

## **Estéticas del trasiego en lo neobarroco latinoamericano. Una muestra.**

Nancy Calomarde  
UNC  
Argentina

### **Resumen:**

El artículo se propone indagar en una "muestra" de poesía neobarroca contemporánea que parte de la ya clásica experiencia colectiva de Medusario y culmina en la lectura de algunos textos del poeta cubano José Kozér. A partir de las preguntas por las formas (neobarrocas) latinoamericanas, el estudio se centra en la experiencia de la desterritorialización como uno de los núcleos estéticos y políticos capitales de estas escrituras. Las nociones-metáfora de trasvasar y trasiego sirven para interpelar la de comunidad (ser-en-común y obra) en tanto que pérdida de los valores compartidos y fijación territorial. En este orden, las estéticas del "trasvasamiento" se configuran como el espacio poético que sesga todo límite (político, estético, cultural, geográfico) y cuestiona las bases del proyecto de modernidad.

**Palabras clave:** Poesía- Neobarroco- Territorio- Trasiego- Desterritorialización

### **Abstract:**

The article proposes to investigate a "sample" of contemporary neo-baroque poetry that starts from the already classic collective experience of Medusario and culminates in the reading of some texts by the Cuban poet José Kozér. From the questions by Latin American (neo-baroque) forms, the study focuses on the experience of deterritorialization as one of the central aesthetic and political nuclei of these writings. The notions-metaphor of overflow and transfer serve to challenge that of community (being-in-common and work) as a loss of shared values and territorial fixation. In this order, the aesthetics of "trasfer" are configured as the poetic space that biases all limits (political, aesthetic, cultural, geographical) and questions the bases of the project of modernity.

**Key words:** Poetry-Neo-Baroque- Territory- Trasfer- Overflow

El leve trazo de un gerundio, *Trasvasando*, da título al poemario de José Kozér publicado en 2016, en Venezuela. Dentro de la desmesurada obra de un autor que se ha propuesto escribir cada día un poema, el título probablemente podría funcionar como su sinécdoque perfecta ya que permitiría nominar el carácter nómada de su escritura a través de la experiencia precaria e inacabable de una migrancia que se opera no solamente en el plano de la materialidad territorial sino que atraviesa múltiples dimensiones de su *poiesis*, especialmente, las experiencias de tiempo y de construcción de subjetividad, la experiencia del otro y de la *communitas*. La acción de "trasvasamiento poético", sin embargo, no es sólo un hallazgo de su poética, sino, en todo caso, la alquimia de una búsqueda colectiva que se forja desde la forma (estética) y que afecta los modos de participación en lo común, vale decir, interpela lo político desde la dimensión de una pregunta por formas comunes de inscripción de la singularidad en los territorios de la

escritura latinoamericana contemporánea. A la manera de una comunidad (des)obrada o inoperante (Nancy, 2000), esta experiencia móvil, errante, fugaz atraviesa (trasvasa) fronteras estéticas, geopolíticas y generacionales para reunir de manera más o menos aleatoria diversas poéticas en una materialidad textual abierta y en fuga- resistente a la noción de “obra”- que cobra cuerpo en la muestra de poesía *Medusario* (1996 y 2010).

Forma del inacabamiento, la muestra elude la pulsión totalizante de la obra y la fijación antológica de una genealogía para insertarse en “la entrega de una serie” (Echavarren, 2010: 7) que había comenzado diez años antes con la mítica selección de poetas rioplatenses, reunida por Roberto Echavarren con título de *Transplatinos* (1990), y un año más tarde, *Caribe transplatino*, selección bilingüe español- portugués reunida por Néstor Perlongher.

En este trabajo me propongo interrogar, por una parte, las formas comunes en tanto comunidad desobrada que inventa esta muestra para hacer de la materia poética el acontecimiento de un encuentro y por esta vía imaginar formas para designar la experiencia de lo comunitario desde una subjetividad que ha extraviado los pactos modernos que la enlazaban a lo común, a su inmanencia y a su trascendencia. En otros términos, expresan la falta en tanto que pérdida de valores compartidos, del *telos* y de la fijación territorial. En este sentido, la dimensión estética de esa noción de “trasvasamiento” poético puede contribuir a repensar modos neobarrocos de la comunidad inoperante gestada en la mítica muestra de 2010 porque configura una especie de *excursus* acerca de las errantes construcciones de lo subjetivo (su dinámica de afectación y afectividad) y la precariedad (o inoperancia) de lo común. En un segundo momento me detengo en una zona de la obra de uno de los poetas y editores de la muestra, José Kozar, para intentar leer cómo su escritura se entrama en una forma del devenir neobarroco que se configura como errancia afectiva, como fuga migrante de la subjetividad y de la (des)territorialización de la experiencia. Por esta vía, al modo del neobarroco sarduyano,<sup>1</sup> forja una epistemología poética del trasiego. Afirma el autor de *donde son los cantantes*:

(...) el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto —real o verbal— no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un

---

<sup>1</sup> Sarduy concibe el neobarroco como epistemología poética contramoderna ya que rechaza los protocolos, formas y lógicas que impuso la modernidad eurocéntrica en América Latina.

fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión (Sarduy, 1972: 20).

### **Medusario, una muestra**

La muestra de poesía latinoamericana, *Medusario*,<sup>2</sup> organizada por Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozér, no solamente pretende elidir de modo evidente la tradición de las antologías y su vocación selectiva y canonizadora sino que, de manera deliberada, asume lo provisorio del gesto de muestrario y el sesgo de una historicidad desregulada basada no en la lógica de movimientos o generaciones sino en la imagen y en la metáfora como una constelación de escrituras que se aproximan por mera afinidad, por la potencia devenida en Eras imaginarias que crean un modo escritural destellante, "un continuo monstruoso de lectura, sin autoridad", "un friso de los que están porque sí" (Echavarren, 20109). Si bien la edición de 2010 omite la referencia explícita a su antecesora (de 1996), la incorpora haciendo funcionar los mismos textos anfitriones. Así, los paratextos que la enmarcan juegan a instaurar formas horizontales y díscolas de familiaridad poética con sendos prólogos de Echavarren y Perlongher más un epílogo de Tamara Kamenszain. Sumado a ellos, se ubica una serie "Liminar" habitada por tres poemas de Lezama Lima seleccionados de manera precisa porque le adjudican, sin ambigüedades, el lugar de una metáfora y deseada paternidad. Los textos "Llamado del deseoso", "Un puente, un gran puente" y "El pabellón del vacío" abren así a un territorio que podría designar como estéticas del trasvasamiento porque trabajan en la particularidad, la diferencia, la falta, el traspaso de límites, las transfronterías a nivel estético, filosófico, lingüístico. Todos ellos, en la duplicidad del gesto de atravesamiento y desborde que contiene el acto nombrar el trasvasar, sesgan esos sistemas para propiciar la epistemología poética del trasiego. En la línea en que señala Echavarren, el término (trasiego) permite pensar en el carácter de estética nómada de esta "nueva" poesía ya que se desliza por funciones, registros y formas diversas para configurar la performance de una subjetividad que se escribe con fragmentos de historias múltiples, en formas anacrónicas, artificiales (artificiosas) como si jugaran a un espacio y un tiempo fugado, con tonos venidos de los textos judíos (como en el caso de Kozér), de las voces cubanas, de los poemas españoles y con el acento de los

---

<sup>2</sup> La muestra está integrada por los siguientes poetas: Gerardo Deniz, Rodolfo Hinostroza, José Carlos Becerra, David Huerta, Mirko Lauer, Arturo Carrera, Marosa Di Giorgio, Raúl Zurita, Marco Antonio Ettegui, Tamara Kamenszain, Eduardo Milán, Osvaldo Lamborghini, Haroldo De Campos, José Kozér, Roberto Echavarren, Wilson Bueno, Néstor Perlongher, Coral Bracho, Reynaldo Jiménez, Eduardo Spina, Gonzalo Muñoz, Paulo Leminski.

relatos diaspóricos que provienen de los territorios por los que han transitado otros: "(Es) impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética" porque "trabaja tanto la sintaxis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos" produciendo así efectos diversos porque "pasa del humor al gozo" (210:10).

En *La comunidad inoperante*, Nancy interroga la dislocación de la idea comunidad después de las experiencias traumáticas de los totalitarismos del siglo XX. Según la perspectiva del filósofo, la idea de comunidad integrada, orgánica y vinculada de manera férrea a una identidad, se ha quebrado de modo irreversible en la contemporaneidad. En este sentido, interroga las vacilaciones de singularidad y la comunidad en el punto en el que "la comparecencia es condición de aparición de lo singular, y la co-presencia lo es de la presencia" (Nancy, 2000:6), allí donde "estar es estar con alguien, co-estar" (6) Se pregunta por lo extático en tanto el lugar del éxtasis como lo que le sucede a lo singular en su contacto con la comunidad: "¿La comunidad o el estar extático del ser mismo?" (16). De este modo, la lectura del autor de *Corpus* puede ayudarnos a procesar las formas de comunidad y la singularidad que proyecta esta muestra colectiva, en un gesto de exhibición de lo singular que crea un espacio de lo común y que hace interceptar lo barroco como mostración y performance y el gesto desterritorializador propio de los textos neobarrocos, con la experiencia estética y política de la diáspora latinoamericana.

Cumpliendo una función de apertura, el texto de Echavarren se propone reflexionar acerca de tres cuestiones claves: la elección de la forma "muestra", la reinención de una genealogía poética y la asunción de una forma excéntrica de lo barroco. Respecto de la segunda cuestión, la familia díscola que postula traza una línea que va de los modernistas del 900 y los modernistas brasileños, pasando por las vanguardias, un territorio de "devoración caníbal del legado translingüístico por parte de la línea Huidobro-Girondo-Paz-Noigandres" que se opone a "la línea de una poesía del discurso de ideas" (Echavarren, 2010:10), basada en el compromiso combatiente y representado por Neruda, Dalton, Cardenal. Esta última derivaría como "eco imprevisto del *Viaje en paracaídas*, de Huidobro" en un realismo nocturno: "Es sublime por su apertura a una teología cada vez más negativa, pre y post humanista, aunque no sabe de otra cosa que, no se separa de, las anécdotas biográficas, las localidades, la sangre y las malas palabras" (10). Frente a esta tradición, la nueva poesía vendría a recoger el guante del humor fetichista de las vanguardias, el debate por lo nuevo en un tono descentrado que en "la batalla entre la poesía y la moda" de los modernistas se reconocen en el legado particular de José Lezama Lima y su vínculo con la poesía barroca en español. En estos juegos, la poética barroca latinoamericana se coloca del lado de búsquedas tales como la impureza de formas, la

opacidad de los enunciados, la metapoética como gesto articulador de las diversidades, la localización y deslocalización de la sintaxis, las fronteras afectivas del humor y del gozo.

En estos desplazamientos la poesía neobarroca, según el autor, dispara sus dardos contra las dos tradiciones latinoamericanas entre las que se tensa el discurso poético de la segunda mitad del siglo XX: tanto las vanguardias como el coloquialismo. Sin embargo, su rechazo no es homogéneo ya que comparte con las primeras la vocación de experimentación con el lenguaje pero le suman la idea de que la poesía es, por sobre todo experimentalismo, una aventura del pensamiento. Paralelamente, eluden el estilo fijo y el modelo comunicativo de la poesía conversacional, y se ubican, de este modo, en un entrelugar que atraviesa tradiciones múltiples y fagocita las diferencias. Por otra parte, le adosan a sus poéticas una idea de lo barroco como dispositivo deconstructor de las fijaciones de la modernidad, en la línea de lo que Moraña ha denominado “disrupciones del barroco latinoamericano (Moraña, 2010): “Nuestro siglo es el punto de superación y desmantelamiento de los ideales contrapuestos del siglo XIX: subjetivismo ilusorio y utopismo autoritario” (Echavarren, 2010:11). De este modo, no solamente hace estallar el *pathos* subjetivo, romántico y moderno, también la teleología de los discursos emancipatorios y sus (u)topías. En el terreno afín, “el régimen de verdad se hace fluido”, se desestabiliza la base del discurso ideológico latinoamericano y cualquier ideología es considerada como ficción (11). La asunción contemporánea del barroco se vincula, según el poeta, a una doble dimensión de la cultura: la lucha de lo particular en contra de los moralismos y las comunidades estabilizadas y la defensa de una forma salvaje denominada “pretensión libidinal errática” de experimentar la materialidad, la subjetividad y el deseo nómada. A través de estos dispositivos, desdeña lo fijo, enfatiza el movimiento, el devenir y el juego de las diferencias. Cultiva el acto de mostrarse, la incesante performance, a través de lo grotesco y lo monstruoso.

En la mirada de Echavarren, a través de recursos retóricos tales como paralelismo, oxímoron, y fuegos sintácticos con lo singular, lo cósmico, los restos, se construye una isotopía elíptica que no aspira a ninguna forma de “reflejo de la realidad” sino a su atravesamiento. De este modo, la escritura barroca rompe con la teleología, para postular el reino del proceso indefinido, infinito. Finalmente, aunque barroco y neobarroco no compartan todos los procedimientos estéticos, coinciden en cambio en la tendencia a la singularización, al trasvasamiento de las adecuaciones entre estructura del poema y expectativas lectoras y en el trabajo sobre experiencias estéticas y afectivas disruptivas.

**“El hondo bajofondo donde el barro se subleva”**

El segundo texto anfitrión de la muestra, es el ensayo del argentino Néstor Perlongher, "Neobarroco y neobarroso", a través del cual reflexiona acerca de lo neobarroco en su versión suntuaria y al interior de una tradición transhistórica que se encarna con vigor en diversas manifestaciones del siglo XX. Este operativo se entiende como pliegue, artificio de "orlas iridiscentes y drapeados magníficos" y en tal sentido encuentra un punto de centrifugación en la poética de José Lezama para irradiarse a lo largo y ancho del continente en la forma de "la lepra creadora lezamesca que cunde en América Latina". El neobarroco comienza a emerger, así, en el *art nouveaux*, más tarde en el cubismo, el surrealismo, la vanguardia. Como Deleuze, Perlongher ve en Mallarmé al gran poeta barroco y a la operación de pliegue como el punto nodal de toda una estética. Dicha corriente se define como furiosamente antioccidental, de "mixturas bastardas: transposición americana del barroco áureo, con reapropiaciones de elementos indígenas, africanos, hispano.-incaico, hispanonegroide" (Perlongher, 2010:15). Desterritorialización fabulosa, añade Perlongher, tomando como ejemplo la figura del peregrino inmóvil que fue Lezama, para aludir a la disposición excéntrica del barroco que desterritorializa y reterritorializa en su dinámica de tensión y plutonismo, las formas, los símbolos y las imágenes. Así, en tanto que poética de la desterritorialización, el barroco, según el autor de *Cadáveres*, "siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al sujetar, desubjetiva" (16). Experiencia del límite (subjetivo, imaginario, lingüístico, territorial), se trata de una estética que lo afecta y que asume de modo pleno, la hiperconciencia de él (sujeción) y construcción y deconstrucción de subjetividades (desubjetivación). Por otra parte, según el poeta argentino, en su carácter de furia antioccidental y contramoderna (Chiampi, 2000) se trataría de una estética que remeda la ficción totalizante de la religión, y que por ello Lezama funciona como un chamán de la cultura. Esta pulsión encuentra su forma en la *Divinidad in extremis*, en el rigor maniático del manierismo, que explora Lezama y que vuelve a reterritorializarse en sus lectores transplatinos.

Entretanto, Kamenzsain, en su "Epílogo", se pregunta por cómo escribir poesía después del cansancio expresado en *En la Masmédula*; vale decir, después de que el centro medular del poema, su rima, fuera tomado por Gironde. Rescata entonces el Neobarroso de Perlongher como una estrategia de reterritorialización de la experiencia neobarroca, en términos de un volver al territorio real del barrio y al espacio mítico de la infancia. El lugar resbaladizo que se construye en la dinámica centrípeta y centrífuga conlleva la desterritorialización y fuga desde "el hondo bajofondo donde el barro se subleva". Barro, barrio, arena movediza, danza de pliegues y repliegues, inasible, inexplicable, casi hermética, el neobarroso vuelve a caminar, a reterritorializar, los restos de la métrica que

dejó Gironde. El valor agregado de esta poética, según Perlongher señala, es el lugar de poetas críticos que reúne a estos escritores en la mesa de un método, que promueve un diálogo diferente entre poesía y teoría y activa la función metapoética. Finalmente, el marco de la muestra concluye (¿recomienza?) en los textos de Lezama Lima, quien, en su rol de peregrino inmóvil construye una experiencia de la migrancia como fuga de las estabilizaciones del vínculo familiar y social, como espacio de la falta de la falta, imprescindible para el surgimiento del arte. Así, “Llamado del deseoso” explora una idea de libertad que proviene de la ruptura de la genealogía: “Deseoso es aquel que huye de su madre”, para exponer el deseo que nace en la ruptura de la lógica de la reproducción de lo mismo y la llegada al territorio del vacío. Desde allí, inventa, en la falta, una imagen que funda la experiencia: “Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga” (Lezama, Lima, 2010:25). De este modo, la noción poética de creación constituye en centro de la escritura. Ella surge de la ruptura de la cadena semántica de la herencia que emerge cuando se opera la dislocación del orden natural y de la lógica de la reproducción, cuando “la madre ya no nos sigue”. En esta línea, la destrucción del orden de la genealogía y de la cadena semántica de la herencia se configura como el punto de partida de la emergencia del locus poético, allí donde la lógica de la reproducción es reemplazada por el discurso desecante, en un recorrido que funda un nuevo (des) orden: “Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay! (25). Su poesía expone el doble movimiento del deseo y la fuga: “El deseoso es el huidizo/ y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de mesa” (25)

En el poema “Un puente, un gran puente”, el objeto puente configura la sinécdoque de la poesía. A través de desnaturalizar sus funciones, expone el carácter de artificio (tanto del poema como del puente) y rompe con las lógicas preestablecidas para desandar las funciones preclaras. De este modo, la poesía se compone como un oxímoron de aguas congeladas e hirvientes, invisible, “pero que anda sobre su propia obra manuscrita” (26), un artefacto que exhibe su condición “(...) tan artificial(es) como el bostezo de Dios”. Estética de la diferencia, como señala Echavarren, sus imágenes exhiben la ruptura del orden natural, el carácter de sobrenaturaleza del arte y su violencia resistente: “Un puente, un gran puente, no se le ve, / sus aguas hirvientes, congeladas, /rebotan contra la última pared defensiva/ y raptan la testa y la única voz” (28).

En “El pabellón del vacío” Lezama trabaja con el *tokonoma* como clave de lo poética. Es esta una noción central en la poesía de Lezama: “Necesito un pequeño vacío, / allí me voy reduciendo/ para aparecer de nuevo, Palparme y poner la frente en su lugar” (29). Si la imagen para Lezama es la fuerza creativa que surge de una carencia de orden natural y



del misterio, ese misterio es similar al Hades al que descendió Orfeo para regresar al mundo visible con la flor como prueba de haber visitado fuente de todas las posibilidades. De este modo, el poeta órfico integra las metáforas de la tradición ocultista, expone su fascinación por el taoísmo y el neoplatonismo. El concepto japonés de *tokonoma* implica, en su concepción, una ausencia que crea a partir de un vacío. Como la imagen lezamiana, el *Tao* expone las sucesivas mutaciones que marchan del no ser al ser, de la nada a la imagen. Inserta también la visión neoplatónica de una región oculta que funda el conocimiento del mundo. A través de este conjunto de sistemas y teorías, expone una renovada y heterodoxa interpretación del catolicismo. A través de un sistema de correspondencias y analogías barrocas, la imagen y el *tokonoma* escenifican un proceso de desterritorialización de múltiples archivos culturales. Como en el mito católico, Cristo hace gesto órfico de descender al infierno para regresar al mundo con la posibilidad poética de la resurrección. Entretanto el poeta produce un movimiento análogo.

En conjunto, el armado de una muestra y la lectura de sus paratextos permite inferir tensión entre singularización de la experiencia poética y diseño de una comunidad des-obra, cuyo estatuto consensual ha perdido las bases de la inmanencia y la trascendencia con las cuales definió la tradición occidental aquello que afecta a la vida en común. Sin embargo, algo de ese imaginario, persiste en los modos de agenciamiento colectivo del presente. La pulsión contramoderna (Chiampi, 2010) por corroer los sistemas que impuso la modernidad, constituye en terreno donde se montan estéticas de la desterritorialización de los archivos culturales y de la experiencia estética.

### **La poética del trasiego en José Kozer**

En 2013, José Kozer recibe en Santiago de Chile, el Premio Iberoamericano de poesía Pablo Neruda como reconocimiento, según expresan algunos de sus portavoces, a una experiencia poética de la transfrontería y a una escritura concebida como “trazo menor”, artesanía, inscripción sobre rastros de los procesos de desterritorialización y reterritorialización que atraviesan a la literatura latinoamericana contemporánea. Lo extraño y lo cotidiano, el exilio o el arraigo se enlazan en una lengua porosa que se arma con diversos registros, que se desujeta de restricciones semánticas para postular una apertura a la dimensión diglósica y polilingüe que pueden atesorar las hablas de las diásporas. En aquél contexto, Arturo Fontaine realiza una selección de poemas para la antología, *Partículas en expansión*, que recupera textos de un período que abarca desde 1972 hasta la fecha del galardón. En su Prologo señala:

Este prólogo debiera decir, me parece, que el poeta JK nació en La Habana de padres judíos venidos de la Europa Oriental, que a los 20 se fue de Cuba, que



ha vivido desde entonces principalmente en Nueva York y, ahora, en Miami. Debiera decir que JK es un poeta barroco, pese a que no podría bien qué es el barroco, aunque sí reconocerlo en Góngora, obvio, en Lezama, en Sarduy, en... Y este prólogo debiera decir que JK escribe uno, dos poemas diarios, a veces, incluso más, que escribe como quien respira, como quien habla, o mira o reza. (9)

A partir de esa condición transfronteriza y residual de su escritura que el crítico señala, podría afirmarse que los poemas de Kozer a través de la construcción de artefactos estéticos que replican el movimiento incesante, caótico e imprevisible de la migrancia, rompen con las nociones temporo-espaciales de la modernidad para desterritorializar y reterritorializar la experiencia y la subjetividad. En este marco, las lenguas (español cubano de los años 50, idish, inglés), los territorios (Cuba, Europa Oriental, Israel, Florida) y las subjetividades se deslizan por una sintaxis errante que dibuja un verso esquivo, sinuoso, inestable. Con restos de épica, con fragmentos de lírica, con estampas de mito, de relato de infancia y de bitácora de viaje, los poemas de Kozer condensan estratos de pasado yuxtapuestos, personajes cercanos en diálogo con los líderes, rabinos o figuras míticas. Ensamblan también temporalidades diversas, replicando a veces la retórica de la épica, aunque no haya Ítaca alguna a la que regresar. Configuran, en síntesis, el circunloquio de una sola utopía, la Poesía, que -como toda utopía- es siempre esquivada, imposible de asir, y sin embargo, en su dimensión trágica y contigua a la experiencia de la muerte, escribe como quien ensaya cada día el poema imperfecto, incompleto. Paralelamente, la irregularidad del ritmo se (de)sujeta a un devenir azaroso, plagado de incomodidades, interrupciones y saltos y demarcados gramaticalmente con el obsesivo paréntesis y la ausencia de signos en la sintaxis cómplices del sentido. Como la deriva que produce un viaje o un recorrido sin mapa y sin norte, los versos se enlazan en el flujo de un tránsito por territorios, culturas y memorias, de Oriente a Occidente, del idish al español, de Polonia a Cuba.

Para leer poéticamente estas territorialidades en constante devenir y mutación, que provisoriamente llamamos como trasiego, la noción de “estancia” propuesta por Giorgio Agamben permitiría pensar la potencia y fugacidad de ciertas imágenes espaciales a partir de una idea del topos concebido en tanto que elusión de su mera experiencia material y, al tiempo, como gesto elíptico e inasible respecto de la territorialidad. Elusividad y elipsis serían, así, los modos con los cuales una poética de la estancia y del trasiego kozeriana abre a un pensamiento sobre la territorialidad que lee lo real en tanto apertura. Según recuerda Agamben, en esa línea lo pensó Aristóteles: el topo es el espacio de una elusividad cuyo poder radica en la pregunta por lo real (2006: 11).

Por otra parte, esa forma de concebir el lugar, implica no solamente su sustracción de cualquier visión topográfica sino su aprehensión como pura diferencia. Esa cualidad produce la transformación incesante y la creación, la “topología de lo irreal” (12):<sup>3</sup>

Tenemos todavía que acostumbrarnos a pensar el “lugar” no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia, a la que corresponde sin embargo el poder de hacer de tal modo que “lo que no es, en cierto sentido sea, y lo que es a su vez, en cierto sentido no sea. (15)

La poesía de Kozer expone esa pregunta por el *lugar* (como *locus* y como *topos*) como fondo de la poesía, mirada que funda un modo de lo real desvinculada de los preceptos deterministas y materialistas de la espacialidad para poner, en cambio, en escena un juego metafórico de la mirada desterritorializadora. Se trata de una experiencia espacial nómada, construida en la migrancia, en el trasiego, en la apropiación subjetivadora de parcelas de territorios que pasados por el tamiz de un amplificado reparto de lo sensible (Ranciére, 2009), lo vuelve propio, singular, poético pero también inestable y precario. De modo solidario al proceso de desterritorialización y reterritorialización (Deleuze, Guattari, 2002) al que abre el poema, se entrama otro, de (de)subjetivación, a través del cual el yo poético no solamente se construye en las memorias pasadas, en los relatos y la experiencia sensorial del mundo sino que también reconoce y resitúa las formas de lo otro para a entrar en diálogo, polemizar, diseñar empatías y diferencias y organizar un modo precario de comunidad.

En el poema “Gramática de mamá”, la experiencia de la migrancia se expresa desde el lugar de la inestabilidad estética, axiológica, cultural; vale decir, en el trasiego que se experimenta como trasvasamiento de múltiples órdenes y se construye desde la conciencia acerca de aquello que solamente dura un instante para luego disolverse en el mero tránsito, el flujo incesante de vidas, cosas; se trata de instantes, imágenes que alcanzan apenas un sentido y una forma para inmediatamente volver a disolverse en el flujo y en la experiencia de la inminencia, de lo que todavía no es pero está próxima a convertirse en experiencia o de lo que está siendo, de modo fugaz, y a punto de acabar. La primera marca de ese estado de precariedad es la deslocalización del yo en tanto que pérdida de las coordenadas que denotan un punto preciso en la cartografía. En su lugar encontramos la visión borroneada o tachada del origen, el olvido, la confusión: “dice que no recuerda el nombre de los ríos que circunscribían su pueblo natal” (229). En este

---

<sup>3</sup> “[...]Platón en el Timeo concibe de plano como el “tercer género”, no es necesariamente algo “real” del ser y en este sentido, hemos intentado aquí tomar en serio la pregunta que el filósofo plantea en su libro IV de la Física.. donde está el capri-ciervo, dónde está la esfinge?” (Agamben)

cuadro, la experiencia de lo común expone su inoperancia, en tanto que se hacen difusos los vínculos familiares, las referencias que enlazan a una experiencia comunitaria, aquellos que arman una trama familiar íntima. En esa trama, persiste un hilo invisible como punto de conexión afectiva; un vínculo precario, delgado, ínfimo, como las conversaciones entre hermanas cuya empatía apenas se dibuja “como amigas entrelazadas por el meñique” (230)

Dominan la escena, elementos y objetos que remiten al tránsito, por ejemplo medios de comunicación, como marca de lo efímero, del mero tránsito. Por otra parte, cobran relieve las acciones vinculadas al movimiento y a la partida: “Llegarán”, “acabarán por”, o los restos del viaje colectivo con su memoria grabada en el terror al extravío y a la desindividuación de los objetos y la ropa, en el “chiforrobe de caoba con unas iniciales tibias en la ropa interior” (229). De modo paralelo, la lengua configura una precaria patria, que expone su condición de extranjería: “Se establecen” para luego una nueva reterritorialización en la diáspora de los seminarios de sionismo y en la lengua cuya artificialidad expone su carácter de extranjero en “un esmerado castellano” (229). De modo paralelo, el poema, “El ángel de la muerte”, se abre a la poética de la trasfiguración con la dedicatoria: “Para Paul Celan, exégeta de la transfiguración”. La escritura hace que en la experiencia de la trasfiguración como operación de trasiego y del desborde de órdenes con lo fantasmal, “cabellera enmarañada como una sombra rapidísima que “Deja una cicatriz inmemorial”, o la trasfiguración del orden anormal de oruga en mariposa. Domina la escena del poema la experiencia de lo precario, lo circunstanciado, y subsidiario “Ella la estatua; yo soy su testafarro” (230).

En el texto “La garza sin sombras”, los verbos y adverbios (“Rebasa”, “cuelga” “todavía”) marcan con claridad la experiencia del desborde, de lo trasvasado, de lo que dura apenas un instante, lo que está siendo y dejando a ser a un mismo tiempo. En “Home sweet home”, la experiencias de la precariedad parodia la noción de comunidad familiar del “dulce hogar” la gotera viene a socavar el lugar de las certezas y seguridades materiales y afectivas y hace interceder la experiencia de lo precario: “Hay una gotera en el cuarto de la niña, dejó de rezumar (pese a que llueve) (llueve) está ahí/ la gotera, no rezuma: el Bendito” (233). Los relojes detenidos, exaltan el “espeluznante” paso del tiempo, que no trans-curre sino como lapsos, como sinécdoque: el recorte de la luna tras las persianas o en la sombra de los travesaños de la silla contra la pared. La correspondencia y el trabajo acumulados, algo nuevo como el catar de vinos y la presencia de la cigarra anunciando un nuevo ciclo denotan temporalidades diversas interceptándose, contaminándose. El olvido de la escritura, “carne somos (carne cuaresma

de carnestolenda concedora carne de continuidad (...)” (233) cuaresma y carnaval al mismo tiempo: prohibición, abstinencia y desborde, festín, banquete. De allí la sentencia “carne somos” remite a lo precario, al espacio ambiguo de una materialidad que resiste conjunción y disyunción de órdenes, continuidad. Se deconstruyen las bases del mitema del dulce hogar, su materialidad en el chalet de dos aguas, los objetos fetiches de la casa familiar y el deseo romántico. De esos relatos apenas quedan unas hijas que son “dos cachivaches” y una habitación que no contiene ni alberga sino que “(nos) ajusta” (234).

En el poema “La exteriorización de sus sitios”, comienza la escritura con un procedimiento de localización –asociación a través del referente Cuba ligado a un pez típico, el Manjarí. Cuba es “mi país” adonde los muertos de la familia regresan como a su segundo lugar (el primero es Israel, la patria mítica de los antepasados judíos del Este europeo). Esta patria, Cuba – mi país-, es un lugar imaginario e imposible de regreso, una sinécdoque que encierra múltiples memorias y el *sensorium* densificado por el largo camino del trasiego. A través de la eliminación signos de puntuación y nexos lógicos, el poema escenifica el fluir caótico de la experiencia migrante, en cuyo revés se dibujan los contornos del mapa de un país singular. “Mi país” es un tejido hecho de temporalidades, experiencias, relatos ensamblados en la dispersión y en la diáspora de las memorias. Por eso: “Cuba es una nación de breve norte invierno parco a la que / vivieron mis familiares de su dispersión a la continuidad de su dispersión de lugares (...)” (235). Allí prevalece el dinamismo y la transformación frente la fijeza y a la localización: Como señala el poema: “la idea del movimiento por encima del acontecimiento”. Aparece en este contexto otro dispositivo de reterritorialización de la experiencia, el amor. El afecto funciona como articulador de la comunidad migrante, de este modo hace posible la conexión amorosa con la territorialidad recién construida, poniendo en juego los mismos dispositivos usados por sus antepasados para forjar “el amor a la tierra”: “Ama la tierra colorada como el carbón que calentó a sus antepasados” (236). La experiencia de subjetivación conecta la particularidad de su relación con Cuba a través de la Idea de insularidad: “qué más da dónde: la isla en su forma es una isla” (236). De este modo, el sujeto descubre su condición insular, singular, al tiempo que es precisamente esa singularidad la que le permite pensarse en una dimensión colectiva, todos somos islas. La Isla, de este modo, aparece como una configuración tautológica, que remite a la condición del sujeto de “partículas en expansión” y también su dimensión de ínsula, de territorio encerrado en su propio aislamiento. En el movimiento, prevalece la precariedad e incertidumbre “Nos vamos o regresamos no sabemos exactamente” (237).

De este modo, la territorialidad se construye como un circunloquio metonímico a través de restos, nombres, objetos menores, cuentos, que constituyen los detalles de una falta, de un *topos* que no se puede asir y que la palabra crea, bordea y asedia. Los poemas apenas mencionan el referente que está, aunque obliterado, presente como una ausencia constante. El otro referente presente-ausente es la patria, las patrias de los antepasados, desfigurados en nombres, cuentos, fotografías. Como afirma Denise León “la letra y la ciudad natal son marcas de una ausencia (...) Los poemas de Kozler regresarán- incansables- a la casa y a la historia familiar desde el exilio, desde la imposibilidad de la distancia; y allí encontrarán-cifradamente- un mapa de la ciudad a la que ya no se puede volver” (León, 2013: 14).

### **Coda**

A lo largo de esta lectura, me propuse leer las formas comunes de lo neobarroco latinoamericano como preguntas por la estética, por la subjetividad y por la experiencia (¿pos-moderna, ¿contramoderna??) de nuevas formas de la desterritorialización. Se trata de experiencias poéticas que ligan su desbordante deriva a la experiencia histórica de las migraciones y al carácter heterogéneo, procesual y postcolonial del cierto locus latinoamericano, y a la deconstrucción de los paradigmas de la tradición. Esta juntura de trayectorias arroja a la escritura a otras dimensiones: expresan la falta en tanto que pérdida de los valores compartidos que habían definido el pacto comunitario, *su telos* y su fijación territorial. En este orden, las estéticas del “trasvasamiento” se configuran como el espacio poético que sesga todo límite (político, estético, cultural, geográfico) para montar una epistemología poética que cuestiona las bases de la modernidad occidental. De este modo, en tanto que escrituras errantes aligeran y escenifican las construcciones de lo subjetivo (su dinámica de afectación y afectividad) y la precariedad (o inoperancia) de lo común.

La poesía de José Kozler se entrama en una forma del devenir neobarroco en la singularidad de la experiencia estética de la errancia histórica, geográfica, afectiva, lingüística. Esa misma poética de la fugacidad migrante se activa en las operaciones de subjetivación a través del rescate de las voces de su memoria personal y familiar y de la desterritorialización de la experiencia del que siempre se está yendo a/de algún lugar. Ese núcleo de saberes, discursos, lenguas e imágenes, a partir de los cuales se montan casi todas las preguntas acerca de la vida y de la muerte, configura lo que hemos denominado epistemología poética del trasiego. Su voz de poeta migrante, judío y cubano diseña un

territorio recortado, singular, pero también común, ese ser en común precario que enlaza los pactos de la afectividad y la poesía:

Mi hogar es este espacio que media entre la coronilla/y los pies pies) el hogar la/mano (diestra de Guadalupe) abierta ante mi atónita/mirada el brazo (siniestro)/extendido a todo lo largo/ de su efímera corpulencia (vegetativa) (ganga) (veta)/ el cardenillo cayendo de / sus ojos (zarcos) de sus / axilas (resplandecientes/ de rubio) pez la voz de/ Guadalupe al llamarme / a la mesa (¿qué otro hogar?). (Kozer, 2014: 146)

### **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos.
- Chiampi, Irlemar (2000). *Barroco y Modernidad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Echavarren, Roberto, Kozer, José y otros (comps.) (2010). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva.
- Echavarren, Roberto (2010). "Prólogo". Echavarren, Roberto, Kozer, José y otros (comps.) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva: 9-13.
- Kamenszain, Tamara (2010). "Epílogo". Echavarren, Roberto, Kozer, José y otros (comps.) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva.
- Kozer, José (2010). "Gramática de mamá", "El ángel de la muerte", "La garza sin sombras", "La exteriorización de sus sitios". Echavarren, Roberto, Kozer, José y otros (comps.) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva: 229-236.
- (2006). *Trasvasando*, Caracas, Monte Ávila Ed.
- (2014). *Partículas en expansión*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Lezama Lima, José (2010). "Llamado del deseoso", "Un puente, un gran puente", "El pabellón del vacío". Echavarren, Roberto, Kozer, José y otros (comps.) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva: 25-30.
- León, Denise (2013). *El mundo es un hilo de nombres*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Moraña, Mabel (2010). *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana.

Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*. En: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Fecha de consulta: 30-10-2018.

Perlongher, Néstor (2010). "Prólogo. Neobarroco y Neobarroso". Echavarren, Roberto, Kozler, José y otros (comps.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva: 15-22.

Ranciére, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM.

Sarduy, Severo (1972). "El Barroco y el Neobarroco". César Fernández Moreno (coord.) *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI: 167-184.