

La trama del continuo: *Children's Corner*, de Arturo Carrera

Nancy Fernández
Universidad Nacional de Mar del Plata

Ya se ha hablado bastante sobre la frivolidad programática en César Aira. Y algo así como un desafío, es lo que Arturo Carrera resuelve cuando elabora un contraste explícito con la queja epistolar de Borges sobre el presunto sencillismo en la poesía argentina. Pero *Children's Corner* está lejos de agotarse en el ademán de una diatriba. Allí, Carrera ocupa el lugar del interlocutor vetado por Borges para impugnar su veredicto con los mismos motivos que a aquél, al parecer, exasperaban; pero también, la cita de Claude Debussy -autor de una pieza homónima a este libro de poemas-, tiende a provocar con aquello que Borges más desconoce: la música. Más allá de la especificidad que rige en los ámbitos de la literatura, la pintura

y la música, Arturo Carrera realiza una traducción o pasaje de esferas formulando una íntima percepción subjetiva sobre una experiencia sensorial.¹ Cercano al entrerriano Juan Laurentino Ortiz, su paisaje campestre lleno de secretos infantiles, crea la atmósfera de fábulas y cuentos, escandidos con perfumes silvestres y rarezas de gnomos. Sin embargo, como Juanele, Carrera evita que esto se convierta en la trampa espontaneísta señalada por Borges como carencia estética. Así, entre la sinestesia y el fragmento, es como Carrera formulará su propuesta por lo que el itinerario de citas y filiaciones se proyectan, básicamente hacia el impresionismo y el (neo)barroco.² Como se verá más adelante, las figuras indeterminadas del olvido vienen a ocupar aquí la función de una naturaleza cíclica que la muerte imponía en el barroco del siglo XVII. Se trataría entonces de localizar aquellos operadores que dan por resultado la actualización de una poética, deteniéndonos en las procedencias que marcan las huellas de un itinerario de rupturas y continuidades. Como el olvido, el azar abre una serie de variaciones sobre el canon orientadas a subrayar el carácter significativo y material de la escritura. Sin embargo, esta suerte de desvío, provocado por ambas figuras, no hace otra cosa que reponer una instancia previa para llevarla al extremo, esto es, desestabilizar la conciencia fragmentando –en grado máximo– los soportes de la percepción. Hay diversos elementos que permiten establecer líneas de filiación con esta poética más allá del juego con las curvas, del desplazamiento del centro y de la ausencia de perspectivas. Quizá en una relectura de estos puntos, cobre incidencia un tipo de sintaxis que distribuye los espacios de la página de acuerdo con una disposición singular de la puntuación y de cierta irregularidad métrica, no sólo por una medida que fluctúa entre formas largas y breves, sino por una alteración deliberada que se ejercita sobre funciones y niveles de la enunciación. Prueban esto algunos hipébaton que pueden recordarnos a Góngora más ciertas formas que,

procedentes de Lezama Lima, añaden una dosis de misterio, rara mezcla de transparencia y oquedad: pensemos si no en las elipsis verbales o en la predicación nominal legibles, por ejemplo, en *Enemigo rumor*.³ Si no gravitan conceptos ni marcas mediadoras, es porque Carrera prioriza en los encabalgamientos y los puntos suspensivos, la grafía del continuum. Asimismo, la construcción de un emisor nómade, como voz renuente a las demarcaciones, también contribuye a esa disolución de territorios. En cierta forma, el inconsciente surge a través de una trama de ecos que despersonalizan la voz única o hegemónica del sujeto de enunciación. Este es el plano donde las “vocecitas”, pluralizadas y marcadas en diminutivo, prestan al registro de la oralidad, su sentido más complejo. Por otra parte, el gesto neobarroco de Carrera impulsa a través de las sinestesias, un despertar de sensaciones que ponen de relieve las texturas, ya no las estructuras. Aquí es donde reside la mayor marca de filiación con el barroco del siglo XVII, en el trazo que rompe con la solidez y estabilidad permitidas por las perspectivas. Ahora se trata de la simultaneidad y el descentramiento, la superposición temporal y la acumulación ontológica que compone algo nuevo con las ruinas de un mundo impreciso, porque la distancia, localizada en un tiempo o un espacio fue reemplazada por el infinito que conlleva un problema ineludible, de índole epistémica y estética: el de la unidad en la diferencia.⁴

La escena de la infancia

“Los poetas argentinos son pésimos- les da por el sencillismo y hacen unos versitos mansos sobre los niños y las vacas y el lago Nahuel Huapi”. Así comienza *Children’s corner*, el libro de poemas que Arturo Carrera editó por primera vez en 1989, eligiendo, para su apertura, esta suerte de cita a contrapelo:

el fragmento pertenece a *Siete cartas inéditas* de Jorge Luis Borges, publicadas en Madrid en 1987. De este modo, elige colmar el teatro no de personajes, sino más bien de máscaras espejeantes o de fragmentos que el universo desparrama en una región rural.

En un andamiaje que engarza bandas de arco iris y sierpes de niños, la poesía de Carrera lleva las marcas de una arqueología. Pero la escritura, como proceso que la genera, está lejos de remontarse a la matriz de un origen céntrico por cuyas leyes estructurales, puede evolucionar el relato de una vida. Frente al mito de la ascendencia absoluta, Carrera encarna el mito de origen en su extrema versión babélica diversificando los lugares de las voces que cuentan momentos o pintan imágenes. Surgen así las rutas sinuosas del sentido, las sendas que reponen los restos, los fragmentos conjugados en el doble acto de escribir y recordar. Y así como la letra traduce su propio nombre más el de Ana y Fermín (los hijos, los niños), Carrera escribe una autobiografía tensando las imágenes del pasado sobre el presente. Esquivando el modelo de la totalidad sustentado en las mediaciones abstractas del concepto, la poesía de Carrera no se propone representar sino más bien grabar, con la letra, como un orificio, la distancia convertida en inminencia. De este modo, el pasado no puede ser extraído ni en su verdad absoluta ni en su presupuesta integridad. Del pasado, entonces, no sólo quedan residuos sino que estos emergen en contacto con los síntomas claves del presente.⁵ Los límites y los espacios que atraviesa el sujeto poético sintonizan con un tiempo simultáneo donde las huellas y las voces perdidas de los ancestros toman prestadas ropas de antiguos mitos. Y así, el fulgor de una epifanía va a desplegar al infinito la serie cronológica, acumulando en la superficie de las palabras -sobre la piel del lenguaje-, el acontecimiento de las "reales presencias" o el trazo mismo de

la posibilidad: el acto del devenir.

La poesía de Carrera no deja distinguir entre tiempo y espacio. Más bien vislumbra los pliegues entre una Naturaleza impregnada de fragancias campestres y los instantes ilusoriamente inaugurales, siempre renuentes a llegar al origen íntegro aun en el deseo por el Uno o en el gesto ferviente por recomponer el yo. En tanto síntoma de una práctica simbólica, el mundo poético de Carrera se constituye, ante todo, como voluptuosidad plena de lo visible. Reunidas alrededor de restos de percepción, las imágenes dan forma a nuevas dimensiones donde los objetos nombrados pulsán las fuerzas lúdicas que los transfiguran o los desplazan en el trayecto signifiante. Sin embargo, la poesía se sostiene en el azar de una energía intangible. Así, en el vaivén de rostros y mónadas, corpúsculos y moléculas, el movimiento aquí poetizado, es el mismo que da cuerpo a la práctica misma de la escritura dando lugar a un circuito de dobles disimétricos: concepción de mundo y concepción poética. Ambos órdenes responden a un mismo cosmos que busca la tensión recíproca del tiempo y del espacio prescindiendo de totalidades abstractas o de mediaciones generalizadoras. Es así como las sendas recorridas van mostrando los pasos de un ser unívoco, entre cuyos fulgores instantáneos se reponen los síntomas de una presencia, las imágenes reales de un ser que eternamente retorna a pesar de su inminente desaparición. Todo el universo de Carrera está animado con la misma fantasía con que la escritura deviene desplazamiento y fuga perpetua, dibujando una fantasmagoría y levedad donde los signos no niegan tanto lo real como la certeza, el espesor y la profundidad de las cosas. Por eso, leer a Carrera implicaría avanzar en la noción de signifiante y abandonar la de representación, porque mientras la primera supone una alquimia de trazos y huellas, la segunda encierra una idea de sentido comprometido con cierta impronta hermeneútica,

cosa que su poesía no se muestra proclive a avalar.

Aunque evanescente, la escritura no deja de transitar por las zonas paradójales entre la marca indeleble de la letra y la recuperación inmemorial de la oralidad. Signo escrito y voz perdida escanden el lenguaje como superficie y en los ecos y sonidos lejanos la materialidad invierte las correspondencias de los atributos, generando un compás de armonías enrevesadas. De esta manera, las "soledades sonoras" o las "transparencias audibles" urden una tela irisada cuyo tapiz surce los bordes entre la cultura letrada (el uso de ciertos tropos o giros clásicos) y una estilización del registro conversacional. Entre extremos inestables, la retórica teatral detenta la potestad sobre la ficción de palabras que se quieren primeras y el intento denodado por asir momentos sagrados. Carrera buscará así la forma ritual que conjure la disolución del ser y del sentido trabajando como orfebre de letras grabadas o jugando a traducir los rumores vagos de las cosas. Sobre un escenario de iluminaciones (auto)biográficas, la escritura compone una cosmología acumulando variaciones de tiempo y luz, tallando los resplandores inciertos de la evidencia en el borde mismo de la palabra: se crea así el misterio que asiste a la ficción de un primer instante, al momento mismo de la aparición. Por tramos, tendemos a deslizarnos sobre figuras inacabadas o sobre un lenguaje hecho de balbuceos. Pero creo que más bien se trataría de aprehender la figura insinuada a contraluz del instante siempre pavoroso y sublime del nacimiento, el parto suspendido e inconcluso que busca su consumación tanto en fraseos herméticos y concentrados como en la metáfora viva de una materia en constante (trans)formación. La lentitud o morosidad no son cualidades que pertenezcan a un texto como *Children's corner*. Un modo de lectura posible implicaría detenerse sobre los efectos producidos por la mirada encandilada que narra, describe o recuerda y que vacila en los

destellos, tan breves como instantáneos, de los síntomas del universo. Si la poesía, entonces, se define como acto, como puesta en escena del hacer, el proceso de figuración modula el contorno de un alumbramiento, el espléndido teatro de la creación hecho de pequeñas eternidades, presentes y arcaicas, esparcidas sobre un mosaico de cuentos, retratos y palabras, ayer y hoy, cotidianas.

La visibilidad, como lo que se manifiesta a los ojos, no tiene que ver con ninguna idea de nitidez. Más bien inscribe el límite entre transparencia y opacidad, y va a surgir de aquellos procedimientos poéticos que elaboren la complejidad de los enunciados. Así funciona la fractura de una disposición sintáctica lineal, cuyo sentido estaría garantizado por los enlaces, cómodos y previsibles, de una lógica predicativa atenta al respeto por las pertenencias causales. Si el lenguaje poético tiende a romper con las normativas estandarizadas, Carrera adopta un modo peculiar de desnaturalizar las operaciones y consecuencias de este discurso. Los versos van a elegir así la trasposición de atributos y complementos, con lo cual la alteración de una sintaxis enfatiza la extrañeza ínsita de la percepción subjetiva, proyectándose en un mundo siempre a punto de cambiar. Así se cruza lo visible y lo audible que va a definirse por el tono medio del susurro, la media voz, los murmullos apenas oídos –y los signos a tientas legibles sobre arroyos cristalinos, sobre brillos de soles matinales que enceguecen, o rincones arbolados donde los niños, como un estado de la naturaleza, se esconden de la madurez adulta y definitiva. Entonces, la naturaleza de Carrera es plena porque entra en sintonía con la metáfora de la mutación, el verbo que sabe llegar hasta las fibras íntimas del crecimiento, del instante donde “hacerse” ya no equivale a disfunción sino al modo único donde el ser encuentra posible su afirmación. Por su parte, la plenitud también es un estado diferente de la idea de totalidad

y se presenta (sin el prefijo re) sin las mediaciones conceptuales que rigen las taxonomías o las exigencias de situar los objetos según sus caracteres generales o sus funciones específicas. En los poemas de Carrera hay dibujos, líneas y formas difusas. Este es el punto con el cual volvemos a la noción de superficie, en donde las cosas ruedan, se deslizan sin peso ni rigor pero con una fuerza propia que les asigna la cualidad de lo singular, lo siempre nuevo y diferente. Y es en este sentido que podemos hablar de formación en tanto proceso, subordinando los procedimientos poéticos a esta noción teórica de forma ligada a dos operadores claves: el desplazamiento y la repetición. Volvamos al principio. El orden de lo simbólico se plantea como materialidad y es allí donde el azar libera sus posibilidades de significación, en la diseminación y diferencia del trazo inicial, la imagen arcaica de un origen fraguado, roto en mil pedazos y reaparecido en alguna región del campo argentino.

La voz en off de la inminencia

Una pulsión escópica anima los poemas. Textualmente, muestra sus zonas más legibles en la construcción paradójica de un emisor, cuya identidad verbal vacila entre el registro de la primera persona singular y la imagen borrada de una ubicuidad.⁶ La escena de un diálogo fingido en segunda persona, la contingencia expresada en la impersonalidad de verbos y adjetivos dan cuenta de ello -como en el poema I. Si el sujeto expande su mirada y sus huellas, también escinde su enunciación, la fragmenta, convirtiendo las palabras en restos difusos del lugar de emisión. Ubicuidad y disolución, la enunciación no se apropia de la voz cuya metáfora más frecuente son los ecos, las risas mezcladas en el aire y en la respiración de la tierra. Ese mismo sujeto, portador y artífice de la contemplación (aquí, gesto poético por

autonomasia), transita una región rural y funde la lengua en el deseo (de ver) y el acto (de mirar). Mientras el acto, concreto, da cuenta del punto de alcance, el deseo se sobrepone a sus caídas y vaguedades lanzándose una y otra vez hacia el abismo entre el oráculo lejano del horizonte, y la cercanía incompleta de una saga familiar. En las dedicatorias o en los nombres filiales (“El Tigre” o “Una niña”), en un pretérito imperfecto que trasunta ensoñación, se juega a descifrar el enigma, a guardar en la intimidad el secreto que puede cerrar viejas cicatrices, volver a mirar los rostros ausentes en ramalazos fotográficos o prestar respiración a los vestigios inmóviles de esquinas olvidadas. De esta manera, “Sauce grande” evoca la distancia y el tiempo instauro el ritmo de la repetición.

Allá estaba mi padre mientras me sostenía:
la cara junto al agua en que ella sonreía:
el borde del río, la luna, el borde del
rocío

mientras sostenía solamente a un niño
contra la idea silenciosa del vacío.

La figura que ya no nos recorta
ni envía: la idea de que los brazos
se entrecierran y el sostenido vuela.

Si los dos puntos de los primeros versos imponen a la sintaxis cierta recursividad, es porque se engendra un doble movimiento de inclusión y despliegue. La cita transcripta es un ejemplo cabal del (neo)barroco ya que muestra cómo la línea infinita atraviesa el todo desde el fragmento, desde un niño que no es ni más que una mónada ni menos que un viento que puede unir los confines de ayer y de mañana. Asimismo, la pri-

mera persona del plural tiende a una transfusión ontológica, a la desconcentración del primer plano individual, neutralizando, mediante la contingencia banal del estornudo, un yo que se desplaza a la antesala del precipicio, con el riesgo súbito de un estado imprevisto y hueco.

O que un gran estornudo
súbitamente lo arroja sobre las hortigas
y las piedras.

O simplemente se licúa, se evapora
el niño.
Y nuestro cuerpo ya ahuecado
se deja estar en el agua
como en un agujero.

Acto y deseo funcionan simultáneamente y es en este cruce donde tiene su lugar privilegiado la metonimia. Siguiendo esta perspectiva, la intensidad no es tanto un sentido o un motivo como la figuración misma del proceso de percepción subjetiva. Aunque a menudo la proliferación de los versos nos hace pensar en la ex-tensión, como Juanele Carrera crea en cada uno un mundo autónomo y concentrado, por lo cual es la in-tensión lo que funciona como matriz poética. Lo visto y lo vislumbrado, la figura adivinada como a través de una tela liviana muestra y escamotea una imagen, allí donde la interrogación, la pregunta cósmica, define el itinerario –y la ideología- de la poesía. Así, los brillos y las texturas imantadas de “sitiadas transparencias” no quedan en el juego del oropel porque es en la cosa vista a medias pero percibida como fenómeno instantáneo, donde el fragmento tramará su relación con el continuo.

Como en el segundo poema de “Teatro del vacío”, la es-

critura se carga de una potencialidad significante cuyos efectos más productivos se dan, precisamente, en el desvío metonímico de acciones e imágenes cruzadas. Así como de la voz se busca la luz injertando una acción infinitiva sobre un objeto (“*arar la voz*”), el tiempo, infinito, de la escritura se figura en los trabajos de una tierra removida “que nos va cubriendo/ de invisibles calendarios” (26). Metonímica es la tensión que la letra establece entre lo universal y lo local, avanzando en la lengua cósmica de los astros, el vacío, la felicidad o el dolor y el registro nacional de una patria vivenciada en charcos y sapos, asados y durazneros, o en el señuelo agitado de niños y juguetes. Los motivos que Carrera incluye y con los cuales obtiene un tono propio, componen un repertorio serial hecho con historias de infancia, con fragmentos de un universo en miniatura.⁷ Y entonces, el mundo se llena de prodigios pueriles quedando colmado de objetos cotidianos y tan familiares como mesitas rudimentarias y horas de siesta.

Pues solo su manita
que sostiene la caña
unos ojitos vivaces

y el hilo que se pierde
en el sentido.

Si el uso de los diminutivos dibuja la cara de un niño, también insiste en una locución obstinada, como si cultivando la curiosidad se lograra retener la magia única, el momento sagrado de un día cualquiera. En este punto, quizá, cabría señalar la operatividad del sistema de paradojas en Arturo Carrera. ¿Cómo se enlaza el pensamiento y la vida? ¿Cuál es el puente tendido entre el vigor de una impresión singular y la fragilidad que envuelve la atmósfera de lo real pero súbito, la catástrofe de la presencia instantánea y repentina pero fugaz? Es posible

vislumbrar lo real en las esferas de miel brillante o en el humo plateado de un olivo donde las hojas arden hasta consumirse (26). De esta manera, la respuesta puede residir en el punto que articula lo intangible y lo corpóreo, el acto por el cual los "corpúsculos, las moléculas", las "familias de fantasmas" se manifiestan bajo alguna forma, aparecen, se presentan para mutarse en otras máscaras, para que el campo precipite todo su fulgor en oquedades y surcos. El poeta va a dar lugar, de este modo, a una relación sensible, estética, entre vida y literatura, autobiografía y creación.⁸

Notas

1. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas estables prestando a la realidad el carácter de lo inacabado y enfatiza una metamorfosis que, acentuando el acto subjetivo de la percepción, reemplaza los enfoques perspectivistas. De lo que aquí se trata, es de resaltar la luz, el aire y la atmósfera, descomponiendo las superficies de color en manchas y puntos con los desnudos datos de los sentidos. En la autonomía visual que desplaza la representación consciente, toma lugar el mecanismo psíquico inconsciente que hará de la casualidad el principio de toda existencia. Como el modo de ver impresionista no hace de los colores cualidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino fenómenos cromáticos abstractos, Hauser señala que en la segunda mitad del siglo XIX la pintura se convierte en el arte que marca la pauta. Sin embargo, está justificado que se hable de un estilo pictórico de la poesía y de la música. Cfr. Hauser: 201-269.

Con respecto a la especificidad de los campos artísticos, Fisherman propone una hipótesis que deslinda el tipo de influencias que se ejercen sobre Debussy. Aún considerando el traslado de ciertos elementos poéticos al terreno de la música -sus lecturas de Poe y Mallarmé- como así también la elaboración de los matices y la difuminación asociables a la escuela pictórica, sostiene que es un error considerarlo un compositor impresionista. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que Debussy incorpora a la música las inflexiones naturales de la lengua lo que, conjuntamente al uso de escalas no usuales, hace que los acordes lleguen a tener una función

cromática más que armónica. Cuando la direccionalidad ya no depende de las relaciones acórdicas, sino de matices expresivos o de inflexiones rítmicas, su principio constructivo se desplaza del desarrollo temático hacia formas de desarrollo climático, rítmico o colorístico. De esta manera, cierta flexibilidad rítmica, la preferencia por un uso de fraseos melódicos asimétricos y sus características yuxtaposiciones se instauran como rasgos franceses -recordemos el mote de "Claude de France"- a pesar de liquidar todo posible rasgo folclórico. Cfr. Fisherman: 25-34.

2. La inclinación del Barroco a sustituir lo absoluto por lo relativo, en su preferencia por una forma abierta y atectónica, contrasta con la composición cerrada, "clásica", donde todos los elementos se entrelazan y refieren unos a otros. El arte barroco produce el efecto de lo incompleto e inconexo haciendo que cada una de sus partes se continúe por cualquier otra y que cualquier indicio de firmeza entre en conmoción. En el desborde de la superficie, los primeros planos y la cercanía del punto de vista, el ajustamiento al marco, la simetría y el equilibrio pierden su valor porque un lado de la obra será más acentuado que otro poniendo de relieve aquellos aspectos aparentemente casuales y efímeros. En un sentido, el efecto de movimiento tiene que ver con el modo en que la historia entra en escena y, en consecuencia, con el carácter de caducidad que su sello imprime. Es por ello que, como señala Benjamin, en el modo de ver de la alegoría está efectivamente presente la fisonomía de la naturaleza-historia en forma de ruina. Lo que yace reducido a escombros, a fragmentos con alto grado de significación es el material más noble de la creación barroca. Por este mismo carácter inacabado y roto, por la extinción de una apariencia que simula totalidad, la dialéctica de esta forma de expresión ha sido relegada al terreno de la desconfianza y la ambigüedad, sin reparar que en su intrínseco derroche, en la acumulación y multiplicidad de sentidos, la alegoría implica una profunda intuición de la condición problemática del arte. Podemos así, replantear los tópicos de la muerte y la fortuna, la superposición de diferentes planos de lo real, a contraluz de esta idea de caducidad ya que la alegoría plasma en la historia la plena expresión de un enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general sino también la historicidad biográfica de un individuo. La medida temporal de su significación, entonces, no tiene nada que ver con la suficiencia desapasionada, próxima a la orientación del signo. Es en la categoría de tiempo donde la alegoría encuentra su carácter dialéctico, en la amplitud secular, histórica que abre con toda violencia, un abismo entre lo figurativo y la significación. "A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente

la abrupta línea de demarcación entre la physis y la significación. Pero si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica". Cfr. Benjamin: 151-233.

3.

Como violines se oponían y enfrenaban
rojos y azules de Chagall. Su violencia
amorosa y milenaria
amé,
de casa humana, donde los pasos cuidan
sus acertados vestigios almacenados
de huellas en las huellas
de agua en el agua.

Mediante esta muestra poética de Carrera, una cita extraída de "Teatro del vacío", quiero destacar la eliminación de toda prioridad de la causa sobre el efecto, la liquidación de todo nexo o estadio de precedencia lógica. Tanto los dos hipébaton en los cinco primeros versos como los retazos -los escombros- visualizados como síntomas del devenir, tienden a la dispersión y a la concentración intensiva del sentido. Cfr. Lezama Lima: 9-76. Respecto al barroco, en el itinerario que va de Góngora a Lezama Lima, Sarduy nos habla de esferas que miran las ruinas de la identidad, donde el sustituto o el símil -como funciones de reproducción- inscriben la falla, la fractura. Es así como en la duplicación del rostro -o del autorretrato- se perturba la significación, por una grafía que se va separando en "un magma incandescente de letras". Cfr. Sarduy: 113-290.

4. Para Deleuze, el Barroco no remite a una esencia, sino a una función operatoria, a un rasgo definido como el pliegue que va hasta el infinito. Señalando algunas características materiales, reconoce el predominio de las masas o agregados, el redondeado de los ángulos y la evitación de lo recto, en definitiva, la constitución de formas turbulentas para nutrir otras turbulencias. A propósito de ello, advierte que Descartes no ha sabido resolver el elemento clave del Barroco: el laberinto del continuo en la materia y sus partes. Sin embargo, cuando Deleuze señala los trajes superpuestos de Arlequín -como las trans-formaciones de la mariposa y la oruga- invocando la autoridad de Leibniz, da cuenta de un cambio que no involucra tanto las dimensiones como el desdoblamiento de la materia, la metamorfosis y la simultaneidad que afecta a un organismo que contiene otros organismos, otros cuerpos vivientes. Es este principio el que rechaza la universalidad -la totalidad, diríamos- para proponer en su lugar, la ubicuidad de lo viviente: "Todo no es pez, pero hay peces por

todas partes". Precisamente, en el presente trabajo estoy proponiendo un símil entre esta figura del pez -frecuente a su modo en Children's Corner- y cierta "idea" de niño que no es posible de fijar en los rótulos de ningún atributo o especie posible. Habría cierta estela de inocencia, brevedad y fulgor que desaparece para asomar en una risa, una pregunta, un gesto o una emoción, desde cualquier forma sensible. Un niño que, como los organismos de Leibniz y Deleuze, no obstante guardan su individualidad irreductible. Así, la materia presenta una textura infinitamente porosa, sin vacío, "siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo". Así pues, el laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, sino que es como un tejido descomponiéndose en movimientos curvos. Por eso la unidad de la materia consiste en el pliegue, el elemento más pequeño del laberinto, y no en el punto. Cfr. Deleuze: 11-40.

5. La potencia es anterior al acto en el tiempo lógico pero no en la temporalidad del inconsciente. Los conceptos de Rosa permiten así una vinculación entre el inconsciente el síntoma implicando una desapropiación de la memoria o una disolución del recuerdo. Pensando una topología de territorios quebrados y tomando como posible punto de reflexión al lenguaje, Rosa se interroga sobre aquellos fenómenos semióticos que relacionados con formas turbulentas y laminares, no hacen sino poner de relieve la trasposición del límite y la frontera. El texto barroco da cuenta, entonces, de un encuentro -no de una combinatoria- donde estos factores efectúan una de sus figuras claves: la inminencia de sentido. En cierta forma, el síntoma coloca al sujeto en estado de espera, en tránsito y movilidad, en la situación de "presto a" que define a la inminencia como aquello que está a punto de suceder pero que tal vez no ocurra. Si este es el camino acelerado de la contemporaneidad, el vestigio es la marca de entidades antiguas que deposita en su temporalidad, los indicios arqueológicos como estado de consumación: aquí el síntoma toma la forma de resto del pasado en su proyección futura. Cfr. Rosa: 73-110.
6. Rosa sostiene que no hay teoría del olvido pero sí existe un saber nos dice algo: la identidad está perdida de entrada. Trasladado al plano textual, memoria y olvido son los extremos de su trama. Pero antes de ello, la escritura es engendrada por la doble operación de inscripción y borramiento. Otra vez surgen los restos y despojos que nos hablan, a la vez, de la fugacidad de la deslectura -cancelación- y la apropiación. Sobre esta doble operación se aloja la noción de palimpsesto. Cfr. Rosa: 1990, 147-167.

7. Según Sarduy, la cosmología es la ficción de hoy porque su idea de universo ofrece mayor carga de literariedad que el género de la ciencia-ficción. Y para domesticar la imagen global, los cosmólogos han acudido a la miniaturización, a las maquetas que proporcionan los rasgos más afectivos de lo cotidiano. Gracias a sus metáforas y a sus comparaciones, se puede familiarizar lo inconcebible del mundo aunque no se pretenda despejar las incógnitas. Cfr. Sarduy: 30-34.
8. Con Schelegel podemos pensar en la trascendencia de los géneros, partiendo de la idea de que toda creación poética, como toda forma de cultura, es siempre producto de una fuerza creativa que la precede. Esto es lo que Schelegel entiende como poesía, por lo cual no repara en la especificidad de la composición poética, sino en la fuerza poética que compone y crea. De ahí la íntima conexión que ve entre poesía y formación, de ahí que piense en la potencia que permite que una cultura, un hombre o una obra tengan capacidad de producirse a partir del caos o de lo informe. Si sobre el concepto de realidad como caos se construye un orden no mecánico, es porque, oponiéndose al proyecto tradicional del realismo -convertir al mundo en un texto lógico- opone la idea de "elevar" el texto a mundo, por lo que comprende la poesía como sistema donde el hombre y el mundo se despliegan en un devenir abierto y sin fin. De esta manera, su idea de poesía plantea una forma de objetividad en el descubrimiento de un universo nunca definido y en constante transformación. Nacidas de esta fuerza, las producciones de la cultura se constituyen como "una serie interminable de espejos". En el ámbito de la poesía, cada una de sus obras es un fragmento, un aspecto de una única obra en devenir. Cfr. Schelegel. Recomendando cotejar estos planteos con las concepciones de poesía como mimesis y poesía como práctica expresiva, donde en esto último no sólo la lírica descubre mediante cartas y diarios una deliberada autoproyección del poeta, sino que también en las formas narrativas y dramáticas, que van de Rousseau a Schelegel y Chateaubriand se tiende a identificar al héroe con su autor. Cfr. Abrams: 11-181.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Tau-

rus.

- Carrera, Arturo (1998). *Children's Corner*. Buenos Aires: Tusquets.
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Fisherman, Diego (1998). *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Góngora, Luis de (1994). *Soledades*. Madrid: Castalia.
- Hauser, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte, tomo II*. Madrid: Guadarrama.
- Lezama Lima, José (1994). *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ortiz, Juan Laurentino (1996). *Poesía completa*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur.
- (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schelegel, Friedrich (1994). *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.