

**Reescribir para decodificar: traducción radicante en
El libro de Tamar de Tamara Kamenszain y *Tratado de
arqueología peruana* de Roberto Zariquiey**

*Rewriting to Decode: Radicant Translation in El libro de Tamar by Tamara
Kamenszain and Tratado de arqueología peruana by Roberto Zariquiey*

Reescrever para decodificar: tradução radicante em *El libro de Tamar* de
Tamara Kamenszain e *Tratado sobre arqueología peruana* de
Roberto Zariquiey

CLAUDIA PULIDO HERNÁNDEZ*
Universidad de Concepción, Chile

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202415.32.04>

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 3 de marzo de 2024

Fecha de modificación: 6 de marzo de 2024

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo develar el gesto de reescritura como ejercicio de traducción de signos, que se presenta como uno de los territorios de la escritura radicante en las obras *El libro de Tamar*, de Tamara Kamenszain, y *Tratado de arqueología peruana*, de Roberto Zariquiey. Para ello, se decidió encauzar la investigación a través de un estudio literario comparado del corpus, lo que se logra con base en la definición que ofrece Nicolás Bourriaud sobre el arte contemporáneo en su libro *Radicante* (2009). En ambos textos, se identifica una incursión en esa “modernidad traductora” que el propio Bourriaud plantea, ya que los actos de apropiación desarrollados constituyen traducción de voces pretéritas; estas ayudan a despejar los signos de pasajes anteriores que se encuentran contenidos en archivos herméticos, con la finalidad de construir presente a partir de ellos.

PALABRAS CLAVES: Kamenszain, Zariquiey, Latinoamérica, literatura contemporánea, radicante, reescritura, traducción, voces

* claupulido@udec.cl. Candidata a Magíster en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Concepción, Chile. Este artículo deriva de mi tesis para optar al grado de magíster, antes mencionado, que se inscribe en el proyecto FONDECYT REGULAR N° 1220321, *Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporáneas*.

ABSTRACT

The purpose of this article is to unveil the gesture of rewriting as an exercise of sign translation, which is presented as one of the territories of radican writing in the works *El libro de Tamar* by Tamara Kamenszain and *Tratado de arqueología peruana* by Roberto Zariquiey. For this purpose, it has been decided to guide the research through a comparative literary study of the corpus, which is achieved based on the definition offered by Nicolas Bourriaud on contemporary art in his book *The Radicant* (2009). In these works we identify an incursion into that “translation-oriented modernity” that Bourriaud himself proposes, since the acts of appropriation that are developed constitute a translation of past voices, which help to clear the signs of previous passages that are contained in hermetic archives, in order to build the present from them.

KEYWORDS: KAMENZAIN, Zariquiey, Latin America, contemporary literature, radican, rewriting, translation, voices

RESUMO

O objetivo deste artigo é desvelar o gesto de reescrita como exercício de tradução de signos, que se apresenta como um dos territórios da escrita radicante nas obras *El libro de Tamar*, de Tamara Kamenszain, e *Tratado de arqueología peruana*, de Roberto Zariquiey. Para tanto, optou-se por canalizar a pesquisa por meio de um estudo literário comparativo do corpus, que é realizado com base na definição de arte contemporânea de Nicolas Bourriaud em seu livro *Radicante* (2009). Nesses textos, identificamos uma incursão naquela “modernidade tradutória” que o próprio Bourriaud propõe, uma vez que os atos de apropriação desenvolvidos constituem uma tradução de vozes passadas, que ajudam a limpar os sinais de passagens anteriores que estão contidos em arquivos herméticos, com o objetivo de construir o presente a partir deles.

PALAVRAS-CHAVE: Kamenszain, Zariquiey, América Latina, literatura contemporânea, radicante, reescrita, tradução, vozes.

1. Reflexiones preliminares

“Sujetos que habitan la *viatorización*”, es una de las formas en que Nicolas Bourriaud identifica a los protagonistas del arte contemporáneo, quienes han establecido la traducción como un ejercicio clave contra el formateo generalizado (153). Este crítico francés se ha dedicado a indagar los modos en que el arte se construye desde lo contemporáneo; así lo demuestran algunas de sus obras como *Estética relacional*, publicada en el año 1998; *Posproducción*, que salió a la luz en 2007; *La exforma*, del año 2015; e *Inclusiones. Estética del capitaloceno*, cuya primera edición data de hace apenas tres años. La categoría *radicante* es tomada por Bourriaud de la botánica y proyectada sobre los artistas contemporáneos en el libro *Radicante* (2009). Esta se refiere a aquellas plantas que no cuentan con una raíz única, sino que emiten múltiples raíces en diferentes direcciones a

medida que avanzan, y por tanto son capaces de adaptarse a cualquier terreno que se les presente en su trayecto.

El radicante desarrolla ejercicios de traducción que van más allá de la simple traslación entre idiomas. Acá se habla de un desplazamiento de los signos, de esa capacidad para llevar una información o pensamiento de un régimen de cifrado a otro, logrando, en definitiva, la decodificación de significantes y significados a partir de una forma nueva. “Se trata de adueñarse de un paquete de informaciones e inventar para este un modo de procesar. O, en otros términos, de enchufarse en un flujo, de desviarlo hacia una dirección precisa, o sea de darle una forma” (Bourriaud 159). Para el caso específico de la literatura, esa “traducción de signos” puede identificarse en algunos actos de reescritura.

Sobre la reescritura por sí sola mucho se ha hablado. Juan José Mendoza focaliza en *Escrituras Past* diversos momentos de la literatura argentina para exponer la relación de esta con la tradición. Con referencias al pastiche, este autor aborda diversos modos de reescritura como “esas líneas invisibles que chorrean de los libros... estas formas de reaparición ventrílocua de unas voces en otras” (18). Su reflexión general indaga en el interés de los nuevos creadores por traer al presente las potencialidades que ofrece el pasado, proyectadas siempre hacia el futuro: “La emulsión es un lugar en el que la historia y el futuro se besan” (14). En la misma línea, Kenneth Goldsmith habla sobre el gesto de apropiación en la literatura. En este caso, se enfoca en *El libro de los pasajes* de Benjamin para demostrar que es posible crear una obra magistral a partir de citas y retazos de otras obras literarias y/o no literarias. Goldsmith aclara, ante todo, que “la apropiación está destinada a ser otra herramienta en el arsenal del escritor” (181), pero no deja de reconocer que la era digital podría proyectar las cosas, peligrosamente, hacia niveles insospechados.

Existen varios antecedentes sobre la relación reescritura-traducción. Lefevere, por ejemplo, establece la traducción propiamente dicha (trasladar textos de un idioma otro) como “la reescritura más obviamente reconocible y ... la más influyente porque es capaz de proyectar la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura” (22). Este autor plantea el impacto que ocasiona en una obra traducida, la ideología de su traductor y las características de la poética al momento en que la traducción se lleva a cabo, lo que da paso a una obra totalmente diferente. Aunque aquí nos está hablando del traslado de un texto de un idioma a otro, lo cierto es que las mismas circunstancias influyen cuando se traduce desde un sistema de signos hacia uno distinto, como lo es el ejercicio literario que nos ocupa. En cualquier caso, la traducción persigue la apertura de signos y sentidos hacia otros espacios del entendimiento para los que la versión original resulta incomprensible, o relativamente hermética.

En *Teoría general de la basura*, Fernández Mallo define la traducción como el hecho de “traer algo y dejarlo en otro receptáculo ... que, lejos de tener que ver con el tiempo, multiplica el espacio a través de la transcodificación aplicada” (143). Mallo coincide en gran medida con Bourriaud cuando equipara la traducción a la topología. Ambos autores utilizan dicha referencia para dar cuenta de que en las prácticas de desplazamiento entre los signos no se pierde nada, sino que se realiza simplemente un ejercicio de transformación. Aunque el resultado final termine siendo algo totalmente diferente al original, en el fondo sigue siendo la misma cosa transformada en otra diferente. Este autor relaciona el *apropiaciónismo* con el acto de traducción, así una forma se puede traducir en otra mediante la manipulación y transformación de las bases originales. Entonces, el hecho de otorgar una nueva forma es, por sí misma, una acción traductora. De ahí que este tipo particular de traducción se presente como una forma especial de reescritura, donde se busca proyectar el objeto sobre nuevos universos significantes y estéticos para sustraerlo de su hermetismo.

La apropiación engendrada por la reescritura se presenta muchas veces como el objetivo principal de algunas obras literarias. Esa posibilidad de “secuestrar” lo ajeno, para luego replantearlo sobre tiempos, circunstancias y espacios diferentes, donde se alcanza a interceptar e indagar en otras estéticas, ha sido en varias ocasiones el propósito primero de algunos escritores. Estos buscan en sus obras, precisamente, resignificar textos de otros; por tanto, en estos casos, reescribir se presenta como motivo impulsor de la escritura. Como ejemplo de ello puede mencionarse, entre otros, *El Aleph engordado* de Pablo Esteban Katchadjian. Dicha obra constituye una reescritura de *El Aleph* de Jorge Luis Borges, en ella el propio escritor aclara: “El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde este” (50). Dichas obras se presentan como una suerte de experimentación, el texto original funciona como “medio de ensayo”, al que se le agregan o sustraen elementos para obtener un producto nuevo. Muchas veces, y como fue el caso de Katchadjian, los autores terminan padeciendo problemas legales relacionados con la propiedad intelectual.

Sin embargo, la reescritura no es siempre la razón de ser de la obra nueva, sino que muchas veces el acto de apropiación es utilizado como un medio para alcanzar fines más ambiciosos o complejos. Aquí, la reescritura suele presentarse, verbigracia, a través de la intertextualidad, la utilización de citas, referencias, asociaciones, resignificación de frases, etcétera. El hipotexto se pone en función de la nueva obra y no al revés. Un caso reciente, en el que la reescritura se convierte en vehículo para un fin mayor, es *La*

Nueva Araucana de Serafín Alfsen-Romussi. Esta es presentada a priori como una “versión actualizada” de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, pero en realidad el hipotexto aquí es solo un cimiento sobre el que habrá de levantarse un propósito político-cultural mucho más específico: la resignificación del pueblo chileno. En estas obras, la reescritura constituye acto de traducción, pero no solo de la obra precedente, sino también de signos que rodean al escritor y que necesitan ser puestos en movimiento.

El presente artículo tiene como objetivo central develar la reescritura como traducción de signos, lo que se presenta como uno de los territorios de la escritura radicante en *El libro de Tamar* y *Tratado de arqueología peruana* de los autores Tamara Kamenszain y Roberto Zariquiey respectivamente. Estas obras parecen inscribirse en esa segunda forma de trabajar la reescritura dentro de la literatura latinoamericana contemporánea. Si bien no se ha podido identificar crítica precedente que aborde el tema propuesto como uno de los espacios de la escritura radicante, lo cierto es que existen dos antecedentes críticos que plantean la reescritura en estas obras desde diferentes perspectivas.

Sandra Contreras identifica, en “Tempo, escala, tiempos: el relato de larga duración de Tamara Kamenszain”, a *El libro de Tamar*, junto a *Libros Chiquitos*, como el eslabón último de una espiral temporal en la escritura de Kamenszain, que comenzara en los años 70 y que se extiende hasta la actualidad. Contreras presenta el vínculo de este texto con fragmentos tomados de los anteriores libros de poemas publicados por Kamenszain. Establece así lazos entre los límites que ella misma se imponía sobre el quehacer narrativo y el despliegue de formas que logra en estos últimos libros (26).

Sobre *Tratado de Arqueología Peruana*, en el artículo de Biviana Hernández titulado “Ficciones del territorio: escritura y paisaje(s) en *Tratado de arqueología peruana* de Roberto Zariquiey”, se valora la reescritura presente en la obra como una de las dimensiones en que opera la textualidad. Esto se logra a partir de la reconfiguración de “los significados subjetivos de comunidades del pasado y como apropiación de los códigos/ lenguajes de las ciencias sociales para producir un texto fluctuante entre dos tipos de saberes y formas de expresión: poesía y arqueología” (351).

Lo cierto es que, en las obras estudiadas, el acercamiento a escrituras previas persigue la exploración de caminos que conduzcan a una meta más específica. El *pre-texto* se convierte en un “pretexto” para avanzar hacia el verdadero propósito perseguido con la creación. Tanto en una obra como en la otra, los autores son capaces de habitar esa “modernidad traductora” (Bourriaud 47) expuesta en el *Radicante*. En ambas se despejan los signos de pasajes anteriores que se encuentran contenidos en archivos. En el texto de Tamara aparece un archivo familiar, la fotocopia de la hoja de papel que le dejara su exesposo 15 años atrás con un poema que para ella en ese momento resultaba imposible

de entender. En Zariquiey, cobra vida el archivo histórico del Perú, el que se va destacando y desentrañando a través de esa “arqueología poética” puesta en práctica.

La noción de archivo ha sido ampliamente abordada, en la mayoría de los casos asociada a documentos públicos o de carácter colectivo que, por su importancia cultural, política, económica o social, son almacenados en museos u otros lugares equivalentes en pos de su conservación. Sin embargo, esta categoría ha logrado un alcance mucho más amplio hacia los últimos tiempos. El propio Foucault, en *Arqueología del saber*, reflexiona sobre el archivo como un sistema que permite a los enunciados adscribirse en una misma línea temporo-espacial y por tanto puedan relacionarse entre sí. Desde esta percepción, el archivo es algo más que un documento antiguo, algo más que un conjunto de “cosas” catalogadas en las que se retoma su permanencia. Aquí el archivo se presenta como “el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (221). Los niveles privados y públicos se entrelazan entonces, porque constituye el espacio que posibilita la existencia y la subsistencia de los enunciados, el espacio donde se define su actualidad.

En *Indicionário do contemporâneo* se aborda el archivo como “um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade da enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade ... não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói”¹ (Pedrosa, Klinger, Wolff, Cámara 22). En este sentido, el “dominar” un archivo posibilita la resignificación, reconstrucción o deconstrucción de enunciados, quienes lo tengan bajo su poder tendrán la posibilidad de hacerlo “hablar” bajo sus propios términos. En los casos que analizamos, un archivo histórico (Zariquiey) y un archivo familiar (Kamenzain), los autores retoman los mismos mediante su reescritura. Se realiza una especie de “traducción” que ofrece otras nuevas líneas de lectura, actualizando así el pasado y estableciendo un nuevo camino para aproximarse al presente desde la memoria. Ya lo planteó Rivera Garza cuando dijo que “un archivo consigna, es decir, reúne signos” (97). Son precisamente esos signos los que estos autores van traduciendo mediante la reescritura de los archivos escogidos por cada uno.

Los escritores contemporáneos han experimentado una forma diferente de proyectar los archivos. En ellos no solo se busca el polvo del pasado que ha quedado depositado sobre sus páginas, sino que se indaga en dichos “registros” las posibilidades de construir el presente. Florencia Garramuño lo ha expresado de este modo:

1. “Un territorio de disputa, pues controlar el archivo significa controlar las posibilidades de enunciación y, en última instancia, la construcción de una realidad ..., no representa un pasado, no da testimonio histórico, mas lo construye” (mi traducción).

La diferencia de la noción de archivo con la que trabajan estas obras es que ellas insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsadas por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente. (65)

Sobre esto, en el año 2013, Anna Titus publicó un artículo titulado “The influence of contemporary art on the modern notion of archive” en el que aborda el concepto de “archival return” (giro archivístico). En sus reflexiones, la autora indaga cómo el arte contemporáneo ha modificado las clásicas nociones de archivo, hasta ir construyendo novedosas instituciones alrededor de esta categoría. Así, en la actualidad, van adquiriendo relevancia los archivos personales y privados, y no solo aquellos que gozan de reconocimiento oficial. Tal como menciona Titus, la comprensión creativa de los archivos está sugiriendo nuevas maneras de organización y representación de la información que estos contienen (88). De esta forma, el giro archivístico ha conllevado a que muchos de los contenidos censurados por el oficialismo salgan hoy a la luz.

2. Kamenszain: un poema bajo la puerta aún tiene cosas por decir

Tamara Kamenszain fue una escritora argentina nacida en Buenos Aires en 1947, que se autodefinió como neobarroca a partir de sus primeros libros de poesía, reunidos todos en *La novela de la poesía* del año 2012. No obstante, al ir publicando libros de ensayos en paralelo a sus libros de poesía, el ejercicio crítico le permitió percibir las barreras creativas que ese espíritu neobarroco le suponían a su escritura. Es durante esta inquietud de la escritora por indagar en nuevas estéticas cuando nace la obra que nos ocupa. Publicada por Eterna Cadencia en el año 2018, *El libro de Tamar*, junto con *Libros Chiquitos* (2020) y *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), hace parte de su última producción artística, pues Kamenszain falleció el 28 de julio de 2021. En *El libro de Tamar*, la reescritura se presenta desde un espacio muy original. La necesidad que envuelve al sujeto lírico por reencontrarse con su exesposo fallecido, Héctor Libertella, la lleva a retomar un poema titulado “Tamar” que aquel le escribiera años atrás. Kamenszain incorpora la hoja de papel original que contiene dicho poema, a manera de una fotocopia, en la primera página del libro. Se emprende entonces un viaje a través de sus entrelíneas para indagar en todas aquellas cosas que aún le faltaban por decir a esos cinco versos. A partir de aquí el trabajo con el archivo original va tomando la forma de una traducción. Al parecer, cada verso, e incluso cada

palabra del poema de Libertella, lleva guardada una serie de historias, anécdotas, recuento de un pasado al que Tamara debe volver para entender ciertas cosas acerca de su trayectoria y separación amorosa: “la loca pretensión de que el poema ‘Tamar’ le diga algo que le permita recuperar de algún modo al hombre que alguna vez amó” (Kamenszain 18).

La incorporación del archivo (presuntamente original) antes de comenzar la escritura parece tener el cometido de servir como botón de inicio hacia un diálogo que quedaba pendiente entre ambos escritores, Kamenszain y Libertella. Se aprovecha la escritura para propiciar también un encuentro en el plano amoroso, a través de una especie de conversación entre Tamara y Héctor. “Intuyo que develar algo de lo que esconde eso que él llamó ‘bolsones semánticos’ es lo que me impulsa ahora a escribir en prosa” (14); con estas palabras, el sujeto lírico declara el objetivo principal de su escritura y justifica de algún modo la elección de la prosa como forma general de expresión. La voz del exesposo se va despertando de a poco, resurge entre las líneas entretrejidas por Tamara cuando en cada fragmento-capítulo de la obra inicia su escritura a partir de una fracción del poema original.

A partir de aquí, el texto va fabulando acerca de las posibles intenciones semánticas que envuelven la escritura de Libertella. En el apartado titulado “MATA RATA”, por ejemplo, la escritora recuerda un suceso del que fueron protagonistas ella y su esposo al poco tiempo de conocerse: él tomando una escoba procedió a matar a un ratón que merodeaba en el departamento que por entonces habitaban juntos en Nueva York. Al ir desentrañando, en “su idioma”, esos versos codificados, la Tamara de la historia comienza a escuchar de la propia voz de su exesposo muchos otros enunciados que rellenan la composición inicial: “Seguramente mi ex al escribir ‘Tamar’, además de combinar con gracia bolsones semánticos que solo yo puedo llegar tal vez a desentrañar (en ese sentido parece tratarse más de un mensaje velado que de un poema propiamente dicho), sin ninguna duda también había evocado aquella escena de amor neoyorquino” (22).

En ese mismo fragmento, el pasado amoroso de ambos comienza a esclarecerse con la nueva lectura del poema (o, mejor dicho, con la reescritura que se va practicando):

Parece ser que había que atar la rama para matar a la rata mientras en ese mismo acto se mataba una tara y se rearmaba la trama del amor. ¿Pero quién lo tenía que hacer? Por ahora creo entender que el hablante del poema “Tamar” parece estar dirigiéndose a sí mismo en un urgente imperativo donde hasta se impone, bajo signos de admiración, la tarea a todas luces imposible de arar el mar. En fin, mientras voy descifrando el mensaje anagramático por esta vía, todo parece empezar a aclararse pero, en aquel momento, todo era oscuridad. (22)

Este ejercicio continuo de transferencias, en el que lo rígido o intangible se hace palpable y entendible, convocan las ideas de Bourriaud en cuanto a la capacidad del radicante

para trabajar con materias primas que aún pueden seguir expandiéndose a través de otros registros o formatos. Se logra expresar todo el potencial de objetos previos (artísticos y no artísticos), siendo este uno de los mayores méritos del arte radicante: “Una ‘idea’ puede pasar así de lo sólido a lo flexible, de una materia a un concepto, de la obra material a una multiplicidad de extensiones y declinaciones” (157). En cuanto a esto, en *Indicionário do contemporâneo* se afirma que, “como o arquivo está sempre à mercê da interpretação — e interpretação no sentido da leitura e tradução de alguma língua ou linguagem— ... está invariavelmente sujeito à metamorfoses”² (Pedrosa, Klínger, Wolff, Câmara 38).

Siguiendo este mismo razonamiento sobre dicha aptitud traductora, Bourriaud plantea en *Radicante* que el artista contemporáneo, más que “producir un objeto, trabaja en el desarrollo de una cinta de significaciones” (157). El ejercicio de “viatorización traductora” que emprende Tamara en estas páginas le facilitan un camino de exégesis general, donde aprovecha para autorreescribirse y comprender las significaciones de algunas de sus escrituras anteriores. En la sección titulada “¡ARA MAR!”, por ejemplo, el verso del poema de Libertella al que hace referencia, le recuerda a Tamara un poema que escribió ella en el año 1991: “Me cuesta rebobinar ahora qué tenía en la cabeza cuando escribí ese poema, pero me parece que me estaba refiriendo a ayudarlo a él y, de paso, ayudarme a mí misma a salir a flote” (51). Inmediatamente después de esta reflexión, copia el poema íntegro que aparece en su libro *Vida de Living*, e indaga en esa relectura-reescritura el sentimiento que la llevó a escribir aquel poema en su momento. De esta forma, la voz de la Tamara neobarroca, invocada a través de sus antiguos poemas, resurge de entre las cenizas y se presenta otra vez ante la Tamara del presente.

El mismo ademán literario es utilizado más adelante, en “(MATA TARA)”, donde Kamenszain retoma su poema “Gentiles”, perteneciente al libro *El ghetto*, que dedicara a su padre y publicara en el año 2003. En este caso, otra vez, transcribe todos los versos en su totalidad, de forma literal sin cambiar palabra alguna o hacer modificaciones. A partir de ahí, se adentra en una especie de cavilación sobre el posible significado que le arroja ahora ese poema, y que al momento de escribirlo no alcanzó a notar: “Lo que me dice ‘Gentiles’ ahora es que, cuando nos separamos, yo ya sabía que Héctor caminaba demasiado apurado hacia la muerte y que yo ... lo dejaba ir sin mirar para atrás” (63). Aquí se vuelve a la memoria para entender el presente: “la memoria no es un archivo al que acudir para ‘saber qué ocurrió’, sino que realiza el movimiento inverso: el pasado viene al presente para construirnos hoy, para hablarnos de cómo somos hoy” (Fernández 150).

2. “Como el archivo está siempre a merced de la interpretación —e interpretación en el sentido de lectura y traducción de alguna lengua o lenguaje— ... está invariablemente sujeto a metamorfosis” (mi traducción).

Así, el poema de Libertella parece marcar el eco de una voz que necesita ser escuchada aún a través del tiempo, a través de otros poemas y otras voces. A partir de la reconstrucción-traducción que hace su destinataria, aparece una voz que se manifiesta: “Sin embargo, ‘Tamar’ no me está empujando ahora hacia la nostalgia evocativa sino que me habla en presente como si me obligara a mí a practicar el arte de reconstruir ruinas” (Kamenszain 68). En la página 77 del libro, la voz poética anuncia que, si se diera a la tarea de leer los versos de Libertella desde un modo imperativo, lo escucharía a él mismo decirle: “rubia, armá trama amá hoy aunque yo no esté, porque estuve y a mi manera todavía estoy”. Tamara recuerda entonces, a partir de ahí, que en su libro *Tango Bar*, publicado en el año 1998, ella había escrito ya un poema mediante el cual ahora Libertella le habla, el que transcribe a continuación para hacer posible esa presencia:

Rubia, ¿me escuchás?
Este es un mensaje
donde te digo
que soy tu amigo
y tiro el carro contigo
aunque ya me haya ido
aunque esté lejos
muerto vivo en tu recuerdo ... (77)

Así, la autora va encontrando en sus poemas anteriores los enlaces que le permiten dialogar con el texto de su exesposo: “me asombra bastante comprobar hasta qué punto mis poemas dialogaban anticipadamente con ‘Tamar’” (52). Aquí la reescritura de sus propios poemas no consiste en cambiar palabras o estructuras del original, sino en situarlos en un panorama temporal diferente e indagar desde allí sus posibles sentidos y alcances. La autora busca sin cesar las diferentes posibilidades de lectura que le ofrecen las circunstancias actuales. Esto le permite realizar una reescritura a través de otras reescrituras. Dicha apropiación, en realidad, es el medio para facilitar un encuentro entre dos seres que, objetivamente, no se encuentran en la misma dimensión espacio-temporal.

Ahora bien, otras voces aparecen también en esta aventura poética, otros espectros ayudan a Tamara a iluminar las sombras de aquella hoja A4. El texto hace un recorrido por las ideas de varios escritores como Julia Kristeva, Osvaldo Lamborghini o Philip Roth, a través de citas indirectas que se van intercalando en el discurso principal. La autora retoma a estos autores, precisamente porque sus lecturas fueron referentes que marcaron de alguna forma su trayectoria literaria. Sin embargo, reescribir las ideas de ellos bajo las circunstancias que la llevan ahora a elaborar este libro le obligan a realizar una nueva “traducción” de aquellos textos. De alguna forma, todos parecen ayudarlo a dilucidar el poema de Libertella. Así escribe, por ejemplo:

Como Osvaldo Lamborghini que dice haber escuchado, en la lejanía del exilio barcelonés, una rima cercana deudora del gauchesco, Kristeva dice que novelar es para ella “musicalizar” en su nueva lengua, para que el lector no solo piense sino que también pueda sentir en francés lo que ella le escribe ... Para mí, que contraponer ficción a poesía, esto de identificar ficción novelesca con la primera persona ... me resulta extraño ... Sin embargo, prefiero pensar que se trata de un bello oxímoron con el que ella me deja pensando y me guía un poco en este complicado intento mío que me va mandando, como como por un tubo, a novelar los asuntos del amor. (Kamenzain 40)

Del mismo modo, los espectros de otros literatos se vuelven verdaderas presencias entre las reflexiones de Tamara, presencias que sin dudas le van alumbrando el camino, ejemplo de ellos son las apariciones de las parejas conformadas por Josefina Ludmer y Ricardo Piglia, y Ted Hughes y Sylvia Plath. De ellos se retoman fragmentos de poemas, diálogos y partes de otros textos publicados con anterioridad.

Una de las reescrituras más significativas que presenta Tamara de estos escritores se encuentra en el segmento titulado “2 de julio de 2000”. Aquí se rescatan fragmentos literales de *Diario Sabático* de Josefina Ludmer, escrito a principio de la década de 2000 y publicado en el año 2010. Esta parece hablarle ahora otra vez a Kamenzain sobre su exesposo, al tiempo que, junto a los textos del resto de citados, se convierten en un portal al más allá a través del cual Libertella puede regresar. Así lo reflexiona la autora cuando dice:

Mirá y acordate, parece decirme a mí también “Tamar”. Y no es solo el marido con el que viví veinticinco años y del que después me divorcié el que me habla desde la A4. Es también el integrante de mi generación literaria con el que compartimos amigos y charlas entrañables. Es el que aparece en los Diarios de Ricardo Piglia compartiendo cenas en los mismos restaurant del Bajo que nombra el “Diario sabático” de Josefina Ludmer (Kamenzain 74)

De tal suerte, la obra que ocupa este apartado desarrolla un ejercicio de resignificación en relación con un texto previo que se presentaba encriptado y hermético. Desarrolla así una especie de reescritura en la que rellena de significado cada verso del poema original. Esto lo logra a su vez mediante otras reescrituras presentadas como voces que reaparecen, voces que tienen nuevas cosas por decir a partir de lo ya dicho. Dentro de ellas se incluyen la propia voz de la autora en su pasada versión neobarroca cuando retoma textos de sus antiguos poemarios. El colofón de dicho gesto literario se encuentra en la última parte de la obra, titulada “TAMAR”, donde Kamenzain se agencia del poemario de Mark Strand, *La historia de nuestras vidas*, para intentar escribir su propio “Tamar”. Con ello elabora su versión personal del poema de Libertella, que sirve a su

vez de respuesta a aquel: “Se me ocurre entonces que ... podría ir engordando partes del poemario de Strand con versos míos ... lo dejo librado a que los lectores adivinen quién escribió qué ... voy a empezar copiando la cita del epígrafe que puse al principio —pasándola, por supuesto, al femenino— y a ver cómo sigo después” (Kamenzain 84-85). Es así como el texto cierra con un poema escrito en verso que termina siendo un resumen de toda la obra, y donde Kamenzain concreta definitivamente el encuentro que tenía pendiente con su exesposo.

3. Zariquiey: la arqueología de la voz y los espectros del pasado

Roberto Zariquiey en *Tratado de arqueología peruana*, publicado el año 2005 por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, experimenta un doble juego: pensar la arqueología poéticamente y buscar el matiz arqueológico en la poesía. Visto de este modo, cabe preguntarse: ¿no es la arqueología una forma de reescribir el pasado? ¿No es la poesía también una forma de traducción ante otros registros que de por sí resultan herméticos? En esta brillante fusión de espacios y formas, la creatividad se convierte, prácticamente, en un trabajo científico. La búsqueda de un lenguaje “universal” que visibilice la realidad de un pretérito sociocultural y político conectado irremediamente con la actualidad del Perú, parece ser el objetivo principal de Zariquiey en las páginas de este libro. Aquí la reescritura es traducción y la traducción es reescritura. Ambos ejercicios creativos se entrelazan para ponerse a disposición de un proyecto literario que persigue algo mucho más complejo que volver pasivamente al pasado: rescatarlo, para entender el presente.

Bourriaud, en referencia a este tipo de praxis artística, plantea: “Todas estas prácticas tienen en común un eje de traducción: elementos que pertenecen a una cultura visual o filosófica local se ven transferidos, desde un universo tradicional donde estaban estrictamente codificados y fijados, hasta un universo donde se ven puestos en movimiento y quedan al alcance de una lectura crítica” (165). En *Tratado de arqueología peruana*, se intenta rescatar, en primer lugar, la voz de una nación a través de la personificación de su territorio. De igual forma, se busca recuperar el archivo histórico del Perú mediante la aparición de “fantasmas” que han estado silenciados, a los que se les proporciona un espacio donde puedan expresar todo lo que han mantenido callado durante tanto tiempo. Esto recuerda las palabras de Ticio Escobar cuando dice: “Pero aun desahuciado y falto de fueros, el arte no se resigna a perder su oficio viejo e intenta hacer de cada descampado un nuevo puesto de emplazamiento” (26). Zariquiey traduce el idioma de la tierra y del mar en palabras, y hace de lo invisible un significativo

lingüístico. Aquello que no vemos pero que permanece también puede hablar; mientras permanezca puede hablar.

“El tiempo pasado no es algo que viene a decirme cómo eran las cosas antes, sino que, como si de un ‘tiempo inverso’ se tratara, son huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente, a construir una identidad contemporánea” (Fernández 10). El autor sugiere esta forma de enfrentarse a la lectura en el poema inicial que conforma el llamado “Marco teórico”: “pensar/ en/ el/ Perú/ como/ se / piensa/ en/ un/ fantasma” (Zariquiey 13). Con ello se materializa una especie de invocación al espíritu dormido del Perú, el que revivirá, a través del lenguaje poético, sucesos del pasado y sentires del presente. De esta manera, y como se vio anteriormente, se puede escuchar la voz dolorida del territorio en varios fragmentos:

el Océano Pacífico susurra su reniego
y por momentos se muerde la lengua
y no se le oye
pero se puede percibir
cómo oculta su dolor
en los caminos delineados por la espuma
cómo su ronquido doloroso se hace blanco (Zariquiey 23);
se escucha el gruñido del Pacífico
enfurecido por haber tenido que arribar
a costas tan golpeadas como estas
y por tener que acercarse diariamente
a cuerpos tan enfermos y tan tristes
como los de mis compatriotas (27);
“algo pareciera decirnos el mar
con el nacimiento repentino de algo
a partir de la sola agua de su ola” (36);
como un soplido inmenso
la tierra debajo de los pies
¿Alguien respirará todavía dentro de este barro seco? (51)

En este caso, la lírica se presenta como instrumento de traducción de un imaginario (el espíritu del Perú) que habla en su propio idioma.

El primer acto de reescritura propiamente dicho que reconfigura un texto anterior aparece en las páginas 31 y 32, bajo el título “EL PASO PREVIO: LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA”. En este poema, el sujeto lírico (que se presenta aquí como un aprendiz de arqueología) cuenta una experiencia que tuvo en Magdalena (ciudad de Lima, Perú),

donde conoció a una joven pareja de arqueólogos de quienes aprendió lo que era prospectar un espacio. Ellos, en su momento, procedieron a elaborar un informe sobre los resultados de la prospección de aquel lugar, el que al parecer se perdió posteriormente en el INC. Pese a ello, de dicho informe se logró realizar una copia que el sujeto de la enunciación procede a “transcribir” a continuación bajo el título “Prospección desde la casa de la abuela”.

Separada en dos apartados, la supuesta copia del mentado informe se presenta en forma de poemas, versos que mantienen la misma cadencia poética que ha usado el autor para el resto del texto anterior: “la belleza de los malecones destruidos de Magdalena/ es inversamente proporcional a la niebla que la cubre/ observo el corazón mismo del mar marrón a través de la neblina” (Zariquiey 32). A partir de aquí, se puede apreciar cómo el autor crea imaginarios y a partir de ellos reescribe, aunque en la mayoría de los casos no se puede saber a ciencia cierta si el hipotexto utilizado pertenece a la ficción o a la realidad. Esto se adentra en el concepto *realidad-ficción* planteado por Josefina Ludmer: “Las literaturas postautónomas del presente saldrían de ‘la literatura,’ atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’” (45). A pesar de ello, la poesía se presenta a todas luces como un aparato capaz de versionar cualquier tipo de texto y cualquier tipo de lenguaje, haciendo posible el rescate de información y recuerdos que parecen ya perdidos.

El segundo vestigio de reescritura aparece con la presentación de una nueva voz en el discurso poético. Bajo el rótulo de “DIARIOS DE JULIO C. TELLO” son ordenados tres poemas que evocan tres fechas consecutivas de febrero en un año desconocido del siglo pasado. Cada uno de los poemas presenta la supuesta apreciación de Julio César Tello luego de haber estado indagando, arqueológicamente, en el territorio peruano. En este apartado, se sugiere de inmediato un gesto de apropiación a partir de un documento privado del afamado antropólogo peruano, si se sabe además que, antes de morir, este legó su inmenso archivo personal, conformado por más de ciento treinta mil documentos, a la Universidad de San Marcos (Perú). No obstante, no se tiene certeza, hasta la actualidad, de que se hallara un diario de vida entre esa documentación, lo que tampoco descarta su existencia. Téngase en cuenta que a partir de 1918 y durante aproximadamente 30 años, Tello recorrió casi todo el territorio peruano realizando trabajos de campo de los que sí dejó constancia en sus apuntes, resúmenes e interpretaciones. Una vez más, posicionado en un espacio real-virtual, el autor hace hablar a un espectro del pasado a través del registro poético, ofreciendo la posibilidad de proyectar sus impresiones desde un lenguaje mucho más traslúcido.

Más adelante se hace uso nuevamente de este ademán literario. Específicamente en el segundo subepígrafe del poema “EL PASADO ES UNA EXPERIENCIA QUE HAY

QUE VOLVER A VIVIR POR MEDIO DE LA MENTE”, titulado “Apéndice”, el sujeto lírico (otra vez el aprendiz de arqueología) dice: “En 1979, un arqueólogo peruano escribió un estudio sobre el sitio arqueológico de Chavín de Huántar. A continuación, presentamos el contenido exacto del texto que el propio investigador nos proporcionó en una conversación sostenida en su casa de Pachacámac” (Zariquiey 42). De esta forma, a partir de otra ficción literaria, el autor procede a reescribir, en forma de poemas, ese supuesto estudio arqueológico que nunca llegó a publicarse en revistas científicas, transformando un informe de carácter académico en una hermosa poesía sobre la presencia del pasado en la actualidad. Lo anterior hace recordar a François Hartog y su *Regímenes de historicidad*: “Encerrado en su burbuja, el presente descubre que el suelo se esconde bajo sus pies” (146). “Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad” (Danto 34-35), de ahí que el escritor radicante se permita navegar en una infinidad de posibilidades enunciativas y entrelazar formas para nada semejantes, con el propósito de proyectar diversas voces en un campo comunicativo abierto, que es, en este caso, el poético.

“El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión” (39), afirma Danto, también, en alusión a las posibilidades creativas que se manifiestan en esta forma del arte. Resulta que, específicamente en la obra que nos ocupa, la reescritura asume varias facetas a partir de las diversas voces que invoca el sujeto de la enunciación. En el poema titulado “ARQUEOLOGÍA E HISTORIA Oración apócrifa al apu Wiracocha”, se desarrolla la reescritura de la llamada “Plegaria al supremo hacedor Viracocha”, también conocida como “Oración primera al hacedor u Oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra”³. Este resulta ser un poema religioso inca para alabar al dios Viracocha (hacedor de todas las cosas y dios omnipresente para esa cultura). El propio título del poema anuncia el ejercicio de reescritura que se intenciona; al catalogar la oración como apócrifa, el sujeto lírico reafirma la intervención y modificación de la oración original. Seguidamente se trasmuta el propósito semántico de la plegaria (que ha sido siempre agradecer y suplicar), para en este caso dirigirse al ser que se encuentra del lado divino, con la voluntad de reclamarle acerca del dolor que supone estar del lado terrenal de la religión:

tú que cansado
apoyas tus portentosas manos en la tierra
y haces explanada de aquello que antes era cerro

3. Fragmento de la oración original: ¡Oh, Viracocha,/Señor que estás en el cabo del mundo,/Señor que dijiste/“éste sea varón,/ ésta sea mujer”,/Creador de todas las partes del mundo!/¿Dónde estás?/¿No te podré ver?/¿Está arriba,/está abajo,/ está en medio/tu trono?/Contéstame te lo ruego (Itier 181-182).

dinos

¿sabes lo que significa tener dios y lo que duele?

y si es así

¿Alguna vez compusiste una oración para agradecerle? (Zariquiey 47).

Ya hacia el final de la obra, el acto de reescritura vuelve a mutar para esta vez presentarse como la transcripción de parlamentos pertenecientes a sujetos que habitan nuevamente ese limbo real-virtual. En el fragmento titulado “LOS VESTIGIOS ÚLTIMOS DE LA TRADICIÓN ORAL AMAZÓNICA/ La infructuosa arqueología de la voz”, se retoma la voz de un viejo cashinahua que responde ante los lamentos de un arqueólogo, para quien ya no es eficaz la arqueología en su búsqueda de la tradición oral y las indagaciones sobre el inicio del mundo: “Una tarde, un viejo cashinahua respondió con fastidio a sus pesquisas:/ es él quien debe hablar/ no nosotros lentamente él (el sol)” (Zariquiey 61); sugiriendo que ya quienes están vivos no alcanzan a contarle todo, porque los recuerdos del pasado murieron con la muerte de sus protagonistas.

Asimismo, en la página 67, bajo el título general “INEVIDENCIAS ETNOGRÁFICAS”, aparece el pequeño discurso de un conferencista extranjero que ha vivido por mucho tiempo en Ucayali, y que ahora comparte con sus estudiantes de antropología el resultado de varios meses de trabajo en aquel lugar. Su discurso es sucedido por la reflexión de uno de los estudiantes de raíces shipibas radicado en Lima que lo escucha, quien solo le da valor al carácter comercial de los trabajos en cerámica aprendidos de sus antepasados. De igual forma, el texto que da cierre a la obra resulta ser la reescritura del relato, al parecer oral, del nieto favorito de Shawán Pico (presunto fundador de ocho comunidades shipibas). Este cuenta anécdotas acerca del prestigio que alcanzó su abuelo entre los pobladores debido únicamente a su habilidad para contar historias, pero que en realidad era un señor borracho y vago, sin mayores méritos; así rescata, otra vez, una voz que demuestra igualmente la pérdida de los principios y valores de la tradición originaria.

En esta obra se desarrolla una verdadera arqueología de la voz. Aun cuando se va marcando durante todo el discurso poético lo poco efectiva que resulta la ciencia arqueológica para llegar a la verdad histórica del pasado, la poesía hace posible el rescate de aquellas voces que sí tienen verdades por decir. Estas voces evidencian a través de sus palabras que, al desaparecer los pueblos originarios, ha desaparecido para siempre la memoria de la génesis cultural que les pertenecía, y queda solo el susurro del territorio y el murmullo de los muertos. Con ello, se vuelve incesantemente a la cita inicial de Ian Hodder: “Sólo cuando planteamos hipótesis acerca de los significados subjetivos presentes en la mente de una comunidad humana del pasado podemos empezar a hacer arqueología” (Zariquiey 9). El ejercicio de *traductibilidad* de esos ecos recuperados del

olvido (que, de no ser en este caso por el trabajo del poeta convertido en arqueólogo, hubieran quedado relegados a su hermetismo) hacen de Zariquiey un escritor contemporáneo, y de su “reescritura traductora” un territorio de la literatura radicante.

4. Reflexiones finales

El “*transferismo* contemporáneo” (Bourriaud 157) aparece en los textos analizados con el formato de un retorno al pasado. En ambos se recuperan “voces muertas”, que vuelven a la vida en forma de espectros para decir cosas nuevas en relación a experiencias pasadas, pero proyectadas esta vez en el presente: “Mais espectros e menos monumentos parecen ser os resultados dos trabalhos com arquivos na contemporaneidade”⁴ (Pedrosa 34). La voz de la enunciación va decodificando imágenes, palabras, símbolos hasta entonces encriptados o dejados al margen, todo con el propósito de posibilitar un encuentro, en el caso de Tamara, y visibilizar una realidad histórica, en el caso de Zariquiey.

Si bien en cada una de las obras analizadas se pueden identificar modos particulares de abordar los archivos o hipotextos, lo cierto es que, en ambas, la reescritura no constituye el propósito final del proceso creativo. Los actos de apropiación se presentan como artilugios que le permiten a los autores alcanzar los designios principales planteados desde el principio de los textos: para Kamenszain, descifrar el significado de un poema antiguo que le permita reencontrarse con su exesposo fallecido; para Zariquiey, insistir en la visibilización de la realidad histórica del Perú en cuanto a la pérdida de los pueblos originarios y a la violencia política.

En los dos casos se manifiesta un carácter altermoderno a la hora de habitar la reescritura. La acción de reescribir con la intención de traducir los signos amplía los espacios creativos del escritor, convirtiéndose en uno de los territorios de la escritura radicante recorridos por los sujetos contemporáneos. Así, las posibilidades estéticas de la escritura se disparan hacia el infinito, rompiendo con moldes y cánones. Las necesidades enunciativas de la obra la impulsan a rebasar los bordes, a habitar otros lugares espaciotemporales en busca de espectros que despejen el presente. De tal suerte, se aprecia una libertad creativa contemporánea que permite la interacción de géneros literarios, la incursión en lo real-virtual y el manejo de la forma como itinerario o desplazamiento. Este tipo de obras amplía las perspectivas clásicas de la traducción y ofrece, desde el rescate del pasado, la capacidad de romper con el hermetismo de signos y realidades personales, sociales y, en definitiva, literarias.

4. “Más espectros y menos monumentos parecen ser los resultados de los trabajos con archivos en los tiempos contemporáneos” (mi traducción).

Bibliografía

- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Traducido por Michèle Guillemont, Adriana Hidalgo, 2009.
- Contreras, Sandra. “Tempo, escala, tiempos: el relato de larga duración de Tamara Kamenszain”. *Anclajes*, vol. 26, núm. 1, 2022, pp. 21-36.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducido por Elena Neerman, Paidós Transiciones, 2007.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. CAV, Museo del Barro, Adriana Almada, 2004.
- Fernández, Agustín. *Teoría general de la basura*. Galaxia Gutenberg, S.L, 2018.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, 2002.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura No-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Traducido por Alan Page, Caja Negra Editora, 2015.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Traducido por Norma Durán y Pablo Avilés, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Hernández, Biviana. “Ficciones del territorio: escritura y paisaje(s) en Tratado de arqueología peruana de Roberto Zariquiey”. *Lexis*, vol. XLV, núm. 1, 2021, pp. 347-376.
- Itier, César. “Discurso ritual prehispánico y manipulación misionera: la ‘oración de Manco Capac al Señor del cielo y tierra’ de la Relación de Santa Cruz Pachacuti”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, vol. 21, núm. 1, 1992, pp. 177-196.
- Kamenszain, Tamara. *El libro de Tamar*. Eterna Cadencia Editora, 2018.
- Katchadjian, Pablo. *El Aleph engordado*. Imprenta Argentina de Poesía, 2009.
- Lefevre, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducido por María del Carmen África Vidal y Román Álvarez, Ediciones Colegio de España, 1997.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa*, vol. 2, núm. 32, 2009, pp. 41-45.
- Mendoza, Juan José. *Escrituras Past_ Tradiciones y Futurismos del siglo 21*. 17grises editora, 2011.
- Pedrosa, Celia, Diana Klinger, Jorge Wolff y Mario Cámara, organizadores. *Indicionário do contemporâneo*. Editora UFMG, 2018.

Rivera, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.

Titus, Anna. "The influence of contemporary art on the modern notion of archive".

Digitum, núm. 15, mayo de 2013, pp. 40-46.

Zariquiey, Roberto. *Tratado de arqueología peruana*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.