

Lo que viene después: la herencia de los noventa y la idea de lo nuevo en la crítica de Edgardo Dobry y Tamara Kamenszain

Ana Rocío Jouli
IdIHCS/UNLP
Argentina
anarociojouli@hotmail.com

Resumen:

En la lectura de sus contemporáneos, los poetas-críticos elaboran hipótesis sobre la tradición que sus propias poéticas disputan. En el caso de *Orfeo en el kiosco de diarios*, de Edgardo Dobry (2007), y *Una intimidad inofensiva*, de Tamara Kamenszain (2016), la pregunta por el presente de la poesía argentina impulsa una relectura de los noventa, en busca de signos de continuidad, desplazamiento o ruptura. Los ensayos de Dobry, publicados en forma de artículos en el *Diario de Poesía*, y los de Kamenszain, afirmados su filiación neobarroca, muestran de qué modo las genealogías que los poetas-críticos trazan para su escritura se entrelazan con los debates que estructuran la poesía de los noventa

Palabras clave: *poesía de los noventa*; crítica; Edgardo Dobry; Tamara Kamenszain; poetas-críticos

What comes next: the legacy of the nineties and the idea of the new in the criticism of Edgardo Dobry and Tamara Kamenszain

Abstract:

When reading their contemporaries, poets-critics elaborate hypotheses about the tradition that their own poetics dispute. In the case of *Orfeo en el kiosco de diarios*, by Edgardo Dobry (2007), and *Una intimidad inofensiva*, by Tamara Kamenszain (2016), the question about the present of Argentinean poetry prompts a rereading of the nineties, in search of elements of continuity, displacement or rupture. Dobry's essays, published in the form of articles in the *Diario de Poesía*, and Kamenszain's, signed by her neo-baroque affiliation, show how the genealogies that poets-critics imagine for their writing are intertwined with the debates that structure the so-called *poetry of the nineties*.

Keywords: *poetry of the nineties*; criticism; Edgardo Dobry; Tamara Kamenszain; poet-critics

Fecha de recepción: 16/06/2021

Fecha de aceptación: 12/07/2021



Este trabajo explora los modos de leer la herencia de los noventa en la crítica de poesía escrita por poetas, a partir de dos proyectos críticos que funcionan como eslabones entre los noventa y lo que viene: *Orfeo en el kiosco de diarios*, de Edgardo Dobry (2007), y *Una intimidad inofensiva*, de Tamara Kamenszain (2016). En el caso de Dobry, la postulación de un “compás de espera” entre algo que terminó y lo nuevo que aguarda. En Kamenszain, la celebración de una novedad sin pasado en la poesía de los “exescritores” que comienzan a publicar a fines de los noventa y principios de los 2000.

Los ensayos de los poetas-críticos conforman una zona de cruce, como una fotografía que muestra en doble exposición la poesía que leen y la producción poética propia. Nos preguntamos entonces qué tanto de lo que ven en los otros poetas, del pasado o contemporáneos, se relaciona con sus propias inquietudes, trayectorias, anhelos y rivalidades; de qué modo se articulan las formaciones (Williams 1997) que integraron estos poetas-críticos en las últimas décadas con los corpus que recortan sus trabajos (la filiación neobarroca en Kamenszain y la poesía objetivista de los noventa en Edgardo Dobry).

La crítica de los poetas, al poner en evidencia los lazos complejos entre producción literaria y enunciación crítica, puede leerse como un caso de lo que Jorge Panesi denominó *problemas de contacto*. En el vínculo cada vez más estrecho entre práctica crítica y práctica literaria, las ideas teóricas pasan como material a la producción de literatura, y los escritores “o bien escriben crítica, practican la crítica, participan en los espacios donde la crítica polemiza, o bien trazan las nervaduras de sus textos amparados en postulados críticos” (Panesi 1998: 12).

En “Crítico al crítico”, T.S. Eliot define al crítico poeta o crítico practicante como aquel que estudia los mismos problemas que debe resolver como creador. Según Eliot, es necesario evaluar la producción crítica de un poeta en relación con la poesía que escribe, ya que en su lectura “todo poeta intenta, si no como fin ostensible, defender el tipo de poesía que escribe, o formular el tipo que quiere escribir” (1957: 23). Al evaluar la poesía del pasado y del presente en relación con la suya, el poeta “más que juez es abogado (23).

A lo largo de este trabajo, exploraremos cómo los poetas-críticos Edgardo Dobry y Tamara Kamenszain procesan la herencia de los noventa para leer el presente de la poesía argentina. Si bien sus lecturas se mueven en direcciones opuestas (Dobry vuelve sobre los pasos del siglo hasta la poesía de Mallarmé, mientras que Kamenszain escribe para el futuro, desde un presente post), ambos están de acuerdo en que algo se terminó. La crítica es lo que viene después.

Un compás de espera



En el Prólogo a *Orfeo en el kiosco de diarios* (2007), Dobry señala que la preocupación principal de este proyecto crítico es interrogarse acerca de la trayectoria por la cual el poeta “abandona la palestra pública, se refugia en su gabinete y se aboca a un intercambio de materiales entre pares, prescindiendo y hasta rechazando al lector no iniciado” (2007: 6). Un objetivo que es en sí mismo una hipótesis sobre la historia de la poesía del siglo XIX en adelante, con énfasis en la actitud del poeta hacia el mundo que lo rodea. Al rastrear el camino recorrido por la poesía en su encierro voluntario, la intervención crítica de este libro se propone “mostrar las diversas tentativas, nunca evidentes ni sencillas, por encontrar la trayectoria de vuelta” (2007: 6).

En *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011), Marina Yuszczuk analiza la conformación de una tradición y una poética objetivistas en el *Diario de Poesía*, entendido como formación cultural (Williams 1997: 139) y dispositivo de lectura. En este sentido, nos interesa señalar que muchos de los textos críticos compilados por Dobry en *Orfeo en el kiosco de diarios* fueron publicados primero en el *Diario de Poesía*: el ensayo “Poesía y alquimia”, presentado como una “imagen de ‘Le Grande Œuvre’ (1867) de Mallarmé”, aparece en el número 65, correspondiente a Julio/agosto/septiembre de 2003; “‘Decanos del gremio poético’, dibujo de Baudelaire por Verlaine”, aparece en el número 69, correspondiente a diciembre de 2004 a marzo de 2005; “Orfeo ante el kiosco de prensa: Apollinaire en la Torre Eiffel”, aparece en el número 71 de la revista, correspondiente a diciembre 2005-abril 2006, como parte del dossier “Poesía y Periodismo”.

Como señala Yuszczuk, el *Diario de Poesía* pone en marcha un modo de procesar la tradición que se despliega tanto en la lectura crítica a través de artículos, como en los mismos poemas en tanto ponen en escena operaciones de lectura (2011: 50). Modos de leer que se fusionan con “modos de representar el ejercicio de la mirada como experiencia perceptual” (50). En los ensayos de Dobry, la mirada constituye una clave de lectura sobre la poesía de los noventa, basada en la figura del poeta camarógrafo. La tarea del poema es filmar, “como metáfora de un mirar que no quiere encaramarse sobre la chatura de sus objetos” (2007: 271).

Al comienzo de *Orfeo en el kiosco de diarios*, Dobry retoma el ensayo de T.S Eliot, “Tradición y talento individual”, para definir al poeta moderno como aquel que, aunque tributario de las obras de sus antecesores, escribe al mismo tiempo contra la tradición, “como pieza última que, al agregarse, modifica el orden y la percepción del conjunto” (2007: 9). Del mismo modo Martín Prieto, poeta central del objetivismo e integrante del *Diario de Poesía* desde sus comienzos, retoma las formulaciones de dicho ensayo como una perspectiva que autoriza su propia tarea como poeta-crítico e historiador. En la Introducción a su *Breve historia de la literatura argentina*, Prieto destaca que Eliot, “al enfrentarse con los escritos legados por la tradición, entendió que era posible emprender una revisión de la literatura



del pasado, y que era, además, deseable que cada tanto un nuevo crítico estableciera un nuevo orden” (2006: 10).

La idea central de “Tradición y talento individual” consiste en la apreciación del arte como un orden, el de la tradición, en la que el pasado y el presente se influyen mutuamente:

No hay poeta ni artista que tenga su significación completa él solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. [...] El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que persista luego de que se incorpore la novedad, todo el orden debe, aun si en pequeña escala, ser alterado; y así se acomodan las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte respecto de las demás; y en esto consiste la conformidad entre lo viejo y lo nuevo (1994: 1386).

Este ensayo, que más tarde Eliot mismo desmitificaría –en “Criticar al crítico” lo califica como un “ensayo de generalización” con relativa validez para el futuro–, es uno de los que mayor influencia ejerció en los poetas objetivistas de los noventa. Pone de manifiesto el rol que el escritor asigna a la tradición como fuente donde abreviar, y a la que contribuir con la propia creación. Para ello el poeta debe “extinguir su personalidad” (1994: 1388) en pos de la tradición, un orden que le impone tanto dificultades como responsabilidades.

Para ubicar la figura del poeta-crítico que construye Dobry en sus ensayos, partimos de las primeras líneas de “Poesía y alquimia”, texto que abre *Orfeo en el kiosco de diarios*: “Entre el intelectual y el especialista, ¿qué lugar para el poeta? Hay algo aún más desolador que el nihilismo propio de quien ha acotado al máximo su campo de saber: la melancolía del especialista sin especialidad, como en la posición que le queda, ahora, al poeta” (2007: 19). Dobry contrapone un pasado glorioso, en el que el poeta era visto como “aquel capaz de señalar los límites del territorio literario” con un presente en el que no le queda más dominio que “una provincia remota, rica en prestigiosos monumentos decrepitos” (19). Desde esta perspectiva, la palabra poética perdió toda relevancia pública, y el poeta quedó relegado a una criatura inofensiva y nostálgica.

No hay que confundir esta caracterización de Dobry con una postura malditista según la cual el poeta encarnaría esta figura convencido de que su singularidad le impide adaptarse al mundo y lo condena al tormento y la exclusión. La hipótesis crítica de Dobry señala a los poetas –específicamente a los simbolistas– como los responsables de este proceso, no por una condición artística especial, sino por su determinación de expulsar a los lectores, en un movimiento defensivo que tiene su origen en el siglo XIX con la democratización de la palabra escrita. La prensa y el importante crecimiento de la alfabetización acompañaron la expansión de diversas formas de producción textual, como el periodismo y el folletín, que entusiasmaron a los novelistas a la vez que espantaron a los poetas.



Dobry identifica la reacción simbolista a este proceso como el origen de un diagnóstico catastrófico sobre el lugar del poeta en la actualidad: “Aislado de su pasado y en espera de un futuro que ya caducó, no está en las fronteras de la literatura, sino en el desierto de su propia desazón” (2007: 19). El principal responsable, insiste Dobry, es Mallarmé, “el exponente sublime e insuperado del espíritu aristocrático de la poesía contemporánea” (7). Otra de las hipótesis que se nos presentan en este Prólogo es que “buena parte de la poesía del siglo XX se escribió desde esa posición: desde el aristocratismo y la melancolía” (7). Si saltamos del primer ensayo de *Orfeo...* a los textos que cierran el libro, dedicados a la poesía argentina y latinoamericana, lo que encontramos es el desarrollo de una hipótesis que condena históricamente al neobarroco y sus representantes, a quienes se califica de “mallarmeanos”, en función de una genealogía que conecta el simbolismo europeo “americanizado (y gongorizado) por el cubano Lezama Lima” (274) con la poesía neobarroca.

Bajo esta luz, Dobry nos presenta a los neobarrocos como los últimos descendientes del hombre que lo arruinó todo, que condenó a la poesía a un rincón oscuro del que todavía no ha salido. Del otro lado de esta condena están los descendientes de Apollinaire, “quien intentó, con la fuerza enorme de su invencible optimismo, volver a abrir lo que Mallarmé había clausurado” (7). Estos descendientes, en la poesía argentina reciente, son los objetivistas de los noventa. Apollinaire es la figura que, contra la clausura simbolista, busca nuevas posibilidades para el lenguaje poético, en un movimiento que da comienzo al “regreso del poeta al mundo” (7).

Dobry sitúa *Orfeo en el kiosco de diarios* en el vértice entre siglos: “el siglo XX se terminó –y el XXI empezó, o todavía espera, con una *crise de vers*” (2007: 5). Sin embargo, ya desde la primera oración del libro, postula la posibilidad de que lo nuevo no haya propiamente empezado, sino que aguarde, que llegue demorado. Es un gesto de cautela frente a la seducción del comienzo, un recaudo crítico que implica pensar el presente como un “compás de espera”. Antes que situarse en un estado de inminencia o más allá del fin, opta por la paciencia y la sospecha: “lo nuevo es lo canónico, todo lo novedoso es ya epigonal” (5). Aunque el presente sea un compás de espera, una música que espera reanudarse, la poesía, sigue necesitando de proyectos, “más que nunca cuando parece que ha perdido la capacidad de formularlos” (5).

El “compás de espera” parece aludir más a la capacidad de diagnóstico e intervención de los discursos sobre la poesía que a la producción poética misma, a la que se le pide continuar, aunque no se sepa hacia dónde. La tarea del crítico es la de una escucha atenta a los signos –murmillos, disonancias, silencios– que podrían indicar el recomienzo del concierto, aunque se haya perdido la partitura y ninguna voz entone una canción reconocible. Se trata, dice Dobry, “de detectar un lugar que ha perdido la fijeza y se desliza por estratos e instancias heterogéneas y provisorias” (2007: 6). Un tiempo de



movimientos dispersos, que exige del crítico una atención sutil. Lo que sigue a los noventa todavía está llegando.

Al igual que Kamenzain al afirmar, en el epílogo a la antología de poetas neobarrocos *Medusario*, que en el final de siglo poetas y críticos se encuentran ante “un archivo agotado de teorías” (2010: 354), aunque sin poder precisar una causa, Dobry afirma que “algo sustancial se agotó hace años y no aparece aún su relevo o la posibilidad de adivinar su dirección” (2007: 6). Ante el panorama incierto de los 2000, el crítico opta por volver sobre los pasos del siglo XX hasta la última gran *crise de vers*. Mientras Dobry busca en el anacronismo las fuerzas pasadas que tensionan el presente, Kamenzain conjura la incertidumbre poniéndole fecha a la aparición de lo nuevo.

Una novedad inofensiva

En *Historias de amor* (2000), Kamenzain afirma que los ensayos sobre poesía son excusas para contar historias. Esta conjetura enlaza el recorrido del libro, publicado en el vértice entre siglos/milenios, con las hipótesis de lectura de *Una intimidad inofensiva* (2016), donde narrar y poetizar, antes que determinaciones genéricas, son dos movimientos complementarios puestos en marcha por las escrituras del presente para no dejar de escribir, sin importar de dónde se parte o hacia dónde se va.

En “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenzain” (2001), Jorge Panesi enfatiza la diferencia, y sus implicancias retóricas, entre las exigencias de la crítica para los especialistas y para los poetas. En el caso de Kamenzain, ella nombra a su objeto con afecto, y juega a inventar familias poéticas: “tutea a los poetas, a sus hermanos” (109). Tanto en sus versos como en la crítica de versos ajenos, Tamara (así la llama casi siempre Panesi) construye un universo familiar, y traza en su interior una genealogía donde los padres no están o juegan a ser otros hermanos:

Una poeta, si se dedica a la crítica, no puede dejar de apuntalar una poética, la suya. En este movimiento, el protocolo o la ley que rige la lectura es el de la fidelidad a los propios versos. La manifestación de esta ley se advierte por simpatías y rechazos: una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz, los escucha distraídamente, como en sordina, y no pueden dejar de oírse en el discurrir de sus críticas (108-109).

En Kamenzain identificamos dos líneas de lectura en torno a la construcción de filiación y genealogía. La primera, vinculada al “nosotros” generacional de la filiación neobarroca, se erige sobre la idea de que los poetas argentinos nacen huérfanos: ante la ausencia de un “padre literario” cuya huella sea ineludible, los neobarrocos impulsan “el armado de un padre ficticio con las partes más vigorosas de nuestros antecesores” (2000: 117). Una segunda línea de lectura, vinculada a ensayos críticos



tempranos como “Bordado y escritura del texto” (1981), entrelazan la creación poética con el universo doméstico y ciertos lugares retóricos atribuidos al discurso femenino, una genealogía habitada por los susurros de las mujeres que bordan el ruedo de los textos.

Cuando los poetas escriben crítica, dejan entrever las bibliotecas que los han formado como escritores, influencias que se manifiestan de diversos modos en sus operaciones de lectura. En la entrevista “El motivo es el poema”, Luis Chitarroni le pide a Kamenszain que improvise una genealogía de sus lecturas, su “alcurnia poética”, a lo que ella contesta con una afirmación que enlaza de manera contundente influencia poética e indagación crítica: “la genealogía la podés encontrar en el índice de mis libros de ensayo” (2005: s/p).

La adscripción al neobarroco es central para la construcción de una genealogía en la escritura de Kamenszain. Todavía en los ensayos de *Una intimidación inofensiva*, publicado en 2016, los neobarrocos aparecen como el “nosotros” que enmarca su poesía y sus preocupaciones críticas. Un “nosotros” que señala no sólo la adscripción a una corriente poética, sino la pertenencia a una *generación*. La lectura generacional de su filiación neobarroca instala el valor de la pertenencia como coordinada irremplazable desde donde leer ese tramo de la historia de la poesía argentina y latinoamericana: “de mi generación literaria el pasado me impone/ complicidades guiños contraseñas/ que los que no estuvieron ahí/ nunca entenderán” (Kamenszain 2014: 36).

En “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” (2007), Martín Prieto destaca a Kamenszain como la primera en entrever la potencia de la novedad neobarroca en los ochenta, y armar con ella, desde los ensayos de *El texto silencioso* (1983), una tradición que “todavía late, a más de 20 años de ser formulada”: el Gironde de *En la masmédula*, cuyo poema final abre el epílogo de Kamenszain a *Medusario*, marcado por el “Cansancio” hacia las “remuertas” palabras; Juan L. Ortiz, punto de confluencia entre lo que Prieto llama la *biblioteca* neobarroca nacional y la objetivista; Macedonio Fernández; Francisco Madariaga.

Con estos nombres, Kamenszain quería armar un “padre ficticio” para la poesía argentina. La construcción de este padre ficticio o “gólem de laboratorio” configura un modo de procesamiento de la tradición poética nacional. De acuerdo con Kamenszain, “si padre literario es aquel cuya huella se vuelve ineludible –como Borges para los narradores–, los poetas argentinos nacimos huérfanos. En su lectura, los neobarrocos hacen de la filiación un trabajo de laboratorio, y del padre literario una especie de monstruo de Frankenstein, armado “con las partes más vigorosas de nuestros antecesores” (2000: 117). Como si la orfandad literaria no supusiera una liberación creativa sino una condena: sin padre no hay nueva generación, sin relaciones agonísticas las fuerzas que enfrentan unas poéticas con otras se desvanecen.



En cuanto al vínculo entre novedad y tradición en la serie neobarroca, Prieto da a entender que la herencia de los antecesores no es algo que se recibe y se conserva, sino algo que los poetas toman y gastan: “La novedad neobarroca en la literatura argentina, cuya potencia es Kamenszain la primera en entrever y la primera, también, en destacar que la herencia de Lamborghini, que era sobre todo narrador, la habrían de gastar los poetas [...]” (2007: s/p).

La que en el epílogo de *Medusario* se encontraba ante un archivo agotado de teorías, en *Una intimidad inofensiva* lleva el agotamiento teórico hacia los discursos sobre el fin de la autonomía literaria: una serie de gestos críticos que Alberto Giordano identifica en Josefina Ludmer, Florencia Garramuño y Reynaldo Ladagga. En estos gestos críticos lee “una resistencia teórica a la afirmación romántica de la literatura como proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma” (Giordano 2017: 133).

En sus ensayos sobre “la generación que viene” proliferan los conceptos *post* (post-yo, post-título, post-flâneur, posetnógrafo, etc), pero la moral de lo nuevo no anula la insistencia sobre ese “nosotros” vinculado aún al neobarroco. En una entrevista por la publicación de *Una intimidad inofensiva* (2016a), la autora explicita esta mirada: “Creo que este libro es de algún modo buscar el rastro que dejó mi generación, un rastro que encuentro no en los que nos imitan, sino en los que vinieron después e hicieron algo distinto” (2016a).

A la vez que sitúa las escrituras del presente en un más allá de la literatura, Kamenszain tiende líneas entre la actualidad y la nominación neobarroca, referencia constante en su autoimagen de poeta-crítica. Hablamos de nominación en el sentido que le da Arturo Carrera, quien alude al neobarroco no como una corriente organizada, sino como una forma de nombrar una dispersión de poéticas que eluden cualquier definición: “el neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radica su felicidad. [...] Hubo más bien una dispersión fugaz, [...] una impronta que resiste aún toda la fijeza” (2007: s/p).

En 2007, Josefina Ludmer publicó en internet la primera versión del artículo “Literaturas postautónomas”, donde sostiene que las escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura y ya no admiten lecturas literarias; es decir, que no pueden ser leídas por los parámetros que definen qué es literatura. Estas escrituras “representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios.”

En *Mundos en común* (2015), Florencia Garramuño menciona a Kamenszain en una nómina de escritores-artistas cuyas poéticas “atestiguan una nueva e incesante condición testimonial del arte contemporáneo” (20), al yuxtaponer en conexiones “novedosas” fragmentos de imágenes o escrituras



cotidianas, con ensayos y textos documentales, Por otro lado, la misma Kamenzain recupera, en una nota al pie del “Epílogo íntimo” de *Una intimidad inofensiva*, el vínculo entre esta condición testimonial y la creencia en el carácter inespecífico “que toman *hoy* algunas manifestaciones artísticas” (2016: 135).

Kamenzain reproduce el malentendido que Garramuño, al igual que Ladagga, habría arrastrado del manifiesto de Ludmer por las “literaturas posautónomas”, al ponerle fecha a esta inespecificidad, reduciéndola a una serie de peculiaridades transgresoras de las prácticas artísticas de *hoy*, un rasgo de época. Se trata, como advierte Giordano, de un malentendido metodológico y teórico. Metodológico porque “la totalización en términos de época –¿qué otra cosa sería la actualidad?– se persigue proyectando sobre el conjunto de un campo las conclusiones del análisis de unos pocos casos de discutible representatividad” (2017: 143). Teórico porque al leer el presente desde una moral de lo nuevo, atenta sólo a las condiciones actuales de efectuación de la literatura, asume un punto de vista evolutivo y “se priva de experimentar lo que acontece, el retorno de lo originario en el advenimiento de lo desconocido” (139).

En los ensayos de *Una intimidad inofensiva*, la proliferación de conceptos “post” para leer a poetas de fines de los 90 y comienzos del 2000 da cuenta de una apuesta teórica por el fin, la posibilidad de que algo se haya terminado de una vez y para siempre, en las antípodas de lo que propone Alberto Giordano: pensar la dinámica de la institución literaria “en términos menos lineales que los de un recambio progresivo de morales de la forma” (2017: 135).

En la lectura de Kamenzain, los poetas son ahora “exescritores”: ya no llevan el nombre de escritores porque los escritores se hacían preguntas, dudaban, demoraban. En el tiempo de los *post-*, “más que preguntarse, como lo hacía Pizarnik, qué y sobre qué quiero escribir, directamente se escribe” (2016: 41). La “falta total de velamiento” (85) en la escritura “sin metáfora” de Fernanda Laguna o Cecilia Pavón provendría de la instancia misma de producción, presentada novedosamente como un acto desligado de cualquier meditación previa sobre la escritura. Sin embargo, en la lectura de estos textos sólo accedemos a aquello que se ofrece como poema, sin saber, en rigor, nada sobre cómo fueron escritos, ni en qué pensaban (o no pensaban) en ese momento quienes los escribieron. Aun cuando hubiera una autopoética de autor explícita sobre los procesos individuales de creación de cada uno de los poetas que Kamenzain estudia en este libro, sería necesario suscribir plenamente al “pacto autobiográfico” (Lejeune 1994) para basar una afirmación teórica tan cabal en lo que lo que los escritores dicen de sí mismos. En otras palabras, habría que creerles demasiado a los poetas.

En la entrevista “El motivo es el poema” (2005), ante la pregunta sobre qué opinión le merece la poesía contemporánea, Kamenzain contesta que le interesa “esa tendencia a no metaforizar que sale natural, como si ellos ya hubieran nacido al lenguaje con una amnesia simbólica” (s/p). Lo que retiene



la fascinación de su lectura es que esta tendencia no parecería en la poesía actual una moda, sino “la verdad de una época” que se desentiende de las divisiones entre formalismo y contenidismo. Esta despreocupación marca la diferencia entre “los jóvenes” que lee Kamenszain, y los “compañeros de generación”, en quienes identifica la persistencia de ese pensamiento dicotómico que anima la polémica neobarrocos-objetivistas: “En cuanto a mis compañeros de generación, elegantemente me voy a negar a dar nombres, pero te puedo decir que en muchos casos leo todavía aquel vetusto debate entre contenidismo y formalismo que en la literatura argentina queda inmortalizado en la caricatura de Boedo versus Florida” (s/p).

Tal vez Kamenszain haya captado en sus ensayos una emoción de época: el deseo de empezar la literatura toda de cero, aunque ello implique olvidar de qué está hecha. O acaso la fantasía, llevada a la crítica, de que los jóvenes siempre tienen más libertad que sus antecesores, y por ende crean despreocupadamente, sin reparos en publicar sus “inmediateces” (2016: 41). La idea, para pensarlo en términos de Harold Bloom, de una línea de sucesores que nacen a la escritura sin sentir la ansiedad, constitutiva de la dialéctica de la influencia, que daba lugar a la formación del carácter poético en sus antecesores. Los “poetas inmediatos” de fines de los noventa y principios de los 2000, distintos de los “poetas automáticos” de la vanguardia, ofrecerían la promesa de una escritura sin velo, sin ansiedad, sin pasado. Lo que nunca se le hubiese ocurrido escribir a la Kamenszain poeta neobarroca, a la crítica de ahora se le aparece como un rasgo novedoso en escrituras recientes.

La tarea política de “la generación que viene” es ante todo una tarea literaria: la de la destitución de lo anterior, que en los ensayos de *Una intimidación inofensiva* aparece como una escritura sin rituales, sin iniciación, sin deuda, y en *La boca del testimonio* se lee como un “trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero. Como si no hubiera tradición literaria” (2007: 122). El problema de esta lectura es que parte de una idea restringida y estática de la tradición como “tesoro embalsamado en el pasado del arte” (2016: 80). El vínculo con la tradición es visto como revitalizante porque se entiende la tradición como una tumba.

Para argumentar su postura en torno a la tradición, Kamenszain analiza el poema de Cucurto “Los libros del Centro Editor”, donde pide que a su muerte lo entierren con los fascículos de la colección: “¡La fantasía del editor, los coloridos libros del Centro Editor, / son transmisión absoluta! / Y sus fascículos de Los Grandes Poetas con los cuales aprendí a leer!”. Kamenszain encuentra en el poema de Cucurto una operación novedosa que “se apropia de la tradición archivada en la línea de tiempo y la pone a circular en redondo por la espiral de la vida” (2007: 25). La asimilación de la idea de tradición a un desarrollo lineal, sumada al modo en que se adjetiva esa tradición como “archivada” (que aquí vendría a significar algo arrumbado, en desuso), polariza las tensiones del presente desentendiéndose de



formulaciones teóricas como la de *tradición selectiva* (Williams 1997), que vería allí un modo de vinculación entre experiencia e historia literaria mucho más productivo en términos críticos que la división entre líneas y círculos, por medio de la cual se insiste en mantener a la literatura separada de la vida.

Ya en su prólogo a *La boca del testimonio* Kamenszain se refería a Washington Cucurto y Roberta Iannamico como poetas que “se esfuerzan por traer a la vida lo que está desaparecido en la órbita muerta de lo literario entre comillas” (2007: 12). ¿Por qué considerar “órbita muerta” a una zona de la tradición que continúa operando en los poetas que empiezan a escribir décadas después? ¿Por qué ponerle fecha de vencimiento? El mismo Cucurto escribe prácticamente una declaración de amor a los libros del Centro Editor, celebrando que sus fascículos de poesía le enseñaron a leer. Es curiosa la elección de ese poema, que de algún modo contradice las propias hipótesis de Kamenszain, al echar por tierra la idea de que los nuevos poetas escriben como si no hubiera tradición, o que la literatura se encuentra “envuelta en su propia parálisis sacralizadora” (2007: 12). La tradición, lejos de estar archivada en una línea de tiempo, se actualiza en nuevas escrituras y modos de leer. Vale preguntarse, en este sentido, qué certeza mueve a Kamenszain a decretar lo que está vivo o muerto en la poesía de una época, y qué presupuestos teóricos operan tras esa concepción de una *literatura entre comillas*, como una verdad de la literatura que la literatura misma ignorara, sólo accesible a los que vienen de afuera.

Desde el compás de espera o el apresuramiento de lo nuevo, los proyectos críticos de Dobry y Kamenszain ensayan modos de leer la poesía de los noventa, con el fin de nombrar, diagnosticar o acaso dar forma a lo que viene. En los ensayos de Dobry, el trazado de los linajes de Mallarmé y Apollinaire enlaza la poesía argentina con la tradición latinoamericana y europea, con el fin de encontrar, si no una respuesta, al menos el origen del problema. Los ensayos de Kamenszain, poeta-crítica que aún hoy se nombra parte del nosotros del neobarroco, desvincula la poesía de los 2000 del armado de la tradición objetivista de los noventa, gran adversaria de los neobarrocos, y celebra el advenimiento de una novedad sin pasado, inmediata, inofensiva.

Bibliografía

- Carrera, A. (2007). “Todo sobre el neobarroco”. *Cahiers de LI.RI.CO* Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/793>
- Dobry, E. (1999). “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 588, junio de 1999.



- (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios; Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eliot, T. S. (1967). *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- (2011). *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, A. (2017). “¿A dónde va la literatura?: la contemporaneidad de una institución anacrónica”. *El Taco en la Brea 5*, Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. Centro de Investigaciones Técnico-Literarias, 133-146. Disponible en <http://dx.doi.org/10.14409/tb.v1i5.6620>
- Kamenzain, T. (1987). “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”. AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro*, UNL. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria.
- (2000). *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós.
- (2005). “El motivo es el poema”, *Página12, Radar Libros*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1803-2005-10-30.html> Consultado 30/10/2020
- (2006). “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”. Jorge Fondevbrider (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- (2010). “Epílogo”. En: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2015). *El libro de los divanes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2016a). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- León, D. (2007). *La historia de Bruria. Memoria, autofiguration y tradición judía en Tamara Kamenzain y Ana María Shua*. Buenos Aires: Simurg.
- Panesi, J. (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- (2007). “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. Delgado, S., y Premat, J. (eds.). *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea, Cahiers de LI.RI.CO, 3*, Université de Paris 8–Université de Bretagne-Sud, Paris.
- Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742 /te.742.pdf>

