



El zigzag autobiográfico: estructuras barrocas en Tamara Kamenszain y
María Moreno

The autobiographical zigzag: Baroque structures in Tamara Kamenszain
and María Moreno

Federico Nicolás Salvá¹

UNAJ, UBA-CONICET.

federiconsalva@hotmail.com

Resumen: La colección *Lector&s* de la editorial Ampersand convoca a distintos autores a reconstruir el origen de su relación con la lectura. El origen, sin embargo, es un punto inhallable: un vacío que invita al ensayo autobiográfico y que funciona como un espejo en el que los autores se miran para comprender cómo han llegado a ser quienes son. En la mayoría de los volúmenes, ese recorrido imaginario participa del *ordo naturalis* que intenta organizar cronológicamente el laberinto de la memoria. Con pareja singularidad, los ejemplares de Tamara Kamenszain, *Libros chiquitos* (2020) y de María Moreno, *Contramarcha* (2020), se excluyen de esta serie y enfrentan la linealidad del tiempo de la historia con el zigzag del relato. El siguiente artículo quiere analizar la estructura barroca de estos textos autobiográficos y la razón de su forma.

Palabras clave: Autobiografía de lectoras - Barroco - Tamara Kamenszain -
María Moreno - Colección *Lector&s*

¹ **Federico Nicolás Salvá** es profesor en *Lengua y Literatura* (ISP: “Dr. Joaquín V. González”), licenciado en *Enseñanza de la Lengua y la Literatura* (UNSAM), magíster en *Estudios Literarios Latinoamericanos* (UNTREF) y en *Literatura Argentina* (UNR). Su tema investigación central son los mitos de origen de los escritores, línea que continúa en el Doctorado en Literatura (UBA), financiado con una beca doctoral del CONICET, dirigido por la Dra. Claudia Roman. Ha sido docente en secundaria y primaria, ha impartido el seminario *Teorías contemporáneas de la literatura y la cultura* (UNTREF) y actualmente dicta la materia *Taller de Lectura y Escritura* (UNAJ). Participa en distintos proyectos de investigación que van desde las figuraciones autorales (UBA) hasta las narrativas factuales (UNAJ).

Abstract: The *Lector&s* collection, published by Ampersand, invites a range of authors to reconstruct the origin of their relationship with reading. That origin, however, is an unattainable point: a void that calls for autobiographical essay and serves as a mirror in which authors examine themselves to understand how they became who they are. In most volumes, this imaginary journey follows the *ordo naturalis* that attempts to organize the labyrinth of memory in chronological order. With a shared singularity, the volumes by Tamara Kamenszain, *Libros chiquitos* (2020), and by María Moreno, *Contramarcha* (2020), break away from this pattern and confront the linearity of story time with the zigzag of narrative. This article seeks to analyze the Baroque structure of these autobiographical texts and the rationale behind their form.

Keywords: Reader autobiography - Baroque - Tamara Kamenszain - María Moreno - *Lector&s* Collection

Introducción

En el comienzo de *Contramarcha*, vemos a los personajes María Moreno y Tamara Kamenszain caminando del brazo mientras meditan sobre los límites que tienen los nombres propios cuando la muerte alcanza los cuerpos. La imagen no es solo una anécdota: escenifica el vínculo entre dos escritoras cuyas trayectorias fueron, en muchos aspectos, simétricas, y cuyas obras autobiográficas finales vuelven a consolidar el vínculo.

Nacidas el mismo año —1947— con pocos meses de diferencia, sus formaciones compartieron el influjo del existencialismo, el textualismo, el psicoanálisis y el feminismo. Frecuentaron cercanos espacios de socialización intelectual en la ciudad de Buenos Aires. Postularon también la centralidad del barroco en sus poéticas.

La publicación de sus autobiografías de lectoras durante el mismo año —2020—, también con pocos meses de diferencia, es la última simetría de sus recorridos: Kamenszain con *Libros chiquitos* y Moreno con *Contramarcha* dieron a conocer el origen de su relación con la lectura en el marco de la colección *Lector&s* de la editorial Ampersand. La estructura de sus textos es una singularidad que rompe con las composiciones recurrentes en la colección, que al momento de ser publicadas, cuentan ya con un archivo constituido por nueve volúmenes, con el cual pueden establecer puntos de continuidad y de ruptura.

Ese archivo, desde ya, admite diferentes lecturas. Si nos detenemos en las regularidades y divergencias compositivas, observamos dos persistencias en los textos de la colección. Por un lado, la gran mayoría de los autores ubica una primera entrada que se distancia del resto ya sea para proyectar

autofiguración², ya sea para reflexionar sobre la lectura³, sobre el propio origen⁴ o bien sobre las condiciones en las que se produce el libro⁵.

El tiempo verbal de estas entradas es el presente y su rasgo compartido es la insistencia deíctica: el texto se sitúa una y otra vez en las coordenadas de su propia producción. Predomina, en primer lugar, la deixis metadiscursiva, tensada entre lo exofórico y lo endofórico. En *Los libros y la calle* de Cozarinsky, por ejemplo, una pregunta irrumpe entre paréntesis, como si el autobiógrafo interrumpiera su relato para interpelarse desde otro plano: "(¿Cuántos años había dormido este episodio antes de que despertase al escribir estas líneas?)" (28). En segundo lugar, aparece con notable insistencia la deixis temporal, con la que el autobiógrafo exhibe su consciencia sobre el acto mismo de escribir. Battilana lo formula así: "Repaso estas notas de lector. (...) Pero en este instante, mientras escribo, la imagen de la muerte, la imagen de eso que seré para los otros se vuelve inconcebible" (107).

Tras esa apertura, la mayoría de los relatos se organiza cronológicamente, bajo la forma de lo que Gérard Genette llamó narración ulterior⁶, un tipo de relato que, situado el narrador al final de los hechos, se

² Es el caso del inicio de Sylvia Iparraguirre (2018), la semblanza en tercera persona de Alan Pauls (2018), el texto sin título de Edgardo Cozarinsky (2019) y el de Moreno (2020), el comienzo de María Teresa Andruetto (2023).

³ Entre ellos encontramos "Despertar" de Noé Jitrik (2017), el texto intitulado de José Emilio Burucúa (2017), "0. Introducción" en Daniel Link (2017) y "Nota introductoria" en Carlos Battilana (2024).

⁴ En ese conjunto se inscriben "Un posible comienzo" de Sylvia Molloy (2017), el texto sin título de Luis Gusmán (2022), "Introducción" de Luís Felipe Noé (2024), "Origen" de Ida Vitale (2025) y "La isla de la nada" de Mariana Enríquez (2025).

⁵ Aquí tenemos la "Presentación" de Carlos Altamirano (2019), "Advertencia" de Margo Glantz (2019); "Ver hacer" de Kamenszain (2020), el texto intitulado en Diamela Eltit (2021) y "Una justificación" de Nora Catelli (2026).

⁶ Gérard Genette llama narración ulterior a aquellos relatos en los que, como sucede en la obra proustiana, el narrador se sitúa al final de los acontecimientos, tanto en el acto de narrar como en la temporalidad de la historia, y se proyecta hacia el pasado en el desarrollo del relato. Esta organización temporal se configura en un presente que se repliega

remonta hacia el pasado para desplegar en pretérito su discurso hasta alcanzar, de manera lineal, el presente en el que se encuentra. Se genera así una estructura dual: un primer segmento se inscribe en un tiempo autónomo respecto a la historia, seguido por una narración ulterior en pretérito que organiza los eventos de forma sucesiva.

Esta estructura cronológica es predominante en la mayoría de los volúmenes, aunque, leído cada libro en su especificidad, la excepción que implica el estilo autobiográfico requiere una serie de salvedades. Entre ellas, hay que contar los ensayos de Glantz y Carolina Sanín. También el glosario de Pauls, que imita el de Roland Barthes⁷. Sufre rupturas en Link, también en Cozarinsky y en Iparraguirre, quienes dividen su libro en dos: el primero narra en tercera persona la segunda parte y la dedica a los nombres y a las instituciones a las que se debe; los segundos compendian lecturas y citas en la sección final. Enríquez entrevera el recuerdo y el presente.

La singularidad que hoy nos ocupa es la de Kamenszain y la de Moreno. La lectura conjunta se sostiene no solo en los múltiples vínculos que estas autoras mantienen, sino también en una coincidencia formal: su particularidad absoluta está marcada por el imaginario barroco. Las páginas siguientes quieren dedicarse a estudiar la estructura original de sus autobiografías.

Kamenszain: el eco barroco

El comienzo de la escritura es siempre un problema. Implica un problema mayor si la escritura parte de un deseo ajeno. Kamenszain, que publica su volumen antes de Moreno, no apela a su brazo, pero también se

constantemente hacia el pasado, de manera que la historia se cuenta a posteriori, mientras se avanza en el relato hasta alcanzar el punto del presente de la escritura.

⁷ Alan Pauls publica al mismo tiempo *Trance*, abril de 2018, junto a su traducción para Eterna Cadencia de *Roland Barthes por Roland Barthes*, marzo de 2018.

toma del brazo de alguien más. Macedonio Fernández será aquel que le provea la noción “lectura de trabajo” (*Libros chiquitos* 11) y con ese sintagma consigue el paso que le permite articular el problema de una escritura por encargo con un modo efectivo de poner en marcha la máquina de escribir.

La lectura de trabajo no implica copia ni influencia, sino una dinámica en la que el lector se inmiscuye en la escritura del autor leído dentro de un proceso dominado por el “lento venir viniendo más que como una llegada” (*Libros chiquitos* 11). Leer y escribir forman una dupla inseparable donde una empuja rápidamente a la otra, un pasaje breve e intenso mediado por el cambio de posición del cuerpo: se levanta la cabeza de las páginas ajenas para volver a inclinarla en las propias.

En este movimiento se manifiesta un primer sentido de “lo chiquito”, una fuerza que activa el deseo de escribir en el marco de una economía del deseo de literatura (Contreras 12). No es tanto una cuestión de escala, es una cuestión de intensidad: son detonantes de la energía que desencadena la escritura. Un ritmo que sincopa la lectura, el hiato y la escritura, que va desde la noción barthesiana de escribir la lectura al comienzo macedoniano del puro comienzo.

Ese ritmo anuncia la forma del libro. Esa dinámica de ir de “lo chiquito” a “lo chiquito” —de la lectura, la pausa, el hiato a la escritura— configura un orden secuencial, pero que no se da en la concatenación de episodios ordenados cronológicamente ni en el principio de complicación-resolución de la trama narrativa. Su lógica es otra y admite para su comprensión distintas figuras que caracterizan la obra general de Kamenszain y que la inscriben en diferentes imaginarios y tradiciones, pero que confluyen, al fin, en la imagen de una poeta barroca.

La primera manera que tenemos para entender la estructura de *Libros chiquitos* es aquella que alude a la relación entre la poesía y la narración en

prosa. Si bien el vínculo problemático entre escritura poética-prosaica y la pregunta sobre cómo una poeta puede narrar en prosa es recurrente en Kamenszain, según Enrique Foffani y Sandra Contreras el tema toma su dimensión crucial cuando aparece en 2012 la publicación de su obra poética reunida en *La novela de la poesía*, momento en el que la autora se enfrenta a su obra completa en toda su extensión y percibe la forma narrativa de su poesía junto al vínculo de los sucesivos libros chiquitos que la integran.

Es precisamente la noción de enlace utilizada por Foffani para registrar el rastro narrativo en la poesía de Kamenszain la que nos lleva a la figura del hilo y el tejido como modo de describir la forma kamenszaniana posterior a la publicación de su obra poética reunida. Los libros sucesivos de Kamenszain así como las entradas sucesivas de *Libros chiquitos* se enlazan y se reanudan desde el nudo último para ir construyendo de forma espiralada el bordado del texto global.

Se trata de una forma compositiva particular que podemos ejemplificar con el modo en el que se suceden las primeras entradas del libro. “¿Se escucha?” termina con la referencia a Nicanor Parra y a la poesía performática. Con este nombre propio y este problema se reanuda la entrada siguiente, “Yo no sé”. Esta entrada, a su vez, termina con el problema de cómo se lee según Pezzoni, nombre propio con el que comienza “Cómo leer”, la siguiente entrada.

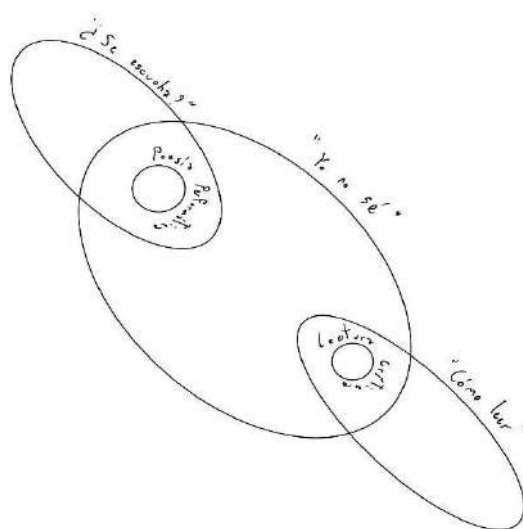


Figura 1. La forma reanudada.

El enlace y la reanudación son los aspectos narrativos de *Libros chiquitos*, una autobiografía lectora de una poeta. Ahora bien, si pensamos en las constantes reflexiones de Kamenszain sobre los vínculos entre narración y poesía, también podemos preguntarnos en qué sentidos estas modulaciones de la prosa participan de una escritura poética. La noción de *versura* de Giorgio Agamben colabora para entender este punto.

En latín, *versura* es “el punto en que el arado llega al final del surco y da la vuelta” (Agamben *El final del poema* 252), y representa para el autor la forma del *enjambement*, el encabalgamiento de los versos. La especificidad de la poesía estaría dada por su posibilidad de encabalgarse al final del verso, es decir, de romper la sintaxis y de esta manera desligar —profanar— y desestabilizar el vínculo entre el sentido de la oración y el sonido del verso. Desde esta idea de verso, a la que Kamenszain hace referencia explícita con

el concepto agambeniano de “paso de prosa” (*Libros chiquitos* 21, 29, 71)⁸, también puede pensarse la estructura de *Libros chiquitos*: una entrada se encabalga en la siguiente y no sigue la sintaxis episódica y prosaica, sino que opera en una lógica que hace vacilar la relación sintagmática de la oración y la desordena a la manera de la figura retórica del hipérbaton, predominante en el barroco.

La *versura*, entendida como un movimiento zigzagueante, no solo refleja la influencia de la escritura poética en la narración, sino que también establece un vínculo entre el modo de lectura hebreo y el castellano que Kamenszain, en “El ghetto de mi lengua”, recupera como una doble influencia de sus tradiciones de origen:

(...) en el origen de mi aprendizaje de la lectoescritura conviven dos lenguas: una —o dos en una, el hebreo y el idish— se escribe de derecha a izquierda y la otra —el castellano— se escribe de izquierda a derecha. En el choque entre esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea ubico también un primer estallido literario (159).

Así como la *versura* rompe en su ir y venir la sintaxis en el verso encabalgado, la colisión de los recorridos de lectura hebrea-castellana determina otra forma de ir y venir continua, enlazada, en la escritura de Kamenszain. Traza la forma de una Z, un movimiento en zigzag que, incluso, tiene su propio antecedente en la historia de la escritura: la escritura que alternaba su dirección de derecha a izquierda y de izquierda a derecha en la Antigua Grecia se llamó, lo recuerda Agamben en *Idea de prosa* (25),

⁸ En *Una intimidad inofensiva*, Kamenszain para referirse a la tensión entre sonido y sentido en Sylvia Molloy, Mariano Blatt y Washington Cucurto hace explícita la categoría: “Entre el *versus* (verso) y el *proversus*, (prosa), lo que él llama ‘versura’ definiría justamente ese punto medio que marca un doble movimiento: hacia atrás, con el corte de verso que apela al sonido y, hacia adelante, cuando el encabalgamiento, en busca del sentido, practica un paso de prosa.” (131-132).

“bustrófedon” y tomó su nombre del surco que el arado de los bueyes escribe sobre la tierra.

Ahora bien, la crítica referida al libro aún no ha dado cuenta de la manera en la que se producen los enlaces y las reanudaciones en la escritura poética de la prosa de Kamenszain en *Libros chiquitos*. No basta observar que se encuentra alterada la sintaxis canónica del libro; tampoco advertir el vaivén del recuerdo. Si seguimos el concepto de *versura* de Agamben y admitimos la escena de escritura de una poeta escribiendo prosa, encontramos una figura retórica que, en buena medida, describe la original lógica sucesiva del libro: la anadiplosis, una figura retórica que alterna la repetición y la fuga, acaso como un despliegue ecoico⁹, característico de la poética de Kamenszain.

Antes de multiplicar figuras, conviene mostrarle al lector este funcionamiento. Tomemos otra vez la entrada “Yo no sé”. Como vimos, esta sección comienza retomando la anterior, “¿Se escucha?”, desde el problema de la poesía performática de Nicanor Parra, donde se anuda un tipo de relación entre la poesía, el cuerpo y lo real, vinculado por Kamenszain con el momento en el que escucha por primera vez la lectura en vivo del discurso/poema de Parra —ejemplo de poesía performática— en un festival de poesía en conmemoración de Vicente Huidobro. Ese núcleo despliega dos reflexiones: una sobre la relación entre doxa y poema y otra sobre el poema y la realidad en el “Discurso de Guadalajara”. De este último núcleo, se

⁹ Pensado como una lógica prosaica, el eco, entonces, implica una repetición de lo anterior, pero también precisa de una pérdida de lo anterior a lo anterior. Por lo tanto, el hilo narrativo de *Libros chiquitos* realiza una estructura con forma de Y. Así como una estructura narrativa ordenada alrededor de un centro argumental se puede nombrar como una estructura con forma de X, porque la energía narrativa se condensa en un punto crucial y definitorio hacia el que tienden las líneas argumentales, la estructura del libro de Kamenszain puede ser entendida como estructura con forma de Y, ya que opera en ella un desvío del hilo argumental en una ramificación de bifurcaciones.

despliegan, a su vez, dos problemas: la igualación del tiempo y el espacio en el poema-realidad y la risa provocada por el “Discurso de Guadalajara”. De este último nodo, se despliegan dos núcleos más: la risa como signo de la contradicción y la risa como tapa de la disolución entre sujeto y realidad que propone la poesía a través del lenguaje. De este último núcleo, Kamenszain extrae dos referencias: el verso “Yo no sé...” de Vallejo y el profesor Pezzoni, de quien, deriva dos núcleos más: la clase de Pezzoni sobre el poema de Vallejo y la clase de Pezzoni como el profesor performer. Así, hacia el final de la entrada recoge el tema del principio, la poesía performática, para darle lugar a la clase performática que describe como una forma del ensayo y la crítica. La entrada concluye con la idea de que la lectura crítica es una manera de amor y de disfrute del texto del otro. Así como esta entrada retoma la anterior, la próxima, “Cómo leer”, recupera este final y comienza con la primera experiencia de Kamenszain con Pezzoni como profesor.

“Yo no sé”

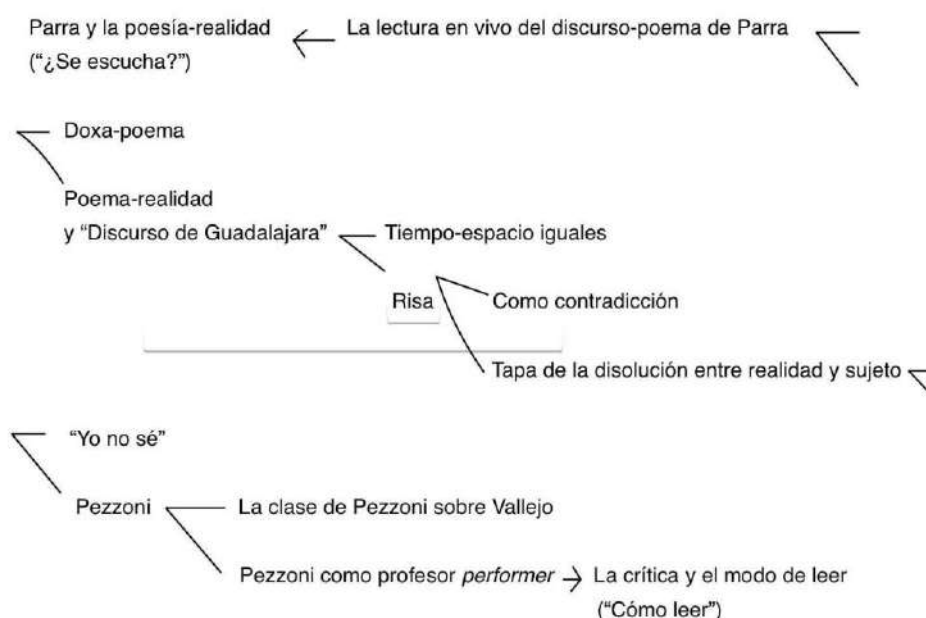


Figura 2. El despliegue ecoico.

“La poesía-realidad de Parra” hace eco en “Parra”. “Parra”, al ser pronunciado otra vez, actualiza el eco en “Parra y el discurso-poema”. El eco se vuelve a pronunciar en “El discurso-poema” y hace eco en “La doxa-poema en el Discurso de Guadalajara”, que, a su vez, hace eco en “Discurso de Guadalajara” hacia “El tiempo-espacio igualados en la risa”. Transcrito en los términos de la anadiplosis, el esquema es el siguiente: La poesía-realidad de Parra/Parra/Parra y el discurso-poema/El discurso-poema/La doxa-poema en el Discurso de Guadalajara/El Discurso de Guadalajara y el tiempo-espacio igualados en la risa, etcétera.

Sobre la estructura global del texto, algunos críticos que tempranamente realizaron las reseñas del libro notaron ciertas recurrencias bajo la figura del eco y la tradición del barroco, pero, tal vez limitados por la brevedad y urgencia de toda reseña, no desarrollaron la complejidad de este aspecto. En primer lugar, Francisco Álvarez Francese había percibido la lógica ecoica en la estructura del libro, pero solo reducida a la disposición de los nombres propios: “cada obra mencionada tendrá su eco más adelante, cada autor que se nombra como aparente mero ejemplo luego es retomado” (en línea). En segundo lugar, Francisco Aiello también supo destacar esta forma, pero da un paso más y apela al procedimiento de diseminación/recolección, que asocia al barroco:

la unidad del libro se refuerza gracias a la mención, hacia el final de algunos capítulos, de asuntos que tratará el siguiente; como así también mediante oportunas enumeraciones que aglutinan nombres o ideas esparcidas en páginas anteriores, a la manera de ese procedimiento tan empleado en el barroco —tendencia afín a la poética de Kamenszain— conocido como diseminación y recolección. (s/p)

El recurso lo rastrea Ernst Curtius en el Siglo de Oro Español y lo describe como un esquema de recapitulación (*Summationsschema*)¹⁰ en el que se presentan una serie de elementos a lo largo de una forma literaria para luego ser recopilados hacia el final de la composición.¹¹ A nuestro entender, este esquema podría dar cuenta de la relación del final de *Libros chiquitos*, “III. Una coda”, con todo el texto anterior, ya que el concepto de coda nombra el epílogo musical en el que es una posibilidad la recapitulación de melodías de las piezas anteriores, pero no para describir la estructura global del texto ni tampoco la estructura particular de sus entradas¹². Si bien Aiello emparenta este esquema con la lógica ecoica¹³ como un ordenador de la unidad del libro porque tanto el esquema de la recapitulación como el eco operan en un ida y vuelta, en círculos de sentidos que se expanden desde un principio hasta un final, la diferencia entre ambas es que en la recolección la estructura se cierra en el final y en el eco, por su valor de dispersión, la estructura se abre hacia lo sucesivo, tal y como había consignado Jorge Panesi en su lectura de *La casa grande*: “una vuelta que no cierra, como una serpentina” (297), algo que Adriana Kanzepolsky logra entrever en *Libros chiquitos*:

Quise insistir un poco más en los poemas porque pienso que ese gesto de síntesis, de recuperación de motivos, pero no de clausura sino de apertura a una nueva pregunta o a un nuevo desafío al lector, como también a sí misma, es la lógica que rige, en buena medida, las 141 páginas de *Libros chiquitos*. (6)

¹⁰ Curtius 406-410.

¹¹ Dámaso Alonso, en *Seis calas en la expresión literaria española*, comprende este procedimiento en el marco de la correlación y lo registra por primera vez en la poesía alejandrina. Sin embargo, coincide junto a Curtius en que el procedimiento tiene predominancia en el barroco del Siglo de Oro español.

¹² En “Discurso crítico y relato de vida: *Libros chiquitos* de Tamara Kamenszain”, Kanzepolsky reconoce la lógica de este esquema sin nombrarlo en el final del poemario *El ghetto* y en el volumen *La novela de la poesía*. Sin embargo, no extiende esa lectura a *Libros chiquitos*.

¹³ Al respecto, puede considerarse una de las versiones del mito de origen del eco, en la que el cuerpo de la ninfa Eco es despedazado y esparcido por la tierra (en Longo *Dafnis y Cloe*).

Optamos por la figura del eco porque entendemos que la recolección final en las entradas de Kamenszain, en primer lugar, no retoma todas las líneas anteriores, sino que, como el eco, en ellas hay pérdida y, en segundo lugar, porque el eco abre el camino hacia la desembocadura de la entrada siguiente de manera iterativa. El eco es una figura que estructura el texto, no solo por la repetición, sino también por la pérdida que implica. Lo ecoico se realiza en la anadiplosis que hilvana la prosa de *Libros chiquitos* y en la permanencia de los nombres, temas y problemas que retornan a lo largo del libro. La resonancia de una serie de nombres, temas y problemas permanece vibrante en toda la caja de resonancia que es el libro y aun cuando la fuerza inicial de su pronunciación ya ha sido agotada, en ciertos momentos de la trama son repetidos para que vuelvan a sonar y hacer, nuevamente, eco.

En definitiva, la estructura de *Libros chiquitos* toma su forma del pliegue y el despliegue barroco, en el sentido que le da Gilles Deleuze: el barroco, antes que una esencia, es una función operatoria y un rasgo caracterizado por un ritmo de pliegues, repliegues y despliegues que impulsan la materia en un continuo infinito. El mecanismo de este movimiento funciona como un resorte que impulsa la materia-pliegue y la materia-tiempo en una fuga hacia adelante, pero que, en su vuelta al repliegue, retorna para relanzarse, movimientos que Panesi había anotado en *La casa grande* como un “repliegue expansivo” (298) y que Danielle Magalhães recientemente ha retomado como un “lançar-se ao outro lado” (85). En este sentido, también debe inscribirse la figura espiralada que proponen Contreras y Kanzepolsky o la imagen de una serpentina que el mismo Panesi esboza para graficar la relación entre los libros de Kamenszain, el procedimiento de *Summationsschema* al que apela Aiello y nuestro uso de la figura del eco iterativo, encadenado.

Como una estructura barroca, en suma, *Libros chiquitos* envuelve y desenvuelve su materia en la búsqueda de una continuación y extensión sin límite. La forma del pliegue, la reanudación o el eco encuentran su especificidad en la anadiplosis, con la que Kamenszain envuelve su trama en la repetición y desenvuelve en la diferencia. Deleuze, por su parte, compara la extensión de la materia en el barroco con la descarga continua de una “infinitud de arcabuces de viento” (15). Nosotros bien podemos asimilarlo con el funcionamiento ‘pneumático’ del eco: el arma comprime el espacio del aire y en su presión dispara; el eco iterativo, fenómeno acústico del viento y las superficies materiales reflectantes, comprime el aire y lo dispersa en su rarefacción.

En Deleuze y en Kamenszain, en fin, este movimiento configura un ritmo en su repetición. En *Libros chiquitos*, esos impulsos que reactivan la materia de la trama son impulsos de lo chiquito, porque repliegan y despliegan la materia-tiempo del relato en una sucesión corta e intensa definida por la relación chiquita entre lectura y escritura.

Moreno: la contramarcha barroca

El enlace y la reanudación, la versura, la anadiplosis y el hipérbaton, el hilo y el eco son figuras que permiten entender la composición particular y barroca de *Libros chiquitos*. Sin embargo, la estructura narrativa también implica una relación entre la narración y el tiempo. En este caso, la forma del tiempo en el texto difiere de la narración ulterior, predominante en los demás volúmenes de la colección. Si bien toda la estructura global del libro sigue la lógica ecoica descrita en la sección anterior, lo cierto es que desde la entrada “Pasión materna” el tiempo del relato se comienza a ordenar cronológicamente, porque traza un momento axial que reconfigura el tiempo del relato autobiográfico.

Hasta “Pasión materna”, la narración se articula en una serie de pliegues, repliegues y despliegues en los que el ritmo de la lectura y la escritura van impulsándola hacia adelante. Esa lógica constituye un mecanismo narrativo y de escritura, pero, ante todo, sostiene una forma de la demora y la búsqueda mediante la escritura autobiográfica. La suspensión en la que permanece la búsqueda mientras continúa en su ejercicio de escritura encuentra en el recuerdo de la escena de lectura en la que Kamenszain ubica su origen como lectora y, por tanto, escritora, el acontecimiento con el que se reestructura el tiempo del relato.

Como si se remontara a un punto cero y recomenzara, la rememoración de la escena de lectura del origen reestructura narrativamente el libro y estabiliza linealmente el tiempo. Esto es, desde la introducción hasta la novena entrada, “Pasión materna”, el tiempo del relato es espiralado. La narración no es episódica y se articula a partir de la lógica ecoica que describimos. Pero, luego de la escena de lectura del origen, Kamenszain narrará cronológica y sucesivamente su vida desde los distintos tipos de lectora que asumió: la lectora apasionada en “Pasión materna”, la lectora burocrática en “La biblioteca”, la lectora periodista en “Cómo me hice periodista”, la lectora tallerista y la lectora jurado en “Una maestra ignorante” y la lectora asesora editorial en “Primero publicar, después escribir”.

En “Pasión materna”, entonces, el zigzag del recuerdo y la escritura autobiográfica la llevan al centro vacío de su relación con la lectura: “Que mi madre me haya mirado leyendo y se haya inspirado para retratarme cuando me vio enfrascada en esa actividad fue determinante para mí” (*Libros chiquitos* 85-86). La escena de lectura originaria no dice demasiado. Solo vemos a Kamenszain leyendo en su cama, mientras su madre la dibuja. Es una experiencia muda y pura: por eso, la escena de lectura que se acerca más al retrato que al relato, porque en ella nada sucede. El descubrimiento de un

destino como lectora se da gracias a la mirada materna, quien, con su deseo, le dibuja un camino y le instituye una imagen en su doble valor: es decir, la imagen del retrato en sentido estricto y la imagen de una autora ligada a la escena familiar.

En Moreno será también una escena de lectura y el vínculo con su madre lo que determinen el origen de su relación con el tipo de lectura que la interesa. Con el nombre ‘contramarcha’ refiere este movimiento que no solo opera en el nivel narrativo, sino que también esquematiza la forma estructural del texto y su inscripción original en la colección. A este último aspecto vamos a dedicar las páginas siguientes.

Antes, es necesario recuperar el episodio nuclear. Hay un “acto, que cambiará mi vida”, dice Moreno (160). En el libro, se anuncia en la introducción y se completa en la última entrada del libro. Se trata de un episodio traumático que está sincopado en dos momentos y que sigue la lógica del *après-coup*¹⁴. Al inicio se deja entrever la circunstancia que la desvía del camino previsto por su madre —esto es, una lectora obediente destinada al ascenso social a través de la institución escolar— y que le permite comenzar a ser la que será.

En el episodio, Moreno, con 14 años, se encuentra a su profesora mientras espera el colectivo. La vemos con pavor, pero ignoramos la causa.

¹⁴ Traducida por Jacques Lacan como *après-coup*, la noción *Nachträglichkeit* plantea una lógica temporal del trauma en el psicoanálisis. Según Jean Laplanche, este opera en un sentido de retroacción que “parece invertir la flecha del tiempo, ya que el sentido del acontecimiento 1 no aparece o no se da sino en un tiempo 2” (39). El recuerdo en la escena 2 de la escena 1 es traumatizante, es decir, lo que actúa en el trauma es el recuerdo de la escena 1 en el momento de la escena 2, cuando la huella mnémica del primero es activada de forma diferida por el segundo. En su estudio sobre las distintas etapas que la noción tiene en el pensamiento freudiano, Laplanche advierte que el acontecimiento inicial no puede ser alcanzado, ya que de él solo queda una huella mnémica, y, aunque Freud intentó discutir este punto, la lógica del diagrama propone que es posible atribuir las fantasías a la influencia ulterior de una imaginación retroactiva que llama “retro-fantaseo” (76).

Cuando la docente, con un leve empujón, la invita a subir al vehículo, Moreno huye, contramarcha:

Fue una contramarcha, lamento la jerga militar pero es precisa. En efecto, algo se puso en marcha entonces, algo, no por confuso, menos decidido: de hecho en la contramarcha se impone más la decisión del desvío que su nuevo sentido. No hay plan ni deseo, sí lo que importa: al contrario que en la retirada, no es por el otro el que nos obliga con su acción. (*Contramarcha 7*)

Hasta el final del libro no entendemos la razón de la súbita reacción. Sabemos que le provocó un *surmenage*, que la sumergió en su habitación, que no volvió al colegio y que la salvaron los tangos de Gardel y su radio Spica. Cuando alcanzamos las últimas páginas, las causas se completan. En una escena de lectura escolar, la profesora la obliga a leer en voz alta. La alumna Moreno se niega. La docente insiste. La alumna se vuelve a negar y es arrastrada del brazo, con pupitre y todo. Tras el escándalo la clase termina, el día termina. En la calle, alumna y profesora se vuelven a cruzar en la fila del colectivo. La docente, ahora educada, la invita a subir primero y levemente la vuelve a tocar, esta vez para direccionarla hacia el transporte. En ese instante, el cuerpo de Moreno rechaza la violencia de la serie de figuras maternas —de la madre, de la profesora y también de la directora, quien en una escena anterior ya la había tomado del brazo para retarla— y así activa la contramarcha: un movimiento de resistencia y de búsqueda, que vuelve sobre sus pasos para huir hacia otro lado, uno distinto del que su madre le había preparado. Cambia la dirección de su vida hacia otra relación con el saber y la institución: deja la escuela, se encierra en su habitación y retoma su escolaridad en el colegio nocturno. Allí encuentra una nueva comunidad de desaventurados compañeros que la valoran y que gustan de ella.

Según el *Diccionario militar etimológico, histórico, tecnológico* de José Almirante¹⁵, se denomina contramarcha a toda operación, movimiento o maniobra en la que un cuerpo de tropas toma una dirección contraria a la que lleva y, por tanto, vuelve el frente hacia donde tenía la espalda (292), esto es, establece un giro sobre la propia marcha, un quiebre en la dirección. En el caso de la autobiografía lectora de Moreno, la contramarcha se produce en dos niveles: en el del argumento, cuando se resume el episodio, y en el de la escritura. En este punto, la contramarcha no es solo una figura que ilustra un suceso, es decir, el acto en el que el personaje Moreno da vuelta sobre sí misma y escapa de la escuela, sino una lógica que se convierte en verbo cuando la escritura autobiográfica del recuerdo contramarcha hacia un sentido temporal opuesto.

La mayoría de las entradas posteriores a la introducción se ubican, con respecto al tiempo de la historia, en un punto anterior al episodio de la contramarcha. “Nombre falso” especula sobre la categoría del nombre propio —objeto de reflexión habitual en Moreno¹⁶— y se sitúa en el tiempo de la reflexión y el ensayo, mientras que “El sexo de los libros” presenta fugas temporales sobre la influencia de Simone de Beauvoir en su vida, una figura recurrente y decisiva en la obra de la autora. Todas las demás entradas se retrotraen a un momento anterior al suceso de la contramarcha: “Leer con los oídos” trata sobre la influencia del tango en su formación lectora; “Leer salteado” detalla el ecosistema de su formación en el conventillo de infancia; “Yo no leo (o poco): escribo” y “El saque de leer” completan sus inicios como

¹⁵ Obra monumental y única en su género que no solo describe términos militares en español, francés y alemán, sino que también ofrece un análisis histórico, etimológico y tecnológico sobre conceptos que abarcan desde nociones de artillería hasta estrategia y disciplina.

¹⁶ Al respecto, puede consultarse De Leone, Lucía. “Una poética del nombre: los ‘comienzos’ de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino”. *Cadernos Pagu* 36 (2011): 223-256.

lectora y escritora y, por último, “Me dan a leer o escriben antes que yo” exhibe las tradiciones y los linajes determinantes de su prehistoria.

La segunda contramarcha se produce en la entrada final de la misma manera que la primera, es decir, en el argumento y en la escritura, cuando la narración cambia nuevamente de dirección temporal y se proyecta hacia el futuro de su novela de lecturas, desarrollado en las otras escrituras autobiográficas de Moreno, como, por ejemplo, *Black out*.

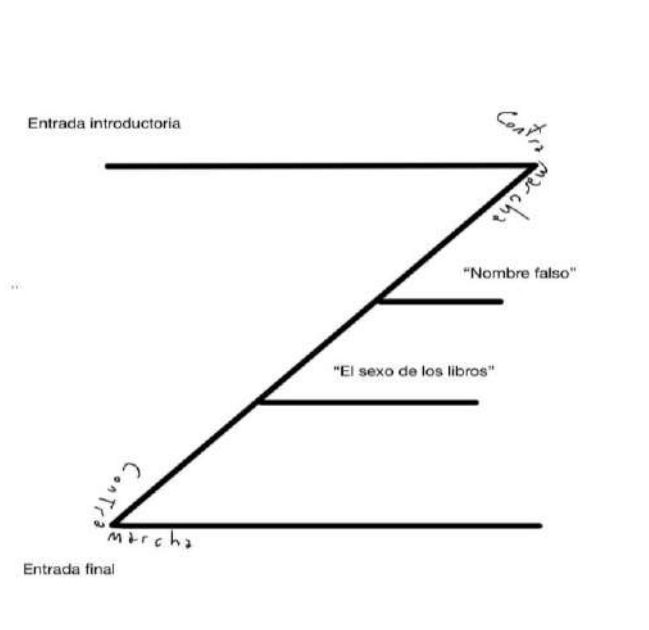


Figura 3. La estructura Z.

Si bien la contramarcha es una figura original de la autobiografía lectora de Moreno en el contexto de la colección, la encontramos también en Barthes como una forma que expresa tanto una lógica de su propia escritura autobiográfica como una de las maneras en que concibe el barroco.

En *Roland Barthes por Roland Barthes*, y en el seminario preparatorio de esa obra, *El léxico del autor*, Barthes reflexiona y explora la escritura autobiográfica. Allí realiza una serie de operaciones constructivas que, como señala Anne Herschberg Pierrot en la presentación de *El léxico del autor*, intentan privilegiar el fragmento, la discontinuidad y la indeterminación, el

plural (24). La disposición textual como un glosario va en este sentido, así como también el proceso mediante el cual Barthes propone que un sujeto reencuentre un recuerdo: “Llamo anamnesia a la acción —mezcla de goce y esfuerzo— que ejecuta el sujeto para reencontrar, sin agrandarla ni hacerla vibrar, la tenuidad del recuerdo: es el haiku mismo” (Roland Barthes 145). De la misma manera que el haiku evoca el vínculo de un momento único entre el sujeto y la naturaleza, la anamnesis vincula al sujeto consigo mismo en un recuerdo. El hallazgo de esta imagen de sí mismo forma parte, para Barthes, de un proceso de enunciación autobiográfica que luego se actualizará en el enunciado.

El ejercicio de la anamnesis seguirá la lógica de la “producción libre de una contramarcha, de un contradescenso: una negación (hostil) de la cronología, de la falsa racionalidad de lo lógico-cronológico, del *ordo naturalis*” (Roland Barthes 188). Desde el desgarramiento de la continuidad, el *ordo artificialis* de la anamnesis trastoca la cronología del *ordo naturalis* a partir del desvío abrupto de la frase, el discurso y la obra. La contramarcha, en esa línea, no hace más que graficar el movimiento contrario, el giro abrupto con el que piensa su escritura autobiográfica.

Con esta figura, Barthes también había definido, en el proceso de autointerpretación, su propio discurso en la entrada “La celebración” de *El léxico del autor*: “Su discurso avanza combinando dos figuras de movimiento: por un lado, la contramarcha, el zigzag, la oposición paradójica: por otro, el aumento, la insistencia, el añadido; o niega o insiste.” (307). En la reescritura de este fragmento en *Roland Barthes por Roland Barthes*, “La doble figura”, se mantiene la idea de la contramarcha pero como descripción de la lógica nuclear del zigzag, uno de los movimientos que constituye, según Barthes, su obra:

En su continuidad, esta obra avanza por medio de dos movimientos: la línea recta (el incremento, el crecimiento, la insistencia de una idea, de una posición, de un gusto, de una imagen) y el zigzag (el contrapié, la contramarcha, la contrariedad, la energía reactiva, la denegación, la vuelta de una ida, el movimiento de la Z, la letra del desvío). (123)

En definitiva, la contramarcha, a través de la forma del zigzag, se emparenta con la negación y la discontinuidad. La Z ilustra el movimiento de la desviación súbita, el cambio de dirección sobre sí mismo, el pliegue que, como vimos en Kamenszain a partir del barroco entendido desde Deleuze, se contrae para desplegarse en el más allá de la fuga. En esa misma línea, la contramarcha es una de las figuras centrales con las que Barthes también piensa el barroco. En estos términos aparece en *El léxico del autor*: “Pero barroco, sobre todo: valor reactivo, forma triunfal de una oposición, una contrariedad, una contramarcha” (165). De esta manera Herschberg Pierrot describe la versión barthesiana del barroco:

Roland Barthes construye una red de valores positivos alrededor del barroco como reacción de ‘contra-marcha’, de oposición, al ‘prestigio endoxal’ de la lengua francesa como lengua de la claridad y de la razón, y a ‘la imagen francesa’ de la literatura del siglo XVII y del clasicismo. (168)

En el libro de Moreno la contramarcha se relaciona con el desvío bajo la forma del movimiento de la Z, el zigzag de la estructura del libro, puesto que el inicio se puede representar como una línea horizontal y argumental en la que se anuncia la fobia desencadenante de la contramarcha (→), mientras que la línea transversal hacia atrás (↩) puede asimilarse al recuerdo, la retracción, sobre el que trata la mayor parte del libro y, por último, la segunda línea horizontal puede entenderse como la continuación de la primera línea, ya atravesada por el recuerdo e impulsada hacia adelante (→).

En el caso específico de Moreno, el movimiento de la contramarcha como principio estructurante del libro encuentra en la forma de la Z, una Z barroca¹⁷, su materialización estructural. Con ella, Moreno se inscribe de manera original en la colección: frente al *ordo naturalis* que predomina en la escritura de estas autobiografías lectoras, Moreno, junto a Kamenszain, contrapone un *ordo artificialis* barroco.

Dos respuestas barrocas al vacío del origen

El origen no es un punto fijo o determinante en el sentido foucaultiano de un lugar privilegiado y verdadero, donde reside lo que ya estaba dado, la esencia exacta de la cosa (Foucault 9), sino más bien un punto inhallable e irrecuperable del que nadie puede ser testigo, conjeturable solo por sus efectos diferidos en el tiempo. Julio Premat señala que el origen se inscribe en un pasado que nunca es accesible como una vivencia directa, sino solo a través de un relato que lo imagina y lo dota, en un movimiento retrospectivo, de un cierto sentido (29). Por esa vía se entiende que el origen es precisamente esa distancia imaginaria que se configura para dar cuenta de aquel instante imposible, bajo la productiva forma de una ficción que el sujeto fabrica para dar cuenta de su transformación en lector, luego escritor.

En su lectura del barroco, Severo Sarduy asoció la concepción del origen a la teoría del Big Bang: un espacio vacío al que solo se accede a través de sus efectos. El origen del universo —el origen por antonomasia— es un “estado cero” que solo se puede conocer a partir de las consecuencias que se expanden en el tiempo y el espacio. Desde esta perspectiva, el origen es un

¹⁷ En el prólogo a *Vida de vivos*, “Entre nos”, Moreno había narrado los inicios de su ficción de origen como periodista y había descripto, como lo hará en *Contramarcha*, los elementos de su ecosistema de formación, donde se destacan el espacio del conventillo y el multiculturalismo de sus habitantes. Allí, en la atracción por la letra de las cartas de los inmigrantes del lugar, encontramos este sintagma: “Recuerdo las variadas caligrafías de los sobres, la Z barroca de la hermana del señor Zubarán cuya letra ocupaba todo el sobre.” (*Vida de vivos* 8).

punto de fuga hacia el cual hay que remontarse en un recorrido que no se dirige hacia un pasado fijo, sino hacia un futuro en constante propagación.

Esta perspectiva subyace a nuestro análisis sobre el origen lector de Kamenszain y de Moreno desde la lógica barroca compartida, aunque divergente en sus modos de construir el relato. Nuestro artículo sostiene que la lógica del barroco es, en ambas autoras, una manera de responder la pregunta por el origen y, por lo tanto, tiene efectos sobre la estructura de sus autobiografías.

En *Libros chiquitos*, la demora del origen actúa una búsqueda y se traduce en la fuga de la narración bajo la figura retórica de la anadiplosis y el eco. La narración y el narrador atraviesan el discurso de manera recursiva, buscan y se autoimpulsan hasta que encuentran un punto de apoyo. En *Contramarcha*, en cambio, la fuga se anuncia desde el principio y se representa en la forma del texto zigzagueante, que esquivo, rehúye y se desvía de la linealidad, como el movimiento en Z, en un anticipo, una retracción y un impulso hacia el próximo libro. Son configuraciones sin un único centro que trazan una elipsis estructurante y toman su forma de lo barroco, en la línea definida por Eugenio d'Ors, “para demostrar que es posible considerar en la historia humana otra cosa que una sucesión cronológica” (63). Tanto la estructura ecoica con forma de Y o de muchas Z de Kamenszain como Z barroca de Moreno se enfrentan al *ordo naturalis* que estructura la mayoría de las autobiografías lectoras de la colección al contraponer el *ordo artificialis* de su escritura autobiográfica, emparentada en el giro abrupto del desvío, que toma la lógica de la *versura* y la lectoescritura hebrea-castellana en Kamenszain y de la *contramarcha* en Moreno.

En ambas hay una poética de la suspensión y el repliegue, una narrativa de proliferación y fuga; en ambas, las estructuras resultantes constituyen respuestas formales al vacío del origen que, lejos de la linealidad cronológica, inscriben estas autobiografías de lectoras en la tradición del *ordo artificialis* barroco. El zigzag es, en definitiva, la forma que asume la escritura autobiográfica cuando acepta que el origen no puede ser contado en línea recta.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Idea de prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015 [1985].

---. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016 [1996].

Aiello, Francisco. "Libros chiquitos". Reseña. *El diletante*, 2021. En línea: <https://eldiletante.net/trabajos/libros-chiquitos>. Fecha de acceso: 17/03/2026.

Almirante, José. *Diccionario militar etimológico, histórico, tecnológico: con dos vocabularios, francés y alemán*. Madrid: Imprenta y litografía del depósito de la guerra, 1869.

Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1951.

Altamirano, Carlos. *Estaciones*. Buenos Aires: Ampersand, 2019.

Álvez Francese, Federico. "Palabras, palabras, palabras: *Libros chiquitos*, de Tamara Kamenszain". Reseña. *La Diaria*, 2020. En línea: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/10/palabras-palabras-palabras-libros-chiquitos-de-tamara-kamenszain/>. Fecha de acceso: 17/03/2026.

- Andruetto, María Teresa. *Una lectora de provincia*. Buenos Aires: Ampersand, 2023.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018 [1975].
- . *El léxico del autor*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2023 [2010].
- Battilana, Carlos. *Primeras luces*. Buenos Aires: Ampersand, 2024.
- Burucúa, José Emilio. *Excesos lectores, ascetismos iconográficos*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- Catelli, Nora. *Estanterías ajenas*. Buenos Aires: Ampersand, 2026.
- Contreras, Sandra. "Tempo, escala, tiempos: el relato de larga duración de Tamara Kamenszain". *Anclajes* 26. 1 (2022): 21-36. En línea.
- Cozarinsky, Edgardo. *Los libros y la calle*. Buenos Aires: Ampersand, 2019.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1948].
- De Leone, Lucía. "Una poética del nombre: los 'comienzos' de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino". *Cadernos Pagu* 36 (2011): 223-256. En línea.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989 [1988].
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 1993 [1944].
- Eltit, Diamela. *El ojo en la mira*. Buenos Aires: Ampersand, 2021.
- Enríquez, Mariana. *Archipiélago*. Buenos Aires: Ampersand, 2025.
- Foffani, Enrique. "Tamara Kamenszain: La poesía como novela luminosa". *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. 5-47.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia". *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta, 1979. 7-29.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1987 [1972].
- Glantz, Margo. *El texto encuentra un cuerpo*. Buenos Aires: Ampersand, 2019.
- Gusmán, Luis. *Avellaneda profana*. Buenos Aires: Ampersand, 2022.

- Herschberg Pierrot, Anne. "Presentación y notas". *El léxico del autor*. Roland Barthes. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2023 [2010].
- Iparraguirre, Sylvia. *La vida invisible*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.
- Jitrik, Noé. *Fantasmas del saber*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- Kamenszain, Tamara. "El ghetto de mi lengua". *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Comps. Sylvia Molloy y Mariano Siskind. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005. 157-169.
- . *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.
- . *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- . *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- . *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- Kanzepolsky, Adriana. "Discurso crítico y relato de vida: *Libros chiquitos* de Tamara Kamenszain". *Hispanamérica*. [158]. (2024): 3-10. En línea.
- Laplanche, Jean. *El après-coup*. *Problemáticas VI*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012 [1980].
- Link, Daniel. *La lectura: una vida...* Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- Longo. *Dafnis y Cloe*. Madrid: Gredos, 1982 [s. II d.C.].
- Magalhães, Danielle. "Ler, no corte, o que está prestes a nascer: Chicas en tiempos suspendidos de Tamara Kamenszain". *Lo que empezó como poesía. Recordando a Kamenszain*. Eds. Paloma Vidal y Paula Siganevich. Buenos Aires: Grumo, 2023. 85-109.
- Molloy, Sylvia. *Citas de lectura*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- Moreno, María. *Vida de vivos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- . *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- . *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- Noé, Luis Felipe. *El ojo que escribe*. Buenos Aires: Ampersand, 2024.

Panesi, Jorge. "Banquetes en el living: Tamara Kamenszain". *Hispanamérica* 22. 64/65 (1993): 167-175. En línea.

Pauls, Alan. *Trance*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.

Premat, Julio. *Érase esta vez: Relatos del comienzo*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2016.

Sanín, Carolina. *La voz del buey*. Buenos Aires: Ampersand, 2026.

Sarduy, Severo. "Barroco". *Obra completa*. Eds. Gustavo Guerrero y François Wahl. Buenos Aires: ALCCA Archivo/Sudamericana, 1999 [1974]. 1195-1261.

Vitale, Ida. *La ley de Heisenberg*. Buenos Aires: Ampersand, 2025.