforman el libro *Los No* (1977), por ejemplo, reflejan ese habla distante con que se identificaba la escritura neobarroca; o poemas, como los presentes en *Vida de living* (1991), son capaces de develar un sentir profundo de la autora por los espacios íntimos, pero donde el lenguaje vuelve a marcar distancia entre la poesía y quien la escribe. En el propio *Libro de Tamar*, la autora reflexiona acerca de las trabas impuestas por ese textualismo presente en los escritores de su generación y así lo expresa en varios momentos: “Él, como fiel militante del textualismo, acostumbraba a velar la primera

persona con una pátina de artificio. Es que diferenciar el yo que escribe de la persona del autor fue un mandato demasiado fuerte para mi generación” (45); “el fantasma del realismo –tan temido por mi generación bajo la figura de lo confesional– hace tambalear cualquier presente hacia atrás o hacia delante (46).

No obstante, Kamenzain tuvo siempre ese instinto personal por hablar desde la verdad más íntima, ese deseo por marcar la poesía con el sentimiento legítimo y fiel que ofrece la vida misma. Ya en *El Ghetto* (2003) y *El eco de mi madre* (2010), la autora deja aflorar, con ciertos matices, algunos vestigios de “intimidad” en relación a lo que significaban para ella su familia y sus tradiciones. Sin dudas hay un vuelo testimonial que aparece, pero la configuración del yo poético seguía marcada por el trecho heredado del espíritu neobarroco. Debido a esto, y consciente de la dinámica de la literatura, Kamenzain comienza a publicar libros de crítica literaria en paralelo a sus libros de poesía, dándose a conocer inmediatamente como poeta y ensayista. Esto le permitió descifrar las trabas que proporcionaba la tradición neobarroca a su instinto literario para hablar desde su propia voz. De ahí nacen libros como *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía* (2000), *La boca del testimonio: lo que dice la poesía* (2006) y *Una intimidad inofensiva: Los que escriben con lo que hay* (2016), por solo mencionar algunos.

Precisamente en *La boca del testimonio*, Kamenzain expresa lo significativo que resulta para ella que la poesía sea capaz, en cualquiera de sus formas, y en medio de la ficción que supone en sí misma la literatura, de expresar la verdad de quien escribe:

Por eso la poesía sólo abre la boca cuando tiene para decir algo paradójal. Porque lo que quiere, ya sea haciendo trabajar el oxímoron o simplificando hasta el grado cero las posibilidades literarias de la lengua, es poner en fecha lo real. Intentar decir ese indecible a toda costa, es el modo que tiene la poesía de aportar siempre, pero sobre todo en tiempos desérticos, una prueba de vida. (13)

Ese “a toda costa” implica ya una declaración acerca de arriesgar lo que sea necesario

con tal de alcanzar el objetivo poético; y en ese riesgo, la forma lírica también puede (y debe) ser sacrificada si la trayectoria artística lo requiere.

Es durante dicha etapa de “automeditación” creativa cuando nace *El libro de Tamar* (2018), en plena consagración de su carrera artístico-literaria. En absoluto dominio de su competencia poética se arriesga a innovar. Este texto es presentado frecuentemente por la crítica como un libro de ensayo, quizás porque ya la autora estaba catalogada como ensayista y poeta, y al no parecer un libro de poemas no quedaba otro camino más fácil que considerarlo ensayo. En otros casos, y ante la imposibilidad de clasificación, ha sido considerado una mezcla de varios géneros, “un libro de memorias, poemas y ensayos” (Kanzepolsky 12), que “puede definirse como la narración de una historia de amor [...] 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” (Litvan 84), e “introduce una variante en esa larga exploración del pasaje verso/prosa, novela/poesía” (Contreras 24).

Sin embargo, a conciencia de las muchas posibilidades de recepción que este libro ofrece, en la presente investigación se ha decidido analizar el texto desde su concepción como poesía, con las implicaciones que acarrea su carácter de contemporánea; tal vez por seguir el instinto radicante que nos lleva a valorar las capacidades de adaptación y desplazamiento de los artistas y de las obras en tanto vuelven a su origen para transformarlo, quizás para explotar las potencialidades textuales que ofrece la poética y que la propia Kamenszain, seguramente, quiso hacer presente en este texto; ofreciendo así una línea de lectura de la obra en función del arte contemporáneo.

Si bien estudiar *El libro de Tamar* desde la poesía, teniendo en cuenta sus particulares características, ya ofrece ciertas pistas sobre la mutación experimentada por la literatura radicante, la obra por sí sola es capaz de rebelarse contra los cánones literarios a partir de su título y contraportada, lugares donde ya se encienden las alarmas en cuanto a su imposibilidad de clasificación según las reglas clásicas asignadas a los géneros literarios. La obra se autodenomina *El libro...*, no “la novela”, no “el poemario”, simplemente “el libro”, posicionándose de esta forma en un terreno neutral del cual

comenzará a entrar y salir incesantemente desde el principio hasta el fin, como se mostrará más adelante.

Para complementar dicho efecto, la contraportada (presuntamente escrita por la propia autora, al carecer de referencias externas), indica que la historia presentada se desarrollará a través de una narración: “Después de dejarlo olvidado durante quince años en el fondo de un cajón, Tamar, la narradora, se reencuentra con un viejo poema que le enviaron”. Esto parece indicar que el texto será un relato sobre “Tamar”, personaje-narrador a quien también se ha incluido en el título para indicar que ella es la que cuenta la historia y a ella le pertenece. Hacia el final del texto en contraportada, se añade lo siguiente: “dando así cuerpo a una escritura tan luminosa como conmovedora que se vuelve bitácora generacional o libro de amor”. “Bitácora generacional”, “libro de amor”, estas referencias, que en principio deberían aclararle al lector acerca del tipo de texto al que se enfrenta, difuminan las ideas sobre el género literario presente, e indefinen la obra entre varias posibilidades: novela, autobiografía, diario, poemario, o todos los anteriores fusionados.

El primer apartado, que se titula precisamente *Tamar*, establece la presentación del “relato”, autorreferenciándose la narradora como personaje principal, e indicando que intentará descifrar en las siguientes páginas el significado de un poema que recibiera años antes por parte de su exesposo. Inmediatamente después de transcribir dicho poema (centro y eje de la obra), la voz de la enunciación comienza a reflexionar sobre su propia escritura: “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” (14). O sea, esta voz decreta su inexperiencia en la actividad narrativa, pero necesita encontrar una forma de hablar a través de la prosa, debido a que el poema que intentará descifrar fue escrito por alguien que era un narrador innato, y que se aventuró a escribir poesía únicamente por ella. Así, la forma de la obra comienza a moldearse sobre el camino que la autora necesita recorrer para presentar su extimidad, manifestándose un cierto

desbordamiento del texto por sobre las concepciones clásicas de poesía. La obra sigue al autor, sigue su trayecto.

Es así que el texto se configura como la dilatación del poema “Tamar”, escrito años atrás por el exesposo de Tamara, el también escritor Héctor Libertella. A partir de aquí se alcanza a identificar que la obra está dividida en 14 fragmentos, titulados según las palabras y los componentes que conforman el poema de Libertella, en cada uno de los cuales se llenan de significado (se engorda) los “bolsones semánticos” del poema inicial. Teniendo en cuenta lo anterior, el texto puede considerarse, de cierto modo, una escritura a cuatro manos entre Kamenszain y Libertella, y por tanto puede leerse como un poemario escrito en prosa que tiene como punto de partida un poema (ajeno) escrito en versos, en tanto la autora le va otorgando sentido y contenido a los versos originales de otro que, aparentemente, no logran contar mucho por sí solos. Se evidencia así un juego creativo consciente que manipula los estilos y los formatos para dar vida a un texto que le permite a la autora dialogar con su exesposo fallecido. Con todo, la obra es mucho más que solo poesía escrita en prosa, en ella se presenta una complicidad particular texto-autor a través de otros elementos que potencian su alcance radicante.

Mientras la autora se va moviendo entre prosa y poesía según sus necesidades de expresión, logra romper en más de una ocasión la cadencia del texto retomando su propia escritura en verso. En este sentido aparecen largos poemas, por ejemplo, al final del fragmento titulado “Ama” (36) como resumen al que se titula “(*Mata Tara*)” (50) y en una oportunidad más durante el último fragmento nombrado “Tamar” (85) (con el que además da cierre a la obra), lo que hace para explicarse a sí misma ciertos elementos del relato que solo puede entender volviendo a su manera primigenia de escribir. En función de esto, se lleva a cabo un ejercicio profundo de autorreflexión poética; en medio de la historia que cuenta, la ahora narradora-poeta-ensayista se debate a sí misma sobre las implicaciones que le acarrearán el modo en que está escribiendo: “Por eso a cada rato tengo que detenerme para no perder el hilo. En poesía, por lo menos, uno puede –aunque a mis alumnos se los tengo prohibido– disimular, detrás de los cortes de versos, todo tipo de saltos narrativos. Pero en estos pasos de prosa que estoy

empezando a ensayar, ¿cómo hago para no caerme al precipicio?” (34). Es que este tipo de escritura parece generar en la autora una especie de “acrofobia literaria”, un miedo incesante a caerse de los bordes de las formas mientras se mueve entre tantos estilos. Según Sandra Contreras: “*El libro de Tamar* se escribe en este vértigo, como si escribir en prosa no implicara simplemente desplegar la novela contenida en el poema sino caminar en una suerte de borde filoso” (26).

Sobre la propia actividad crítica Kamenszain reflexiona: “hoy esa –entre mil comillas– actividad crítica me ayuda a novelar en primera persona mi ‘experiencia interior’ casi tan fluidamente como la poesía” (44). Es este autojuicio constante el que ha llevado a algunos a considerar *El libro de Tamar* como un libro de ensayo, o en alguna que otra entrada de Google se puede encontrar como un libro de crítica literaria que lleva el camuflaje de una novela poética-autobiográfica, incorporándolo así en la categoría de ficción. Kamenszain considera relevante analizar su propia composición literaria a medida que avanza el texto, tal como lo hizo a lo largo de su carrera. De este modo, y muy someramente, la autora logra recorrer en cierta medida su trayectoria tanto familiar como artística, porque va analizando su escritura más reciente teniendo como base su pasado literario: “También se me critica que yo (‘Kamenszain’) haya cambiado en este libro la dirección de los anteriores (sobre todo de *Los No*) y que ahora me ocupe, ‘sin intermediaciones’ y ‘sin simbolismos’, de testimoniar sobre mi vida personal” (79).

Nos encontramos entonces ante una autora consciente de la mutación de su poesía, y ante una obra que, poéticamente, evidencia a través de la forma, el trayecto personal y literario recorrido por su creadora. Fue ese afán por proyectar lo íntimo, por encontrar en el otro una intimidad más cercana a sí misma, lo que fue impulsando la trayectoria literaria de Tamara Kamenszain hacia formatos textuales más elaborados, desde la estética, la forma y el contenido. Florencia Garramuño ha teorizado acerca de estas prácticas en la literatura contemporánea, marcando su grado de inespecificidad dentro del arte:

Prácticas fundamentalmente ágiles y dinámicas, atraviesan el paisaje de la estética contemporánea con figuras diversas, a menudo difíciles de categorizar y de apresar, de la no pertenencia. Ni en uno ni en otro lado, ni de uno ni de algún otro lugar, ni en una práctica ni en otra, algunas de estas obras se equilibran en un soporte efímero o precario; otras exhiben una exploración de la vulnerabilidad de consecuencias radicales; en otras, aun el nomadismo intenso y el movimiento constante de espacios, lugares, subjetividades, afectos o emociones resultan en operaciones que se repiten una y otra vez. (*Mundos* 19)

Esta obra es capaz de indefinirse dentro del panorama literario clásico y dentro de la crítica tradicional; sin embargo, en ese mismo camino es capaz de posicionarse en el interior de una poética contemporánea muy bien pensada, que se piensa a sí misma y muta constantemente.

2. ZARIQUIEY: MARCOS Y MARCAS DE UN TRATADO POÉTICO

¿Pueden la arqueología y la poesía coexistir en un mismo espacio artístico? Parece que Roberto Zariquiey hace posible esta interrelación de disciplinas en su obra literaria *Tratado de arqueología peruana* (2005). Dicho texto, presentado como una mezcla innovadora entre ciencia, historia y poesía, se posiciona en los márgenes de la estética en busca de otros caminos por recorrer. Esta dificultad para clasificar el texto, que supone también una dificultad para posicionar el libro en los estantes catalogados de una biblioteca, permite pensar una vez más lo contemporáneo desde la escritura.

El presente apartado se acercará a dicha obra desde la poesía contemporánea a partir de la forma-trayecto manifestada en una hibridación e inespecificidad del género, pero cabe señalar que desde diferentes disciplinas pudieran lograrse otras lecturas. En este caso específico, la obra se revela como un punto de inflexión en el recorrido del autor, evidenciando una trayectoria artística que se mueve entre lo científico y lo

poético, e incluso que, dentro de lo poético, manifiesta una nueva estética. Zariquiey aparece en casi todas las entradas de Internet como investigador y académico, la mayor parte de sus publicaciones son artículos científicos o libros que se enfocan en el estudio de las lenguas indígenas del Perú. Entre estos se encuentran, por ejemplo, *Qayna, kunan, paqarin. una introducción práctica al quechua chanca con CD* (2008), *Etnobiología del Pueblo kakataibo. Una aproximación desde la documentación de lenguas* (2018) y *Bosquejo gramatical de la lengua Iskonawa* (2018). Sin embargo, escondida detrás de ese matiz científico se encuentra una inquietud poética que Zariquiey ha ido saciando de a poco a través de varios libros de poemas; entre ellos, *Lo torpe* (2001) y *Un charco en la otra cuadra* (2004), en los que aún no ponía en cuestión los formatos habituales del género; siendo el texto que nos ocupa donde logra amalgamar sus dos aficiones para dar cuenta de la trayectoria que sigue como sujeto, al fin, radicante.

La obra se divide en tres grandes partes, tres apartados o capítulos, si hablamos de un tratado; tres colecciones de poemas, si hablamos de un poemario: “La costa”, “La sierra” y “La selva”. A partir de aquí, el autor va narrando en clave poética las experiencias derivadas de un supuesto estudio arqueológico, en que describe varios de los paisajes peruanos correspondientes a cada una de estas regiones: la zona costera, presentada como un extenso desierto recostado en la montaña; las altiplanicies (cadenas montañosas) o extensa cordillera, relacionada con la cultura alto andina del Perú; y la Amazonía peruana, constituida por el bioma de selva lluvioso, donde la humedad y la vegetación se hacen dueños absolutos del lugar. Sin embargo, no solo va describiendo la geografía, sino que detiene la mirada, con la misma fuerza, en la caracterización de los grupos poblacionales que habitan o habitaban cada lugar; a la vez que se adentra en las especificidades del Perú, en su historia y sus peculiaridades como espacio residual del pasado, estructurando una cierta teoría sobre el modo de desarrollar la arqueología, y sobre el modo de hacer poesía.

Según Bourriaud, “La radicantidad altermoderna [...] su movimiento espontáneo consistiría más bien en transplantar el arte a territorios heterogéneos, en confrontarlo a todos los formatos disponibles” (*Radicante* 60). En este caso, la mutación poética se

presenta desde la manera de ordenar y estructurar la obra. Además de su título –que ya indica al receptor cierto instructivo sobre el modo en que debe enfrentarse a la lectura, al indicar que el texto parece ser un tratado sobre la arqueología del Perú–, otros elementos rompen también con la idea original de poemario. El primero es el uso de citas de personalidades relacionadas con las ciencias arqueológicas y antropológicas; por ejemplo, se puede apreciar en la primera página del libro, a modo de epígrafe introductorio, una cita de Ian Hodder, conocido arqueólogo británico, pionero en la teoría y la metodología de la arqueología postprocesual y moderna.

Entiéndase que las citas iniciales de un texto tienen la función de sintetizar y presentar no solo el tema, sino también el estilo/formato de la obra, lo que es manejado con perspicacia por Zariquiey al invocar en su presentación del libro a un arqueólogo reconocido, el que vuelve a ser citado más adelante en el poema “El arqueólogo viaja entre hombres vivos” (49). Dicha “táctica creativa” es utilizada en más de una ocasión a lo largo de la obra, como se aprecia al inicio del poema “La arqueología contextual en puerto Inca” (21) donde se cita a Marvin Harris, quien fuera un antropólogo estadounidense conocido por ser el creador y figura principal del materialismo cultural, y al inicio del poema “Los patrones funerarios de las fosas comunes” (56), al que le es antepuesta una nota de Alberto Flores Galindo, quien fue historiador e intelectual peruano. De este modo, el autor le imprime al texto un carácter serio en la producción escrita, a partir de referencias y fuentes relacionadas con un pensamiento previo, en este caso sobre la arqueología y el estudio de poblaciones humanas del Perú, lo que da cuenta del uso del archivo historiográfico para fines estéticos y/o poéticos.

Y es que, precisamente, Zariquiey “inventa recorridos entre los signos: como semionauta, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras” (Bourriaud, *Radicante* 59). El lenguaje académico vuelve a taladrar la mente del lector cuando la cuartilla siguiente presenta al centro y en negritas el axioma “Marco teórico”, lo que intensifica la perspectiva sobre el carácter didáctico de lo que vendrá más adelante. No obstante, a continuación, ocurre una ruptura de registro cuando

aparece el primer poema de la obra, precisamente ubicado en el lugar donde por lógica, (según el enunciado anterior), debería estar plasmada una serie de conceptos teóricos o problemas científicos: “pensar / en / el / Perú / como / se / piensa / en / un / fantasma” (13), verdadero marco (pero poético, no teórico) que encierra en sí todo el sentido sobre el que versa el poemario; ya desde este punto el texto lleva a preguntarse: ¿será que la poesía también construye teoría, y viceversa?

En ese orden, el primer poema del capítulo “La costa” es antecedido por la palabra “Introducción”, a letras mayúsculas y a mitad de la hoja, en consonancia con el registro científico que se presenta en las páginas anteriores. A partir de ahí aparecen, entre poema y poema, otros elementos que rompen con el equilibrio lírico, por ejemplo: “*conclusión arqueológica*: Como los de hoy, su amor al mar habrán tenido los antiguos pobladores del Perú, también así su respeto” (22), estructura que presenta a su vez una nota a pie de página con una idea aclaratoria. Así, estas notas desestabilizan la cadencia esperada de un poemario, remitiendo a poemas anteriores o capítulos siguientes que intentan aclarar ciertos atisbos presentados por la voz de la enunciación. El empleo de este tipo de referencias logra también configurar una intratextualidad que resulta más común en textos o artículos académicos.

De igual forma, casi todos los epígrafes y subepígrafes se titulan con axiomas que aluden a un lenguaje utilizado por, y para, el estudio meramente arqueológico: “Dos estudios sobre antiguas huellas humanas en la costa” (27), “El paso previo: la prospección arqueológica” (31), “Metodología para la seriación de los objetos aparecidos en un contexto ritual” (33), “Reflexiones arqueológicas” (35), “La arqueología del paisaje (retrato altiplánico)” (45), por citar algunos. Bourriaud ha señalado, en su libro *Postproducción* (2007), el uso que es capaz de otorgar el artista actual a las diversas formas: “El arte contemporáneo se muestra así como una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales, las reorganiza o las inserta en escenarios originales. El artista desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición” (91-92). Todo esto provoca una suerte de desvarío en la lectura, donde el receptor salta incesantemente

entre uno y otro tipo de escritura, sin poder definir exactamente si es lo poético lo que irrumpe en lo científico, o resulta ser lo arqueológico lo que taladra la poesía.

Dicha quimera envuelve a toda la obra en un constante ejercicio metapoético que se mantiene escondido detrás de las palabras. Zariquiey es capaz de presentar una reflexión acerca de la escritura poética en la misma medida en que reflexiona sobre las formas de hacer arqueología. El texto no habla explícitamente sobre poesía, sino que, con cierta sutileza, hace intercambiables la actividad arqueológica y la actividad poética. Por tanto, cuando habla de arqueología pudiera interpretarse que está hablando también de poesía, haciendo ambos términos permutables al momento de la lectura. Este efecto se logra mediante la forma y la estructura que se ofrece a la obra. En la medida en que se van imbricando ambas disciplinas, el libro se convierte, al mismo tiempo, en un tratado de poesía y en un poemario sobre arqueología.

Varios son los fragmentos que pueden señalarse en este sentido; verbigracia, el poema titulado “Metodología para la seriación de los objetos aparecidos en un contexto ritual”, cuando dice: “existes porque la tierra guarda la huella de tu paso / porque las puertas permanecen abiertas / esperándote / [...] / cada trasto embolso / y me marchó / todo a mi alrededor / ha sido enumerado / y es en vano / esa es la oscura labor del arqueólogo” (33). De acuerdo con esto puede pensarse que esa es también la “oscura labor” del poeta contemporáneo, intentar ordenar la escritura y el pensamiento de manera tal que le permita dejar su huella, aun desafiando los patrones prefijados por la tradición literaria, descubrir más allá de lo visible algún vestigio de poesía; tal como debe hacer el arqueólogo sobre los huesos encontrados cuando a simple vista no parecen contener ninguna impronta.

El mismo efecto se produce en el poema que le precede al citado anteriormente, titulado “Reflexiones arqueológicas II”, en que se refiere lo siguiente: “porque debajo del mar / hay también tierra / y porque algún día / esa tierra también será sostén de nuestro paso / arqueología submarina / caminar no a la orilla de la mar / sino dentro de ella” (35). Aquí habla de la importancia de llegar al “fondo del asunto”, tanto en la arqueología como en la poesía, habla de sobrepasar los bordes, de rebasar los límites,

de no conformarse con lo superficial. Similar reflexión se logra en la segunda estrofa del poema “Excavación en alguna ruina cuzqueña/ La arqueología en sí misma es un encuentro con la muerte”: “es esa la esperanza del arqueólogo: / encontrar momias que digan / muertos que quieran ser otra cosa / y no tanto cadáver” (51). Esta parece ser también la “esperanza” de la poesía contemporánea, hallar otras formas de proyectar los discursos, hacer hablar al pasado desde una nueva forma-trayecto.

Otros fragmentos indican también una posible reflexión sobre las estructuras y los formatos de la poesía contemporánea, sobre su concepción y apreciación: “lo efímero, lo transitorio / lo fugitivo y lo ambiguo / entre mis manos / no necesité ni exigí nada más / tampoco supuse que algo diferente / me fuese a ser dado / por ello / sonrío” (52). Igualmente en el apartado III de “Reflexiones Arqueológicas”, que nos habla sobre qué puede ser considerado como arqueología, se puede inferir que nos está hablando sobre qué puede ser considerado también como poesía:

arqueología es también la explanada esta que contemplas, su latido terráqueo, su voz de muchacha caída de la cama. esperar decididamente el nacimiento de todas las colchas de la tierra. llorar con voz quebrada. ser niño nuevamente. colocarse al revés los calzoncillos. amar al prójimo. temblar ante un sonido que nos extreme, temblar ante un sonido que no nos estremece, temblar porque es bello ser un animal con frío, porque es bello ser un animal con miedo. (36)

Zariquiey presenta en *Tratado de arqueología peruana* una dinámica metapoética que solo es posible identificar a través de la mutación de la obra. Este poemario no presenta un discurso explícito sobre la propia poesía, en tanto el texto completo nos habla sobre arqueología. Sin embargo, al permutar incesantemente en la estructura del texto los espacios poéticos y científicos, permite también entender las reflexiones que hace sobre la arqueología como reflexiones sobre poesía, específicamente poesía contemporánea. Es que el texto parece desarrollar una especie de “arqueología contextual”: utilizando

herramientas propias de esta ciencia (prospección, trabajo de campo, etnografía, entre otras) se logra un acercamiento casi científico a la poesía. De este modo parecen no ser excluyentes para Zariquiey las labores de poeta y arqueólogo/antropólogo. Por tanto, nos encontramos ante un texto que, como radicante al fin, tiene conciencia de su propia mutación, y así lo expresa a través de una magistral sutileza poética.

A MODO DE CONCLUSIONES

La forma-trayecto presentada por Bourriaud en su “arte radicante” da cuenta de un espectro artístico que parece tener vida propia porque sigue, plasmada en la obra, el viaje que su autor va recorriendo. Nos encontramos ante una categoría que refleja la mutación artística, y en este caso la literaria, experimentada a través de las formas en medio de un vuelo contemporáneo que proyecta todas las estéticas hacia universos inexplorados. La metamorfosis que se ha alcanzado por la llamada altermodernidad resulta tan “invasiva” que el propio concepto de “forma” se desconfigura y se diluye en otras posibles acepciones/configuraciones. Así lo manifiesta Florencia Garramuño en su artículo “Formas da impertinencia”:

Quería, también, que se entendiese “forma” no como forma estética –los límites o características de una obra– porque es precisamente esa categoría lo que esas formas cuestionan. La noción de formas de la no pertenencia –y hasta de la no pertinencia– quiere apuntar más hacia un modo o dispositivo que evidencia una condición de la estética contemporánea en la cual forma y especificidad parecen ser conceptos que no permiten dar cuenta de aquello que en ella está aconteciendo. (92, traducción propia)⁴

⁴ En el original: “Quería, também, que se entendesse “forma” não como forma estética –os limites ou feições específicos de uma obra– porque é precisamente essa categoria o que essas formas colocam em questionamento. A noção de formas do não pertencimento –e até da não pertinência– quer apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo”.

La forma se presenta como un viaje de experimentación, los formatos son administrados según las necesidades discursivas de los escritores, presentándose como un artefacto puesto a disposición de los autores y los lectores a partir de su impermanencia y su inespecificidad.

Zariquiey elabora un texto que se presenta a sí mismo como un “tratado”, lo que le permite incursionar en la poesía desde su aprendizaje previo como “arqueólogo del lenguaje”. A través del registro científico se van filtrando vuelos poéticos de exquisito gusto, la poesía se exhibe diferente en busca de proyectar un viaje que ha emprendido quien escribe, y se logra intencionar de este modo la introspección acerca de cuestiones tan “radicantes” como la posibilidad de hacer teoría a través de la poesía o la aptitud de la ciencia para manifestarse poéticamente. Por su parte, Kamenszain maneja la forma poética según sus necesidades artístico-vitales, con el afán de superar las trabas de esa poesía neobarroca que limitaba la voz de su “yo” más íntimo. En su texto, Tamara advierte la oportunidad que le otorga esta “nueva poesía” para hablar desde el registro que necesita, y no desde el que le impone el canon, otorgándose la libertad de volver al verso y salirse de él cada vez que su viaje creativo lo exige.

El hecho de invocar bajo el mismo manto teórico a dos obras tan distantes entre sí, como son *El libro de Tamar* y *Tratado de arqueología peruana*, evidencia que la literatura contemporánea se presenta en Latinoamérica como un espacio de oportunidades creativas, donde los autores se permiten trabajar con los diseños y las estructuras a fin de adecuar las obras a su trayecto vital y artístico. En estos casos, lo radicante conlleva un proceso de mutación poética a partir de la experimentación con los formatos, desencadenando un necesario ejercicio de reflexión metapoética, en tanto la poesía se desprende del canon literario para proyectarse en universos artísticos insospechados, encontrándose entonces con la urgencia de meditar sobre sí misma. Se descubre un campo lírico que ofrece así disímiles líneas de lectura y recepción, nacen libros a los cuales resulta casi imposible clasificar o catalogar porque habitan lo inespecífico desde su forma-trayecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Espina, Eduardo. "Neo-no-barroco o barroco: hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco". *Revista chilena de literatura*, núm. 89, 2015, pp. 133-156.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- . *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Carrasco, Iván. "Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". *Estudios filológicos*, núm. 37, 2002, pp.199-210.
- . "La antropología poética como mutación disciplinaria". *Estudios Filológicos*, núm. 38, 2003, pp. 7-17.
- Contreras, Sandra. "Tempo, escala, tiempos: el relato de larga duración de Tamara Kamenszain". *Anclajes*, vol. 26, núm. 1, 2022. pp. 21-36.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. CAV, Museo del Barro, Adriana Almada, 2004.
- Garramuño, Florencia. "Formas da impertinência". *Expansões Contemporâneas*, compilado por Ana Kiffer y Florencia Garramuño, Editora UFMG, 2014, pp. 91-108.
- . *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. FCE, 2015.
- Hernández, Biviana. "Ficciones del territorio: escritura y paisaje(s) en *Tratado de arqueología peruana* de Roberto Zariquiey". *Lexis*, vol. 45, núm. 1, 2021, pp. 347-376.
- 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*, núm. 10, 2020, pp. 9-23.
- Kamenszain, Tamara. *El libro de Tamar*. Eterna Cadencia, 2018.
- . *La boca del testimonio: Lo que dice la poesía*. Norma, 2007.
- Litvan, Valentina. "El discurso amoroso de Tamara Kamenszain: una nueva poética de la subjetividad". *Savoirs en prisme*, núm. 14, 2021, pp. 83-92.
- Zariquiey, Roberto. *Tratado de arqueología peruana*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.