



Fernández, Nancy P.

Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en Letras

Director: Rosa, Nicolás.

Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica editada e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Cita sugerida

Fernández, N. P. (2005) Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera [En línea]. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.194/te.194.pdf>

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.>

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

ESCRITURAS DE LO REAL: CESAR AIRA Y
ARTURO CARRERA.

Director: Dr. Nicolás Rosa

Tesista: Mag. Nancy P. Fernández

I- PRELIMINARES TEÓRICOS. FUNDAMENTACIÓN GENERAL.

Las relaciones entre el arte y la vida, lo único y lo común, la literatura y el saber son los pretextos siempre renovados para girar alrededor de nuestros autores favoritos. También se encarnan como los tópicos que nos demandan posiciones determinadas a la hora de ocupar un espacio en el dominio de la crítica. En primer término, nosotros elegimos hacer crítica a partir de aquellos presupuestos teóricos enfrentados definitivamente con una idea de obra artística entendida como desafío lanzado a nuestra comprensión. De esta manera, la insuficiencia de la explicación ante la autoridad de lo inefable o la resistencia insuperable frente a quien trata de traducir la obra en la identidad del concepto, constituyen los argumentos hermenéuticos contra los cuales pensamos la literatura.¹ No es raro entonces, encontrar en Macherey las ventajas de una teoría que insiste en la producción y en la determinación del sentido, allí donde la dificultad esencial a resolver reside en una actividad racional. Por lo tanto, aquí no

¹ Incluso se desarrolla una teoría basada en la irreductibilidad de la experiencia histórica como “inmersión en un advenir que excluye el conocimiento de lo que adviene”. Cfr. H.G.Gadamer, **Escritos. El arte de comprender. II. Hermenéutica y campo de la experiencia humana**. París: Aubier, 1991. El escritor argentino César Aira constituye para nosotros un autor paradigmático en lo relativo a la abolición de los principios ontológicos de lo dado y lo original sin contaminación. Asimismo, la noción de *devenir* (incluso la de *deriva*) insiste en la cualidad creativa y casual, como incidente que contrasta con el advenir irreductible o con lo que en definitiva no sería más que la experiencia incompleta.

hay lugar para objetos preformados ni dados empíricamente. Aquello que Macherey subraya es, en todo, caso, el desajuste interno del texto, la cesura por cuyo medio “corresponde a una realidad también incompleta que deja ver sin reflejarla”. Esta es la diferencia que la obra literaria ofrece, ésta es la ausencia que muestra, allí donde la carencia y la falta determinan su existencia y condicionan aquello que tiene para decir. De este modo, lo que exige explicación no es la simplicidad que dotaría a la obra de unidad de sentido sino la presencia de una relación entre elementos y niveles de composición, mostrando a la vez un conflicto de sentido y la inscripción de una alteridad.²

Una de las funciones de la crítica consistiría en armar un diagnóstico sobre aquellos problemas y objetivos que, intencionales o no, definen el perfil de un autor. Pero además, implicaría asumir los riesgos y costos que supone tomar la distancia necesaria para medir el alcance de los actos que ejecutan los autores y los efectos impresos sobre el campo de la crítica. Se trataría entonces de calibrar la construcción de una obra (leer los textos, leer la escritura en tanto proceso) y la condensación de las lecturas que van marcando las posibles líneas de la recepción. Mas allá de la mera novedad, pretendemos dar cuenta de la significación que los textos nos sugieren así

² Cuando Macherey, discípulo de Louis Althusser, invalida la “ilusión interpretativa” tiene en cuenta la *diferencia*, cuya procedencia de la lingüística estructural, influye en una línea del postestructuralismo marxista. Cfr. Pierre Macherey, **Para una teoría de la producción literaria**, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, 1974.

como también marcar el territorio que el género de la crítica nos depara para establecer polémicas o disensos, incluso con aquellas opiniones más aceradas.

Desde otra perspectiva creemos que la congruencia de una poética o el carácter de una imagen de autor, pueden (y deben) abordarse a partir de líneas filosóficas y teóricas que nos brinden un soporte para la reflexión y una metodología que alumbre aquellas zonas de la literatura, constituídas como puntos de viraje. En esta dirección, es importante pensar la relación de la literatura con otros saberes, como la teoría, la ciencia o la historia; en este sentido es necesario revisar el régimen discursivo que impregna a la literatura, en función del estatuto de la verdad que propone. En lo que respecta a nuestro enfoque, más que la ciencia contaminada de ficción; más que la Historia que comienza a reconocer la contingencia de su construcción discursiva, nos interesa pensar el sedentarismo del pensamiento anegado por los usos nómades de una obra artística que imanta su práctica en cruces con la teoría, con la historia o con la ciencia.

Así, la narrativa de César Aira pone en crisis los fundamentos del pasado histórico y la tradición en el roce y el desgaste de los presupuestos centrales, como la causalidad y la determinación. Del mismo modo, la poesía de Arturo Carrera manifiesta la abolición de los fundamentos ontológicos y de los principios deterministas que rige el imperio de la

Razón. En esta instancia es donde cobra vigor la tentativa arcaica de la búsqueda de lo incondicionado, de la potencia que rige los trayectos de una escritura neutral, de la letra que privilegia la frontera y el confín de los géneros intersticiales. Poesía y aforismo, poesía y prosa, narración y sentencia a futuro, sintonizan la frecuencia común de la teoría contemporánea.³ Si pensamos la escritura en Aira o en Carrera, podremos ver el desprendimiento de una obra ligada a un pensamiento que revalida el resto en tanto sistema, el fragmento en tanto “teoría del zurcido teórico” enfrentada a sistemas como los que expone la filosofía en términos kantianos y hegelianos, concibiendo el todo como grupalidad. Desde la ya citada perspectiva de Rosa, se trataría de leer las obras en proyección de un pensamiento distribucional y fraccionario o “si se quiere fractal”.⁴

³ Según Rosa, el hecho de que en la contemporaneidad se reconozca la prevalencia de las leyes discursivas, forma parte de la evacuación de los contenidos a favor del movimiento con que el sujeto quiere verse ahora sin historia o más allá de la historia, en tanto sustitución de un hecho contundente: la Historia es ella misma histórica. De esta manera, frente a la sede secularizada del fundamento de la Razón fundadora de la ratio discursiva, frente al imperio de la Teoría y el Método, se produce el desplazamiento de una política del centro hacia la periferia, la movilización de una estrategia de la causa hacia una estrategia de lo infundado, y por ende una lógica de la sospecha. Así, el relato de la historia se solaza en la dehiscencia del olvido, en los vericuetos de la encrucijada y va de la duplicación a la réplica, del símil al apócrifo, de la historia verídica a la verosimilización. Estas son las operaciones que convocan nuevos términos para contravenir la rigurosidad de los sistemas, de las estructuras y de las formalizaciones axiomáticas. Cfr. Nicolás Rosa, **La lengua del ausente**, Buenos Aires: Biblos: 1997.

⁴ La aritmética fractal pone de relieve el carácter uno de lo fracto en relación con la serie. Si la serie (de números enteros) es considerada como una colección, pone en relación al fracto con el colectivo pensado como una lógica fetichista. Si la colección del número nombra, genera una lógica donde el colectivo no puede renunciar al Uno de la serie. Las características fenomenológicas del objeto fetiche son: la inmutabilidad, la tangibilidad, su firmeza totémica, su principio de identidad, su perennidad y como rasgo imaginario es la parte (sinécdoque) del todo imaginario que es el cuerpo, aunque necesariamente separable. Cfr. Rosa, op. cit.

La práctica de un pensamiento nómada deroga la actividad de la sede y destituye el predominio de la Razón Analítica o Dialéctica pasando a privilegiar el sesgo y el contorno. Pero las versiones de este desapego a los preceptos de la rectitud, generan versiones del desplazamiento tanto a nivel de una topología como de una temporalidad. Respecto a lo primero, los autores que nos ocupan nos muestran cómo centro y periferia coinciden, y cómo se funden las coordenadas de lo interior y lo exterior. Respecto a lo segundo, narrador y poeta ponen al desnudo el simulacro de sucesiones sugiriendo la ineficacia de la doxa para dibujar las múltiples formas en que se produce el paso del tiempo. Fechas, jornadas y calendarios para registrar la escisión de la cronología (tiempo histórico); las modulaciones literarias que afectan al uso de los géneros (relato y poetización de la intimidad, la puesta a prueba de los límites de lo confidencial, las medidas y los alcances de la biografía y la autobiografía, o la eficacia para dar con el tiempo de la intriga, la peripecia o el secreto guardado a medias en el caso de la poesía. Se trata del tiempo como acontecimiento en su potencialidad retrospectiva y anticipativa pero también en el acto moroso de la espera o en el gesto impaciente del des-esperar.⁵ En el caso de la narrativa airana

⁵ En el análisis de los textos, muchas veces aparece el término de simultaneidad; justa oportunidad para señalar su complementariedad con la noción de devenir, atributo cuya propiedad es esquivar el presente. Si bien para Deleuze en todas las cosas hay un sentido determinable, la esencia del devenir es la simultaneidad, la paradoja que afirma los dos sentidos a la vez, lo cual constituye una categoría fundamental para la concepción filosófica de los acontecimientos. En esta red de nociones donde se invalida el reposo, la detención y la permanencia, el acontecimiento con la serie de paradojas que

especialmente, se expone una tendencia hacia este último plano sobre todo en los mecanismos de aceleración que la caracterizan. Mientras, la poesía que nos ocupa marca una tensa y delicada proporción entre ambos extremos. Espacio y tiempo traman el enigmático e indeleble transcurso de lo real, problema que constituye el centro de nuestra hipótesis y punto de partida.

Tal como venimos sosteniendo, César Aira y Arturo Carrera, desde la narrativa y desde la poesía respectivamente, son “casos” o inflexiones en la literatura argentina proyectada en su dimensión histórica; autores que no sólo permiten sino que demandan una aproximación elaborada a sus escrituras, a partir de la filosofía y de la teoría; lo cual no es óbice para la emergencia de una declarada trivialidad en Aira, o para la fruición de la simpleza en Carrera. Pero además, tampoco nos es casual la formación de un corpus que entrelaza prosa y poesía. Porque de lo que aquí se trata, es de captar la poeticidad de la narrativa en el caso de Aira, y la narratividad de la poesía en el caso de Carrera. Desde el reconocimiento de la filosofía

le es inherente, forma la teoría del sentido donde las claves, los códigos, las historias y los lugares constituyen los infinitos enlaces entre el lenguaje y el inconsciente. De este modo, el puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto esquivo la acción de la Idea platónica e impugna la identidad personal, el nombre propio, con la aventura repetida de los trastocamientos infinitos. “Trastocamiento del crecer y empequeñecer: “En qué sentido, en qué sentido?”, pregunta Alicia, presintiendo que es siempre en los dos a la vez, hasta el punto de que, sólo en una ocasión, permanece igual por efecto óptico. Desde esta perspectiva extrema, que invierte y cambia el orden de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto, puede leerse también la repetición, cuyo sentido no es el de “una vez más” sino el infinito, que se dice de una sola vez, como la

como sustancial al movimiento del pensar, el concepto de *poiesis* (Lacoue-Labarthe P., Nancy Jean-Luc) excede, en nuestra hipótesis, la cuestión limitada al género para dar paso, en cambio, al acto de creación basada sobre todo en la noción de sujeto y de fragmento. Ambos autores practican el género de la crítica reflexionando sobre la materia prima que constituye el trabajo de la escritura; ambos impulsan diversas y eficaces estrategias en la construcción del mito personal del escritor o del retrato e imagen de artista; narrador y poeta montan el andamiaje escénico sobre la base de una performance meditada en intervenciones y ausencias. En este sentido, sus ensayos dan cuenta de una visión lucidamente innovadora en el recorte y selección del objeto de interés, marcando con sus lecturas el itinerario reflexivo –itinerario que refleja sin la presunta lealtad de la mimesis- de sus propias obras artísticas. Desde este punto de vista, la crítica en Aira y en Carrera, en tanto búsqueda y deambulación, pueden ser pensados como efectos de una *poiesis*, como obra y opus poético, en tanto la filosofía subyacente en tal movimiento, se efectúa y se cumple como poesía.⁶

eternidad, dicha en un solo instante. Cfr. Gilles Deleuze, **Lógica del sentido**, Barcelona: Paidós, 1989.

⁶ La idea de fragmento que aquí se desarrolla va en esta misma dirección, acentuándose su carácter totalizador. El fragmento es el distintivo de una radical modernidad (lo que aquí se hace necesario cotejar con el trabajo de Omar Calabrese, **La era neobarroca**, para quien el fragmento es signo de lo que él llama “era neobarroca”, distinguiéndola del término (“posmodernidad”), el cual queda acotado a contextos específicos de surgimiento) es, precisamente, por la copresencia de lo fragmentario y de lo sistemático que la práctica está lejos de confundirlo con un “simple trozo separado”. En el citado texto francés asimismo, se parte de la primacía del yo absoluto y de la libertad de la consciencia, interesándose por la programación sistemática que autoriza una posición

Las obras de Aira y de Carrera, resueltamente fragmentarias, constituyen a la vez un mundo donde los libros mónadas están ligados entre sí, pudiendo asumir el estatuto de “obra total” o Gran Opus.⁷ Por otra parte, repetición y desplazamiento serán conceptos que marcan la tensión de nuestra lectura, nociones cuya operatividad (en las poéticas de Aira y de Carrera) y procedencia (las vertientes filosóficas correspondientes) intentaremos desarrollar. Valdría la pena detenerse en cada autor para mostrar el funcionamiento textual; si pensamos en el caso de César Aira,

del mundo como correlato del sujeto. Más allá de los complejos vínculos con la metafísica del idealismo alemán y con la filosofía del espíritu de Hegel, la idea de sistema-sujeto cubre la razón de la belleza, afirmando la fuerza estética que iguala al filósofo con el poeta. Si la belleza, en tanto Idea unificadora, releva la oposición entre sistema y libertad, se debe a la “presentabilidad” de la cosa como acto estético. Cfr. Lacoue-Labarthe, P.- Nancy, Jean-Luc, **El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán**, París: Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1978, (traducción al español realizada por el equipo de trabajo de Nicolás Rosa, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

⁷ Si tomamos en préstamo un concepto de Deleuze como el de “rizoma”, podremos señalar las andaduras y laberintos que conforman sus libros además de establecer zonas de segmentación a partir las cuales podremos también insistir en otro modo de viajar, sin buscar un principio o fundamento pedagógico, iniciático o simbólico. El rizoma implica una migración o un merodeo que no depende de empezar o de acabar porque instaura la lógica del entre, la pragmática que dota a las cosas de velocidad en dirección perpendicular y movimiento transversal, “nómades y vagabundos” como síntomas de las alteraciones perceptivas, debidas a la velocidad. Más allá de que en todo rizoma subsistan formaciones que lo organizan y le prestan atributos para dirimir entre sujeto y objeto, sus dimensiones y líneas disponen en él un plano que encadena el múltiple devenir cuyos encadenamientos y relevos abandonan por fin el esquema evolucionista del árbol y la descendencia. La fuga y la segmentariedad constituyen por tanto series heterogéneas cuyas intensidades se encadenan, circulan y relevan sin guardar ninguna semejanza ni parecido, lo cual cancela también el modelo de la imitación. Si el mapa, y no el calco, es, en este sentido, la figura privilegiada, es porque se dirige a una experimentación derivada de la realidad. Deteniéndose en el modo de funcionar propio del rizoma (y nosotros pensando el carácter vegetal del modelo) Deleuze advierte sus procedencias por “crecimientos y estallidos” que actúan por cortes significantes, con lo que se distingue de los sistemas estructuralistas formados por puntos y posiciones, por distinciones entre futuro y pasado que omiten al devenir. Cfr. Gilles Deleuze, **Rizoma**, Valencia: Pre-textos, 1997.

una novela como **La liebre** por ejemplo, advertimos que la transmutación de objetos y personajes –o mejor, actores-, responden a la trama verbal de una lógica cuyo carácter desopilante no va en detrimento de la constitución paradójica de una teoría del sentido. Paradójica en tanto el sentido es una entidad no existente que incluso puede guardar relaciones con el sinsentido; lógica porque se trata de caracterizar el modo según el cual el sentido se desliza por la superficie del lenguaje, como acontecimiento-sentido.

Preguntarse así por el sentido es preguntarse por un *incorporal* que sobrevuela los estados del infinitivo, expresado como presencia que insiste en la presencia y ausencia, en el exceso y el defecto (los incorporales fueron pensados por los medievales y los estoicos; desde la perspectiva deleuziana, se trata del acontecimiento-sentido sometido a una doble causalidad. El punto aleatorio opera como casi causa asegurando la autonomía del efecto. Cuando el sentido es considerado en su relación con la casi-causa, participa, envuelve y posee la potencia de esa causa ideal, la cual no existe fuera de su efecto, por lo que mantiene con el una relación de inmanencia que hace del producto algo productor). Desde esta perspectiva, la distribución delirante del espacio reparte las cosas eximiéndolas de la hegemonía del centro. Aquí, los saltos legibrerianos son la prueba ilegible de la desmesura anárquica que abre los cercados de las designaciones para exceder finalmente, la ley de lo que termina o separa. Ante la mirada

absorta de Clarke (el expedicionario inglés protagonista de **La liebre**), el desierto manifiesta su catástrofe sardónica, la turbulencia que permite vislumbrar el atisbo de la creación de la forma misma o del procedimiento en tanto vida inmediata que oblitera la lógica de la mediación. Así, el territorio se genera en dimensiones laterales, circulares, laberínticas liquidando la sola posibilidad de la dicotomía. Se destituyen las coordenadas del arriba o abajo, afuera o adentro, antes o después. En su lugar, el devenir de las series traba enlace entre el espacio y la genealogía: los amores se encuentran (Juana Pitiley/ Cafulcurá; Clarke/ Rossana). Pero también, la prole rastrea *inconscientemente* un hilo para inventar el punto preciso de una extraña (y feliz) coincidencia (Clarke es hijo de Juana y Cafulcurá, Carlos es hijo de Clarke y Rossana, lo cual da cuenta de manera tangencial, del exacto parecido entre Clarke y Alvarito, el “perfecto sosías”, el hermano indio. Lo inesperado y lo imprevisto es causa y efecto simultáneo de las especularidades parentales exasperando los límites y las probabilidades narrativas del sistema de identidades. Pero la simultaneidad de la causa y del efecto, del principio y del fin (ser padre e hijo en la instantaneidad de un solo golpe) se consuma en el relato, en tanto condición que hace circular a los personajes, atravesándolos en todas las variables, desplazamientos y transformaciones posibles. Ligado a esta cuestión de las identidades, “Repetido”, nombre del caballo que Rosas le

prestó a Clarke, es el mismo de Cafulcurá; y es en este cruce donde se genera la repetición que arma la historia e insinúa la diferencia. Si los caballos favorecen el cruce de personajes, también ponen énfasis en la zona donde la diferencia se esconde y se muestra: Clarke hereda la contextura física de Cafulcurá y sin embargo viene de otro lugar. Si entonces hay una lógica, es la de la alteración por la que el sentido es potenciado a partir del gesto ritual de la dispersión, el movimiento y la velocidad. Esto supone un punto de inflexión como deslizamiento y amalgama entre puntos o nudos seriales donde el lenguaje penetra a través del curso desdoblado y prismático de los sucesos. Como derrame y profusión del acontecer, lenguaje y espacio realizan una mutua transfusión de retornos y devenires, incidiendo sobre lo real y lo presente como figuras de la tensión entre el modelo y la copia y del eterno simulacro.⁸ De cualquier manera,

⁸ Para pensar las poéticas que nos ocupan, son importantes las nociones provenientes del concepto de diferencia y de serie, como desprendimiento filosófico a partir de la idea de retorno y transmutación genealógica de Nietzsche. La figura de Deleuze es el rizoma que deja abolidas las nociones de especificidad y mediación. El sistema o rizoma deleuziano depende de principios de conexión y heterogeneidad, sobre los que hacen pivote las preguntas inútiles sobre la localización, las mismas que marcan al rizoma en calidad de conjunción (no de filiación hereditaria) atribuyéndole al fin, la fuerza suficiente para desenraizar al verbo ser. Esto no implica que el ser se diga en un solo y único sentido, que el ser es el mismo para todas las modalidades aunque estas no sean las mismas, porque el ser le pertenece referirse a todas las diferencias individuantes sin que éstas modifiquen su esencia. Pero también le pertenece la distribución nomádica, distinguiéndose así de los principios de repartición que proceden mediante determinaciones fijas y proporcionales. El ser unívoco se refiere de manera esencial e inmediata a factores individuantes, los cuales no son entendidos por Deleuze como individuos constituídos en la experiencia: Deleuze ve lo que actúa en ellos como principio plástico, anárquico y nómada, contemporáneo del proceso de individuación capaz de constituir y disolver a los individuos. La univocidad del ser, en tanto se refiere de manera inmediata a la diferencia individuante, precede en el ser a las diferencias

consideramos pertinente la premisa que indica en ambos la lógica anticartesiana, punto que anticipa y justifica nuestra adscripción al pensamiento filosófico de Gilles Deleuze.⁹

genéricas, específicas y hasta individuales. De este modo, la ontología deleuzeana asume la repartición de las cosas en el ser unívoco, y no un ser repartido según las exigencias de la representación. Tal distribución “delirante” está ligada al carácter demoníaco más que al divino, dado que la particularidad de los demonios es operar entre los campos de acción de los dioses, “así como saltar por encima de las barreras o de los cercados”. El salto revela las perturbaciones traumáticas que las distribuciones nómadas introducen en las estructuras de la representación. De acuerdo con esta concepción, el límite ya no designa lo que mantiene a la cosa bajo una ley ni lo que termina o separa, sino aquello a partir de lo cual se despliega toda su potencia. Con la noción de *hybris* Deleuze vislumbra el acontecer de lo más pequeño haciéndose igual a lo más grande, desde el instante en el que quedan abolidas las separaciones. Si esta medida ontológica envuelve atodas las cosas (incluyendo la sustancia, la cualidad, la cantidad), está estrechamente próxima a la desmesura y a la anarquía de los seres destituyendo la jerarquía primera que asigna al Todo o a lo Mismo la identidad previa en general. Es así como sólo retornan las formas extremas (las pequeñas o grandes se despliegan hasta el límite y llevan hasta el fin su potencia transformándose y pasándose de unas a otras). Sólo retorna lo que es extremo, excesivo (y Nietzsche no quería decir otra cosa), “lo que pasa a otro y se hace idéntico”, razón por la cual el eterno retorno también se predica de las intensidades, cuyos factores móviles ya no se restringen a los individuos concretos sino que expresan, por el contrario, el ser común de todas las metamorfosis. Cfr. Gilles Deleuze, **Diferencia y repetición**, Madrid: Jucar, 1988./ Ver también Friedrich Nietzsche, **Genealogía de la moral**, Madrid: Alianza, 1994; **El viajero y su sombra**, México: Editores Mexicanos Unidos, 1994; **Ecce homo**, Madrid: Alianza, 1979.

⁹ Tanto en **Reglas para la conducción del espíritu** como en **Meditaciones Metafísicas**, Descartes manifiesta una base intelectual munida de una determinación sistemática, privilegiando así la certeza y la evidencia para la formación de juicios sólidos y verdaderos. Así forma los cimientos del pensamiento racionalista, orientado hacia la resolución objetiva mediante estrictas reglas y métodos de elección. Desde esta perspectiva, si las experiencias o el camino sensorial son engañosos, la deducción como pura operación de inferir una cosa de otra nunca falsea la percepción porque se invalidan los supuestos o los juicios ligeros y sin fundamento. A partir de ello, Descartes argumenta la certeza de disciplinas como la aritmética y la geometría, dado que ellas poseen un objeto puro y simple por consistir en una serie de consecuencias que deben deducirse por vía racional. En esta línea indica que para distinguir las cosas más simples de las complejas es necesario observar cómo y dónde radica la deducción directa y cómo las demás verdades se mantienen a distancia de las primeras, por lo cual es preciso atender que las cosas se distribuyen en distintas series no conforme con la división de categorías aristotélicas (según la cual los seres se dividen en sistemas de clases cada vez más generales, siendo la categoría aquello que designa la clase más general) sino más bien, conforme a la dependencia cognoscitiva entre las cosas. Así, procurando lo absoluto en detrimento de lo relativo, para una comprensión adecuada

Hablar de repetición y desplazamiento en tanto operaciones claves de las poéticas que nos ocupan, implica realizar una lectura serial sobre los recorridos de la letra, teniendo en cuenta el lenguaje como pura materialidad, sin vestigios metafísicos de profundidad. Si entonces se trata de seguir la superficie gráfica en tanto proceso de escritura, su tensión marcará la presencia de una lengua que atraviesa las poéticas –las obras, las firmas- como el pliegue o el doblez, como lengua que se articula y se escinde entre la cultura europea y la creación de una nueva literatura nacional: la vanguardia gauchesca. Literatura de vanguardia y cultura clásica tramitan la prosodia de un lenguaje que no omite sus ligazones con el pasado, aunque sus formas estén lejos de desempolvarlo con nostalgia. Antes bien, los usos y reposiciones manifiestan una conciencia artesanal de quienes elaboran los modos de la representación, en sesgadas y fragmentarias relaciones con movimientos y estéticas. Así, mientras que en Aira y en Carrera el proceso de la escritura coincide con el de la invención,

mediante la generalidad, Descartes considera las series de cosas y no la naturaleza de cada una de ellas, por lo que erige la causa y lo igual como las cosas absolutas: “pues por cierto, en los filósofos la causa y el efecto son correlativos, no obstante, si indagamos qué es el efecto, es preciso conocer primero la causa, y no al revés. Las cosas iguales también se corresponden entre sí, pero no conocemos las desiguales sino comparándolas con las iguales y no a la inversa”. La transferencia y la comparación objetiva son, entonces, métodos idóneos para afirmar la semejanza o identidad de las cosas. También, a propósito de Descartes, son interesantes las observaciones que realiza Deleuze acerca de la lucha que Baruch Spinoza emprende contra la teoría cartesiana de las sustancias, impregnada totalmente de analogía. En esta misma dirección señala el ataque que Spinoza lleva a cabo contra la concepción cartesiana de las distinciones, que mezcla estrechamente lo ontológico, lo formal, lo numérico (sustancia, cualidad, cantidad), sosteniendo en cambio que el ser como tal se dice en un solo y único sentido

el procedimiento de la forma evita la conclusión para suspenderse o perpetuarse en el instante de la pura acción devolviéndole a la historia o al contexto, el carácter pleno de la subjetividad. En esta instancia, la individualidad del artista encuentra su propia singularidad en el narrador personaje de Aira (el que opina, fabula y sentencia) o en el yo poético de Carrera; sólo que en el primer caso asume un franco carácter digresivo (en cada texto) y en el segundo un rasgo orgánico y unívoco, diferencias que corresponde analizar en el plano de los géneros. Por lo demás, en ambos autores la rúbrica personal y las tramas literarias que la sostienen, son signo de un teatro donde los gestos de la exhibición o la reticencia resaltan los matices de la latencia velada o la luminosa visibilidad. De cualquier modo, la azarosa e inconsciente accidentalidad biográfica son la muestra más acerada del secreto, en tanto bruñido ilegible entre lo real y su presentación.¹⁰

aunque los modos y la sustancia no tengan el mismo. Cfr. René Descartes, **Obras escogidas**, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

¹⁰ El significante es único en tanto símbolo de una ausencia, cuya búsqueda y el recorrido se transforman en el objeto que nunca estará del todo escondido; aunque a su vez lo que está escondido no es lo extraviado en la biblioteca. Y aunque efectivamente estuviese en el anaquel o en la casilla de al lado, “estaría escondido allí por muy visible que parezca”. Lo que sucede en el automatismo de repetición es que el desplazamiento es quien determina a los sujetos en sus actos, allí donde la repetición simbólica no puede pensarse ya como construída por el hombre sino que es ésta que lo construye. Podría revisarse al respecto, la relación entre letra e inconsciente elaborada por Lacan, cuya noción de sujeto se orienta hacia un lenguaje que lo atraviesa, al contrario de una concepción instrumental. Desde su punto de vista, es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas y allí es donde podemos reconocer los símbolos del inconsciente, bajo formas petrificadas. Con ello la historia elabora y recopila sus mitos, sin que sea una condición para que el sujeto los asuma concientemente. Lo que nos interesa marcar particularmente aquí en relación a la literalidad, es la definición del

Centrándonos ahora en Carrera, deberemos detenernos en su doble movimiento con la cultura clásica y la modernidad vanguardista (de Lucrecio, Democrito y Plutarco hasta Mallarme, Sarduy y John Cage), a partir de sus operaciones con el fragmento. Incluso se puede ver las variaciones del continuo sobre la repetición de títulos y poemas donde la diferencia se despliega en torno a su eje (Carpe diem). Si bien este es una fracción, sobre lo que pone énfasis son los bordes de la fractura como forma autónoma y no tanto sobre el desgarrón sin forma. Desde su perspectiva filológica, el fragmento indica el valor de ruina que reúne las funciones del monumento y de la evocación, diseñados sobre el modelo de la Antigüedad: lo que aquí se halla invocado, es la unidad viva de una gran individualidad, sea obra o autor. Como término literario, el fragmento comprende un esencial inacabamiento, asociado a la idea de que lo publicado no está nunca concluido.¹¹

inconsciente como historia (del sujeto), manifestada en los actos (como contraparte del olvido). Así Lacan concibe la palabra a partir de la pareja presencia y ausencia, una suerte de rastro sobre la arena donde el universo de sentido de la lengua vendrá a ordenar el universo de las cosas. Cfr. Jacques Lacan, "Función y campo de la palabra en psicoanálisis" en **Escritos 1**, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

¹¹ Esta idea de separación que recubre una completud, nos lleva a la tradición de Schopenhauer y Nietzsche, posterior al romanticismo y a nuestro parecer, nos remite a la noción de mónada, que Deleuze desarrolla a propósito del Barroco y de Leibniz. No es casual esta relación ya que la individuación a la que hace referencia el Athenaeum hace hincapié en el devenir perpetuo, instaurando lo singular de la totalidad: lo uno y lo múltiple. En su condición de individualidad o resto explica que la anotación de Friedrich Schlegel ("los aforismos son fragmentos coherentes") consigne la paradójica propiedad del fragmento; la falta de unidad y completud requiere a su vez la integridad de la individualidad orgánica, cuyo deber ser es "cerrado sobre sí mismo, como un erizo". Creemos que hay una relación semejante en el Barroco, planteada por Deleuze como "ubicuidad de lo viviente" en **El pliegue**. Al respecto y según Lacoue Labarthe y

II- “VANGUARDIA” Y “TRADICIÓN” EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA.

1-MARCO GENERAL. PROBLEMAS Y DEBATES.

¿Por dónde comenzar cuando se trata de leer la poética de un autor cuyo prestigio se consolida en la década del 90' y su obra crece y se publica en un ritmo desmesurado?; quizá por plantear que en el caso de

Nancy, la totalidad fragmentaria no puede ser situada en ningún punto puesto que está simultáneamente en el todo y en cada una de las partes. Creemos que podemos advertir un sentido operativo; si lo fragmentario es la réplica del todo, tal incidencia asume un doble carácter: réplica como marca diferencial (como separación) y como copia (el todo como modelo a representar). Que la totalidad esté presente en cada parte habla del acabamiento como proyección inmediata de lo que inacaba: su infinitud. Infinitud en acto que hace posible adoptar la perspectiva de Benjamin acerca del sistema; aquí es donde hay que entenderlo según el modo en que un conjunto se erige como tal. La preocupación de Benjamin apunta una especie de bisagra entre el Barroco y el Romanticismo de Jena al visualizar la obra como *work in progress*; la infinitud en acto es lo que hace sistema y la fragmentariedad es el signo ambivalente de una ausencia. Si el fragmento es la verdad de toda obra, su operatividad reside en lo individual (más aún que en el individuo). La radical individualidad propicia la manifestación de la vida y la verdad más íntima, favoreciendo un anclaje común para el carácter fragmentario de antiguos y modernos. De tal modo, el fragmento abarca y muerde la silueta de la obra, en el diálogo que se pone en juego entre el hombre y el sistema en tanto realidad de la idea (del ideal como obra, no como lo inaccesible); si el fragmento es la miniatura y el microcosmos de la Obra, su función es ponerla en práctica, figurarla, presentarla, obrar desde lo mínimo pero también desde su esencial exterioridad. Se trata del exergo que, inscribiéndose fuera, tiende a completarla, reclamando el infinito en acto como infinito de la obra de arte, algo que saben quienes reclaman la reunión de filosofía y poesía. Volviendo al término que señalábamos al principio, la naturaleza poética de la poesía marca la incidencia de quien obra, quien organiza; allí radica la intimidad tan profunda que impregna los textos y que no se confunde con una interioridad sentimental: la poesis equivale a producción y lo que hace un individuo es su capacidad de producir, su fuerza formadora. Como decíamos, la reunión de lo antiguo y lo moderno abarca la unidad dialéctica entre el artificio (el arte) y lo natural y así es posible asir cierta idea de germinación, de nacimiento como la antigua inocencia que, en tanto germen, otra vez nos devuelve al fragmento. Cfr. P.Lacoue Labarthe y Jean Luc Nancy, op.cit.

César Aira ese desborde da cuenta de una lógica que afecta la capacidad de absorción del mercado, poniéndose así fuera del alcance de los efectos reificadores de ese proceso. Pero también se puede señalar que el movimiento del autor dentro, fuera o sobre su obra, atañe a la construcción de una lógica, cuya índole más dinámica apunta al procedimiento y los efectos que constituyen el sentido. Entre el culto feliz a la levedad y la simpleza y los escauceos ilegibles de una literatura que sostiene como principal motivación el acto artístico de narrar, los libros de Aira llevan a la superficie el problema de lo real como experiencia contemporánea. Sin omitir el trabajo preferencial de un género, en este caso, la novela, la combinación del detalle (cada libro leído de modo autónomo) y totalidad (los libros que en conjunto forman las claves de una rúbrica) apuntan a dar forma a una poética reconocible que difícilmente pueda ser leída desde la acabada monumentalidad. En Aira se trata de revisar las categorías de obra (composición y sumatoria) y escritura (trabajo en proceso). Desde esta perspectiva podríamos decir entonces que su literatura se teje con signos que esbozan un conjunto, fluctuante entre la conclusión (historias con principio y fin, narraciones con final feliz de fábula) y una suerte de “work in progress” por el que asoman, de novela a novela, ciertas zonas de pasaje, manteniendo una vacilante unidad o un permanente oxymoron entre los fragmentos (cada novela) y el todo (la Obra). Obra que no agota su

compulsión por publicarse, por ocupar con la rapidez de un rayo los estantes de las librerías y por una constante alerta que suspende sobre sus más “devotos” lectores: nunca se termina de leer a Aira, nunca se logra el cierre ni se alcanza el prodigio de callar su larga risa ante nuestraspreciadas “tesis” (risa que suena como la de Marcel Duchamp ante las ferreas certezas de su reportera Rosalind Kraus). Eso en cuanto a la performance escénica de su mitología personal pero también en cuanto al proceso de construcción de la novela, género que nunca abandona el modo de hacerse presente la figura que también reaparece en sus ensayos: el sujeto de enunciación. Si la suma de los libros prescribe su condición de obra, habría que analizar a la par el carácter de los procedimientos, ese singular modo de elaborar formas y contenidos que dan cuenta en definitiva del ardid autoral: ser identificado en la insistencia de sus huellas, perpetuarse en el paradójico intento ser borrado en las marcas que precisamente, tienden a identificarlo. Todo gran escritor persiste en aquellos rastros que permiten reconocer el sello de una obra o una poética. En la narrativa de Aira hay motivos (viajes y merodeos), atmósferas (retratos familiares sin terminar, delineados a veces, en la ficción incierta de los hechos) y, sobre todo, la construcción, como decíamos, de una figura: el narrador (que también sentencia y auspicia), base y sostén de la prosa airana, articulación de las operaciones que hemos designado como

claves, a saber, la repetición y el desplazamiento. Debatándose con arrogancia *airada* entre la institución (el pasado literario) y el mercado (su política de publicación, su recepción reflejada en las ventas, su imposición en los medios masivos), la literatura de Aira no deja de formular un lugar para la Historia, porque “no hay lenguaje escrito sin ostentación”, en tanto señal de algo que va más allá del cerco de su contenido y que se vuelve, a su vez, hacia los límites que la constituyen en su única identidad. Como tal, los signos de una experimentación con la materia, postulan los ritos de una lengua, un estilo o una expresión. Pero si lengua y estilo son parte de una realidad formal, la escritura es esa otra instancia que define la elección de un tono, la función de las palabras donde permanece la memoria de los usos.¹² Si trabajo y creación (en tanto proceso que los textos muestran a medio hacer) se afirman como valor material de una práctica, la forma asume el intento de verbalizar su propia aniquilación, como el esfuerzo último de todas las objetivaciones: mostrar a la literatura como el resultado final de la fabricación de una joya, una miniatura y un cincel sobre el vacío, como el dedal de plata que el viento encuentra para su costurera (“un

¹² Una obstinada remanencia que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Así, toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero, desde una supuesta inocencia y neutralidad que a lo largo de la duración permite aparecer la criptografía de un pasado suspendido. Cfr. Roland Barthes, **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

souvenir precioso, en cuyo pequeño hueco Delia pensaba que cabía toda su vida, desde que había nacido” p. 242, **La costurera y el viento**).

En Aira, la lengua es menos fuente de elecciones particulares que la propiedad indivisa sobre la cual funda la economía y el horizonte de la pura acción: provocar, probando los límites de la resistencia y la legibilidad de la letra; atentar, siempre contra la peligrosa digestión de la institución académica, cuando impone rótulos o etiquetas; la lengua como base de un estilo es, en definitiva, el límite de un área sobre la cual cobran cuerpo los procedimientos que van a definir el espesor de una obra que experimenta con irreverencia lo alto y lo bajo de una tradición, lo indecible e impronunciable en el marco la ética y estética literaria.¹³ Pero también lo real se conjugan en sus efectos pragmáticos, en aquel personal histrionismo que ejerce su impacto sobre el circuito masivo del mercado y la cultura.¹⁴

¹³ Veamos como funcionan los procedimientos de la escritura. Así como el continuo, el viaje o el viento son formas del realismo o del pliegue, lo real toma otros visos que parecen contraponerse a los códigos de la Literatura. Aira “escribe-obra” y juega al sarcasmo con bravatas que agreden deliberadamente al “buen gusto”. Así, los lugares comunes, las frases hechas y hasta lo impronunciable, ondean y agitan los velos de la realidad hasta escupir contra la metafísica de la percepción. Ejemplos: la DGI, Cavallo en **La abeja**; Carlos Salvador Bilardo, Marcelo Tinelli, Peperino Pómoro en **El sueño**; Cecilia Roth y el Dr. Laurenti en **La mendiga**. Cfr. Laura Estrín, Cesar Aira. **El realismo y sus extremos**. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1999.

¹⁴ César Aira, uno de los escritores cuyo prestigio se incrementó en la década del noventa, realiza sus experimentos con la lógica de la cultura industrial con el ritmo de aparición de sus libros, lo cual es una pista para entender su modo de colocación en el mercado. Si por un lado, esa aceleración supera o va más allá del mercado, sus dispersas transacciones con los sellos editoriales hacen que Aira sea reconocido como un autor de culto. A pesar del descrédito que hoy afectan las categorías de “obra” y “autor”, no hay literatura que pueda ser pensada con prescindencia de las mismas; quizá la pregunta que deberíamos hacernos debería dirigirse a las tensiones que las novelas desarrollan, que apuestas definen las obras y a que riesgos se exponen. “¿No son acaso los fantasmas de

Las historias que Aira cuenta comienzan y terminan, son las miniaturas o las puntadas del zurcido mayor de la obra, el hilo de Ariadna interrumpido en los instantes de la costura que borra a los personajes con el fin de cada novela a excepción del narrador, presente como omnisciencia tangible y real en la plenitud de su participación. Si el modo de contar una historia difiere entre cada una de las novelas airanas, el yo que asume la instancia de la enunciación pone en práctica una suerte de omnisciencia reflexiva, sobre la condición de los procedimientos y las posibilidades de la forma. No se trata tanto del saber en grado máximo como de la interrogación (acerca de los límites que impone y que a la vez provoca saltarlos) por la situación creativa, esa que engendra la imagen de autor. El mismo narrador plantea dos modos de narrar. Veamos de cerca estas dos citas que dan cuenta de dos posiciones, dos lógicas de narrar intersectadas en la flexión de un mismo tono: el narrador que se oye narrar, el narrador que acentúa la marea inventiva sobre el delirio del relato (las cuatro citas textuales que ahora siguen también corresponden a **La costurera y el**

la literatura lo que podemos leer en estos textos crepusculares? Si la literatura parece hoy “cosa del pasado” no es por su incapacidad para dar cuenta del presente (después de todo el presente no es sino un estado de la imaginación) sino por su debilidad para enfrentar la lógica (reificante) del mercado que, por otro lado, es su condición: Aira se lleva a esa lógica por delante, Piglia (o Saer, o Fogwill) tropiezan con ella (y esos traspies vuelven interesante la lectura y el análisis de sus textos). Tomás Eloy Martínez sencillamente cae en sus brazos”. Distinguiendo y precisando las políticas de producción y colocación entre los narradores, respecto a este último autor, Link hace una referencia al sólido apoyo que recibe de la industria cultural, la necesidad (porque “declara” no saber nada) que rodea las condiciones de producción de **El vuelo de la**

viento y se incluyen con el fin de mostrar el funcionamiento de algunos importantes procedimientos en la prosa de Aira, desde un plano general).

Debo anotar entre paréntesis que la clase de olvido que borra los sueños es muy especial, y muy adecuada para mis fines, porque se basa en la duda sobre la existencia real de lo que deberíamos estar recordando; supongo que en la mayoría de los casos, si no en todos, sólo creemos olvidado algo que en realidad no pasó. Nos hemos olvidado de nada. El olvido es una sensación pura. (21)

De pronto vio alzarse frente a ella los rectángulos enormes, como muros negros que le bloquaran misericordiosamente el paso. Durante gran parte de los últimos cien metros creyó que eran paredes, pero al llegar reconoció su error: era un camión, uno de esos gigantescos camiones con acoplado como el que estacionaba en la cuadra de su casa, el del Chiquito...Tan alterada estaba que no se le ocurrió ni por un instante que pudiera ser el mismo (como lo era en realidad), con lo que su busca habría terminado... (192).

En el primer párrafo se sostiene el proceso de la escritura con algo del misterio y la adivinanza en lo que hace a resultados diferidos como posibilidades aleatorias, randomizadas; se trata del ensayo incompleto sin la garantía solvente de una explicación última, del porque sin respuesta prevista. Ya en la segunda cita nos adentramos en los mecanismos del relato que asedia a lo real, base de la lógica narrativa airana, en los extremos de sus grados y niveles; del “reconocimiento” por parte del narrador, de un episodio de infancia que sube a la superficie sin haber sido transformado (Delia Siffoni, la costurera vecina y amiga de su madre, los juegos compartidos con Omar, su amigo de infancia –jugar a desaparecer, a

evaporarse en la nada-), a la percepción alucinante de la fábula: la impertinencia de la literatura que se entrega al juego de desarmar y rehacer como otra cosa, la lógica del verosímil: el viento de la Patagonia, como si fuera un genio, se anuncia en palabras, protege y provee a la desvalida mujer de un lecho y un ajuar, en medio del desierto sin límites. Si levedad y evanescencia son motivos recurrentes, la simultaneidad que superpone planos de enunciación, es un procedimiento por demás frecuente en Aira. Ese punto de cruce es el salto que se materializa en el vértigo temporal donde el presente alcanza su forma más plena:

Estuve dos horas escribiendo en esta mesa... y en el entusiasmo de la inspiración, que ahora maldigo, seguí y seguí hasta terminar el capítulo anterior...y cuando miré el reloj me quise morir...Ya debería estar en esa cena, me estarán esperando, y yo clavado aquí...Tengo veinte minutos de Metro por lo menos, y los minutos pasan y yo sigo buscando la mirada del mozo. (221)

Cercanía e inmediatez en el espacio (tal como señalan los pronombres demostrativos); actualidad instantánea en el tiempo (desde el presente a las modulaciones condicionales y subjuntivas). Más allá del boceto delineado sobre la contradicción entre la prisa y la demora, entre el peso de una responsabilidad incumplida y la ausencia que le gana de mano al compromiso (faltar a una cita, *borrarse* para perderse en los *agujeros* practicados en el cuaderno de apuntes) se corresponde con el acto de

suspenderse en la puntuación que nombra el estado del desplazamiento entre dos instancias: el narrador que cuenta y el narrador que se mira a sí mismo cuando detiene o frena el curso de la historia. Entre una y otra el arte de narrar actúa como anclaje y antídoto contra la desrealización de la novela. Y el efecto arriesga el coeficiente pleno del continuo entre la sentencia gravitacional de una conclusión, más la conciencia de la grieta que interpone el olvido entre el yo y los hechos. Certidumbre de ser unívoco y torbellino del pasado que contamina los recuerdos; “Hay una sola vida y está en su lugar. Y sin embargo algo tiene que haber pasado.”

Ahora bien, los procedimientos difieren entre sí? Si bien es cierto que los modos de narrar cambian de acuerdo a los contextos de enunciación, si podemos arriesgar que existe una lógica del relato que permite nombrar a Cesar Aira y reconocer su sello. La escritura de Aira es una perpetua huída hacia delante. Esta frase podría estar entre comillas por marcar una concepción del trabajo artístico, de la técnica o del artificio narrativo (desde la perspectiva del autor). Pero también propicia una política de publicación sostenida contra la idea de belletrismo y corrección. Si su modo de escribir supone terminar una novela, hacerla aparecer casi de inmediato y recomenzar la producción, la necesidad de la obra por afirmarse y seguir haciéndose, hace resonar la voz y la mítica consigna de Osvaldo

Lamborghini: publicar y después escribir.¹⁵ Por un lado, la trama anecdótica de una novela como **Los fantasmas** parece encarnar una metáfora más que elocuente sobre la oquedad y la extinción progresiva del arte, en este caso, de la literatura; por otro, cabría también preguntarse por aquellas direcciones que arrojan las obras al destino incalculable del universo cultural: experiencias contradictorias, premisas antagónicas sobre la base de una única promesa: en Aira, la práctica cierta de seguir escribiendo. Contra toda norma que dicta el acto del buen escribir, Aira

¹⁵ A partir del reconocimiento de algunos segmentos claves de la nacionalización de la cultura (período de la Independencia, Generación del 37', década del 60' con las declaraciones de David Viñas a la cabeza, acerca de la literatura argentina como historia de la voluntad nacional), Montaldo propone un cruce entre las "obras" de Borges y Aira deteniéndose menos en el análisis de las escrituras que en las condiciones de circulación y las relaciones con la industria cultural. A partir de ahí es cuando pueden pensarse categorías como las de mercado, canon, genealogías, intelectuales y escritor. Lo que, en todo caso, le interesa a Montaldo de los procesos de escritura, es el lugar que ocupa en la cultura argentina contemporánea, lugar que ha cambiado sustancialmente respecto de los tiempos en que "Borges era el autor de Pierre Menard". Reconociendo expresamente los aportes de Annick Louis (**Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres**, París, L'Harmattan, 1997), Montaldo visualiza algunos problemas manifiestos entre los años 20' y 30', años en los que Borges busca estrategias para nacionalizar las formas de modernización vanguardista y de los géneros en la floreciente industria cultural, delineando desde esta perspectiva las condiciones de una nueva textualidad (tonos de la lengua coloquial, mitología de lo criollo; el policial y el comic). Para el explícito punto de vista de Montaldo, la literatura de Aira se cruza con las operaciones que Borges realiza en este período, lo cual se visualiza desde las formas en que las novelas de Aira reciclan los clásicos hasta las incorporaciones más literales de la realidad argentina en el nombre de los referentes. Así como Louis ha leído a Borges fuera de su escritura y lo ha puesto a funcionar en los medios en que publicó y las relaciones que estableció, Montaldo lee la forma en que Aira coloca su ficción –y su estética– en la escena pública, en un más allá de su escritura. Independiente, indiferente hasta el extremo de las distinciones entre la cultura popular y la cultura letrada, Aira muestra la presencia del mercado sin queja ni celebración, más bien como un hecho consumado del que expulsa todo indicio de moral. Esta es la posición desde la cual se sustenta en el sello Aira, trabajo y mecanismo para armar, finalmente, un nuevo lugar en la cultura argentina: el lugar de quien sabe que, a la manera vanguardista, la condición de las operaciones es su borramiento ("como estar muerta es la condición para participar de la fiesta en **Los**

hace del error y el malentendido casi una declaración de principios; pero si hay una convicción que reitera (y lo hace desde sus propios orígenes de escritor y de crítico), es la que reza una única verdad para el escritor: la literatura. Borramiento (sobre el gesto de lo efímero y de las declaraciones mal-ditas) y reconstrucción (el ademán de la firma, el reconocimiento del nombre propio que procura aventajar con maniobras azarosas, las imposiciones de los sellos editoriales), apuntan a la radicalidad constitutiva del arte. Pero en este punto debemos leer su reivindicación de la vanguardia: no como suceso fechado sino como la “ruptura contra la autoperpetuación de las formas y la especialización que éstas requieren”. Gesto de aficionado, recuperación de la inventiva para devolver al arte casi un estado prístino de factura o fabricación, tomar distancia de la sobrevaloración del producto artístico donde todo indicio de perfecta conclusión, amenaza con la parálisis del monumento. Pero levantarse contra la especialidad y las formas cristalizadas, postula una concepción de subjetividad que atenta contra y sobrepasa la mera existencia individual del artista especializado. Si la representación de la palabra concedida, al decir de Mattoni, no encarna otra cosa que una escena, no es solo porque la palabra del artista amalgama la materia prima e informe sino que el habla común de todo lo que no es él mismo, lo antecede y lo atraviesa, hablando

fantasmas”) Cfr. Graciela Montaldo, “Borges, Aira y la literatura para multitudes” en Boletín/6, Rosario, 1998.

por –a través de- él: “Hablan los otros, los no-artistas, sin que la perfección artística deje de estar íntegramente en manos de quien les presta su voz”.¹⁶

Serán los propios términos de Aira, que Mattoni reconoce en sus ensayos más elaborados, los que subrayen uno de los núcleos de las argumentaciones airianas: la verdadera condición del arte está en el retorno hacia sus raíces, en el reconocimiento del carácter inventivo, lo cual postula al menos dos soluciones disímiles o mejor, extremas: la vuelta a la fuente de los orígenes y el giro hacia la técnica y el artificio. Desde nuestro

¹⁶ Mattoni traza un paralelismo y una inversión entre Hegel y Aira, a partir del análisis de la operación de escritura que atañe a dos ensayos y algunas de sus novelas, elegidas como él mismo dice, al azar. Partiendo de la sentencia hegeliana acerca de que “para nosotros el arte es cosa del pasado”, se pregunta por qué ahora volvería a ser legible que se trata según Aira “de vivir la literatura, en el presente, como un hecho del pasado”. Desde esta perspectiva, Aira no parece ser el espejo fiel de una época contemporánea que cifra su conciencia en el fin de la literatura. Sólo que si Hegel afirmaba en su **Estética**, la aspiración a la verdad en tanto necesidad de que la era moderna dé lugar a una forma superior de la conciencia de sí, Aira está lejos de pensar que la muerte de la literatura de cómo fruto una forma más autónoma y preeminente. La literatura sería eso que augura lo imposible, “crearnos a nosotros mismos en la enajenación del lenguaje”. Si el procedimiento contiene la cualidad del infinito, la obra, en Aira, se convierte en el proceso que lleva a la obras del que éstas son huellas, testimonios, rastros. “Lo que la vanguardia de Aira pone en el centro de la atención artística es el movimiento hacia alguna parte y no la conclusión, la salida”. En este sentido, si el procedimiento es un plan o un “esquema” que va ajustándose a las necesidades de la escritura, independientes de mecanismos fijos o de intenciones que se pretenden casuales, ajenas al dispositivo o al ingenio que arma para sí mismo el autor, la vanguardia sería el intento de introducirlo en la obra acentuando el costado técnico del arte. En este punto Mattoni señala una suerte de contradicción o descuido porque “Aira olvida que toda obra, para seguir siendo leída, excede su propia constitución, que la invención no impide que lo involuntario decida cuál es la intensidad de lo hecho, que el procedimiento es un artilugio del artista para no enfrentarse directamente con la nada, pero que al final deberá hacerlo, pues proceso, producto y productor están hechos para el olvido”. Si el procedimiento señala y esconde un nuevo comienzo y un inminente fin para el artista, autores como Cage, Duchamp, Roussel y Aira saben (aunque en distintos grados de admisión) que la incertidumbre que persiste en el descubrimiento de lo inapropiable del lenguaje constituye el reverso de la “inspiración” romántica. Cfr. Silvio Mattoni, “César Aira. Una introducción” en A.A.V.V. **Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90’**. Córdoba: Epoké ediciones, 2003.

punto de vista surge un planteo a modo de interrogante: ese arco de aporías que traza Aira, tal vez postula una vuelta de tuerca que supera la imaginación romántica (tal como la nota anterior nos sugiere) en la toma de distancia y objetivación (entre el sujeto creador y el croquis de lo real por donde se desplaza su mirada) y la conciencia cada vez mayor de la cercanía (que nos hace hablar de in-mediación) y diferencia entre él y la materia de su expresión. En Aira, la idea de “orígenes” es menos una fuente incierta e incontaminada para que el artista abrevé en ella, que la noción desdibujada de una pura dimensión donde la literatura debe aferrarse en sus raíces; entonces, el germen de la tradición radica en la posibilidad de que dispone la narrativa para prescindir tanto de psicologismos sentimentales como de envolturas ajenas a su constitución, porque aquellos sistemas que encarnan teorías sobre la condición del relato, terminan por disecar el potencial de la inventiva dejando un mero esquema de preceptos: el verdadero artista será aquél que, acorde con su época sepa sumergirse en la fuente y asirse de la tabla para rearmar, desde una distancia irónica los pretextos de la creación y hacerlos visibles en el resultado del procedimiento.¹⁷

1'. El punto de inicio o el “caso Vigencia”.

Por sus efectos y características, podría decirse que Cesar Aira confiere a sus narraciones un estatuto de singularidad que nada tiene que ver con una idea de trascendencia. El productivo efecto de lo nuevo debería buscarse más bien en la tensión provocada entre las coordenadas diacrónicas y sincrónicas del campo literario, o en las luchas concretas que Aira emprende con la hagiografía literaria. Desacomodo y desajuste es la consecuencia del gesto de furia o de indiferencia, encubrimiento solapado o “infracción desaforada” son los matices airianos para repudiar, lo que desde su perspectiva llegó a ser en un momento dado, la crítica académica; el boato profético de aquellos especialistas vinculados con la universidad, legitimadores del remate intelectual y teórico en ciertos autores, consagrados como tales por el embate de la historia y sobre todo, de la política. Cesar Aira irrumpe con el gesto *desairado* de lo nuevo para “hacer época” desde el culto artesanal de los antepasados. En definitiva, su inserción en el dominio de la literatura y de la crítica, no hace más que garantizar las “reglas del arte” que lo conciben como signo intencional, regulado por algo distinto de lo cual es síntoma: los intereses que hacen de la obra un elemento histórico y transhistórico.¹⁸ Cuando César Aira ingresa

¹⁷ Léanse, por ejemplo, los juegos estilísticos que Aira emprende con el romanticismo de Chateaubriand, específicamente en **La liebre**. Cfr. Sandra Contreras, **Las vueltas de César Aira**, Rosario: Viterbo, 2003.

¹⁸ La ley específica del campo de producción delega en la “juventud” y en los valores de originalidad y cambio, la condena a las instituciones y a las escuelas. El envejecimiento o la extemporaneidad de los autores se debe a las marcas explícitas de filiación, o a la adopción de esquemas de valores que convertidos en normas trascendentes y eternas,

en el campo literario asume deliberadamente la posición excéntrica respecto del dominante, lo cual no implica tan solo un modo de mirar a los contemporáneos, sino un modo de colocarse en función de la tradición o de la historia de las letras argentinas. Mas allá de su producción textual, que podemos datar en 1975 a partir de **Moreira**, hay otros ejemplos concretos acerca de cómo Aira va graduando el impacto de una performance tan provocativa como creciente: la reseña de Vigencia lo prueba. Desde sus inicios, Aira marca deliberadamente el territorio; “Novela argentina: nada más que una idea”, señala en 1981 los ataques y contragolpes que articulan el campo literario en el seno de pactos y rechazos entre autores. Pero si la nota subraya las alianzas que se quieren entre pares tampoco relega las formas de la exclusión que procura invalidar la ley de consagración; en términos más directos, la airada ofensiva a Ricardo Piglia, pone en tela de juicio los criterios de evaluación con los que gran parte del campo intelectual—léase Ficción y Política— unge a los autores con el incuestionado don del prestigio.¹⁹ Pero en este contexto, no puede entenderse las operaciones tramadas desde tales entidades sin el componente político e ideológico. No solo los intelectuales quedan convocados a la discusión que abre Aira. Lo que impugna en la nota es, nada nada más ni nada menos que

impiden aceptar o percibir la novedad. Así, directores de revistas culturales, críticos, investigadores, pueden contribuir a una definición social que expulsa o no admite a los recién llegados. Cfr. Pierre Bourdieu, **Las reglas del arte**, Barcelona, Anagrama, 1997.

el perfil de narrador que la crítica puso en el centro de sus mejores debates y reconocimientos. El crítico Aira en su nota de *Vigencia* acredita, muy a su modo, una base argumental para distribuir “premios” y sanciones.²⁰ En la mezcla de la lista que integra el estado de la novela argentina –hasta Jorge Asís es mencionado–, rescata a Puig y algo más ambiguamente a Saer; para liquidar a Piglia elige dos flancos. Uno es el modo en que se ubica respecto de la tradición, para lo cual le niega la potestad del maestro: Piglia no es discípulo de Arlt, sino de Sábato. El otro es la materia del género; en este sentido, la sobredeterminación teórica en la trama misma de la novela, incide en la escasa dosis de anécdota o narratividad. El resultado del análisis que emprende el joven Aira es contundente: en sus términos, *Respiración Artificial* es la peor novela que se haya escrito. Este ataque denodado pone de manifiesto el momento en que Piglia se está consagrando como escritor o narrador –ya que desde los sesenta es una figura importante en el terreno de los intelectuales; y también, en cierto modo, una idea de especificidad literaria que le resta peso a la teorización y al debate intelectual. Si para Piglia lo que cuenta es la historia argentina y sus secuelas en el presente, Aira da movimiento a íconos y mitos históricos

¹⁹ Daniel Balderston et al, **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**, Buenos Aires, Alianza, 1987.

²⁰ César Aira, “Novela argentina: nada más que una idea”, **Vigencia**, n°. 51, agosto, 1981.

desde el género de la fábula, la aventura y los cuentos de hadas.²¹ En vistas a una ley del género que desautomatice lo que cristalizó en contextos fuera de uso, Aira construye paulatinamente un camino para la crítica futura y sobre todo, un lugar para sus próximas novelas que en la década del 90' serán las tomarán la atención.²² Dicho de otra manera, la furia contra la

²¹ Sobre aquellos elementos que hacen a la construcción simbólica de una comunidad, sobre los fragmentos del pasado que arman la genealogía del presente y los residuos rurales en la cultura letrada, recomiendo leer el brillante estudio de Graciela Montaldo, **De pronto, el campo**, Rosario, Viterbo, 1993.

²² Desde este punto de vista, el libro de Sandra Contreras evita hacer explícita la reflexión sobre el sentido de los lugares de enunciación a principios de los ochenta: el contexto de críticos progresistas extranjeros y nacionales, estos últimos vinculados con la Universidad de Buenos Aires a partir de la apertura democrática; por otro lado, la Universidad de Belgrano de la que dependía la revista *Vigencia*, implica otro lugar desde donde se construye el discurso. El gesto de Aira como “irrupción intempestiva” habla a las claras de una lucidez que ve los nombres centrales en el campo artístico e intelectual. Sin embargo, la universidad pública y los intelectuales nucleados a su alrededor definían estrategias de lucha y resistencia, tal como lo prueba la “hegemonía” y el “consenso” que acaparó Piglia con sus “alegorías kafkianas”. En otro orden de cosas, la inmediatez de Aira que señala Contreras es cierta, tal como lo desarrollaremos en el presente trabajo. Pero no compartimos su análisis respecto de Piglia. No creo que la mirada que Piglia tiene de la cultura nacional sea antinómica y binaria, ya que su procedencia ideológica es el marxismo, no el estructuralismo. En todo caso es *dialéctica* por que en sus análisis prevalece el concepto de *mediación*, mientras que en Aira funciona la *in-mediación* tal como funciona en su literatura. Las “discrepancias” son de índole ideológica, por lo que máscaras y disfraces caben en la lógica incidental de la narrativa airana. Insisto que las estrategias por el predominio son de otra índole. La violencia in-mediata con que entra en el campo literario, no deja de comportar algunos problemáticos riesgos. Respecto al problema de la tradición, del modo en que un escritor irrumpe en la escena artística e intelectual y de las estrategias de distancia o confrontación que adopta, sugerimos la lectura del libro de Sandra Contreras, con quien discrepo en algunas cuestiones de índole ideológica que atañen al análisis de Piglia y de Aira. Contreras está en lo cierto cuando sostiene que el ingreso de Aira es intempestivo, en tanto carácter que lo liga a una impronta nietzscheana. En el riesgo de su posición coincidimos con Contreras, sobre todo si contextualizamos mejor ese ingreso a la arena de los narradores. En la famosa reseña que Aira publica, Aira argumenta la gradual desaparición de la novela argentina, su “raquitismo” al que ejemplifica con la muy celebrada **Respiración Artificial** en la década de los ochenta. La reiterada volatilidad airana respecto a los hechos políticos e ideológicos, queda desprovista de su elaborada “ingenuidad” cuando ataca a Piglia en lo medular de su poética alegando que “su maestro no es Arlt sino Sábato”. El joven Aira es conciente y lúcido del lugar central que ocupa Piglia en algunos conspicuos miembros de la cofradía académico-intelectual

consolidación de Piglia, en los efectos termina por apuntar no tanto al aura sacralizada del escritor ni a supuestas deficiencias narrativas, sino a la preocupación que expresaron críticos como Beatriz Sarlo, Jose Sazbón, Noé Jitrik, Francine Masiello entre otros, por el lugar que le cabía a la literatura en el contexto de la dictadura militar. A destiempo de los dictámenes que acreditan consagración, Aira elige la violencia verbal para forjar un camino: si sus novelas atienden la lógica de un sentido

(Balderston, Sarlo, Masiello, Sazbón, Newman, etc.) y en el interés que suscita en algunos jóvenes narradores (grupo Babel). Manifestando abierto desinterés por las formas filosófico-teóricas que subyacen en la textualidad de Piglia, así como por sus aspectos ideológico-políticos, Aira desactiva la presencia estelar de Piglia en el campo intelectual, a partir de lo que él mismo considera como el verdadero germen de una novela argentina: la invención narrativa, la tradición del relato en tanto género, que a su criterio es lo que falta en Piglia. Decíamos: acordamos con el carácter intempestivo de Aira en las letras nacionales. Pero debemos señalar dos cosas: 1- el contexto de enunciación de la revista *Vigencia*, es un dato incómodo para cualquier crítico de Aira; si se lo menciona, hay que desgranar algunos de sus inconvenientes o problemas, como es el sentido de esa suerte de “unción” que Piglia recibe a propósito de su posición intelectual, la de una negatividad contrastante con el facilismo “marketinero” de entonces que señalaba a Jorge Asís como uno de los escritores amparados por el régimen. 2- Creemos que el enfoque de Contreras se debilita cuando a) fundamenta la posición o la estrategia autoral de Aira en una suerte de hipóstasis entre el mito personal o la incipiente creación del artista y el carácter de su obra, donde efectivamente su narrativa se constituye en la desmesura, el efecto y la irrupción como algunas de sus marcas; b) analiza el fenómeno de Piglia en términos de un estructuralismo laxo, cuando debería tenerse en cuenta el proceso dialéctico y el carácter de *mediación* implicados en el marxismo estructural, que asume su escritura en el intento por representar, aún como estética de la negatividad, una experiencia histórica determinada: de ser posible, ¿qué forma adoptar para hablar del genocidio y de la desaparición de personas?. La escritura de Piglia no es un sistema binario de oposiciones contrastivas, lo que vale tanto para la escritura ficcional como para la escritura crítica. La textualidad debe tenerse presente a la hora de reflexionar sobre la génesis y el impacto de una figura intelectual. El contraste mayor entre Piglia y Aira estaría dado en el carácter de in-mediación que asume este último, tal como lo intentaremos demostrar en las páginas que siguen. c) Discrepamos con las postulaciones de Contreras a partir de los debates culturales armados en torno de la idea de *posmodernidad*; de elegir este concepto como un eje de reflexión, no coincidimos con aquellos procesos de lectura que le permiten definir a Piglia como posmoderno y a Aira como moderno. Cfr. Sandra Contreras, **Las vueltas de César Aira**, Rosario: Viterbo, 2002.

intempestivo librado a la intermediación, su operación crítica adelanta los tiempos de un futuro, con conciencia de los lugares distribuidos por el consenso intelectual; pero Aira sabe que debe correr el riesgo de hablar sin autorización previa, bien para convertirse en el escritor que mas desvela a los lectores y críticos, bien pagar el costo de una temprana extinción. Sin que sea discutible la precisión de su juego y de un prestigio creciente, la nota no deja de señalar un temprano equívoco: el del lugar de enunciación.

2- Variaciones sobre el realismo. Lo real y la nación.

Los interrogantes que surgen en este trabajo, no solo plantean las relaciones de Aira con el presente de la literatura sino con los restos o los fragmentos residuales que emergen en función de la historia y la cultura argentina. Desde esta perspectiva, se hace necesario volver a revisar teorías y posiciones en torno del realismo para leer con detenimiento qué es lo que Aira guarda de todo ello para su propia escritura. Si algunos pensaron al presente como el fin de la literatura y de los grandes relatos, o como una era etiquetada como posmodernidad, Aira nos hace notar que defiende programáticamente, en ficciones y ensayos, la médula misma de la literatura entendida como invención creativa.²³ Desde este punto de vista,

²³ Sandra Contreras ha analizado extensa y minuciosamente las tensiones entre arte moderno y posmodernidad, subrayando el gesto y el hacer artístico de Aira, ligado

Aira hace de la trivialidad y del detalle fuera de foco, el inequívoco trazo de su singularidad pero en el sentido de una extremada radicalidad o estado previo al cedazo o la poda que las normas de regulación imparten en la producción literaria. Por un lado, el gesto voluble y superfluo de quien recoge y redescubre elementos heterogéneos para armar una tradición: la Historia o lo actual. Pero los relatos, que casi siempre giran en torno del viaje como motivo clave, se nutren de la mutación de la forma para liberarse, a instancias de un errático destino, de las convenciones automatizadas de los géneros. Así, revisar y poner en otro lugar los materiales de la cultura decimonónica, exigen el máximo de destreza para hacer de lo banal el síntoma intermitente entre diferencia y repetición, entre continuo y variación: paseo, trayecto, deambulación son pretextos, parte del mismo procedimiento para satisfacer las exigencias de los planos, las perspectivas asintóticas, los juegos escópicos. De ese redescubrimiento, de la actitud posesiva y voyeur del coleccionista de siglo XIX, Aira se escurre

indisolublemente a la vanguardia histórica y a sus conceptos: arte, estilo, invención, autor. Asimismo, destaca que ese regreso, imposible desde un punto de vista histórico, solo puede darse en la forma de simulacro y de la ficción, en la forma del como si, hacer como si la ficción de lo Nuevo no sólo fuera posible sino también indispensable. Creemos necesario subrayar dos cuestiones: A) Modernidad y Posmodernidad es un debate previo con sus propias dominantes culturales, con sus imperativos académicos y sus modas. B) compartimos la noción de simulacro, pero enfatizamos sobre todo la puesta en superficie que significa el acto artístico, la escena deliberada donde la invención vuelve a crear, en perpetuidad, la actuación como signo deliberado de esa acción. Ese es el sentido que nosotros reconocemos en la maniobra de Josefina, transmitida por la fábula de Kafka. Esa es nuestra interpretación de la lectura que Aira realiza de la misma. Cfr. Sandra Contreras, **Las vueltas de César Aira**, op.cit./También, César Aira en “Kafka, Duchamp” en *Tigre 10*, Gerhies (ILCE), Francia, 1999.

por las enramadas de la serialización. Y de esa relación entre objetividad y conciencia, construye una aporía en la que el desplazamiento del sentido es lo que define a su singular realismo.²⁴ Por lo tanto, en este sentido puede decirse que logra dar una vuelta de tuerca al exotismo que los viajeros de antaño buscan para mitigar su tedio, alimentar la inclinación por lo mórbido o apropiarse del sistema experimental del positivismo científico de las primeras décadas. De ahí también, sus sarcasmos que subrayan las frases hechas del racionalismo, haciéndolo girar hacia la ficción de origen de la cultura occidental. Del aislamiento en lo puramente estético y la observación de la realidad sólo como reproducción literaria que caracterizaba a Flaubert, Aira construye una visión de los fenómenos privados (ver por ejemplo el sustrato anecdótico en **Fragmento de un diario en los Alpes** (2002), **El llanto** (1992), **La serpiente** (1997) o históricos como **El tilo** (2003), o sociales como **La villa** (2001), aunque ambas también participan de lo primero, con un alto sentido del pormenor cotidiano que la tradición descuidada o relega a un plano más subordinado; el autor argentino, en cambio, hace del deslinde la motivación central de su escritura. El deambular rutinario (que siempre, en algún punto se

²⁴ En una nota anterior, ya hicimos referencia a una noción de lo colectivo desde la óptica de Nicolás Rosa. Ahora, Link plantea una distinción entre serie y colección a partir del principio clasificatorio que le corresponde a la segunda, reconociendo los aportes que realizara Raúl Antelo. Mientras que la serie puede agrupar elementos heterogéneos, la colección tiene que ver con criterios regulatorios y excluyentes, con los órdenes que la Modernidad decimonónica pone de relieve con museos, pinacotecas, parques botánicos. Cfr. Daniel Link, **Cómo se lee**, op.cit.

interrumpe), es lo que marca la dirección de su trabajo artístico, antes que la distinción entre lo alto y lo bajo, o la técnica que une y distribuye los niveles de la estructura social en el facsímil de un producto literario. Por lo tanto, en Aira tampoco vamos a encontrar las circunstancias en las que un autor como Zola presenta las orgías plebeyas bajo el mandato de la moral. Aira se aproxima y adentra con el mayor interés en los sucesos menudos, deslizando el acento sobre la prosa contemporánea, de las prioridades sociales, económicas, históricas o políticas.²⁵ La importancia que Aira le

²⁵ **Mímesis** de Auerbach traza a lo largo de tres milenios la historia de la representación poética de la realidad en Occidente, delineando las actitudes del escritor ante los sucesos humanos, mostrando cómo se refleja el cambio de visión en la literatura. Tal como el autor expone en su epílogo, el libro se basa en la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación”, concepto que retoma del planteo platónico en el libro 10 de la República y de la pretensión de Dante de presentar en la Comedia la realidad. Pero es con el realismo moderno presentado en Francia a principios del siglo XIX, que la concepción literaria de imitación de la vida se desliga de las antiguas formas al convertir Stendhal y Balzac a personas comunes en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica. Ellos aniquilaron la regla clásica de diferenciación de niveles. Antes, igual en la Edad Media que durante el Renacimiento, hubo también un realismo serio; había sido posible representar los episodios más corrientes de la realidad bajo un aspecto serio e importante, tanto en la poesía como en el arte plástico: la regla de los niveles no tenía validez universal. Aunque sea diferente el realismo de la Edad Media del realismo contemporáneo, esto da cuenta de que la brecha la introduce la teoría clásica. La idea de que la novela es la forma más adecuada para representaciones liberadas de la interdicción de la pobreza, indican que la auténtica novela realista es la sucesora de la tragedia clásica. Así, el cientismo de los Goncourt que resuena ya en Balzac, muestra que la novela es el género más apasionado y vivo del estudio literario y la investigación social, comportando a su vez, su forma más seria. Asimismo, la irrupción de la mezcla estilística provocada por Stendhal y Balzac, no se detiene ante “el cuarto estado” prosiguiendo en cambio hacia la evolución política y social. El realismo tenía entonces que abarcar toda la realidad cultural de la época, en la cual reinaba todavía la burguesía pero, las masas comienzan a amedrentarla al tomar consciencia de su función y su poder. Pero hay otras manifestaciones artísticas del realismo (la vertiente escandinava representada por Ibsen, por ejemplo), además de la concepción seria y grave de lo cotidiano que podemos leer en el realismo ruso (Tolstoi, Dostoievski), bajo las prescripciones de un concepto cristiano patriarcal que nada tiene que ver con la burguesía racionalista, activa que asciende al dominio económico y

concede al acto de narrar funda la literariedad misma como inicio de una tradición que tiende a profanar o revertir los principios de un legado que reviste un sentido superior para el género. Así podemos leer la creación airana ante todo como operación manual de un novelista que esmalta sus obras sobre el atañor de las cosas verídicas y maravillosas. De ahí el uso del pretérito imperfecto que adapta a sus propias necesidades las fórmulas estereotipadas de los cuentos de hadas: “Había una vez”, así como la felicidad de los finales remeda el brillo de lo nuevo, el goce del objeto que nunca visto se presenta a nosotros como visible y perteneciente al mundo de lo real. Para Aira, lo real es aquello que da forma a lo literario mismo, a la narratividad que da cuenta de su verdad independientemente de la imperativa jerarquía de lo fáctico por encima de lo ficticio; por ello, también puede reconocerse su destreza en los ciento ochenta grados que el símil recorre, prescindiendo de las preceptivas de la adecuación que ya no indican la cercanía o el alejamiento de la verdad según los criterios del sentido común. Si Aira nunca abandona el estado de vigilia, la región de lo ficticio cobra vigor en cada una de sus advertencias; porque si hay algo que nunca se salta, es el cerco de lo literario que en su ínsito deseo convoca el germen de su creación: Aira construye y modela al lector sobre la lógica del niño, sólo que lo libera ahora de todas las renuencias que la tradición de

espiritual y que constituye la base de la cultura actual. Cfr. Erich Auerbach, **Mímesis**, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

lo extraordinario imponía con las moralejas.²⁶ De ahí, incluso la función del pretérito, que en sus variantes de imperfecto a pluscuamperfecto sugiere la inmovilidad eterna de su existencia de fábula; esto lo muestra bien un texto de materia rural como **El vestido rosa** (1984). Pero también, podemos mencionar otro ejemplo mucho más reciente, que desarrollaremos más adelante: el bondadoso joven protegido y salvado por hadas y duendes. Sólo que no se trata de Grimm, de Andersen ni de Perrault sino del musculoso Maxi amigo de los cartoneros que habitan la villa del Bajo Flores, en una de las últimas y más audaces novelas de Aira: **La villa** (2001). A esta altura de la cuestión es casi innecesario declarar que la obra de Aira no persigue ninguna finalidad catártica, ninguna medida por la que el lector logre fáciles identificaciones. Siempre dispone de alguna señal para recordarle que está frente o dentro de literatura. Y aunque eso sea lo que mejor define “lo real”, Aira es un autor que tampoco prescinde de aspectos documentales que dan cuenta de una organización de la realidad con respecto a su problemática representación. De esto, **La villa** es una muestra cabal pero también, junto a textos como **El congreso de literatura** (1997) o **La guerra de los gimnasios** (1993) son ejemplos de

²⁶ Las fórmulas fijas: “Erase una vez”, “Fueron muy felices y tuvieron muchos hijos”, encierran el cuento entre paréntesis señalando la perpetuidad del paso entre lo verídico a lo maravilloso y a la inversa. El narrador debe mantener despierta la atención del niño, puntualizar que se trata de un cuento por medio de palabras inesperadas. En este sentido, el hada es la encarnación misma de la inverosimilitud. Ya que no se trata de creer en las hadas; ya que están ahí para que no se crea en los cuentos. Cfr. Michel Butor, “La balanza de las hadas” en **Sobre la literatura**, Barcelona: Seix Barral, 1960.

microespacios, lugares donde las situaciones encarnan un singular vínculo con lo actual y con una fracción de la sociedad, donde el narrador acorta las distancias temporales volviéndose hacia una relación más inmediata. Textos como **Ema, la Cautiva** (1981), **La liebre** (1991) y, desde una iluminación lateral **Un episodio en la vida del pintor viajero** (2000) dejan entrever lo real desde un arco histórico (s. XIX). En **La luz argentina** (1983) o **Un sueño realizado** (2001, narradas en tercera y primera persona respectivamente), lo real cobra vigor en la magia de lo cotidiano, en la desmesura de la paradoja que ilumina la eternidad en el instante. Si bien es cierto que, al decir de Silvio Mattoni, el modo de narrar difiere entre novelas, hay un hilo que cambiando de aspecto, tamaño y espesor atraviesa por igual cada uno de los textos: la lógica desplazada como materia y soporte de la narratividad, el sentido como posibilidad combinatoria. Los libros de Aira son mónadas que cuentan un mundo infinito en su planimetría puntual. En este sentido cada uno responde a una dirección que lo identifica respecto a un todo (Aira atropella el sentido común y desarma los mecanismos racionales: por lo común sobreviene una situación catastrófica donde el delirio y lo desopilante son elementos protagónicos). Esto ocurre en mayor o menor medida en la generalidad de su obra. Pero también cada uno se diferencia en la historia que narra, en los mundos que construye, evitando de este modo los vasos comunicantes que ligan los

textos al modo de la saga.²⁷ Desde esta perspectiva, podemos pensar la obra de Aira en su conjunto como una relación entre invariante y variable, relación adecuada para comprender el funcionamiento dinámico (y no sólo la estructura estática) de la obra como sistema. Desde su punto de vista creativo como artista contemporáneo, Aira procede por fabricación de obras-detalle, válidas en si mismas. La cultura de masas que Aira hace ingresar en la escritura desde sus comienzos, está implicada con las nuevas tecnologías que nos proponen renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento (el comic, el folletín, la literatura popular en **Moreira**, -1975- o **El bautismo** -1991-; la comunicación de masas en **La mendiga** -1998- o **La villa** -2001-, concretamente la televisión).²⁸ Una operación que define

²⁷ En este sentido nunca podría confundirse a Aira con Balzac. En el francés es recurrente la reaparición de los personajes, que mantienen reconocible su identidad aunque cambien su función y posición en las novelas, siendo además cada una de ellas dependiente de la lógica estructural que da forma a **La comedia Humana**. Eso mismo es lo que otorga importancia notable a la relación de la novela con la realidad, ya que no solo reaparecen personajes ficticios sino también los reales, de quienes el autor no agrega casi nada además de la referencia necesaria para puntualizar la época en cuestión. Pero debe reconocerse en Balzac el influjo que ejerció sobre toda la novelística posterior, a partir de la conciencia por la técnica que demuestra en su escritura. Cfr. Michel Butor, “Balzac y la realidad” en **Sobre la literatura**, op.cit.

²⁸ La constitución de un nuevo estilo y de una nueva estética, hay que considerarla como dinámica de un sistema, que pasa de un estado a otro reformulando las relaciones entre sus invariantes y los principios por los cuales se pueden considerar variables los elementos no pertinentes al sistema mismo. Incluso, la observación de criterios de pertinencia según los cuales se actúa por detalles o por fragmentos, puede decirnos algo sobre cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo, como de género creativo. En este caso, la divisibilidad de la obra en términos generales muestra la posibilidad de nombrar cada una de las novelas como detalle o fragmento. La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstruir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo las leyes que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción. Conste como prueba el que existen formas de exceso de detalle que transforman en sistema el detalle mismo: en este caso se han perdido las coordenadas

la obra de Aira es la acción de detallar, realizando un discurso que prevé la aparición de marcas de la enunciación, es decir, de la instancia que localiza al yo en el momento y el lugar en los que la enunciación se concreta; se trata de indicios acerca de la situación del sujeto que pronuncia su perspectiva por lo que podemos percibir la existencia de un sujeto-mirada que gradúa la velocidad de la visión. Incluso la naturaleza de dicha operación detallante, o mejor aún su función, se manifiestan en el entero de la obra en la cual, el narrador tiene como objetivo mirar más dentro del todo. De este modo, la función del detalle que es cada libro, radica en el descubrimiento potencial de caracteres que atañen a la obra en su conjunto.

Uno de los problemas que plantea la literatura rural de Aira es, entonces, la noción de nacionalidad y su relación con la Historia. Como la idea de nación está asociada al concepto de Estado Moderno, nos pareció productivo pensar el concepto de error y de olvido sobre los que reflexiona Renan;²⁹ en esta instancia analizamos estas nociones en función de una literatura que hace del azar y la contingencia, la lógica de articulación entre el mundo arcaico de la fábula y del mito y la modernidad histórica,

del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo. Cfr. Omar Calabrese, **La era neobarroca**, Madrid: Cátedra, 1999.

²⁹ En la antigüedad no existe el concepto de ciudadanía. Lo que cuenta a partir de la Modernidad –y la Revolución Francesa es un punto de inflexión– es la fusión o la unidad de los elementos que componen la soberanía territorial. La idea de nación es, por lo tanto, relativamente nueva en la Historia y un factor que la determina es el olvido o si se quiere, el error histórico. Ver Ernest Renan, “Qué es una nación?”, en Homi Bhabha (comp.) **Nación y narración**, Londres, Routledge, 1990.

que en el campo argentino se vislumbra a partir de las campañas al desierto de Roca y las expediciones que emprenden los europeos.³⁰ Error y olvido es lo que en Aira genera la torsión de la causalidad provocando la emergencia de la letra como síntoma del inconsciente.³¹ Pero sin duda es el prisma de la narración y la inventiva aquello que dota de sentido a las marcas de lo nacional. En este sentido, la narratividad de la literatura airiana consiste en remontar las anécdotas a un tiempo inmemorial, a una especie de clima arcaico logrado por el modo verbal del relato; el pasado continuo pierde los orígenes generando el efecto remoto y evanescente en presencias, no obstante reales. La idea histórica de nación que se consolida en Occidente, implica una compulsión cultural sostenida por una unidad imposible.³² Sin embargo, es alternancia entre velocidad y lentitud no solo

³⁰ Ver Graciela Montaldo, “Entre el gran relato de la historia y la miniatura. (Narrativa argentina de los años ochenta)”, en **Estudios. Revista de Investigaciones Literarias**. Año 1, no.2. Caracas, julio-diciembre 1993.

³¹ Nos fue imprescindible la reflexión sobre la noción de *uso* que emprende Rosa a propósito del empleo de la literatura en la circulación de los discursos sociales. Como toda práctica, engendra efectos e innovaciones que devienen de una economía de ahorro y desgaste. En este sentido, la cultura deviene letra, desde la diversidad de sus rituales ciudadanos, de sus charlas sociales, de sus registros políticos, en definitiva de toda impulsión oral. La agauchada idea de *botica* y *almacén* con las cuales Rosa comienza su libro, nos sugiere la pertinencia de una relación entre gauchesca y vanguardia, tal como se produce en Aira. Cfr. Nicolás Rosa, **Usos de la literatura**, Valencia, Tirant lo blanch, 1999. Respecto del olvido, adopta una perspectiva metonímica y metafórica, una suerte de anáfora primordial que opera como significante a partir de la lógica de la alusión/elusión. Estas reflexiones se conectan con el *trabajo* del *inconsciente* y a su función de causa, que por el examen filológico que Rosa emprende con el latín y el francés, reenvían a la noción de *cosa*. A partir de aquí, nosotros queremos subrayar algo que nos va a ocupar a lo largo de todo este trabajo: la perspectiva material de la literatura o mejor, de la escritura. Ver Nicolás Rosa, **El arte del olvido (Sobre la autobiografía)**, Buenos Aires, Punto Sur, 1990. Nueva edición, Rosario: Viterbo, 2004.

³² Homi Bhabha apunta a la ambivalencia del término “nación” ya que su temporalidad cultural asume una realidad social mucho más transitoria de lo que parecen pensar los

inscribe los ritmos de Oriente y Occidente sino que parece tomar la fuerza simbólica de una forma verbal que amenaza la unidad bajo los efectos de una mirada alegórica. La argentinidad de Aira es el eslabón perdido que sirve a la obra incompleta de la civilización; así liquida sus certezas, desde sus mismos presupuestos lógicos, más dispuestos como las piezas de un juego de lenguaje que como tácticas políticas de la ideología. Encontrar cómo está escrita la nación en la literatura airiana supone sintonizar con la idea de diferencia en el lenguaje, mantener el misterio o el enigma de los acontecimientos que en Aira pierden transparencia y valor pedagógico, volviéndose imágenes microscópicas. La “localidad” de la cultura nacional, el elemento que roza lo pintoresco y la costumbre aún para deformarlas, no es unificada; tampoco plantea un contraste o una oposición con lo que está afuera o más allá de ella. La diferencia en Aira opera como figura quiasmática, como frontera que erradica la doméstica familiaridad por los festivos residuos de la barbarie. La pampa y Europa se entreveran en una sintaxis narrativa que prevalece por encima de lo puramente semántico. El efecto que depara la escritura será entonces la inestabilidad.³³ Volviendo a Homi Bhabha, lo que surge como efecto de semejante significación es el

historiadores. La hibridez y complejidad del concepto se avienen con la metáfora del Janus moderno, a tono con la perspectiva del signo multiacentuado y con la significación en proceso, no acabada, de la Historia y los emblemas culturales. Ver Homi Bhabha, “Narrando la nación”, en Homi Bhabha (comp.) **Nación y narración**, Londres, Routledge, 1990.

³³ Ver Jacques Derrida, **Diseminación**, Chicago University Press, 1981.

proceso de transformación de límites, bordes y fronteras en espacios entre, diríamos en intersticios o grietas en los cuales los significados de autoridad cultural van perdiendo peso y consistencia, se desestabilizan. Es el lenguaje de Aira lo que manifiesta que la otredad no emerge como realidad extraverbal, ni puede ser trascendida o superada dialécticamente. La narratividad de Aira consiste en la artesanía de la escritura, la joya de la letra legada y recibida en el rito cultural de los ancestros y en la massmediática conciencia del presente –tal como lo prueban el cine y el folletín, por ejemplo-. En el marco de la tradición, Aira repone los fragmentos dispersos o monumentalizados de las ficciones de la oralidad, allí donde los diálogos entre personajes o las reflexiones y comentarios del narrador terminan por componer una arqueología de lo nacional.

Podría decirse que en Aira habría que partir de una física de lo real, de la materialidad de la existencia debida a los imperativos de contar un suceso. Lejos de la opción entre vivir y contar, Aira resuelve la metafísica existencial con que Jean Paul Sartre impregnó literatura. En Aira, no hay presupuestos que sirvan de modelos a lo narrable. Como si en Aira la anécdota fuera el soporte del dibujo, el mandala o la puesta en escena del acontecimiento en su radical visibilidad. Teniendo en cuenta la concepción material, física del arte y la vida, mas la invención del vacío colmado con acción y peripecias, creemos que se puede considerar a Aira un narrador

barroco. El trabajo de artesano sobre el detalle, la miniatura alhajada o el germen a partir del cual se produce la acción, la historia, trama la textura plisada sobre la cual se complementan lo grande y lo pequeño, el afuera y el adentro. En Aira no hay ni sentido ni lugar común. La historia, realizada sobre la nada, respalda al tiempo y en el sistema de inclusiones (del autor, del narrador, del lector y del personaje), el tiempo queda envuelto en el espacio formando un pliegue consustancial al campo y la ciudad. Desde una perspectiva barroca, esto es, la puesta en escena del artificio, la representación del nexo entre obra y artista, reclaman la incidencia del espacio, para completar, aún de manera inacabada, la construcción del mito “personal” del escritor.

Excentricidad y contracanon. Aira en sus precursores.

Uno es argentino exiliado en Francia. Otro es polaco refugiado en la Argentina. Respectivamente, Copi y Gombrowicz pertenecen a esa especie de categoría de autor que opera como modelo en Aira, sobre todo teniendo en cuenta la relación entre literatura y vida. Más aún, la construcción del mito personal se arroja desde una figura que elige merodear y distanciarse complementándose con una escritura que hace del viaje su motivo predilecto. Lo que hace insoslayable la mención de estos “precursores”, es

que el viaje es menos un tema que cláusula de una mutación, la variable operativa y el pretexto para arrastrarse en una corriente sin regreso. Si hay un resultado en esta escritura sin trabas ni recetas encorsetadas, es la simetría invertida o la equidistancia mal calculada, allí donde la traducción o el pasaje de lenguas pone de manifiesto el “conflicto” entre zonas: los personajes y las situaciones no “suenan” argentinos pero tampoco extranjeros.

Tomemos como la **Eva Perón** de Copi.³⁴ El centro de la acción se coloca como dato histórico, como elemento fáctico o “verídico”: el cáncer.

Sin embargo, lo que en el imaginario nacional constituye el mito de la necrofilia, aquí es planteado como artimaña, como mentira despiadada y obscena banalización del cuerpo. Estamos tentados con afirmar que el

³⁴ Para las traducciones del texto ver Grabiela Simón, en **Tramas. Para leer la literatura argentina**, Córdoba, vol.IV, no. 8, 1998. Paola Cortés Rocca y Martín Kohan en **Imágenes de vida, relatos de muerte** (Rosario: Beatriz Viterbo, octubre de 1998) reconfiguran la literatura argentina armando una serie textual a partir de la imagen de Eva Perón y realizan un detallado análisis, recorriendo autores como Jorge Luis Borges, David Viñas, Rodolfo Walsh, Mario Szichman, Néstor Perlongher, Tomás Eloy Martínez y Abel Posse. De igual modo, en la nota prólogo a la pieza teatral **Eva Perón**, Jorge Monteleone sostiene una serie textual, incluyendo, entre otros textos, el texto de Copi, y que según el crítico recorrería los relatos “El simulacro”, de Jorge Luis Borges, “La señora muerta” de David Viñas, “Esa mujer” de Rodolfo Walsh, “El único privilegiado” de Rodrigo Fresán, los poemas “Eva Perón en la hoguera” de Leónidas Lamborghini y “El cadáver de la Nación” de Néstor Perlongher, el guión de José Pablo Feinman “Eva Perón”, las novelas **A las 20.25 la Señora entró en la inmortalidad** de Mario Szichman, **La pasión según Eva** de Abel Posse, **Roberto y Eva. Historia de un amor argentino** de Guillermo Saccomano y **Santa Evita** de Tomás Eloy Martínez. A nuestro modo de ver, Copi y agregaría Perlongher, abrirían otra serie, tanto desde lo semántico como desde una perspectiva material y significante, por su carácter netamente violento en relación a los parámetros de la representación. En ambas traducciones se perciben los ecos rioplatenses tamizados de una distancia sin punto de referencia precisa. Así, pueden rastrearse los ruidos de una vocinglería popular que

cáncer de la Evita de Copi es la metáfora tan perfecta como blasfema de la monstruosa metamorfosis de la naturaleza, tan ajena al concepto de armonía que estableció el Humanismo. Metáfora, y también metonimia de una textualidad que condensa la fuerza de su significación en la risa y la deformidad. Es la estratagema inmotivada, el modo de producir realidad en la misma falta de justificación. Prescindencia de causalidad, se podría decir que precipita (que acelera) no obstante el curso de los sucesos. Por otro lado, la fisonomía de los “personajes”, o mejor dicho, “actores” habla a las claras de una estridencia que contornea poses, actos y gestos, dotando de sentido a la textualidad o inscribiendo otros modos de “lo real” -eso que suele llamarse “ilusión referencial”-. Aquí se subraya la actuación, la puesta en escena no de conflictos sustanciales sino del maquillaje que tiñe presencias tan vacías como reales, estrepitosas en su oquedad. Estas dos líneas confluyen en otro punto que es, me parece, clave en la estética de Copi: la “lógica” de los efectos (que es lo que genera la singularidad como impronta, los acontecimientos y sus devenires que signan la provocación de sus textos). Una primer escena marca su escritura, esto es, la construcción de la lengua, del lugar de enunciación. En este sentido, la acción que regula el movimiento (desvío o desplazamiento constante debería decir), es el contacto con la materia verbal, que el texto presenta transfigurada de modo

incluye a Arlt y a Puig. Cfr. Jorge Monteleone, en la versión de Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000.

inmediato y veloz. En la visualidad inherente al teatro, el movimiento de las máscaras y no de los personajes, es lo que deja ver ese extrañamiento en tanto forma, trabajo y resultado, proceso que muestra una suerte de hibridación (o mejor, un travestimiento cultural): del rioplatense al francés, del francés al argentino. Los giros del idioma no dan cuenta de esencias sino de simulacros. El distanciamiento de la lengua materna (la traducción); el presentar como por vez primera al mito popular como una historia - histórica- actuada (y no contada), una historia que deja ver en su despliegue, costuras, zurcidos, reveses de la trama histórica, el otro lado de la invención el que, deliberadamente ostenta su condición artificial. Eva Perón –blasón de los humildes, nombre sagrado de los desposeídos, profanado por la oligarquía nacional- transmuta valores, morales, saberes y géneros –en tanto escritura y sexualidad-. Si algo encarna la Eva de Copi es la mentira extrema, desconocida, nueva. Perón, por otra parte, no corresponde al imaginario nacional. Se vuelve fantasma, impotente, dominado, inerte). La voz de la Patria se vuelve fraude. Y cuanto más se devalúa en su desgaste excesivo (explosiones de furia, de dolor, de extravío), más despliega su potencia inaugural, la ínsita radicalidad que nos permite abrir una nueva serie y no continuar con la que propone Monteleone. Copi abre el juego a otra cosa, lo nuevo por definición, la violencia de lo incondicionado. En la segunda traducción, del francés al

rioplantense, Simon y luego Monteleone dejan palpar los ecos de Puig, de Arlt, del folletín. Lo nuevo, acto y gesto de ruptura, se coloca frente a la iconografía estandarizada, esa que está asumida en la conciencia colectiva de la Nación. La palabra de la mujer Patria seduce, engaña y asesina poniendo en crisis los límites de lo legible para señalar, en cambio, una zona de inflexión entre lo verídico y lo verosímil (cosa que podríamos apuntar a propósito de las acepciones del concepto de “leyenda”, que involucra cierto equívoco entre lo real y lo ficticio. Así, lo legendario, no es otra cosa que la suma de lo que se dice, algo que no depende de la existencia o inexistencia de aquel personaje con aura de gloria.³⁵

El caso de Gombrowicz es similar y es quien mejor nos reenvía, desde la “literatura” a la escritura filosófica de Nietzsche, permitiéndonos algunas reflexiones sobre algunas de las cuestiones teóricas que indicábamos. Especialmente, se trata de pensar la intempestiva actuación de Aira en el seno de la literatura. Mezcla extrema de astucia y arrogancia, la ironía y humor negro de Zaratustra oponen la repetición a las generalidades del hábito y a las particularidades de la memoria. Desde esta afirmación, es posible establecer una relación entre los mencionados, sobre todo teniendo en consideración la sofística vital que Nietzsche desarrolla

³⁵ Si se trata de un héroe que realmente existió, la leyenda lo recubre con tanto ornamento, lo enriquece con tantos atributos imposibles que el personaje se convierte casi en fruto de la invención. Ver Michel Foucault, **La vida de los hombres infames**, Madrid, La Piqueta, 1990.

para profanar las costumbres establecidas y ostentar una abierta repugnancia por los hábitos encadenantes de la admitida moral general. Pero si los caprichos, herejías y hostilidades alcanzan la mirada solitaria que desliza el anhelo por la lejanía, Nietzsche realiza la transmutación de los valores superando la mera contraposición de los principios. La belleza aparente se agota y estremece por la lacerante tensión de las formas, por la alianza fraternal y básica entre la medida, la individuación y lo informe; lo frenético, lo cruel y la embriaguez. De esta implicación mutua procede la repetición que reabsorbe y subsume la risa primordial de las réplicas cósmicas por las que Apolo habla el lenguaje de Dionisos y la mirada jánica se vuelve hacia atrás y hacia adelante, para desenmascarar el resentimiento y la humillación contenidos en la religión y la cultura. En el desprecio cruel por el rebaño, alienta la destrucción intempestiva de las costumbres, vaciando el horizonte humano de sus embustes corales a favor de la voz, solitaria y superior. Y en la polaridad unívoca del mundo, Nietzsche prefigura su concepción fundamental del juego –indispensable para leer los libros de Aira-. En la grandiosa metáfora cósmica, sitúa la simultaneidad de lo uno y de lo múltiple. “Un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin ninguna responsabilidad moral, con una inocencia eternamente igual la tienen en este mundo sólo el juego del artista y el juego del niño. Y así como juegan el niño y el artista, así juega

también el fuego eternamente vivo, así destruye y construye inocentemente.” Perseguidor de sendas múltiples, el “espíritu libre” de Nietzsche percibe la disonancia de la humanidad haciendo suyo el carácter experimentador, viajero y audaz que los signos de interrogación siembran a lo largo de la vida. Ahora bien, volviéndonos a Gombrowicz, decir que su escritura asume un culto por la realidad, es aceptar su dimisión de cualquier intento y tendencia anquilosados por clasificar los libres caminos de la forma. Con una aptitud camaleónica para el modelado indefinido, semejante a las “figurillas de gutapercha”, su imagen de autor se construye en la obra, la que a su vez se convierte en el propio yo, como algo arrastrado al fárrago del grotesco demencial. Si, al decir de Gombrowicz, el arte nace de las contradicciones, las antinomias de realidad-irrealidad, inferioridad-superioridad, amo-criado, escalonan una alquimia secreta y liberadora en el culto del absurdo, en el torbellino intenso y vital de un artista comprometido con la dialéctica de la provocación. Las tensiones y los encantos frente a los hechizos crueles por la muerte y el azar sólo admiten un modo de traducir las tensiones artísticas artísticas: la autenticidad –y esto es lo que le interesa a Aira-. Es, entonces, la experiencia inmediata, directa, de una explosión común entre la “Discordancia, lo Informe y la Disolución”, el choque entre formas inconciliables que niega el acceso a una fórmula de interpretación. Si es

posible dotar de alguna dirección o sentido a Gombrowicz, la escritura cifrada es una clave que permite instrumentar la estrategia conspiradora, los atajos del complot criminal que vislumbra la moral del artista como una necesidad impostergable, más allá del bien y del mal. Así, los personajes se convierten en directores de escena y asesinos que hacen de sus actos juegos y peripecias del goce estético, condimentos sin razón aparente, allí donde tan sólo el dinamismo creador y la imaginación abren innumerables aventuras de la Forma (un dedo dentro de la boca del ahorcado, con el sabor a sangre de un joven muerto). La serie de situaciones inconexas y embrionarias que escanden el ritmo del todo constituye además el conjunto de una obra a la cual Witold está dispuesto a admitir como continua pero, sobre todo, como la afirmación de una personalidad en el deslizamiento sobre los estragos de lo abyecto y lo anormal. En el fondo, se trata de la defensa de una concepción personal y literaria del arte como parodia. Así como entiende la lógica del despropósito como parodia del sentido, el estilo sondea las posibilidades de hacer arte a partir del juego de imitación –una y otra vez la repetición-. Entonces dirá, “el arte juega al arte”, donde la parodia va a arrancar a la forma de su gravedad, permitiéndole transitar por los caminos de la patología, por el curso opaco y tumultuoso del sentido.

La Forma consiste así en un proceso siempre renovado y renuente a aceptar divisiones entre teoría y práctica.³⁶

2-LA SERIE RURAL.

a- A modo de hipótesis.

Gauchos, soldados, indios; la campaña al desierto o la traza de límites entre campo, pueblo y ciudad. Estos son algunos de los motivos que construyen la base de un interrogante clave para leer uno de los grandes narradores argentinos de la contemporaneidad. Existe lo nacional en César Aira? Para arriesgar una respuesta habría que detenerse en los cruces de una radical experimentación literaria con una mirada que nunca abandona la historia y los relatos patrios.³⁷ Mientras Aira definía su práctica de

³⁶ Confrontar Friedrich Nietzsche, **Genealogía de la moral**, Madrid, Alianza, 1994./ El viajero y su sombra, México, Editores Mexicanos Unidos, 1994. Un libro que nos ha interesado como una perspectiva amplia de Nietzsche es el de Eugen Fink, **La filosofía de Nietzsche**, Madrid, Alianza, 1990. Con respecto a Witold Gombrowicz sugiero ver **Transatlántico**, Barcelona, Anagrama, 1986; **Ferdydurke**, Buenos Aires, Sudamericana, 1983; W.Gombrowicz y Dominique De Roux, **Lo humano en busca de lo humano**, México, Siglo Veintiuno, 1970.

³⁷ Nuestra hipótesis básica considera el presupuesto del vínculo, por demás complejo, que César Aira mantiene con la historia de la literatura argentina, en el interior de la tradición y cultura nacional. Algunas de las cuestiones relativas a este problema fueron parcialmente elaboradas en el seminario “Una república de las letras: escritores y políticos de Estado en la Modernización (1888-1917)”, que el Dr. Miguel Dalmaroni dictó en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, durante marzo y mayo de 2003.

escritura como excusa de la futilidad, Graciela Montaldo, reconocía en lo cotidiano, el artificio del desvío respecto al condicionamiento de la historia.³⁸ Ahora, el orden de la causalidad se desplaza para explorar los alcances de sutiles nimiedades. Al tener en cuenta esas particularidades, creemos entonces que no se trata tanto de escribir al revés o en contra; tampoco implica una inversión de valores sino más bien un desplazamiento de la lógica que sostiene los parámetros identitarios de la cultura nacional. Nuestro trabajo intenta desarrollar aquellas líneas que definen la poética de Aira, deteniéndonos en las características que nos permiten pensar su paradójico vínculo con la tradición de la literatura rural y con aquellos artefactos culturales que interpretan la productividad de los bienes simbólicos. Con Aira se hace necesario volver a la tradición entendida como repertorio de discursos y prácticas, fijados como sentidos en el pasado pero recolocados y activados respecto de los contemporáneos. El

³⁸ Allí es donde además, la crítica demuestra el funcionamiento de un mecanismo que da continuidad a la narrativa aireana, a pesar de las variaciones temáticas que delinean algunas novelas publicadas en 1992, a saber: **Embalse**, **El llanto**, **La prueba** y **El volante**. La indicación respectiva de los argumentos marca que cuentan unas vacaciones familiares, una desavenencia matrimonial, una prueba de amor entre adolescentes lesbianas y la publicidad de un taller de expresión corporal. Si del ejercicio de contar Aira hace un argumento, puede decirse que aquí resida el carácter fundador de su poética narrativa haciendo que su trabajo tome forma de manera gradual en su carácter fragmentario y que vaya proponiéndose como obra de un solo texto, legible en la continuidad de sus fracturas, o en la acción que sin detenerse nunca, elimina la causalidad petrificándose en olvidos y suspensiones. Cfr. Graciela Montaldo, prólogo a **Los fantasmas**, Caracas: Fundarte, 1994.

presente se organiza así como novedad a partir de la incursión en una genealogía que destierra, sin embargo, la nostalgia.³⁹

b-Introducción.

Cuando Aira hace de gauchos y extranjeros el eje rural de su poética, desborda el modelo de un discurso puesto al servicio de la mimesis o de la teleología; en este sentido podría decirse que logra una descripción del campo en franca ruptura con los cánones instituidos, o en otros términos, con el modo habitual de representar el campo desde la Generación del 37 hasta Martínez Estrada: silencio y violencia se convierten en los rasgos típicos de un desierto, que Aira va a desconocer a favor de una invención desopilante. Pero además, produce un rescate que excede voluntades e intenciones, por una palabra que despolitiza mitos y emblemas de la nacionalidad. Desde este punto de vista, Aira repone en sus novelas, las mismas figuraciones que Ezequiel Martínez Estrada imaginó para reflexionar sobre una literatura, auténtica y diferencial. Pero si Martínez Estrada bregaba por distinguir realidad y máscara, jerarquizando la primera como el signo verdadero de una tradición, Aira parece desfondar la materia

³⁹ La continuidad de la cultura define el modo en que se construye una tradición, el gesto fundacional y sucesivas “representaciones” ancladas en la historia. No obstante, creemos, hay textos que ponen en “peligro” el sistema de significaciones. Cfr. Eric

narrativa de presupuestos y procedencias para abrir una perspectiva radicalmente inaugural. A su modo entonces, reescribe el pasado, con el gesto atlético de quien transforma la herencia con la levedad de la pura invención. La raíz de la ciudadanía, las procedencias colectivas; la noción de origen se desacraliza en una escritura que favorece el don de la inventiva y la elaboración de la forma. La máscara es, precisamente, lo que le permite al autor hacer libre uso de mitos y creencias para mostrar en cada texto una suerte de mónada, cuya expresión, no obstante, proyecta el infinito. Un plano del mundo habla del universo. Desde esta perspectiva, la relación entre continuo y discontinuidad, entre el todo y el fragmento, entre completud e inacabamiento parecen desplazar la primacía de una “mirada exterior” que revele el enigma de la realidad nacional (cfr. Montaldo:1993). Así, como juego con los límites de la estética y de la lógica, la frontera (y ya como motivo rural) es signo de desafío y resistencia ante la legitimidad de la representación. Por eso, espacio, tiempo y sujeto cobran nuevos sentidos que arrojan soluciones intempestivas, alternantes al modelo de la razón clásica (cualquier punto arquimédico así como el justo equilibrio y medida de seres y cosas, son desconocidos por Aira. Tanto el “principio que juzga” de Aristóteles como el “sentido común” son abolidos). Con Aira no se trata de discriminar dentro o fuera porque su obra tiende a una

horizontalidad de niveles, en una perspectiva de literalidad inmanente (esto es, una “comunicación” intermitente y turbulenta que abate el orden “normal” del lenguaje, cuya novedad se extrae del interior del sistema mismo: la letra, la escritura). Los textos por lo tanto, no cuentan con un soporte estático, hecho de personajes de museo. Lo que constituye la textualidad es más que nada, una serie de pliegues que se componen para deshacerse en todas direcciones posibles, de modo que lo espontáneo, lo inmediato y hasta lo trivial, si se quiere, residen en el carácter mutante que escenas y personajes imprimen en el linaje nacional. Giros y saltos que no cesan de modificar la fisonomía de la herencia. Es en este sentido que la simplicidad de un día cualquiera define la verdadera faz del acontecimiento, siendo el avatar de la vida diaria lo que impulsa la trama del relato. Aira descongela el perfil anquilosado de nombres y hechos. Si su expresión produce el doble efecto de luz y sombra, esto es producto de la zona confusa que el vacío o la oquedad transmuta en palabras, aunque nombres y motivos sean ecos provocadores, claves insistentes para una identificación cultural.

Se puede leer a César Aira de varios modos, pero el que aquí elegimos es el que subraya aquellas marcas de “identidad” en relación a una tradición nacional. Identidad, con lo paradójico y problemático que es esta noción en la obra de Aira. Este es el punto de partida que nos permite

reflexionar sobre el lugar de César Aira en la literatura argentina. Suena extraño que un escritor de vanguardia afirme un vínculo con la herencia libresca; sin embargo eso es lo que Aira realiza cuando se apropia del pasado aunque por las grietas de la Historia se filtre la cara de la novedad. El resultado presente no sólo consiste en una performance impactante, en cuanto a la escena que el autor construye con su intervención o con su ausencia. Se trata de una escritura fuerte, fundada en sólidas lecturas y a la vez genuinamente inaugural, innovadora. Altamente patrimonial y fiduciaria, artesanal por lo que la trama ancestral de la escritura provee, la literatura de Aira es también un producto mostrenco. En este trabajo, vamos a detenernos en algunos de los textos de Aira que componen lo que puede denominarse “ciclo rural”, por algunos de sus tópicos temáticos y paisajísticos. Y sin duda podríamos añadir que es el concepto de tópico lo que el autor viene a demoler. Llama la atención, desde esta perspectiva, que las ficciones airianas se construyan sobre las conjeturas o mejor, las figuraciones que Martínez Estrada proyectó sobre las letras argentinas. Y cabe recordar ese punto de vista: lo más singular, como síntoma o emergente de nuestra cultura son los gauchescos y los viajeros ingleses. En este sentido, parte de la obra de Aira se dedica, sin preocuparse por las esencias de lo verdadero, no solo a reponer esos mismos materiales sino a

leer en clave paradójica y desplazada, los restos de una heráldica, esa que encuentra los trazos de lo real sobre la superficie del desierto.

c-Modos de mirar o genealogía de la lectura.

c.a.Nacionalismo zen.

Con frecuencia se ha insistido en el carácter singular de la obra airiana. También, con la misma asiduidad se ha ligado este rasgo a la construcción de la nacionalidad. Si es plausible la relación entre Patria y Lengua, problema que Sandra Contreras ha observado a propósito del exotismo y del estilo, aquí ponemos el acento sobre una lógica que orienta el sentido hacia el misterio de lo real, que en principio es, sobre todo, la inagotable capacidad de la fábula para crear puentes de acción entre una y otra historia. Lógica de avatares y catástrofes, de acontecimientos, nunca de proporción y causalidad: escribir para Aira, es contar una aventura.

El desafío de hacer visible la historia, en el sentido de generar efectos de imagen, reclama un conjunto de operaciones que, como los indios de La liebre, signan una necesidad absoluta, allí donde otros quizá solo vean “volutas de humo”. De esta manera, si la enunciación insiste en subrayar la actuación de quien narra y de lo narrado, movilidad y acumulación se complementan con el gesto marcado de quien (re)presenta,

como un juego, una situación determinada. Sin tomar distancia, mezclándose y participando de la escena ficticia, el narrador combina mecanismos y materia para lograr la alquimia de una palabra genuina, y en todo caso, la eficaz coincidencia entre procedimiento y resultado.

Si escribir y narrar es cuestión de hallar una forma personal, el núcleo del artificio que constituye la escritura barroca de Aira, es la lógica del azar y del continuo. Se trata entonces de la simultaneidad, que proscribiera, como el lenguaje de los sueños o del inconsciente, la distinción del adentro y del afuera, del antes y el después. Como se ve, el modelo de la representación se pone en crisis desde las categorías de espacio y tiempo, precisamente, en función del pliegue y la in-mediación.⁴⁰ Desde este punto de vista, el objeto (es decir, aquello que Aira quiere presentar o mostrar en sus narraciones) no se define por esencias porque sustituye a la permanencia de una ley. Si el objeto (liebre, caballo, cautiva o malón) se sitúa en un continuo, es, paradójicamente, porque la relación forma-materia implica una puesta en variación. De este modo, el pliegue es el operador

⁴⁰ Se trata de habitar el mundo constituyendo capturas transitorias. En este sentido, cuando las mónadas entran en fusión y se interpenetran, ya no dejan distinguir coordenadas armónicas ni acordes propios. En esa suerte de diagonal por la que se arrastran, no permiten, tampoco, la subsistencia de la distinción entre lo interior y lo exterior, lo privado y lo público identificando las variaciones con cortes y dobleces, al mejor modo de Burroughs. De esta manera, el plegado en el espacio prolonga la monadología con una “nomadología”. Debemos advertir que el pensamiento deleuziano a propósito del barroco de Leibniz, no solo establece relaciones con la literatura, sino con la escultura y con la música, tal como lo muestra en función del desarrollo de la armonía-melodía en diagonal, tal como se da en Boulez. La traducción literaria sería Mallarmé. Cfr. Gilles Deleuze, **El pliegue**, Barcelona: Paidós, 1989.

que libera sin restricciones, los soportes de motivos y escenas logrando que la obra de Aira se caracterice por una extrema paradoja: su especificidad (por ser única y singular) y su transhistoricidad, por ser susceptible de extenderse fuera de límites históricos: restos del pasado, pero también invocación al futuro, por algunos de sus más extraños síntomas. De esto último da cuenta el procedimiento que proviene del manejo temporal: el anacronismo, tal como puede leerse en los debates acerca de la plusvalía (**Ema la Cautiva**), o en las delirantes apelaciones al marxismo (**Moreira**). Pero también, como decíamos, el devenir histórico aparece como doble pacto con el pasado y el futuro, desde una página en blanco que se escribe con fuerza empecinada. Si la espacialidad convoca a esa suerte de sesgo oriental, a saber, lo lleno y lo vacío, la temporalidad también arma un friso de nuestra literatura, exhibiendo escenas e imágenes que se acumulan y condensan en un pasaje de doble mano, o eso que conocemos como simultaneidad. Sobre la nada del desierto hay acrobacias y parloteos, siendo por lo tanto, una suerte escaparate para exhibir el cruce entre tradición y vanguardia. En esta misma línea, la pertenencia y lo extranjero, implican menos una consecuencia que el germen estructural de la poética airiana: la migración. A partir de aquí, el simulacro es lo real, síntoma y emergente de una nueva lógica poética que resalta el gesto de “hacerse” el argentino. Ya no se trata entonces de una mirada foránea que incursiona en

territorio argentino para descubrir y contar la diferencia; Aira se acomoda en la postura de quien, estando demasiado cerca de la materia “imitada”, finge por énfasis la expresión deformada de lo propio, una operación que ante todo es un oxymoron: la naturalización del procedimiento o la invención de lo dado. Lo real, entonces, se crea por torsión de escribir mirándose a si mismo, y a la par, por la lejana distracción de mirar lo otro sin perderse de vista. Narrador histriónico y prestidigitador: en Aira, las esencias se inventan.

De esta manera, lo real es producto de una combinatoria o de una mezcla. Pero esa confluencia de marcas y cosas, como una suerte de inminencia pasada o de actualidad pretérita, implica un proceso de sedimento y extensión. En la cesura de espacio-tiempo, la Historia es protagonista, no solo como tema sino como operación, aunque la letra no se legitime con el sentido común o como imperativo colectivo. A esto se debía, como lo señalábamos antes, el desplazamiento de la causalidad. Lo real implica así una reelaboración de la materia histórica y en la condición presente de ese trabajo perpetuo, se labra la forma de expresión, forma que afirma la instancia de una verdad propia o inherente al texto, ni previa ni exterior. Quizás el estilo sea sobre todo esto, la condición literaria bajo la cual la verdad de una variación se presenta como imagen al sujeto, en cualquiera de sus niveles: sujeto entendido como (imagen tambien) autor,

narrador o personaje. Desde el momento en que el sistema narrativo de Aira desaloja toda figura de contornos nítidos, ya no se trata de las variables de una verdad previamente constituida y colocada ante un sujeto dado de antemano. En el estilo que reviste a la identidad, el yo que interpreta la pertenencia de lengua y nación, urde la acción a base de equívocos y peripecias; es lo que cobra impulso como una forma inestable, inacabada, inconclusa, pero eficaz por su capacidad de inventiva y a la vez, de evocación. Casi se diría que son resultados o secuelas de un narrador que sabe tensar y destensar, contraer y dilatar, lo cual hace que las tramas novelescas funcionen como turbulencias o mundos, donde lo grande y lo pequeño funcionan al mismo tiempo gracias a la sintonía escópica de flúidos y espirales. En esta misma óptica, ese foco de inflexión que implica el acto de continuar, y no acabar, un pliegue hasta el infinito, es lo que determina el surgimiento de la Forma como forma de expresión, no como evolución rectilínea, acorde al pensamiento cartesiano, sino la modulación en los términos que permitan pensar la ley de la serie como traza de curvas: en Aira los operadores fundamentales son repetición y desplazamiento. Si la lógica airiana cobra vigor en el continuo, la simultaneidad, la inmediatez y el pliegue, lo nacional es el producto de un artificio consciente, de la efectividad de la letra para interpretar los recodos del detalle ocasional. Sin embargo, el todo está presente como envoltura

miniaturizada. En parte, el campo reclama el estatuto de “naturaleza artificial”, marcando siempre una instancia de composición donde no tiene lugar el apriorismo ontológico de un origen cierto o una esencia primera. Las invenciones patrias de Aira celebran la contingencia de todo lo que el canon de nuestra cultura cristalizó como emblemas o estereotipos. Del clisé estático a la imagen móvil, este sería entonces otro de los más productivos pasajes airianos.

Los relatos de la nación funcionan como excusa incidental para legitimar el uso de la herencia, la deformación de las convenciones o la libre franquicia que proscribe los imperativos de una rúbrica. Si algo naturaliza Aira es la apropiación como gesto y acto deliberadamente ingenuos, porque su poética no concibe la escritura como acto delictivo: en este caso, cabría señalar una diferencia con Ricardo Piglia.

c.b- A contrapelo o fuera de lugar.

En la historia de la literatura argentina, Borges es un punto de inflexión para construir y pensar poéticas; su nombre es sello onomástico para generar e invertir la función cronológica entre ancestros y epígonos. Volver a Borges, revisar sus ensayos, es inevitable. Al respecto es indispensable cotejar el examen que Borges desarrolla en “El escritor

argentino y la tradición”.⁴¹ Es aquí donde, Borges empieza por un punto de partida que a su juicio ha prescindido de razonamientos más sutiles; por lo tanto da entrada a la polémica con los nacionalistas Lugones y Rojas al revisar la impronta arquetípica que la poesía gauchesca graba en su léxico y sus procedimientos.⁴² Si *Martín Fierro* no es “nuestra Biblia” por carecer

⁴¹ Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, **Discusión**, Buenos Aires, Emecé, 1982.

⁴² No obstante, llegado este punto, conviene recordar y establecer algunas de las distinciones entre ambos autores, distinciones que pautaron las operaciones culturales de las generaciones futuras en el momento de definir una concepción acerca de lo nacional en la historia de la literatura argentina. Al respecto, conviene recordar que Rojas es hispanizante pero no católico. Horacio Gonzalez rescata a Lugones de quedar “arrinconado en la húmeda pared de un helenismo de derecha, cultor de mitos que expulsan el pensar reflexivo”; si lo salva es porque Lugones es una parte esencial de la conformación mítica del pensamiento político argentino; Lugones escribe desde una posición anticlerical y anarcopagana, llena de “individualismo racionalista”. Lugones, aporta a la construcción de un ser originario argentino, pampeano instaurando el árbol y el tronco de la verdadera nación. Pero la recuperación que González hace de Lugones es, de alguna manera paradójica; porque si la lectura del crítico apunta a la erudición del poeta en tanto forma de un relato que legitima el ser nacional, su fundación mítica transforma sin embargo los objetos de museo en “apuntaladores”, en la organización de un relato cosmogónico anclado en los saberes de la genealogía. Cfr. Horacio González, **Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX**, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999. La cadena destinada a definir una identidad colectiva por medio del idioma, no puede reconocerse sin la intervención del elemento superior y original: la poesía, es decir, sin la intervención del poeta. Es el poeta quien transforma sus nobles propósitos en la proclamación de una política de reducción estatal de los sujetos a la condición de ciudadanía a través de la persuasión “docente” del arte. En este sentido. La alianza del espíritu con la razón y con sus consecuencias visibles (las tecnologías del progreso y los “negocios”) que propone Lugones debe ser vista como una de las soluciones simbólicas tal vez más eficaces y originales de ese contexto, disponiendo una línea de pensamiento que se va a oponer a la hispanofilia de Manuel Galvez. Lo que la imaginación performativa de Lugones procura fundar mediante esa relectura pública del *Martín Fierro* es un canon y una institución, un objeto de culto. En este sentido se ratifica el saber del sujeto, saber extraordinario que comparte con Hernández pero implicando además el perfil innato del hombre de acción que busca responder a la iniciática pregunta sarmientina: “¿Somos nación?”. En todo caso, lo nacional se construye mediante la paciente educación de los iletrados en la civilizada senda de la verdad, el bien y la belleza, provista por la poesía. Lugones quien arma su argumentación a partir de *El payador* y la reafirma en su oda “A los ganados y las mieses”, sostiene una idea de Patria certificada por el vínculo natural con la tierra y la experiencia heredada por vía familiar. De ahí a la constitución de las minorías tutoras u

de nexos naturales relativos a su génesis (Lugones le atribuye una herencia homérica) o a su lengua (Rojas argumenta una deriva en Hidalgo, Ascasubi o Hernández desde la poesía popular de los payadores), es porque sostiene su pertenencia a un género artificial, legitimidad acaso involuntaria aunque su efecto sea el de una composición “admirable”; no se trata del habla rural, de los hábitos y usanzas de los paisanos, sino de la representación y la escritura que instala, diríamos, su propio régimen de veridicción. Desde la perspectiva de Borges, el error de los nacionalistas radica en restringir el ejercicio poético a los temas locales por lo cual elige resolver el problema de la tradición mediante la apropiación deliberada de la cultura occidental. Así es como los argentinos y los sudamericanos en general estaríamos en condiciones de manejar, sin reverencias ni supersticiones, todos los temas que provengan de Europa. Llegado este punto, pensando en el autor que es eje de nuestro análisis, se hace necesario resaltar que Aira va más allá de esta lectura que sin duda implica un desvío respecto al canon nacionalista: Aira incorpora la cultura oriental que Borges no contempla en su argumentación y sus narradores, como titiriteros, abundan en los rasgos

“oligarquías inteligentes”, como el mismo Lugones las llama, media el paso de un sistema social estratificado que condensa un núcleo racista irreductible: la dependencia o subalternidad de los gauchos al patrón “blanco puro”. Cfr. Miguel Dalmaroni, Lugones y el Martín Fierro: la doble consagración en sección “Historia del texto” de la edición crítica de Hernández, José, Martín Fierro, Barcelona, ALLCA XXI, Colección Archivos, a cargo de Elida Lois y A. Nuñez, 2001. Pp. 576-601.

deliberadamente simulados de sus personajes, como excesiva carga de tipicidad. Si el Corán proscribe a los camellos, Aira no escatima caballos.

Dos de los autores que más incidieron en la literatura y la crítica argentina contemporánea, a saber, Saer y Piglia, se inscriben en la genealogía borgiana desde cierta noción universal de la literatura (Contreras: 2002). Se diría que hay en ellos una universalización del margen, y una recolocación estratégica de la periferia. Nuevamente Aira queda fuera de lugar al no intervenir en un espacio hecho de presupuestos.

Pero también, ambos autores confluyen en una misma instancia fundacional al otorgar la potestad intelectual a la estrategia identitaria que asumio Martinez Estrada, posicionándose casi como sus deudores directos (Montaldo:1993).

Podríamos decir que tanto Borges como Martinez Estrada constituyen una instancia fundacional en Saer y en Piglia. Basta pensar en el modo sesgado de colocar la nacionalidad, atribuyéndole a la mirada extranjera la posibilidad de hablar de lo argentino, de extraer su potencialidad y su fuerza expresiva o la capacidad de representar sus rasgos y valores más netos. De un modo o de otro, así lo hacen con Gombrowicz y con la “mirada exterior” que proyectan sobre la cultura argentina. Pero el carácter diferencial de Aira reside en que altera la base lógica de la representación, por lo que el gesto mimético no es de afuera hacia adentro

sino de una radical intimidad entre el tono extranjero y el acento regional. No se trata, como en Saer o en Piglia, de los límites coercitivos de la representación, o de los términos excluyentes entre mundo y lenguaje, la imposibilidad del lenguaje por captar y transmitir la experiencia. Como se trata menos de representar que de crear y fabricar, los confines del territorio airiano se extienden o pliegan sin restricciones y juegan, sin tabúes, con el color local. Aunque, insistimos, su operación no sea la del realismo clásico. Podríamos decir que lo que cobra sentido como inocente actuación, es la palabra que realiza y que insiste como letra embrionaria, como lúdica gestación de una verdadera ficción de origen. La obra airiana desconoce, en su inmanencia, los límites entre lo interno y lo externo. Si Aira es indiferente a su división acaso se deba a que su programa literario prioriza el efecto por sobre la causa, vaciando el espesor del concepto y la identidad por el de máscara o disfraz. Así, la palabra asume la necesidad de la imagen fugaz y perentoria que se repone siempre como comienzo. Por eso los extranjeros de Aira terminan donde podrían haber empezado, sin volver a ser lo que fueron alguna vez. Tal es el caso de Duval (**Ema, la Cautiva**), Clarke (**La liebre**) y Rugendas (**Un episodio en la vida del pintor viajero**). Al mismo tiempo, los gauchos y los indios dialogan con sus visitantes como si se hubiesen conocido desde siempre. O como en el caso del joven Mariezcurrena, nativo de las pampas (**El bautismo**). Su ser

andrógino coexiste con el desdoblamiento identitario que siempre le fue connatural. Hombre o mujer, monstruo o humano, argentino o extranjero; la nominación bautismal queda en suspenso y delegará la definición al devenir de la historia y, como si fuera poco, de la meteorología.

Pero además, las poéticas de Saer y de Piglia, postulan una concepción de la forma desde una actitud vanguardista basada en la negatividad disonante (en el sentido de Adorno), cosa que ya pronunciamos en otro lugar particularizando el caso de Saer (Fernández: 2000). En este contexto, Aira plantea algunas diferencias definitivas, a la hora de posicionarse en la historia intelectual del campo artístico. No sólo organiza una poética de la afirmación, defendiendo el sentido de la literatura desde la posibilidad de explotar en grado sumo la potencia de la narratividad y la invención (así, la eficacia de la literatura consiste en suspender y graduar la movilidad de la fábula); también, Aira se desvía respecto a la noción de universalidad, elaborando una estética que más bien tiene que ver con paisajes y motivos recreados a partir de la ubicuidad de lo viviente (Deleuze: 1989). Si para Saer o Piglia, Patria, lengua e infancia son los sitios para pensar la identidad, la inventiva desterritorializada de Aira es el sello actualizado de una escritura barroca. La escritura de Aira se constituye por una energía o fuerza de disolución asimilable a la risa de Gombrowicz que destituye los estereotipos por el ícono irrisorio o por la

partición del yo, como una suerte de máscaras duraderas, cargadas de ecos y reflejos. Se trataría, quizás, de multiplicidades crecientes en cualquier dirección posible: los disfraces de Aira (como los de Gombrowicz) saltan todos los cercos o límites que impone el buen sentido, en vistas al modelo de la clasificación o la taxonomía.⁴³ De esta manera, la idea occidental de identidad, asimilada al individuo, la propiedad y trascendencia se ven abolidas; en este sentido podríamos agregar que la narrativa airana revisa la relación sujeto objeto corroyendo los fundamentos del racionalismo como la mistificación de la lógica científicista como transvalor positivista. Ajeno a los postulados clásicos de la versión europea de novela, su poética del género establece una ruptura formal del concepto al invertir, precisamente, aquellas concepciones canónicas postuladas y desarrolladas en Europa, sobre las nociones de mimesis y representación (Auerbach, Lukacs). En este “sistema” de incidentes y contingencias, lo nacional en tanto identidad colectiva, coincide con la operación de una registro singular, el misterio de la identidad personal como imagen de hombre o autor. Si es cierto que la cultura nacional de Aira toma un viso oriental es porque el concepto o la idea como tales, dan paso a un motivo básico que moldea su clave formal: las migraciones o, si se quiere, el viaje.

⁴³ Nancy Fernández, **Narraciones viajeras**, Buenos Aires, Biblos, 2000 y “Ficciones sin moral”, en **Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales**, n°.14/15, 1999-2000.

Cuando pensamos en viajes o recorridos, tenemos en cuenta que no se trata solamente de un motivo, sino de una función operativa que involucra, por lo tanto, los niveles de la enunciación (la lengua) y lo enunciado (historias, personajes, etc.). Como tal, el viaje concentra el máximo grado de acción inscribiendo en Aira la potencia transfiguradora del nombre propio. Si Clarke (**La liebre**), Duval (**Ema, la Cautiva**), Asís (**El vestido rosa**) o Rugendas (**Un episodio en la vida del pintor viajero**) dan cuenta de un proceso de transformación en lo que hace al punto de partida o de llegada, es porque alteran la medida de la causalidad y la teleología. Clarke es el inglés convertido en indio por revelación de parentesco; Duval es el ingeniero francés que se pierde en la Pampa y que en el fuerte de Azul recupera algo de los modales metropolitanos; Asís es el expósito retrasado que se vuelve juez de paz; y la casualidad deja en sus manos la pequeña prenda que desató tantas intrigas; Rugendas es el pintor alemán vinculado a Humboldt y concluye transfigurado en monstruo. Así, cada uno de esos personajes es como si estuvieran compuestos de pequeños yoes que afirman la metamorfosis como movimiento (cambio) y detención (el estado de conexión con cierta instancia identitaria). De alguna manera, esas máscaras inscriben sus huellas sobre el paisaje rural, y en ese mismo mapa se puede leer una concepción del sentido. Si cada nombre es un pretexto para mostrar el fluir distendido y distraído de la experiencia, los

rostros y cuerpos envuelven el rastro del cambio: la criptografía del origen devenido casualidad. En las tierras que Aira inventa, no caben los destinos inmutables. En esas expediciones emprendidas, más que trabar encuentro con la alteridad de los otros, los protagonistas parecen hallar en forma fortuita el destino inesperado que llevaban consigo. En trabajos anteriores establecimos una relación entre Aira y Lucio Mansilla (Fernández: 2000); en esa ocasión, dijimos que en *Una excursión a los indios ranqueles*, lo que Lucio Mansilla ponía de relieve, ya, y sobre todo, desde el título, era la trama compleja entre espacio y lengua; no se trata de una in-cursión por tierra desconocida sino mejor, un salir, perderse para volver después al lugar propio. Escape y evasiva de una peregrinación excesiva en su histrionismo, exenta de privilegios anhelados y amparos políticos, el excursus de Mansilla deja ver los remanentes de una conciencia que conjura el menoscabo de su figura. En el viaje de Mansilla, el yo se interna y transfigura pero prevee la vuelta intacta a la ciudad. Sin embargo y en vísperas de un Estado moderno, Mansilla muestra las grietas de un país. La condición es convertir en espectadora a Buenos Aires, que ya puede devolverle a Lucio el centro prometido; el spleen decimonónico que agotó la novedad europea, encuentra en los relatos y descripciones de tierra adentro, el mayor grado de exotismo. Algo de esto queda en Aira, solo que nada vuelve a ser como fue alguna vez.

El viaje en Aira es lo que nos permitiría pensar en la naturalización del procedimiento. Pero a diferencia de Martínez Estrada, Aira no reclama ninguna especie de autenticidad. No la condición, sino la neutralidad y la indiferencia (en el sentido de Blanchot) son las marcas de lo nacional, a costa de todo presupuesto o mirada exterior. Ni internacionalidad, ni intertextualidad; la escritura de Aira crea un nuevo camino, partiendo de la búsqueda (de la cultura) ancestral. La lógica del sentido en César Aira es el resultado de una operación inherente a la escritura, no tiene que ver con un movimiento extraverbal. Por ello no se trata de un criollismo típico o pintoresquista que responda a modelos habituales o legitimados por los usos y costumbres de una cultura estatal. Desde esta perspectiva, la idea de tradición en Aira pervierte los andariveles de la institución. Como el “exotismo” de Aira privilegia un modo de “hacerse el argentino”, su concepción de simulacro o acto fingido apela a la frívola simplicidad de ser siempre otra cosa. Idiotas o andróginos; respectivamente, Asís o el joven Mariezcurrena (**El bautismo**) muestran su revés y hablan como si fueran otros (Montaldo:1993). La acepción de “hacerse el” supone redoblar la apuesta por mostrar, subrayando el carácter fabricado de situaciones y personajes; por ello el contexto es la literatura misma y en todo caso, la Historia nacional, pero tamizada por la fábula. Para ello, volvemos al manejo del tiempo que en Aira produce esa extrañeza indeleble; parte de la

inmovilidad del mito, por el aire estático y duradero de formas estéticas: mito, como remanente de ciertas formas genéricas, ya que el don de Aira es su taumatúrgica habilidad para recuperar algo de los cuentos de hadas, algo del sortilegio encantado de tiempos y lugares remotos y eternos. Sin embargo, la escritura de Aira también es efímera y fugaz, por lo que el tiempo se inscribe (y valga la paradoja) en el paso fluído, móvil de la duración pasajera. Si las escenas son retazos extintos de la Historia, la cronología airana se balancea entre la ruinas hieráticas del pasado y la clave bufa de sus monumentos. La ley física de su escritura es lo que promueve la velocidad y la aceleración continua de las historias.

c.c-Sobre Ezequiel Martinez Estrada.

Aira festeja la cosmética y el tatuaje sobre los emblemas del canon. De modo que plantea diferencias notables con la perspectiva hermenéutica de Martinez Estrada, a pesar de reponer en sus fábulas las figuraciones que aquel reconocía como lo mejor de nuestra literatura. Con el propósito de comprender mejor estas redes, con sus aproximaciones y distancias, intentaremos examinar de manera sintética el pensamiento de Martinez Estrada.

Revisar, releer, volver a mirar implica asumir una postura siempre nueva y crítica frente a un objeto que se considera perimido, cristalizado en una cultura sostenida por factores de falsificación y deformación. Tal es el objeto de discusión en **Para una revisión de las letras argentinas**, su libro póstumo editado y compilado por Enrique Espinoza, en 1967.⁴⁴ Ello explica que la cultura esté puesta entre paréntesis; síntoma y clave de los disfraces que maquillan el verdadero rostro de un país, la realidad argentina se oculta en una fisonomía cribada por medio de la inicua práctica del trasplante, por la importación de un cosmopolitismo o una universalidad que sólo se conforma con adoptar las poses de la civilización. Con un replanteo del panorama literario, el célebre ensayista vuelve a viajar por la cartografía de una Argentina dramática, repensando el territorio de la cultura a partir de la coacción y violencia ejercidas sobre las leyes telúricas, conflicto fundante que ya había diagnosticado treinta años atrás con **Radiografía de la Pampa** (1933).⁴⁵ Ahora, las letras son el objeto de su

⁴⁴ En 1959, Martínez Estrada fue quién le propuso a Espinoza trabajar conjuntamente en una relectura de las letras argentinas. Asimismo se deja constancia en la nota inicial que, con la excepción de las páginas sobre Groussac, nada de lo publicado es inédito. Cfr. Ezequiel Martínez Estrada, **Para una revisión de las letras argentinas**, Buenos Aires: Losada: 1967.

⁴⁵ En este libro, Martínez Estrada hace del viaje la materia paradójica de la conquista, según la cual el extranjero resulta finalmente vencido por la tierra. Desde los componentes espurios y brutales de los aventureros soñadores, el ensayista construye la genealogía telúrica que prolonga la simiente del ludibrio y el escarnio en la etapa poscolombina del descubrimiento, afectando la constitución racial del continente mediante el proceso irreversible del condicionamiento y las determinaciones. Con una escritura metafórica y enigmática, el pensador argentino traslada desde América a la Pampa la historia errónea de las utopías, por lo que concentra en el suelo vernáculo su esencia, la realidad imposible de modificar. Esto guarda sólo una respuesta a las

indagación y sin embargo vuelven los planteos que fueron el soporte de un texto hecho con saberes heterogéneos (historia, literatura, psicoanálisis, filosofía), con intuiciones tan hiperbólicas como acertadas. Su base consistía en en lecturas de procedencias disímiles (Freud, Nietzsche, Spengler, Keyserling). Martínez Estrada es categórico y obsesivo con un modo de leer circular, insistente e incisivo en lo que respecta a los efectos irreversibles de la Conquista; pero además entra en este juego el proyecto que los intelectuales ilustrados instauraron a partir de ese condicionamiento primordial. Así, con una cosmética antihispánica y con gestos independentistas, Echeverría y Sarmiento orientan la conciencia de lo nacional a través de la importación cultural, torciendo las procedencias ontológicas de lo nacional a través de la importación cultural, de las consignas y valores auténticamente patrióticos.⁴⁶ Por lo tanto, la estrategia de enunciación de Martínez Estrada va a marcar un punto de viraje en lo que hace al canon literario porque a partir de allí volverá a

precarias y ambiciosas obras de los hombres: la maldición. La “radiografía” por lo tanto, consiste en un modo u operativo de lectura que en Martínez Estrada funciona como desmontaje de las “ficciones de cultura” disociadas de la auténtica realidad americana, trazadas como falsa escala de valores y jerarquías en torno al tráfico y la posesión de la tierra. Cfr. Ezequiel Martínez Estrada, **Radiografía de la Pampa**, Buenos Aires: Losada, 1991.

⁴⁶ Jaime Rest observa cómo Martínez Estrada logró crear una fascinación generalizada con respecto al ontologismo negativo de sus tesis y, cómo, a la vez, impulsa contra sí mismo, la ira de la generación siguiente, la de los escritores “parricidas”. Son estos los que responden a los legados basados en una noción de inmutabilidad, de la imagen de un país sin futuro que no condice con la visión atenta al fluir de la historia como proceso dinámico. Cfr. Jaime Rest “Martínez Estrada y la interpretación ontológica” en **El cuarto en el recoveco**, Buenos Aires: CEAL, 1982.

mirar la cepa ideológica, el perfil político de un territorio reconfigurado desde la tradición del vacío y del margen. Su actitud característica será poner en debate las concepciones míticas y anquilosadas del discurso nacional, sacando desde el fondo mismo del suelo y del tiempo la cara real de la idiosincrasia argentina. En este sentido, nuestro primer rasgo, al parecer, es la inmadurez que, paradójicamente nos viene de la Independencia, tal como habían podido advertirlo Marcos Sastre y Paul Groussac. Actitud ladina de “remedadores y plagiarios” , esta farsa de origen emerge en los textos que circulan faltando a la realidad, según la cual debería orientarse el parentesco entre historia y literatura. Nuestro autor lo dice claramente: su propósito revisionista es valorar la autenticidad y, correlativamente, resituar desde una mirada crítica y distante, la cultura de cenáculo cuyos juicios en procura de la civilización, no han hecho otra cosa que derivar en un “potlatch”. Nuestra cultura, entonces, está valudada sobre la falsedad y la apariencia cuya legalidad jurídica convalida sin embargo sus símbolos y convenciones.⁴⁷ Los pactos y alianzas áulicos

⁴⁷ Nos ha resultado más que útil consultar a Beatriz Sarlo quien señala la articulación de los temas ideológicos, constituyentes del problema argentino. Es interesante cotejar su enfoque, centrado en **Radiografía de la Pampa**, con la reposición de preocupaciones nucleares en Para una revisión de las letras argentinas. Sarlo advierte el eco del positivismo en las argumentaciones raciales que rigen la interpretación de la historia, así como la oposición spengleriana entre Naturaleza y Cultura, por lo cual Martínez Estrada inscribe en el origen y destino de América, la tragedia de un mestizaje mal compuesto y contrario a la civilización. De esta manera, la crítica recorre los caminos del pensador por la anarquía y el vértigo que moldean la cultura argentina, disimulada y superficial, puesto que la importación y el trasplante solo dejan que en su fondo anide lo siniestro y la máscara de espejos deformantes. Cfr. Beatriz Sarlo, “La imaginación

contaminan la verdadera naturaleza del sistema y definen así el lugar que las letras van a ocupar en instituciones que nacieron maleadas. Martínez Estrada adopta una perspectiva hermenéutica la cual da forma a un modo de leer ocupado en descifrar los sentidos concebidos como enigmas de nuestra realidad social. De esto, precisamente, nos apartó el crédito y legado de Echeverría, Sarmiento, Alberdi y Mitre, a quienes tampoco les quita el mérito de ser grandes escritores. Por ello y más allá de la interpretación obsesiva, debemos tener en cuenta los vaivenes argumentativos, la inversión y el oxymoron que sostienen su forma ensayística. Con la excepción de José Hernández, Guillermo Hudson, Florencio Sanchez y otros casos esporádicos, nuestra literatura sustituye a la realidad de la vida con los autores consagrados cuyo nombre se escribió con tinta de asuntos públicos. La generación del 37' signa el envés de la conciencia libada a la sombra de un narcisismo empedernido. Pero son estos mismo autores los que Martínez Estrada toma para describir el destierro, el desarraigo y la muerte, destacándose así la incidencia paradójica con que opera su reflexión y su lectura. Son ellos mismos quienes, desde otro extremo, en la otra orilla de Hernández y Hudson, dejan ver una grieta, la fisura que abre el “complejo de la ocultación” entre el trauma de la Conquista y la Revolución emancipadora. Revelar la verdad con los

documentos fehacientes de las letras y las palabras, se convierte en destino trágico, revelando así el vacío, la carencia, la falta de obras que hablen de la vida y de la cotidianeidad, sin la ominosa vergüenza de ser nosotros mismos. Desde Moreno, Rivadavia y San Martín hasta Echeverría, Sarmiento y Alberdi, emerge la condición material del destierro esencial. Nuestra vida y nuestra literatura componen un origen y destino alabeado y evitan reflejar una historia tanto doméstica como étnica, suprimiendo así a nuestros personajes de frontera: el indio, el mestizo, el gaucho. En este punto es cuando su filiación con el positivismo incorpora otro nombre en su sistema de citas: Ramos Mejía. Esas figuras que encarnan a las víctimas de la usurpación y el exterminio, son sin embargo los verdaderos protagonistas en el drama de la Organización Nacional, de cuyo relato y composición se ocuparon la versiones apócrifas desarrolladas dentro del sistema colonial de obediencia. Esto es lo que soslaya un “poeta patriótico por antonomasia” como Bartolomé Hidalgo, cantando para una patria delimitada por España y la Corona. Según afirma Martínez Estrada, los diálogos de Hidalgo fueron ingresados por punción ya que las gentes del interior no llegaron a absorber naturalmente el pensamiento revolucionario. La real existencia fue esquilmada, los hombres extirpados y los cantos festivos y celebraciones se realizan así sin conciencia ideológica. La verdadera historia de la gente humillada se convirtió en tabú. De este

modo, la estrategia de la relectura consiste en diseñar un movimiento pendular con un objeto que traza las líneas configurando el mapa de una nueva tradición.⁴⁸ Ese modo de leer va a permitirle cuestionar de manera contundente la figura política de Rosas (y Perón), por ejemplo, pero a la vez, lo va a rescatar como síntoma inequívoco que da cuenta de la realidad nacional. Asimismo, a Sarmiento, a quien devora con admiración, le atribuye una inconsciente filiación hispánica por su concepción barbárica de lo popular. Los itinerarios del pensamiento de Martínez Estrada se vuelven sinuosos por incurrir con frecuencia en una suerte de paradoja ideológica, permitiéndole cruzar a Hernández (y su Martín Fierro) con Sarmiento (y su Facundo), en lo que respecta al alineamiento de los héroes prófugos. Si bien es cierto que fueron las Leyes de Indias las que con sus disposiciones políticas y eclesiásticas empobrecieron la vida espiritual en el Río de la Plata, la herencia hostil de este “suelo erial”, prolonga sus efectos: no tanto en las obras producidas, que aunque no alcanzan para hablar de “cultura” son los síntomas de algunas individualidades valiosas. El estigma de la Argentina está plasmado en una mentalidad hecha

⁴⁸ Montaldo analiza el desarrollo del pensamiento de Martínez Estrada, el pasaje de la “interpretación globalizante de aspectos simbólicos” (en 1933 con *Radiografía de la Pampa*) a un interés por la tradición cultural argentina y una valoración explícita por lo gauchesco. Deteniéndose en los huecos que los discursos de la tradición fueron creando, Martínez Estrada intenta comprender las zonas soslayadas de la historia y corregir las versiones previas de los objetos sagrados de la intelectualidad. En su tesis ruralista, hay el descubrimiento de una realidad nueva y auténtica de la que sólo dan cuenta los viajeros ingleses (Hudson y Cunninghame Graham) y los gauchescos. Cfr. Graciela Montaldo “La mirada perdida”, en **De pronto, el campo**, Rosario: Viterbo, 1993.

evidencia, con la actitud de aceptar y rechazar en abstracto, en la ausencia misma del pueblo. Desde este punto de vista, con la literatura de salón pero, aún antes, con la imposición inicial de las Crónicas de Indias (y con Ulrico Schmidel a la cabeza) se desvía la mirada que debería apuntar al hombre y a la tierra, comenzando a crearse, no la belleza de la verdad sino la “verdad de la ficción”.

Las inversiones analógicas con que Martínez Estrada organiza su sistema argumentativo, constituye un riesgo y un desafío para lectores formados según criterios taxonómicos o conceptos “claros y distintos”. Tal es así que la genealogía poética de la Emancipación, no ofrece para Olegario Víctor Andrade tierra firme para innovar tópicos y asuntos; más bien insiste en dar vigencia nueva a un pasado que, convertido en alegoría, reduce el lenguaje de la poesía a un anacronismo caduco o inexpressivo. Martínez Estrada otra vez se ocupa de exponentes que por alguna razón permanecieron fuera de los círculos prestigiosos o de la consideración de los intelectuales, en un determinado momento de su producción o actividad. Ese es el caso de Andrade sobre quien no duda en resaltar la recreación de lo colonial y lo caduco bajo la apariencia de patriotismo. En este sentido, si para los primeros poetas rivadavianos la poesía era el medio de celebrar los nuevos acontecimientos históricos, Andrade hace servir a la Historia como instrumento de un idioma decadente. Al negar el presente y

neutralizar el futuro, Andrade construye una línea de sucesión con la prosa de prosa de Lugones donde la transferencia más cabal es la construcción de la Patria como ficción verbal. De la conciencia patriótica transfigurada, resulta así la superchería de un sentimiento esclerosado. Pero si algo de positivo tiene la figura de Andrade, es su emergencia como fenómeno representativo del “espíritu de nuestras letras”, un síntoma que permite vislumbrar el material impalpable y sonoro del vacío, el movimiento de palabras sujetas a ritmo y rima pero desprovistas del vínculo esencial con lo real. Desde este punto de vista, Andrade es un paradigma por reflejar la ausencia de contenido y “un caso singular de lo patriótico despojado de lo político”, y por acatar, quizá sin saberlo, la misión cívica que le asigna Roca en su proyecto de gobierno. La lira de Andrade, antes que la guitarra de los gauchescos, es el signo de un nacionalismo difuso cuyo lenguaje recae en vieja retórica, el otro lado del vacío que dejó la batalla de Caseros en 1852. Desaparecida la violencia verbal que desata Juan Manuel de Rosas, con Andrade los verdaderos valores quedan reclusos en el “Conservatorio nacional” o “enquistados en las cátedras de preceptiva y de historia literaria”. Como contraparte, Guillermo Hudson representa un emblema paradójico, por cuanto encarna desde la extranjería, la genuina comprensión de los valores en el mundo rioplatense. Tal es así como *La tierra purpúrea* y *Allá lejos y hace tiempo*, no se conforman según las

pautas de mitos y prototipos porque recogen lo que queda fuera de la literatura oficial, prescindiendo, justamente, de ornamentos artificiales. “Hudson es un escritor sin librea política, sin uniforme patriótico y sin moralina de sacristía. Un espíritu libre, lo más extranjero en su tierra.” En Guillermo Enrique Hudson, Martinez Estrada encuentra no sólo una narración auténtica, la expresión veraz de un género de vida promovidos por la tierra y sus habitantes, sino las bases de una doctrina ideológica que funda los cimientos de una idiosincrasia. Bien señala David Viñas la divergencia de Martinez Estrada con respecto a un contemporáneo como Eduardo Mallea; mientras que el primero, inspirado en Freud sostiene que lo oculto o silenciado es el síntoma de una enfermedad que aparece en la superficie, el segundo opina que “lo visible” de la Argentina es lo desdeñable, porque sofoca a los mejores espíritus. Hudson es entonces algo más que el pretexto para exponer preferencias literarias. Como artífice de un mundo donde reina la sencillez y la naturalidad de espacios, costumbres y habitantes, Martinez Estrada lee en el viajero la verdadera condición de una escritura en libertad plena. La distancia cultural que le permite a Hudson escribir sin prejuicios, es la misma que le posibilita volver a irse para preservar y atesorar las experiencias pampeanas.⁴⁹

⁴⁹ David Viñas señala, como epígono “parricida” de Martinez Estrada y miembro fundador de la revista Contorno, no sólo los aciertos críticos e intuitivos sino las ambigüedades, las contradicciones ideológicas que precisamente no se corresponderían con la actitud de gran revelador que su maestro asumió. Leopoldo Lugones es, en este

La operación cultural de Ezequiel Martínez Estrada deconstruye los principios del nacionalismo que sedimentó en el Centenario, señalando las grietas de su sistema de argumentación: la unidad lingüística funda la política de la unidad nacional.⁵⁰ Sin duda podemos sostener que Martínez Estrada consigue horadar esa suerte de hipóstasis urdida entre ser y nación, advirtiendo el sentido de territorios impropios en la cultura argentina; desde su perspectiva, es lícito suponer que el destierro, la frontera o la extranjería admiten la posibilidad de hacer perceptible tanto la condición del sujeto autor (historia y procedencia) como la operatividad del espacio, en términos de semiosis o representación literaria. Si Martínez Estrada generaliza cuando habla de los libros de viajes, también es cierto que se detiene especialmente en Hudson cuando su vida familiar le provoca una fractura, con la muerte de su madre y su partida a Inglaterra. Sin embargo, errancia y peregrinaje no fueron óbice para que Hudson pueda considerar como propia la tierra de su destino final: Inglaterra insiste en su legado por pertenencia ancestral. La dislocación respecto de la zona de origen se manifiesta en un lenguaje sesgado, en definitiva, mediante un

sentido, un punto de conflicto y se pregunta si no hay cierta incondicionalidad, por parte de Martínez Estrada al modelo de intelectual liberal. Si a Sarmiento no pudo asirlo en su conjunto, la notoria rechazización de Lugones es la otra figura que le impide una revisión de fondo. Cfr. David Viñas, “Martínez Estrada: de Radiografía de la Pampa hacia el Caribe” en **Revista Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales**, Año 5, n°. 9, enero-junio, 1997.

⁵⁰ Ezequiel Martínez Estrada, **El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson**, Rosario, Viterbo, 2001.

desplazamiento cultural. De esta manera, el viaje es algo más que un episodio en la biografía individual; es, por así decir, cláusula de transformación y descentramiento del yo, allí donde las marcas atávicas pasan a ser inscripciones de un enigma, el que resalta, valga el oxymoron, lo extraordinario de la cotidianeidad. En términos materiales, los efectos de tal escisión se muestran, decíamos, en el lenguaje, más precisamente, en el mecanismo de la traducción, que define la obra de Hudson o el perfil de un “vagabundo nato”. En consecuencia, la coexistencia de dos idiomas preserva la contaminación y la impureza que ofician, en este autor paradigmático, como modelo identitario de la literatura argentina. Si Martínez Estrada evita parámetros normativos o el modelo localista de la literatura para exportación, pensando en la literatura que hable de lo propio, su noción de autenticidad interrumpe entonces el vínculo entre Patria y Tradición. **Muerte y transfiguración de Martín Fierro** (1948), **El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson** (1951) y **Para una revisión de las letras argentinas** (1967), dan cuenta de una interpretación sinuosa acerca de tributos y filiaciones, constituyéndose como posición tomada y reflexión rigurosa. Puede decirse así, que un conjunto de preocupaciones constantes define el trabajo intelectual de Martínez Estrada. No obstante, Borges había consignado no solo la importancia de Hudson para las letras argentinas (**El tamaño de mi esperanza** (1926), sino que alentó la

apropiación deliberada de temas y recursos que prodiga el universo cultural europeo. Anterior a Deleuze y Guattari, Borges defiende el uso deliberado de aquellas marcas de procedencia con las que judíos e irlandeses legitiman su construcción onomástica o su blasón cultural.

“No hay un límite entre la ciudad y el campo”.⁵¹ Esta misma frase que Nicolás Rosa dice a propósito de Martínez Estrada, puede servirnos para pensar las series rural y urbana en la literatura de Aira, no como un esquema que excluye taxativamente uno u otro territorio, sino para elaborar más bien, los vaivenes entre una y otra zona o la convocatoria recíproca. Ahora bien, ¿cuál es el interrogante que Aira le plantea a la historia de la literatura, cuando implica a paisanos y forasteros en su ciclo campestre?

d-Peregrinaciones pampeanas: las reglas del género y la experimentación material.

⁵¹ Rosa sostiene que tampoco podemos pensar en efectos técnicos de civilización propios de una ciudad que invade el campo. Desde la visión de Martínez Estrada el campo siempre intentó arrasar la ciudad, lo cual el ensayo argentino lo marca en la zona del “entre”: Cunninghame, Gombrowicz, Rest, pertenecen a este ámbito. Por otro lado, Rosa indica que Martínez Estrada siempre estuvo atento a las voces sociales, tanto de la ciudad como del campo. Y si el desierto es habitación de silencio, la inconmesurable Buenos Aires es una Babel muda que figura la soledad del aislamiento. Pero allí mismo se expresa una “mímica gestual e icónica” donde aparecen arrinconadas y expectantes, “las voces de los desclasados y los migrantes sociales”, Cfr. Nicolás Rosa (editor), **Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias**, Alianza: Madrid/Buenos Aires, 2002).

Si Aira es considerado un escritor de vanguardia, ¿en qué consiste el procedimiento de lo nuevo en su escritura y cómo se generan sus efectos – cómo, en definitiva, se registra el impacto de su performance escénica en el ámbito de la crítica? Si indios, ejércitos y fronteras son los tópicos culturales que le permiten ensayar una aproximación (una versión, en definitiva) a la historia nacional, ¿en qué consiste ese radical extrañamiento de su obra? ¿Cuánto hay de mimesis, parodia o estilización? ¿cómo inciden estas formas de la representación en lo que resulta una extrema experiencia en las figuraciones narrativas del siglo XX? Por último, ¿cómo calibrar las deudas y préstamos que asumen los géneros en la ficción de Aira? Podríamos empezar con la demanda de acción, que Aira pone de manifiesto en la textualidad a propósito de la invención narrativa. Llegado este punto hay que señalar la lógica singular de la que hablábamos, porque si bien se trata del artificio de lo real, la temporalidad que sostiene los episodios a ser contados no sólo transcurre velozmente “hacia adelante”; el tiempo, en Aira, es más bien devenir que marca el paso por delante y por detrás. Ese estado en fuga y demora, huída perpetua y suspensión, ha sido descripto por el propio autor como “movilidad inmóvil”, reponiendo de algún modo, la noción que hiciera suya Maurice Blanchot. En consecuencia, la acumulación de sucesos precipita la historia deparándole desenlaces insólitos y cambios inesperados de situación. Pero en la escritura hay un

factor que prevalece por encima de personajes y peripecias, organizando el sistema de enunciación desde su forma más embrionaria: el narrador. Con avances y retrocesos, con premura o diferimiento, es la interferencia, el saber de la reflexión y la conjetura, eso que dota al texto de un carácter teatral. Por lo demás, se trata de la participación digresiva de quien toma la palabra sabiendo que distancias y perspectivas son flexibles. El narrador, entonces, corta el curso lineal de la acción, afectando la sucesión cronológica, la teleología y la causalidad. Podría decirse que se trata de una instancia del discurso donde hay especulación pero también relato en tanto se hace visible la escena, aún más por esa intervención. La especulación aquí puede leerse como discurso en espejo, desdoblamiento de lo real por efecto y causa de la palabra. Curioso, entrometido, fabulador, quien cuenta también neutraliza las mediaciones, tal como decíamos aludiendo a distancias y perspectivas como posiciones o puntos de contacto entre imagen de autor-narrador y personaje. Esos eran los múltiples yoes a los que aludíamos. Más que de categorías abstractas, aquí se trata de un espacio-tiempo que gradúa la eficacia de la narratividad en términos de intensidad, y no de duración. A modo de ubicuo sujeto de enunciación, este es el punto de inicio que afirma la literatura como positividad, es decir: narrar no es sólo posible sino también necesario. Ahora bien, como quedó indicado, se trata menos de cuantificar los avatares que de promover sus

efectos; por lo tanto, hay un procedimiento que por su frecuencia y productividad, define el conjunto de la obra de Aira, esto es, la abolición de las jerarquías y el reajuste de las antinomias, tal como las recibimos desde la Generación del 37, con Sarmiento y Echeverría en particular. De alguna manera, escribir, para Aira, es leer la Historia Nacional arrancando de la misma página que David Viñas eligió para afirmar una de sus hipótesis políticas más polémicas: la literatura argentina empieza con Rosas.⁵²

Una novela central en la producción de Aira, toma al Restaurador de las Leyes como excusa para iniciar una expedición a tierra de indios. De esta manera, en **La liebre**, Rosas no es el protagonista de la historia sino la circunstancia que le permite al autor marcar un contexto; el relato insinúa así un atisbo de las primeras transacciones con los indios, marcando como efecto, una suerte preocupación ostensible en las sinuosas indagaciones de Rosas.⁵³ En dicho tejido textual es perceptible la presencia de Humboldt y la idea de civilización cuyo perfil se nota en el sistema de citas de lectores como Alberdi, Echeverría, Gutierrez, Mármol y Sarmiento. Si la novela

⁵² “La literatura argentina es la historia de la voluntad nacional”, del circuito donde verifican sus impactos los momentos culminantes. Se trata del proceso donde determinadas emergencias hablan de las modalidades de la dependencia y de la lucha, en el seno del subdesarrollo y de un proyecto de nación. Ver David Viñas, **Literatura argentina y realidad política**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

⁵³ En este sentido, cabe recordar que Adolfo Prieto recorta una serie literaria con los viajeros ingleses que llegan y escriben sobre la Argentina entre la tercera y cuarta década del siglo XIX. En ese contexto dan cuenta de las condiciones efectivas de un terreno o una naturaleza sobre la que ven la posibilidad de realizar las ambiciones de un imaginario expansionista. Cfr. Adolfo Prieto, **Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)**, Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

comienza con un primer plano del gobernador, su predominio queda acotado a una primera parte de la trama, la cual imagina la cotidianeidad en la estancia de Palermo, entre pesadillas y acrobacias ecuestres, entre mates cebados por Manuelita y las lucubraciones secretas de su padre; pocas cosas lo entusiasman tanto como imaginarla casada con Eusebio, su bufón preferido y nada le causa más perplejidad que ver su sueño reflejado en el pasquín de sus salvajes enemigos. Pero cuando sus reflexiones se pierden entre la plenitud del ser, cuando su secreta inventiva toma la forma concreta de lo real, Rosas deja de ser el protagonista, equívocamente anunciado, para dar paso sin mediaciones ni explicación, a un naturalista inglés, cuñado de Darwin, quien solicita su audiencia para emprender un viaje. El desierto comprende así un objetivo: hallar un esquivo animal conocido como la liebre legibreriana. De este modo, una literatura de superficies y planos laminares se realiza como programa estético, lo cual no sorprende si recordamos que muchas veces Aira hizo de la frivolidad, casi una declaración de principios. Programa que corre sin anuencia de la moral de la corrección o de la norma, desalojando en los personajes toda rémora de profundidad. Entonces, la escena nacional muestra su condición de máscara o actuación. Sin embargo, y a pesar de su manifiesta inclinación por la simplicidad, lo fútil asume en Aira el carácter de trabajo, la concepción de la escritura como artesanía del detalle que posa el ojo del

artista sobre nuevos aspectos de las viejas figuras; niño artista tan agudo como desprejuiciado. Es así como Rosas pierde espesor y su escena deja ver un costado leve, la contingencia de lo casual y de lo onírico, si se quiere; las formaciones históricas de la literatura argentina, convocan en Aira un mecanismo de lectura cuyas piezas y mecanismos son rearmadas para ver en el monumento, la letra de lo mínimo. Además de la eficacia narrativa por el manejo de los episodios que se suceden, la omnisciencia adquiere un alto grado de especulación teórica, y ya no solamente como rasgo propio del narrador sino también de los personajes, lo que genera una mezcla sutil de humor y extrañamiento: los indios son grandes filósofos. Es a partir del protagonismo que asume la figura de Clarke, cuando la especulación comienza a operar en un registro formal; desde esta perspectiva, la escritura refiere sus propias condiciones de producción, cuando acto y enunciación toman la forma de vuelta completa, en otros términos: la felicidad es el estado pleno, el absoluto como presente perpetuo o el giro total de las coincidencias que convergen en la alegoría de la eternidad. En este contexto hay que señalar la rara sutileza de la escritura de Aira, hacer uso de emblemas patrios derivando en esa suerte de inestabilidad que repone lo tradicional y lo actual por partida doble. Infinito o eternidad, aquí antiguas rémoras cobran vida y los fulgores del porvenir asoman al abismo de la catástrofe. De alguna manera puede decirse que el

acontecimiento revela sus jeroglíficos en un modo de leer el pasado desde su propio presente, logrando que el efecto de lo nuevo alcance un nuevo estado de perdurabilidad. Pero aún, las posibilidades de la lectura, pueden ir más lejos si pensamos en el protagonismo más efectivo de la segunda parte de la novela, titulada “La liebre legibreriana”; con oficio de linotipista, Aira presenta en la pampa, el estado de completud interrumpida, el infinito discontinuo donde Clarke y el animal no son otra cosa que lo mismo, lo uno y lo múltiple, un fragmento del ser en su unicidad.

Por su parte, un texto como **El vestido rosa** (un cuento, tal como se enmarca de manera declarada después del título), recupera ciertos matices arcaicos, algunos ecos de la tradición literaria más lejana, pero situándose a la vez un poco más aca de las cuestiones propias de la literatura argentina. Así, el relato concede un particular interés al hecho de contar vidas, componer argumentos, oscilando entre sucesos que confieren cierto espesor y episodios accidentales que como por arte de magia extravían del trayecto supuestamente establecido. Hay una fugacidad que borra los objetos iniciales disolviendo como un golpe de dados, los destinos impulsados por alguna “decisión” inútil. Como si la ocurrencia de coser un vestido para una niña una alquimia de encantos pueriles y hechizos malévolos. En esa atmósfera solitaria, la diminuta prenda anuda y despliega el vaivén de la persecución. Si el relato se abre con una descripción familiar, con la

presentación de un mundo cerrado o mítico, el vestido será la llave que abra el misterio del puro error, dando margen al error: el malentendido, una de las claves de la literatura airana. En este sentido, las fallas recurrentes en los cálculos de las distancias, van atenuando los motivos de la espera.⁵⁴ En el instante en que Asís, peón tonto y servicial, pierde el vestido como objeto de envío, se anulan las direcciones, se cruzan los episodios y se frustran los propósitos. El vestido es el objeto de desplazamiento que modifica sin cesar los circuitos que se traman para su captura. Objeto aleatorio que se esconde en el riesgo de la evidencia, protege a Asís cuando las tropas de Roca creen ver en él, el signo de una pena o un desconsuelo.

⁵⁴ Para Michel De Certeau hay una alianza entre las redes de la espera y del creer organizadas como prácticas simbólicas donde el tiempo funda la alteridad o el lugar del plazo. Haciendo valer al lenguaje como modelo general, supone una respuesta articulada entre la lengua y la referencia de la cual no obstante está separada, consignando al acto de la palabra, el acto fundante de la expectación. En este sentido, si la sintaxis provee “las probabilidades encadenadas”, es el “entre dos” el que asegura el control de las reglas sociales o las convenciones que regulan la comunicación social, cuya circulación plantea una distinción de lugares. La lógica que el texto de Aira plantea, desestabiliza la condición y el presupuesto del creer y la espera porque no reconoce ninguna posición regular del sujeto y reacentúa más bien, “las ficciones del otro” como horizontes hacia donde se desliza el anhelo, el deseo o la expectación casual de poseer el objeto itinerante. En todo caso, las remitencias a las fábulas, leyendas o versiones que “sostienen” la existencia que sin embargo persiste evanescente, no hacen sino multiplicar los retornos de las demoras iniciales apuntando a la falta de interlocutor, volviendo inaprehensible los límites del tiempo o del espacio. También puede ser interesante pensar esto a contraluz de la idea de espera que Barthes señaló como encantamiento. Así, el detenimiento, la inmovilidad urden una serie de instantes e interdicciones donde la repetición prolonga la angustia de la inactividad. En Aira, la pérdida del vestido no representa la escenografía del duelo por funcionar como objeto de desplazamiento y reposición. Los trayectos simbólicos que traza la prenda enhebran la cadena significativa que constituye, inscribe y transforma los sujetos de los lugares “recorridos”. Desde el azar y la casualidad aparece pertinente la escena barthesiana de la contingencia como reveses, futilidades e incidentes que atraviesan cualquier nudo factual o anecdótico, Cfr. Michel De Certeau, “Creer: una práctica de la diferencia”, en **Descartes. El análisis de la cultura**, Buenos Aires: Anáfora, 1992.

El vestido que se muestra y oculta es el reverso, la fuga suplementaria de una urdimbre de huidas que no vuelven nunca al punto inicial. De este modo, el encuentro de Asís con los indios produce un lapso, “parpadeo” que le basta a Manuel para alcanzar el objeto de deseo para su pequeña hermana Augusta. El viaje multiplica sucesos, repite como ecos las historias pero también constituyen a los personajes, los transforma en un punto cualquiera del recorrido:

Sentía cómo la noche se propagaba del aire a otras cosas, incluso a él mismo... esas noches se despertó una y otra vez, bajo las estrellas, con un presentimiento sin nombre ni forma. De madrugada volvía a ponerse en marcha, y le producía la sensación de un sueño, haber vuelto a viajar con el vestidito perdido (45).

Asís se va. Mientras tanto, Manuel se dispone a transcurrir, dibujando rizos y cursos ondulantes sobre un espacio que conoce pero que sin embargo retarda, pospone. Si se multiplica a si mismo en la sucesión de días y noches, el viaje hace del tiempo su materia y obra como repetición de la vida. Manuel crece deviniendo y desplazándose, conociendo “el área de sus vagabundeos”, olvidando las primeras intenciones, secretas y furtivas de su viaje. La advertencia de la transformación y la falta, en Manuel toma la forma de un “despertar” ante el hueco de su casa desaparecida. Y cuando retoma su viaje, no elabora ningún recuerdo de las violencias que aprende. Pero antes de que una nueva vida definitiva y

familiar convierta a Manuel en la página de un cuento, se produce un instante de vértigo que acumula la eternidad de varias décadas en el presente. Como por hechizo, Asís pide hospedarse en la casa de Manuel y cuando se reconocen, aún a pesar de sus cambios, éste le devuelve el vestido. Aquí, la lentitud es el correlato de la interrupción abrupta, repentina e imprevista. Así, las historias se conectan por asuntos casuales que hacen que el vestido sea objeto de pase y pasaje él mismo, el equipaje que la velocidad del presente lleva consigo en el vértigo de la historia. La fragilidad femenina del vestido, tenue como los colores del horizonte, es el talismán que lo preservaba de la destrucción y lo desplaza en una continuidad lejana, casi como un encantamiento, en una especie de permanencia volátil, evanescente. La miniatura del vestido, el detalle diminuto, realiza lo grande en la cadena de fábulas y rumores que en algún momento llegan a oídos de Manuel. Pareciera como si la frontera del campo traspasara los cuentos del vestido y los ecos salvajes del malón. Intangibles, se esfuman, se filtran como resonancias que escamotean el lugar de origen. Pero la fortuna dispone en Asís el lugar de su designio y convierte al vestido en objeto de su posesión. En este sentido, el movimiento del azar encuentra espontánea la desmesura que relaciona sin guardar proporción al gigante y la miniatura o el vínculo—desproporcionado—entre el asombro de Asís ante la evidencia —como la

diferencia entre los sexos-, y la añeja naturalidad con el misterio. Hasta que la casualidad, entonces, reclama que dos comadres decidan dirimir sus pleitos por un pequeño vestido rosa frente al juez octogenario del lugar. “El juez por supuesto era Asís. El agua y el aire pasan sin dejar huella. La vida misma pasa sin dejar huellas” (80). La escritura pareciera estar signada por la repetición. “La vida pasa siempre como una nube, sin tocar nada ni dejar huella. Igual que la tormenta: no deja huellas porque se repite” (119). Eso es lo que en **Ema, la Cautiva** dice Gombo, luego de un largo silencio. En un ir y venir por senderos, contemplando los arco iris de albas y amaneceres, Ema deriva en las indolencias y los placeres del ocio. Tal vez quepa definirla como el continuo, como el incesante vagar que se desata después de una página en blanco y la alusión a una mujer casi niña que se deja llevar por la ensoñación de la monotonía. **Ema, la Cautiva** también construye una ficción de identidades patrias; desde esta perspectiva, nos detenemos a examinar de qué forma esta novela polemiza con el sistema literario atravesado y sostenido por la antinomia civilización y barbarie.⁵⁵

⁵⁵ María Teresa Gramuglio recordaba, una frase de Esteban Echeverría en las reflexiones preliminares a **La Cautiva**: “El desierto es nuestro más pingüe patrimonio”; en este enunciado reconocía también los acentos de dos programas implícitos, uno estético y otro político. Se trata, por una parte de tomar posesión sobre ese patrimonio, dominar y transformar ese vacío en cuya realización el programa estético inaugura un imaginario sobre el desierto y sus habitantes; por otra parte, el Dogma Socialista, aquel que incluye las “noticias biográficas” de Juan María Gutierrez, confirma en este sentido el proyecto de desarrollar la industria pastoril y agrícola, advirtiéndole que, si bien en nuestro país todas las tierras son fértiles, unas producen y otras no, condición fundamental para que su valor baje al mínimo en la frontera, donde empieza el desierto. Cfr. Esteban Echeverría, *Dogma Socialista*, Buenos Aires: El Ateneo, 1947; María

El primer segmento de un realismo que bordea la estructura clásica de una representación, es protagonizado por un francés. En este sentido podríamos decir que el régimen de veridicción propone un ajuste entre la verdad histórica (acontecimiento de carácter fáctico por su condición documental) y el verosímil, en su respectiva formalización. Duval es el nombre del viajero, contratado por el gobierno central para hacer trabajos especializados en la frontera; Lavalle es el teniente al mando de la caravana dirigida a Azul y a Pringles con el “objeto” de sacar ventaja comercial de sus prisioneros. En esta novela, también se pone de relieve una operación clave en Aira: la repetición. Desde esta perspectiva, la tensión entre los extremos de lo visible y lo invisible, los cuerpos pintados de los indios y los antifaces negros, son imágenes que junto a los collares de cuentas “a veces hasta de un centenar de *vuelatas*”, implican la vacilación ante la posibilidad de distinguir algo preciso. Esto va a alternar con el exceso de brillo que refleja y distorsiona sobre pieles, labios y fuegos y la opacidad de sombras y penumbras que borran las presencias reales. El gesto ritual y concentrado de la seducción, es el reverso de un juego que sabe de pinturas y dibujos borrados con el roce del agua. Así, el tatuaje, tan perfecto como inútil, procura ser una marca, una inscripción en el cuerpo que se graba

para fugarse; aquí podemos ingresar a esa zona legible en tanto réplica, copia o simulacro de respuestas y sentido a los avatares de la naturaleza o de la fortuna (en este punto tal vez podamos pensar esa zona de la poética airiana que mejor recoge y aggiorna los elementos residuales del Barroco). Pero si los tatuajes son una manera refinada de imprimir el cuerpo, el delirio y la alucinación toman la forma de la inmensidad de la especie, aún con el dinero del coronel Espina y sus estrategias para “lubricar la circulación”; así funcionan los números que dilantan el imperio indígena con lapsos de magia pura. De este modo, el exceso de recorrido que los billetes desencadenan con su impresión, permite considerar un territorio sin límites que separen o cierren, circulación que por otra parte no excluye la continuidad de “una repetición eterna”, ni los giros inciertos del azar en la apuesta ilusoria del perpetuo diferir.⁵⁶

“A veces se entretenía calculando la cantidad de sapos que habría en los millones de leguas de campo virgen del país; multiplicaba el número de los que ocupaban un metro cuadrado (un centenar) por diez mil, y el resultado por cien millones, y aún así sabía que no se había acercado ni remotamente al total;...” (p.40).

⁵⁶ Nos ha resultado operativo el concepto que Lacan define como “automatismo de repetición” (que repone el concepto freudiano de compulsión a la repetición), reconociendo que dicha noción toma su principio en la cadena significante afecta la naturaleza de lo real, lo hace en tanto transformación productiva de lo que falta en su lugar. En dicha instancia, la letra se afirma como unidad, no en cuanto a la noción del todo, sino por no soportar la partición, lo cual ratifica la naturaleza simbólica de la ausencia: “Rompe una carta en pedacitos, sigue siendo la misma carta que es” dice Lacan. En este sentido, el rasgo que pretendemos resaltar en este trabajo es la

En el misterio de la reproducción o en la multiplicación inútil de las “pequeñas joyas verdes”, la descripción avanza por el saber omnisciente del narrador, hacia los pensamientos de Duval. La escritura trama una concepción del naturalismo, precisamente al poner énfasis sobre la especie; pero el procedimiento característico en Aira consiste en la interpretación de la especie por una escena singular: el carácter individual del ser se desvanece en la apoteosis del universo. Sin embargo, lo que en la escuela naturalista de Darwin responde a la evolución, en Aira es transformación o metamorfosis que alcanza diferentes planos o niveles de la textualidad (figuras, motivos, escenas de diálogo, descripción o narración, construcción de personajes). Pareciera que el barroco imprime su sello, buscando en la repetición (multiplicación, proliferación), una operación de complemento y de exceso: el desplazamiento. Se va a hablar entonces, de individuos como avatares, de historias urdidas sobre la base del accidente, lo casual y la contingencia; el extrañamiento de la escritura airiana se produce como resultado (y procedimiento) por aquello que no actúa como excepción sino como ley. En **Ema la Cautiva**, los personajes dan forma a una concepción del ser que asedia la linealidad para cruzar catástrofes, puesta en abismo de la regularidad a favor del sentido de lo imprevisto. Es por esto que los personajes se constituyen como actores o mejor, portadores de máscaras

desviación, el automatismo de repetición que supone el desplazamiento sobre el desfiladero de lo simbólico. Cfr. Jacques Lacan, **Escritos 1**, México: Siglo XXI, 1988.

vacías o de rostros fabricados en la pura oquedad inmemorial. ¿Qué nos sugiere sino el detalle del tiránico Espina, el comandante del babélico fuerte donde la transacción del dinero (¿o la fortuna?) alcanza su máximo grado de “realización”? ¿Y a quien nos remite (sino a Rosas) como una metonimia invertida, el apellido de ese hombre opulento y descomunal? Civilización y Barbarie toman una semántica que acentúa la forma de la neutralidad y la indeterminación, acaso el carácter de inmadurez que Gombrowicz le adjudicó a su propia concepción de Forma. El andar mecánico de los soldados, la inercia de los indios prisioneros y el científico francés integran la caravana liderada por el teniente Lavalle; así cruzan la pampa en un irreal amanecer. Tratándose de Aira no asombra que el desierto como zona excéntrica de la ley en la Argentina del siglo XIX, incluya una luz sepia y bistre además de perdices y vizcachas. A partir de aquí, todo parece precipitar una atmósfera que evoca la magia de Sei Shonagon. Hubo que esperar así que el siglo XVII, el momento del claroscuro, legara las primeras versiones de imprenta de **El libro de la almohada**. Así podríamos invertir las coordenadas del tiempo para leer al Barroco en la caligrafía asiática; la falta de orientación predeterminada y fija, la dispersión fragmentaria del sujeto, el fárrago digresivo de la escritura. En este contexto la letra se vuelca a la observación como a la meditación sobre la transmigración del mundo humano y vegetal,

subrayando la percepción de lo efímero que los conceptos budistas de nacimiento, vejez, enfermedad y muerte conjugan entre el paso del tiempo con el culto vital de la naturaleza. Material por sobre todos los rasgos, la textualidad combina una iconografía de colores violentos volviendo simultánea la escena oriental con los ritos del tatuaje que Ema repone como escritura sobre el cuerpo: o escribir con el cuerpo como un nuevo modo de fabular.

Si la poética de Aira se organiza según el esquema de serie rural y serie urbana, la primera permite ver un repertorio de motivos ligados con el género gauchesco y con la literatura de viajes (especialmente la de los europeos que procuran el registro del insospechado horizonte pampeano). La obsesión por el espacio que hay en Aira se traduce en la insistencia sobre un campo que en nada respeta las convenciones o las prescripciones de aquel registro que procura homogeneizar el diseño del Estado moderno. Con prescindencia de la imitación respetuosa o de la parodia irreverente, el criollismo de Aira no se vincula a la política del género gauchesco. Ni a la apelación de los comienzos, ni a la toma de partido entre unitarios y federales; tampoco cabe en el esquema diseñado por el Centenario. Se trataría, en todo caso, de nuevos usos del mito, haciéndolo rozar con la caricatura. La risa o el trabajo de orfebrería, se cumple en la elección del objeto revelando la fórmula en la trama sutil de las lecturas. La escritura de

Aira se constituye así como el taller donde el uso y la apropiación de firmas, textos o culturas, indica la operación afirmativa, la diferencia como efecto práctico, el trabajo definido como síntoma o emergente positivo más que como manifiesto en contra del panteón de la cultura nacional.

Con Aira se revitaliza la crisis misma como fundamento experimental y poético; en sus textos la patria aparece transfigurada como versión nacional de Supervielle o Duchamp. Si con el primero se introduce el signo del extranjero, con el segundo se imprime el desplazamiento de la mirada por inversión del espejo. En este sentido, la lejana línea del horizonte pampeano coincide paradójicamente con el máximo grado de transparencia y visualidad, como el Gran Vidrio de los ready-mades. **Moreira**, la primera novela que Aira publica en 1975, es un caso singular dentro de ese universo literario; un caso que ejecuta el plegado o el doblez de textos y la simultaneidad alucinada entre los órdenes de la enunciación. En primera instancia, **Moreira** se presenta como una suerte de relato enmarcado dentro de la escena misma de la palabra autoral. La imagen de artista se construye así como obra en marcha, inacabada en la situación de escritura, o del instante de inscribir el acto de leer (un texto de raigambre criollista) y a su vez la propia mirada que se ve leyendo. Y como es frecuente en Aira, el trabajo de la escritura conlleva también la marca, deliberada, de la distracción, cosa que impide una distinción taxonómica

de los marcos, esto es, lo exterior y lo interno al texto. Ese extrañamiento del que muchas veces hablabamos cuando nos referimos a César Aira, se produce en el punto preciso donde coinciden procedimiento y resultado, trabajo de orfebre y efecto de lectura; aquí, la performance biográfica del escritor acorta las distancias entre su posición y el texto “ajeno”, anula las mediaciones y perspectivas distantes con respecto a la materia verbal tocándola, viéndola de cerca en una suerte de estado prenatal, una concepción de la obra en estado de producción (no de producto concluído), de latencia o gestación. De hecho, Aira ingresa explícitamente como personaje aludiendo a situaciones o imágenes de un contacto contemporáneo entre la página que comienza a escribirse y lo que ella retoma de la herencia libresca. Pero si Aira es personaje, su nombre es referido en tercera persona, en pretérito imperfecto y con la omnisciencia de un narrador que conoce la ligereza y la omisión que provocan esos corrimientos de límites entre la enunciación y lo enunciado: “Pensaba Aira...”. La puntuación es registro sintáctico de lengua y de objeto que aquí aparecen suspendidos y asimismo, como efecto intencional de cierto descuido o inocencia. Aunque también hay alternancias con un narrador en primera persona.

“Un lugar ameno. El sitio donde hace su habitación el héroe, y una horda de gauchos: personajes y alegorías. El singular y el plural, el deseo, escribo más lentamente. ¡Algunas sirenas asomaron las

cabezas, sonriendo con ironía! Pues bien, resumiendo: nuestro personaje (que no es otro que el conocido Julián Andrade, y su caballo “Pachequito”) está sentado en medio de la naturaleza. Inmóvil. Y parece atento. Arcos. Crujidos, chapoteos. Un sacapuntas tiene su nido entre las ramas azules...Criiii...” (pag. 7,8).

Leer y escribir en clave exótica: alterar lo familiar con el signo de lo Otro. Así puede hablar de las pampas a partir no de un lugar común sino desde uno propio y singular: el campo con las intermitencias del arroyo Pillahuinco, los caminos que unen a Coronel Pringles con El Pensamiento. Desfilan gauchos, dialogan paisanos en pulperías pero la escritura tiende a subrayar, desde un narrador que se arriesga o adivina, la posibilidad visual de las historias a partir de los medios de reproductibilidad técnica; como si fuera poco, el contrapunto de los gauchos se transforma en una babel joyceana –Joyce es mencionado explícitamente en el texto- y los parroquianos juegan a las tabas en insólitos drugstores. A propósito de la neogauchesca en Aira, es interesante detenerse en la puesta en escena del desafío, una suerte de ficción oral o interpretación hablada entre compañeros que evocan una historia, o en otros términos, una leyenda. Entre la prosodia de la palabra dicha y las inflexiones de un registro que exhibe las marcas de su hacerse, se construye la treta “inocente” de un gesto límite, la práctica amoral y temeraria de quien escribe prescindiendo del concepto de éxito o de fracaso; en este sentido bien puede decirse que Aira desarma festivamente el canon. El desmontaje lúdico y ceremonial de

un género consagrado –la gauchesca del Martín Fierro– deja entrever los restos culturales transformados en materia prima: el rito como evocación de mitos y relatos que persisten en sus devaneos y vaivenes. Desde este punto de vista, se trataría menos de un acto delictivo (con el grado de conciencia y mediación ideológica que eso implica) que de un juego bastardeado, la adulteración alucinada llevada a su máxima potencia: es la risa sostenida entre bambalinas, el saber decir de la parodia cuando el punto de partida es el folletín, un género “menor”. El Moreira de Aira entonces, permite repensar la cultura moderna y progresista (desde la Generación del 80’) poniendo el acento ahora una vez más, en el momento en que el célebre fugitivo suele aparecer: *síntoma y emergente* de un período de violencia. De este modo es cómo a través del último de los Moreira se pone de relieve los movimientos de sentido y la circulación de fábulas culturales en torno al armado e interpretación de ciertos personajes convertidos en mitos.⁵⁷ La inclusión de la nota al pie que refiere a Ludmer, apunta a evaluar las

⁵⁷ Es interesante revisar el lugar que Ludmer le otorga a César Aira con su primer “novela”, en las series y cadenas de la literatura nacional: la vanguardia de los 70’. Josefina Ludmer usa al delito como instrumento crítico para definir lo que a su juicio es la cultura nacional. Fundar una cultura a partir del “delito” del *menor*, implicaría postular un pacto sobre una subjetividad culpable. De este modo, la recomposición de valores dentro del sistema literario se traza el ida y vuelta de los prestigios y se arman los artefactos culturales y las ficciones de identidad. Cfr. Josefina Ludmer, **El cuerpo del delito. Un manual**, Buenos Aires: Perfil, 1999. Al respecto también es necesaria la lectura del artículo de Graciela Montaldo, “Nuevas reflexiones sobre la cultura de nuestro tiempo” en **Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales**, Venezuela, Universidad Simón Bolívar, 1999-2000, N°. 14/15.

consecuencias de su aserción, y el grado de pertinencia aplicable a una escritura paradójica que se afirma al demoler las mediaciones dialécticas.

Si de violencia y delito se trata, habría que pensar más bien en el gesto intempestivo de la reaparición del matrero, casi irreconocible en este texto donde discurso, sujeto y representación, quedan sin soporte lógico. La función política de la escritura que transfigura la letra y la cita en botín de guerra o saqueo clandestino, en Aira no tiene lugar (planteo ya sostenido para marcar la diferencia entre las operaciones de Piglia y de Aira: en Aira no cabe la frase brechtiana “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?” en el sentido en que Piglia la hace funcionar). Y cuando hablamos de inocencia, no lo hacemos pensando en una oposición binaria con la culpa; con Aira se hace necesario no perder de vista su lengua hecha de imágenes, en especial visuales, y el peculiar estilo de su posicionamiento identitario frente al mundo: el narrador-niño ajeno a las convenciones y al sentido común. Llegado este punto también se hace necesario insistir en una idea de parodia más cercana a la risa que Gombrowicz atribuía a la inmadurez de la forma que al procedimiento especular de los Formalistas Rusos. De cualquier manera y por el alto costo que paga la legibilidad, Moreira puede ser pensado como el caso más extremo dentro de la poética airana. Podría decirse que César Aira construye una textualidad diferente, significativa y **Moreira** es un buen

ejemplo al respecto. El vanguardismo artesanal del autor implica inventar lo nuevo a partir del juego material que disemina las piezas de un dispositivo, en este caso el de la tradición. Es así como las figuras son descontextualizadas y volviéndose extrañas generan el impacto de la novedad. En el pasaje que va del estereotipo a la emergencia de una nueva imagen, Aira construye una textualidad que muestra los rastros de su costura, trama al bias que desaloja toda marca de referencia esencial o naturalizada. Si nada está dado de antemano y se privilegia el proceso de composición, los géneros son la tela de una escritura que ensaya las posibilidades de una forma inconclusa. Desde esta perspectiva, podría decirse que si el folletín cuenta con la expectativa del lector, el lector de esta edición de “Achaval solo” debe habituarse a que el narrador lea simultáneamente a Gutierrez y a Joyce; la reescritura del folletín argentino cita en decoupage a la vanguardia anglosajona. Desde la primera página de **Moreira**, Aira parece consignar su manifiesto poético, atribuyéndose en primera persona el acto de escribir en tiempo presente sin que medie separación entre la imagen de autor que empieza a esbozar y las frases descriptivas que consigna a manera de texto futuro, borrador o plan de trabajo. En este contexto la construcción del paisaje es la escenografía comic, el dibujo de una pampa, no vacía sino al contrario, hecha de escombros y retazos superpuestos donde el cromatismo se combina con el

la charla confusa. Sin ir más lejos, la actitud didascálica del narrador es un elemento que interviene en este escenario no sólo caricaturesco (los contornos marcados de los personajes, el juego con exageración desproporcionada de lo grande y lo pequeño, la belleza del jinete y la fealdad de los primeros interlocutores), sino también teatral. No se trata tanto de la reconstrucción histórica del asesino Moreira que vaga por las pampas, sino del carácter remarcado de decorado y la ostentosa impostación y artificialidad de la escena. Esto es lo que desgasta el núcleo de la gauchesca: la ficción de oralidad da paso a una escritura hipercodificada. Si el dibujo es el procedimiento privilegiado que realza el carácter de invención, la escritura de Aira comienza aquí a perfilar el continuo como operación y estilo. Por un narrador que se desliza hacia la “creación”, la mezcla de cuadros realza el efecto de una proximidad, un retorno constante a lo familiar que sin embargo nunca deja de proclamarse como nuevo. Entonces, la falta de mediación que impide toda lógica conceptual, se sustrae al modelo representacional legitimado en la abstracción. Como aquí no hay sitio para la generalidad, la transposición de figuras genera el efecto de plus, exceso o añadido; la cesura por donde se escurre el sentido hegemónico, desdoblándose en su ínsito inacabamiento. En Moreira todo es próximo e incompleto.

“Hendieron los cuatro ojos la línea del horizonte, pasaron por un plato de porcelana en la pared blanca: las miradas con pinturas chinas, un paisaje con volátiles, antes, astros; colores. Bebieron de las mamas negras del porrón, dejaron pasar un rato en silencio cánones, colores” (11).

La visibilidad que detenta la escritura, no sólo insiste en figuras y motivos. En este caso es notable la fijeza y el desacomodo de la caricatura. El tono, que no solo responde a la lengua sino también a lo visual, se reduplica en escenas que aluden al modo en que se configura la mirada. Así funciona el telescopio con que los paisanos divisan al jinete, el telescopio de don Valeriano, el pulpero que tiene ensoñaciones de astrónomo. Pero lo que el dispositivo permite ver a lo lejos, es la extrema pequeñez de un cuerpo que sin embargo ostenta los mínimos detalles: buena contextura, finos atavíos, botas granaderas de raso rojo. Además de abolir el sentido causal de lo cercano y lo lejano (como ocurre también en **La liebre** y en **El vestido rosa**, por ejemplo), el deslumbrante lujo de Moreira se obstina con los efectos del doble y del pliegue, la cesura o el borde que disuelve el carácter taxativo de las antinomias. Con la inventiva delirante de la elegancia gaucha, se alude explícitamente a la frontera indefinida entre el campo y la ciudad. En su primera novela y desde un trabajo experimental con formas cedidas por géneros menores, Aira está pensando lo que va a desarrollar a lo largo de su producción: la cuestión del límite, que implica

la representación como problema. Aquí comienza a preguntarse qué es lo que quiere hacer cuando escribe; una primera respuesta puede ser contar, satisfacer, en alguna medida la demanda ancestral por saber que pasa después. Luego vendrá la elección del material, la búsqueda de aquellos motivos que va a transformar definitivamente a partir inventario nacional de la Historia: gauchos, indios, toldos, ranchos. De este modo va a armar una suerte de maqueta precaria, un campo donde la continua desterritorialidad hace las veces de tablero pateado, con piezas que ruedan desplazándose sin naturalizar ningún nivel de identidad. El espacio se enriquece no obstante en su perpetua metamorfosis, en el fulgor y evanescencia de una visibilidad que opera como el reverso de lo narrable, dándole al texto que más le debe a Copi, el signo de una radical artesanía. Jugar con los “grandes dilemas” de nuestra cultura, quitarles el peso y profundidad de la herencia para que, una vez convertida en juego, la Historia muestre sus piezas desparramadas sobre la superficie de la pampa. A propósito de las evocaciones del cine y de lecturas de novelas-folletín, la narración repone en su despliegue eso que condensa el mundo narrado, aquello que se incorpora como tema o excusa argumental del relato.

El bautismo es la novela que convoca al **Martín Fierro**: los personajes comentan su reaparición en una novela popular, confirmando el impacto de su circulación. Si la repetición del acontecimiento da lugar a la

continuación transformada de la historia, el continuo se presenta en cierto modo como lo percibe el cura de la novela: la historia deviene natural, sencilla e inevitablemente se producen los encuentros y sin embargo la suma de sus partes no encaja, produciéndose en su (re)presentación o en su relato, cierto efecto de extrañeza. Quizá se trate de un resultado provocado por el dibujo de lo real, allí donde se tocan acto y posibilidad y las cosas se dan en su precipitación. El temporal repetido (“repetido”, como el rayo que asesta el golpe a Rugendas, como el nombre del caballo de Rosas en *La liebre*), testimonia la duda, la imposibilidad de nombrar y definir a un deforme recién nacido; ya en la segunda parte de la novela, se produce el encuentro casual entre el joven, ahora perfecto en su armonía y el antiguo sacerdote que veinte años antes rehusó bendecirlo con los sacramentos. La iteratividad de la acción también se produce en la muerte por deguello de los padres del joven imitando en cierto modo la escena que vieron ilustrada tiempo atrás en el pasquín pueblerino: la carnicería de las siete mozas perpetrada por el Menguante alcoholizado disfrazado de policía. Pero la invención alucina con el carnaval como estrategia enmascarada de aparición: al mejor estilo de Copi, las siete agraciadas niñas son los hijos varones a los que un viudo enclenque quiso ocultar de la leva militar. Casi una parábola viene a mostrar esto que en Aira es la lógica general del sentido. Un número limitado de ilustraciones puede generar una cantidad

de historias; lo nuevo puede residir quizá en el modo de combinar variables episódicas que siempre son, limitadas, contadas – y en un sentido donde la cantidad se trama conjuntamente al relato-. El vasco Mariezcurrena reescribe en registro de comic el final del mítico Martín Fierro, interpretando las variaciones sobre su muerte a manos de la partida policial, sustrayéndose de las frases que pronuncian los personajes. Debe mantenerse en secreto una pasada acción reprochable, por lo que la intriga se justifica con las doncellas cuyas mandíbulas están ajustadas con alambres ya que no deben hablar. El enigma telúrico se vuelve irrisorio. El sentido proviene así del dibujo. Pero el clérigo transfiere el saber popular de la leyenda, revelando el desenlace del séptimo hijo varón convertido en lobo. La luna llena reproduce eso que la perspicacia del vasco captó como el misterio de los cielos: el infinito que implica todas las fases y a la vez el continuo de la simplicidad misma; en la divergencia de los relatos inventados, la luna es el punto de coincidencia para que vuelva a anudar la tradición nacional. En este sentido la fábula puede ser la base del trabajo artístico, el pretexto que alienta y persiste sobre la trama a ser contada. Pero además la fábula es el proceso de producción, la matriz que genera el conjunto de enunciados o mejor: el estado del lenguaje por el cual se vuelve significativo y literal. Si el relato hace su aparición es para deslizarse sobre su propio eclipse, o para sobrevivir a un destino más allá de la

determinación. En Aira el desplazamiento evita las trampas del concepto porque se sustrae a las prerrogativas de la referencia. Por el contrario entonces, el sentido se produce en el instante de su pronunciación, no fuera ni antes de la escritura. En el desplazamiento coincide lo que podríamos llamar “ilusión referencial” (cfr. Barthes, Rosa), el pacto que implica “seguir un hilo” en el tapiz de los relatos y el modo de estructurar o mejor, de perpetuar o dar forma a la búsqueda de la letra para prolongar el acto de narrar. La bisagra del texto son los veinte años entre el nacimiento del andrógino y el diluvio que por casualidad reúne al joven y al sacerdote que le negara la unción bautismal. El bautismo es así la historia donde se dan esas “clásicas” operaciones airanas: el desdoblamiento y la proyección refractaria de uno en otro, los ecos de las palabras que convocan una fuente dudosa. Metamorfosis y anamorfosis son los procedimientos a través de los cuales la escritura toma su forma propia.

Decíamos: las historias de Aira cuentan fugas construyendo puentes, no de sentidos como entidades fijas, sino puentes de pura acción. En este sentido El tono pretérito y continuo de Aira produce un áurea remota, hierática y a la vez, intimamente actual. En este sentido, la figura clave es el narrador, siempre atento a cultivar el asombro y la avidez de su lector. Quizá sea necesario aclarar que su silueta forma parte de la tela de nimiedades y prodigios que, con la desesperación de Scherezada, provoca

la estocada a la razón, asestando un golpe violento al clise; los asedios de este narrador, terminan por provocar una embestida al magma indiferenciado de la *neutralidad*. Las situaciones que componen el mundo indiferenciado en Aira terminan por ceder, en algún momento, a los efectos de lo súbito y lo repentino, como un trazo zen. Y tal como sostiene Montaldo en el prólogo a **Los fantasmas**, el lector forma parte del mecanismo de construcción de las historias. Si el desplazamiento funciona como velocidad, el relato a su vez lo convoca como trabajo, tornando al procedimiento como la pura forma y función del acto de narrar. En esta instancia es cuando cabe pensar en el labrado artesanal de la escritura, la orfebrería de un modo de narrar atento al prodigio de peripecias y a la aventura alucinada de lapsos pasajeros en su propia monotonía: en la apariencia inalterable del transcurrir, anida el germen del giro abismal. Avatares y cataclismos formarán la base de una materia verbal que rompe cualquier nexos con la lógica cartesiana. Johan Moritz Rugendas, el protagonista de **Un episodio en la vida del pintor viajero**, un pintor alemán del siglo XIX, es el personaje “verídico” que vuelve a encarnar para Aira, los restos de un sueño viajero perdido en la llanura argentina. Como descendiente de pintores y discípulo admirado de Humboldt, Rugendas

asiste a una contingencia, el azar que bajo la forma de un rayo interrumpe la sucesión de los días en su vida de artista.⁵⁸

Así, el accidente de una tormenta eléctrica y caballo descontrolado, señalan la transformación del hombre devenido monstruo. En cuanto al protagonista de la historia entonces, su rostro exhibe la marca indeleble de la irrupción catastrófica y deformante, la que puede ser una respuesta a sus interrogaciones, abierta como senda oracular en las puertas del desierto. Si de viajes se trata, fronteras y territorios coinciden con las imprecisas miradas, esos modelos de subjetividad que ponen de relieve la construcción de lo real. En este sentido y como es habitual en Aira, personaje y narrador anulan la certidumbre de reflejo fiel entre mundo o naturaleza y conciencia de ser, borrando las mediaciones allí mismo donde se instaura, desde lo pictórico y lo narrativo, el problema de la representación.⁵⁹ Creemos que la poética de Aira en su conjunto es el trabajo por saltar o eludir las

⁵⁸ Candelaria de Olmos arma una trama de literaturas fundadoras, a partir de las hipótesis de Alvaro Fernández Bravo y Adolfo Prieto. Según la crítica los elementos que proporcionan no conciben tanto la fundación en términos de “irrupción histórica o cualidad intrínseca de los textos”, sino más bien como proceso discursivo con la forma de red intertextual, considerando las condiciones mismas del proceso de producción y su reconocimiento posterior. Desde esta óptica, De Olmos ubica a la novela de Aira en una trama que parte de la hipótesis acerca de la fundación territorial y cultural de la nación como obra del delirio: en este caso, la representación del Otro se complementa con una obra de delirantes. Cfr. Candelaria De Olmos, “Viajeros del siglo XIX en la literatura argentina de 1990. Refundaciones monstruosas, delirantes.” En AAVV, **Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90’**. Op.cit.

⁵⁹ A propósito de los roles de precursor y epígono, desempeñados por Humboldt y Rugendas, Jorge Panesi señala los artilugios técnicos de la representación que ni se opone ni copia a la naturaleza, sino que “mantiene una relación de ósmosis con ella”. Sin embargo, desde su punto de vista, la mantilla que protege los ojos del enfermo

mediaciones, y esta novela, no es una excepción al respecto. Esto quizá se manifieste mas claro si pensamos en el artista mezclándose de lleno con el festín; los reinos de la cultura y del salvaje extreman y neutralizan la otredad: primero en el asombro espantado de los indios, después en la indiferencia y la hilaridad del travestimiento. Siempre entre el exceso y lo mínimo, entre una larga duración (que acaba concentrada en uno o dos episodios) y el detalle de joyero (un significante sostenido por miniaturas, cada fibra en los músculos de los indios, cada trazo en la tela del pintor), Aira arma historias donde la acción es el soporte previo de un pensamiento, de una reflexión; en todo caso se trata de un modo distinto de barajar y dar de nuevo otros valores a las viejas razones de la tradición o de la Historia. Así, los efectos repentinos y las causas (posteriores y alternantes), son los resortes que la poética airiana necesita para la fábula y sus variaciones, que a veces, como en este caso, recurren a los registros documentales y biográficos del relato familiar. En este sentido, la genealogía (la herencia ancestral del arte y oficio) más el género (la aventura y su desenlace imprevisto) se vuelven pretextos para consignar una verdad que esquivo el orden de lo verdadero y lo falso, así como los trazos de un final excesivo y transfigurador para las clásicas prescripciones del “destino”. Las huellas que Rugendas va dejando en el desierto, escriben lo real en las formas más

funciona como mediadora. Cfr. Jorge Panesi, “Encantos de un escritor de larga risa” en **Clarín, Cultura y Nación**, Buenos Aires, 6 de agosto de 2000.

diversas de sus síntomas. Será entonces cuando el cuerpo/rostro del artista se vuelve “monumento”, allí donde las inscripciones de la destrucción o la metamorfosis traducen el lenguaje en su condición de otredad: el momento culminante es cuando Rugendas trabaja mezclado con los salvajes, animalizado, indiscernible, en una suerte de extraña y caótica armonía. Mientras el cuerpo pacta con la naturaleza, sus signos se diseminan como archivos (los recuerdos y el legado de los ancestros), como estilo (la singularidad de la elección, el riesgo de las decisiones) o como tradición (el trazo de la experiencia propia vinculada con las ficciones científicas, es decir, la repetición y el desvío entre Humboldt y Rugendas, la adopción de las enseñanzas y la separación intelectual). De este modo, lo real entrevisto en el caleidoscopio de la llanura, se abre en versiones e insiste en la aventura asignándole a la letra y al trazo, la potencia de la acción drástica, absoluta. Se trataría entonces, de una experiencia literal, que desacomoda lo previsible por la irrupción del acontecimiento, en tanto experimentación con la forma verbal que coloca en un mismo nivel o en una suerte de línea horizontal, la anécdota (lo que le pasa a Rugendas) y el modo de decir. Dicho en otros términos: si el episodio del relámpago condensa la acción desencadenando, a la vez, sus efectos, la reflexión da “forma” a una voz tentada con pronunciar la experiencia directa. Así se produce una extralimitación que va a señalar un giro a la historia del artista (en cuanto a

lo representado o a la materia del relato) y una puesta en superficie de la enunciación, como la escena ejecutada por un actor (que es el narrador, con máscara hueca, sin rostro esencial). Al mejor estilo de Gombrowicz, el encanto de las fábulas airianas, radica en la risa y en la extrañeza de una imagen tan plena en su precisión anecdótica como en la captura desmesurada de gestos y voces, del sistema que ampara la doble entrada de la calma y lo siniestro. Desarmar las estructuras donde la lengua se reintegra, donde busca ser legible y comunicativa; este es el programa de escritura que afirma Aira cuando hace ingresar al mito y la representación provocando la crisis de sus fundamentos: agotar la jerarquía y feudalidad del primero para demoler la identidad y el idealismo de la segunda. La operación resulta por demás extraña al combinar emblemas nacionales (indios, ejércitos, fronteras), con fábulas que exacerban su potencial de ficción. Si este programa no precede la obra, es porque esclerosado y barroco vacila en un puñado de visiones bufonas y sonámbulas, provocando deliberadamente un uso deficitario de aquellas formas del imaginario que cristalizó en la convención cultural. En la mostración de ese desgaste, Aira reconstruye la clave nacional de la literatura infiltrando un realismo tan avanzado como fraudulento, un contrabando de formas, ritmos y conexiones. Si el punto de partida son las figuras acreditadas por la tradición, lo que el autor vulnera es el valor documental y fáctico de las

mismas, precisamente cuando arroja (poniendo toda la energía) gérmenes de situaciones, imágenes míticas o legendarias para restarles el peso y la carga de las creencias. La literalidad en Aira tendría que ver con la renovación material de la escritura, que trae aparejada una concepción de la literatura argentina a partir del uso y creación de nuevas formas. El sentido se desvía así de las verdades expresivas, tributarias de espacios ajenos al texto o referencias ocasionales a otras culturas. Se diría que la literalidad practica una presentación (sin el prefijo re, duplicador) tomando de la parodia sus aspectos más irrisorios, sobre todo aquellos que ponen en juego la técnica de la desproporción (el gigante y la miniatura, el todo y el fragmento, la acumulación y el vacío) y la inmadurez de la forma (nuevamente, al decir de Gombrowicz), ese contorno que no está acabado y no termina de cerrarse porque muestra el proceso de su hechura o formación. Así, el rayo es lo que sucede y es también su reverso camaleónico, la relación entreverada entre forma y contenido y su modo mimético de escurrir los restos densos del sentido, vaciando a la visibilidad del relato, de todo valor conceptual. En una escritura donde no existe pensamiento anterior a la acción, recuerdo y profecía marcan el estado de prórroga asumido como reflexividad, instancia intermitente donde los personajes intercambian, como actores, sus máscaras sin rostro, evitando así la certeza de la sustantivización.

Habría también, una voz, una tercera persona que cuenta una anécdota mínima y expone un saber especulando más allá de los hechos que afectan a los personajes; y como si estuviera entre bastidores, el narrador experimenta el delicado equilibrio de lo real, tensado en los extremos del acto y la posibilidad. Porque si hay un registro biográfico, cuya documentación de sucesos consigna las etapas de una vida, la cronología lineal y sucesiva da lugar a la condensación de un episodio que elabora el sentido del detalle, el acontecimiento único de un viaje que depara la fragilidad de la vida. De Europa a América. Pero luego otro cambio de curso abre “el libro de las mutaciones”, dando lugar a la creación y a un nuevo coo trampa para Orfeos desobedientes, borrando todo aquello que se deja atrás. Así, la emergencia fulminante de la imagen (la plena visibilidad), es sostenida por el procedimiento del relato, allí donde sus mínimas variaciones son producidas por la repetición. La reinención inocente de la experiencia, la reaparición de los malones en los intersticios de la expedición, son “historia concentrda”, la miniatura barroca, por exceso y acumulación, pormenores que proliferan y son simultáneos a la inconsistencia y a la levedad. Decíamos antes, repetición y desplazamiento es una operación básica en la poética de Aira.

Relato e invención preceden a la emergencia aislada de la realidad dotándola de un tiempo ritualizado, de presente absoluto que muestra lo

que sucede y presta movimiento teatral a los personajes. El tiempo está garantizado por la historia armada desde un punto de vista fijo, el alter ego de Rugendas o su doble gemelo que narra no solo lo que ocurrió sino también lo que podría llegar a suceder, más allá del final de una novela que no cierra. Movimiento e inmovilidad es otro modo de pensar y de hacer la escritura, cuyo signo más extremo es la metamorfosis de hombre en monstruo. El relámpago es la viva manifestación del instante, el desastre que corta la cómoda sucesión de los días y precipita con máxima velocidad, la intensidad suicida de quien se construye en su propia disolución. La figura del artista realiza en sí mismo un mito que sobrepasa los límites de la subjetividad; sólo importan los dibujos y por ello Rugendas no escatima ni riesgos ni costos. La ausencia de nexos lógicos, de tácticas verosímiles que acrediten al texto con mecanismos miméticos, la falta deliberada de explicación que respalde los actos del personaje (lo que Lukacs considera como la racionalidad del género novela), es la fórmula que define en Aira el modo de narrar: el relato tiene que ser portador de algo no dicho.

Llegado este punto, es el misterio antes que el secreto lo que define la narración como arte, como trabajo que decae en la medida que incorpora las enmiendas de la aclaración, o la justificación de la aventura. Si algo reclama la historia es, tal como lo decíamos, puentes de acción que hablan del continuo, la animación que suspende el relato y que no obstante va a

pedir y provocar alguna catástrofe. En otros términos, el relato pide seguir adelante, como con Scherezada, pero simultáneamente hay intervalos de aplazamiento y demora, abismos sobre los que hay que arrojarse o saltar. El continuo, que une todos los elementos, no entra en fricción con la manifestación inmediata de algún cataclismo, entrada que hace posible la velocidad, como cualidad de la prosa. Los dibujos de Rugendas, sus apuntes y bocetos, su trabajo en ciernes continúan la historia, proyectan la trama hacia adelante evitando las escenas sueltas. La voz del narrador hace que todo esté encadenado, siguiendo un hilo que no nunca se corta. O mejor dicho, queda suspendida en el limbo de la palabra cuando el narrador, cansado de dibujar o de escribir cartas, las disemina entre corresponsales cuidadosamente elegidos. Ahora bien, cómo hace Aira para lograr que la brevedad veloz de la historia sea compatible con un viaje que dura dieciseis años? El modelo de relato que propone Aira no se aviene con la monumentalidad totalizante, antes bien y como viene quedando subrayado, la digresión, el desvío, el fragmento si se quiere, elaboran una relación singular con el todo convocándolo desde una interrupción fantasmática, desde una historia que se trabaja como miniatura (los hechos se condensan, se repiten aún con un modo de enunciar que suspende el relato para dispersarse en reflexiones o conjeturas). Aquí ya podríamos leer las claves de un espacio que incluye o envuelve un tiempo y reparte

por imperio del azar algo así como nuevas tiradas, golpes de suerte donde nada es como se esperaba, donde la sorpresa escapa a la doxa o al modelo; por la experimentación paradójica, o a través de los pliegues y rugosidades de avatares extraños, comienza a filtrarse la fuga y la permanencia, aludiendo a dos modos de transmitir la experiencia.⁶⁰ Sólo que Aira sintoniza simultáneamente ambas procedencias, por la falta de mediaciones que es inherente a su prosa. Rugendas no inicia ninguna excursión, no sale de su lugar de origen con una vuelta asegurada, antes bien, incursiona en otro mundo, adaptándose vertiginosamente al nuevo estado de cosas. Quizá por ello en él prevalece la ambigüedad, cierta indeterminación o “inmadurez”, tomando en préstamo el término de Gombrowicz. De ahí, el lujo y la precisión artística, la captación de los detalles en la escena del malón, por ejemplo. Rugendas capta y reproduce al sesgo en una apoteosis verdaderamente barroca, cada movimiento vivo de los indios, cada fibra de cada músculo. Es aquí donde la precisión del resultado tiene origen en la forma de una conciencia que no está terminada y en un cuerpo alterado en la evolución de su especie. La necesidad de la Forma, la puesta en escena del proceso de escritura dicen mucho de la representación, pero no como marco referencial que acredita la abstracción del concepto, sino la

⁶⁰ Tal como Benjamin nos enseña, existen dos fuentes para el modo de transmitir relatos; la de quien viene de lejos como mercader o viajero, y la del artesano que recupera las tradiciones del lugar, brindándolas a sus coetáneos y descendientes. Cfr.

mostración de la mirada, del artificio y el efecto incierto. Dentro de una situación no puede haber un vacío, o, en todo caso como le acontece a Rugendas, el vacío acecha (como la escena que describe el camino devastado por la plaga de langostas) para convertirse en horror. De ahí la inestabilidad narrativa, donde sólo hay una regla que se cumple: todo mundo debe ser el receptáculo de otro.

Decíamos antes que Rugendas como discípulo de Humboldt y contemporáneo de Darwin practica en dibujo, la fisiognómica de la naturaleza. Sin embargo, aquí también se produce un desplazamiento, porque el gran discípulo se aparta convencido de las recomendaciones de su maestro. Sustituye el gran trópico de la selva brasilera y su fastuosa vegetación, por la nada de una llanura siempre igual. En pleno positivismo, Rugendas es un artista barroco: prefiere inventar el vacío antes que tomar lo dado. De esta manera, vive su aventura de viajero con una disposición previa a un ejercicio concreto: la invención. Eso es lo que verdaderamente estuvo antes, antes que el dato desnudo del modelo científico de la época, antes que la autoridad fáctica del documento. Y el carácter del documento es lo que, precisamente, Rugendas da vuelta; eso es lo que hace girar resaltando otra vez, los extremos: el realismo de la invención. Se trata de la autenticidad de una experiencia única y singular por ser física y tangible en

Walter Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", en **Sobre el programa de la filosofía futura**. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986.

su novedad, la suprema necesidad de acumular acción traducida en otro reclamo: hacer arte, dibujar, pero también escribir. Rugendas se coloca enfrente de un modelo que pretende garantizar con la taxonomía o la clasificación, el carácter dado y causalista del mundo. El espacio es ante todo tablero donde opera una nueva forma de lo viviente, una suerte de cosmogonía donde reina la singularidad universalidazada o mejor aún, ubicua y cambiante. Con las cartas que escribe, Rugendas no hace otra cosa que preparar a sus amigos para una recepción inesperada. Tal vez por estas razones podamos pensar en cierto registro de tiempo (conjuntamente con la actuación de los personajes) que convoque el carácter teatral de la escena, el postulado de un tiempo teatral que habilitaría el pasaje del comic al teatro, umbral tan solo insinuado o marcado débilmente por la intensidad del relato. Un tiempo heterogéneo, no sucesivo, un presente absoluto, el de la voz que está contando. En esta novela de Aira, el cambio de un medio a otro es apenas uno entre una proliferación de pasajes: entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte: antes que la emergencia de un elemento esencial, está el relato como procedimiento. Podría decirse que su poética impulsa ante todo, la ética de la invención. Las máscaras sustentan en gran medida la alienada autenticidad, la inconsistencia y falta de espesor que desaloja el lugar común: no sólo se travisten los indios; Rugendas hacia el final, cubre su

rostro con una mantilla de encaje negro (sus *ojos* están cubiertos, puestos a resguardo). El trayecto que separa a América de Europa también cubre y modifica los lapsos de la experiencia que afectó al pintor, tal como lo deja consignado en sus cartas. De esta manera, la literalidad que permitiría suponer una certeza (la aseveración “soy un monstruo”), genera un contraefecto, validándose tan sólo como antesala de la experiencia inmediata. “Una cosa es decirlo y otra muy distinta es que lo vean” dice el narrador. Para que Rugendas entre en la piel de un monstruo, antes tuvo que inventarse para describirse, describirse para narrarse. Más que la relación arte y vida, como la planteaba la vanguardia histórica, más que una versión en contra del canon estético, Aira corre el velo de la tradición occidental para privilegiar la invención, pero como continuo entre procedimiento y resultado, entre acto de enunciación y objeto enunciado. “Para que alguien pueda contar una aventura, antes tiene que haberla inventado, por ejemplo, viviéndola”.

e-Primeras conclusiones interrumpidas.

Si de espacio se trata, el tiempo es condición tanto para tramar las ficciones de la Historia (el siglo XIX) como para armar una lógica paradójal que funciona como máquina de narrar (el tiempo pasa y no pasa,

en sintonía con una llanura formada por puntos, líneas y posiciones, un mapa que en realidad trabaja como pretexto para sostener el azar, la contingencia, el incidente y la casualidad –y no la causalidad- como potencia narrativa). En Aira siempre se trata de contar y mostrar, hacer visible eso que cuenta, que “inventa”. En este sentido, el campo de Aira no sirve al testimonio ni a la denuncia, tampoco al modelo de la representación atenta a los signos claros y distintos. De un modo diferente, sus textos dejan ver un estilo que elabora lo real a partir del extrañamiento. Las fuentes de este trabajo habría que buscarlas no solo en los restos de la gauchesca decimonónica sino también en la reescritura del género consumada por la vanguardia de los setenta bajo el nombre de Literal.

Desde esta perspectiva Ricardo Zelarayán constituye casi un mítico efecto afirmado por Osvaldo Lamborghini. Abogados a sostener la materialidad del género, reconstruyen al sesgo esos aspectos que subrayan lo verbal, el habla convertida deliberadamente en producto o artificio, la manipulación de la oralidad para promover el goce de una insistencia; el uso de formas populares destituye la fe en la espontaneidad y la ilusión de un origen. Más aún: lo popular se pone al servicio de una escritura de elite, enfrentándose con estilos populistas. Lo que propicia la neogauchesca de los setenta en adelante, es la condición inconsciente y significativa de la palabra transformada en letra. Podría pensarse así en el decomiso de un

género, lo cual lleva a analizar aquellas operaciones culturales que ponen en juego el uso de textos, de épocas, de tópicos que permitirían ver las claves ideológicas de un autor. De las lecturas de un escritor pueden desprenderse obstinadas remanencias del pasado o aquellos aspectos que lo proyectan hacia el futuro mediante pactos tácitos, alianzas explícitas, condenas o disputas que, de cualquier manera exponen los ritos de una confrontación, en última instancia, siempre social. Entre el pasado y la posibilidad de elegir los medios de producción, la Historia es árbitro y en cierto modo, discursividad que funda y regula el uso de la lengua; la escritura resulta así suspensión para medir y calibrar las procedencias –los recuerdos- y la ruptura como acto que inaugura un cambio de mentalidad o de conciencia. En este último sentido Aira puede ser visto como clásico, valga la paradoja sólo si recordamos el sentido que Italo Calvino le otorgó a ciertos textos y autores. Como sea, la lengua, el estilo y la escritura son los términos mediante los que un autor conjuga el corpus de una acción limitada, la mitología personal y privada de la ceremonia carnal de sí mismo –la experiencia de la materia- y la identidad formal que define su propio modo y deseo de concebir la literatura. De acuerdo con el modo en que Aira procesa los datos objetivos de su consumo literario –esto es el sistema de citas que elabora-; teniendo en cuenta la elección de un tono, la elocución y la naturaleza material de la palabra con la que afirma una

significación más la carga que pone sobre la construcción del mito de artista, se puede sostener que es un escritor de vanguardia. La lógica singular de sus textos, el sentido generado a partir de la paradoja y de operaciones que disuelven la solidez conceptual del modelo abstracto de la representación, redoblan la apuesta por un extrañamiento –como fusión entre procedimiento y resultado- único en la literatura argentina. Entre la reinención del margen y la traducción imaginaria de una lengua extranjera, César Aira diseña una “identidad” singular capaz, como es, de fundar en el área social de la recepción, la tradición de lo nuevo, desplazado respecto al centro, para alojarse en el lugar privilegiado de la crítica literaria actual. Tensión entre los extremos de lo grande y lo pequeño, el infinito y la miniatura; la reduplicación de signos y desdoblamiento de los personajes; la destitución de la causa para que proliferen los efectos; la presencia de límites que no funcionan como cierre sino como sismos narrativos y alteración de lo previsible; indeterminación de categorías sujetas a la conciencia o a la razón occidental.⁶¹ El campo de

⁶¹ La filosofía moderna desde Descartes se hace cargo de hacer explícita la importancia de la verdad de la autoconciencia, la cual con Hegel se despliega como memoria al convertirse en interiorización de la exterioridad articulada en el tiempo. El recuerdo implica depositar algo en el recipiente de la memoria lo cual significa, según Vattimo, despojar al menos inicialmente, el elemento de experiencia de su accidentalidad, convirtiéndolo en un término de la historia del sujeto, insertándolo por lo tanto en un contexto más universal. Hegel alude al hecho de que para él se trata de un proceso de apropiación organizado de modo rígidamente teleológico. Especulatividad, historicidad, orden teleológico del proceso, se concatenan con la noción hegeliana de pensamiento (el objeto del pensamiento es para Hegel el ser entendido como el pensamiento que se piensa a sí mismo). Olvido y memoria están conectados en la condición metafísica, en

Aira es menos un aleph que alumbra que un prisma que desparrama percepciones. Si los umbrales están en la obra de Aira es porque la constituyen en la concreción de imágenes que modifican el curso de la acción. En este sentido es posible leer la significación del procedimiento, no como ornamento exterior y anterior a la escritura sino como el estilo creado a partir de la narratividad en su máxima potencia. De ahí que el mínimo episodio se active como baliza en la escritura. De ahí que el acto de narrar preste la forma a eso que finalmente resulta de la necesidad de seguir hacia delante anulando el recuerdo de un mundo preexistente. Si la memoria corta el flujo del relato, el olvido es lo que recupera el acto de contar, porque no se trata de explicación sino de invención. En este sentido Rugendas, Clarke, Ema, Asis, Moreira o el joven Mariezcurrena por citar solo algunos de los protagonistas gauchescos y forasteros en la obra de Aira, terminan siendo algo muy distinto de lo que parecían al comienzo, rompiendo el pacto de creencias cristalizadas en un verosímil acreditado por el consenso de lecturas institucionalizadas (vale decir, de aquellas operaciones culturales acuñadas por los intelectuales al servicio del Estado, como el caso emblemático de Leopoldo Lugones; o bien de la

tanto pensamiento que corresponde a una época en la que el ser se da al hombre en el horizonte del fundamento, o con el término griego originario, el LOGOS. La posición absoluta alcanzada por la conciencia es para Hegel un hecho (aquello que es real es racional). Podemos pensar porque estamos en un determinado punto de la historia. Este está caracterizado como la perfecta coincidencia de fundación (causalidad real) y de explicación racional. Cfr. G.W.F. Hegel, **Fenomenología del espíritu**. Buenos Aires,

crítica de la gauchesca encuadrada en el respeto por el registro verosímil, de Ricardo Rojas hasta Jorge Becco y Angel Rama). Pero la marca tradicional requiere y demanda convenciones que legitiman o direccionan determinados modos de leer. Ese sustrato es lo que Aira va a “traicionar” desertando de lugares asignados, defraudando expectativas de un sentido estable. Al licuar el peso de las apariencias, los personajes resignan lo típico; y descorriendo el velo de la objetividad crean una “Historia inventada”. A la manera de quien define el arte menos como imitación de la vida que como disposición lingüística que hace de la vida una imitación, las novelas de Aira terminan más conectadas con el teatro que con la génesis histórica del género. Porque todo gesto borra el anterior promoviendo otro, la iconografía de sus textos rechaza las mediaciones de la explicación.

Aira no sólo tematiza los márgenes –el desierto, la frontera, el campo, los suburbios barriales- sino que moldea su ínsita porosidad para crear un lugar de enunciación, en definitiva, un modo de hacer y pensar la literatura, sin residuos de corrección ni bellas letras. Si el arte de magia es la clave del misterio en la poética de Aira, el azar es el antídoto contra la lógica causa-efecto o las categorías universales de espacio y tiempo. Desde este punto de vista y contra lo universal kantiano, la ubicuidad de lo

viviente se plantea en su plena radicalidad. Los cambios de estatuto que muestran los objetos -de la narración- sin esencia, proponen una modulación temporal que implica una variación de la materia como un devenir continuo de la forma. Sin embargo, no se trata solo de una concepción temporal ya que el moldeado perpetuo de los componentes textuales supone también una noción cualitativa de la cosa. Lengua y sexo de los personajes, color y matiz de los espacios, la acción sin prescripciones teleológicas, que impulsa hacia delante las líneas argumentales; todos son rasgos y elementos flexibles que dejan al descubierto el instante donde quedan abolidas todas las certezas. Algo de lo monstruoso se instaura, como una constante mutación que revuelve los principios y los dogmas, la ortodoxia occidental que subordina la letra a la reproducción del mundo (vale decir: se trata de una escritura que desestabiliza las versiones europeas de la representación narrativa concebidas por Auerbach o Lukacs. En este sentido, puede pensarse la poética de airana como una nueva definición del género ya que invierte y desplaza los postulados desarrollados en Europa sobre los conceptos de mimesis y representación; de este modo procede a realizar la ruptura formal del concepto). Una estrategia peculiar se esgrime cuando la visibilidad encarna en los simulacros, en la escena deliberadamente inmediata respecto a su procedencia material. El efecto teatral y la calidad de la escritura como

artefacto dejan ver la transformación de los elementos en movimiento incesante, elementos que presentados en las figuras del relato, potencian el grado máximo de invención. Aquí es donde tiene lugar el acontecimiento. Espacio y personaje cambian de naturaleza por lo cual tratándose de Aira, habría que pensar en inflexiones y puntos que van a diseñar un territorio o sitio que surge de líneas, posiciones y curvas. Podría decirse, entonces, que la experimentación geométrica es lo que produce el campo, como figuración de la espacialidad.

Son estas variables las que ponen en tela de juicio la idea de verdad según el sujeto, hipótesis que nos facilita la posibilidad de leer a César Aira como un escritor barroco. Se trata ahora de la condición bajo la cual la variación presenta una verdad –inherente al régimen de la textualidad-, manifestando un sujeto. Esta es la idea de perspectiva barroca. Así puede leerse el curso sesgado y al bies del sentido, en dirección del incidentalismo, la contingencia y el continuo, liberando las máximas posibilidades de la coincidencia y los encuentros casuales. Toda una celebración del tránsito de la fortuna, un motivo que en el Barroco clásico español centro su funcionalidad en una visión pesimista de la experiencia en crisis.

f- Experiencia y lenguaje.

Como puede leerse en muchas de sus novelas, el sujeto es un problema central en Aira, o por lo menos un agente que concita atención crítica; esto se produce en aquellos textos en donde el yo que narra es coleccionista protagonista de anécdotas (el narrador es también personaje como en **La luz argentina**, **Embalse**, **Las curas milagrosas del doctor Aira**, **El llanto**, **Como me hice monja**, **Fragmento de un diario en Los Alpes**) como en esa suerte de sujeto observador que interviene, con su mirada y su opinión, en el desarrollo de los hechos. De cualquier modo, y porque el sujeto es cuestión para atender, la narrativa de Aira está lejos de inscribirse en la tradición del pensamiento clásico por hacer de la relación entre el yo y el objeto, una operación básica en su escritura.⁶² Si para leer a Aira abandonamos el modelo de una lógica de la trascendencia y de lo dado (que tiene raíces muy antiguas en la metafísica occidental), veremos que es en el lenguaje donde el sujeto que narra tiene su origen y su lugar propio. Pensar la experiencia significa entonces detenerse en esa capacidad de registrar no sólo los motivos que generan y sostienen el relato sino la aptitud del locutor para situarse como un ego. En este contexto, quizá

⁶² Tal como Giorgio Agamben lo señala, para la Antigüedad el problema central del conocimiento no es la relación entre un sujeto y un objeto, sino la relación entre lo uno y lo múltiple; de modo que el pensamiento clásico desconoce un problema de la experiencia como tal; y aquello que a nosotros se nos plantea como el problema de la relación se presenta en cambio como el problema de la relación entre el intelecto separado y los individuos singulares, entre lo uno y lo múltiple entre lo inteligible y lo

resulte fácil advertir que tal experiencia en Aira a menudo surge (paradójicamente) como regreso a la juventud o a la adolescencia (**La serpiente**, **Un sueño realizado**) y otras veces a la infancia (**Como me hice monja**). Pero es con **El tilo** cuando se pone en evidencia que la infancia no es algo anterior e independiente del lenguaje, del acto mismo de narrar. Porque aunque se puedan sustancializar unas imágenes y un silencio como signo de interrogación que atesora el misterio del pasado, el ofrecimiento generoso de su interrumpida develación se produce en el instante que la narración cobra su sentido más pleno, ni antes ni después. Por ello, la narrativa de Aira o mejor su condición (la narratividad), se sitúa en el punto de inflexión donde el antes y el después, sin confundirse, se comunican como un sistema resonante, allí donde el eco y la presencia real del sucedido, insiste en la actualidad de la enunciación, en su misma transformación. Desde este punto de vista podemos distinguir y sostener el continuo entre diacronía y sincronía, allí donde también resulta posible captar como un *archiacontecimiento*, en términos de Agamben, la unidad-diferencia entre invención y don, naturaleza y cultura. **El tilo**, una novela de la que bien podría hablarse como la perfecta síntesis de la poética airana, pone de manifiesto una ficción de origen que sabe de su imposibilidad de reducirse a “hechos” objetivamente datados porque todavía no ha dejado de

sensible entre lo humano y lo divino. Cfr. Giorgio Agamben, **Infancia e historia**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001 (Traducción de Silvio Mattoni).

acaecer. “Tal como lo recuerdo”, tal enunciado es la cifra en la que la mirada pueril del adulto se conjuga con la duda que persiste, con el acto de interrogar inconcluso del insistente “¿porque?”. Si la afirmación de la incertidumbre retoma el mundo familiar, narración y cotidianeidad, son las piezas claves de la reinvención de la infancia, más que la radiografía de la memoria. Ese será el punto que muestra la demanda de continuidad, el estado activo de un sujeto, el sistema de una enunciación abierta asumido como práctica hipertélica, donde el yo va más allá de sí mismo. El yo niño queda objetivado por la adultez que no finalizó de responder; sin embargo, el yo adulto responde ante la instancia de cambio, modificándose y exponiendo esa forma y ese estilo que nos había ayudado a advertir Gombrowicz: forma como inmadurez, estilo como inacabamiento. Así, la temporalidad de la que hablábamos se traduce en una suerte de pretérito imperfecto y de presente continuo donde el lenguaje excluye la eventualidad de presentarse a sí mismo como totalidad y verdad, salvando que la verdad (lo real) sea la experiencia misma.

“¿Y por qué venía aquí mi padre los domingos a la mañana? De una cosa iba saliendo la otra, eso es lo bueno de la memoria. Al responder a esa pregunta podía hacer una especificación temporal más: eran los domingos de primavera. El recuerdo me iba acercando en una progresión infinitesimal al presente...” (122).

El narrador de **El tilo** bordea, busca y juega con el límite y la adecuación (el ajuste de cuentas) entre infancia, verdad y lenguaje, constituyéndose en una singular relación histórica, presentada sobre todo en los extremos del presente y del pasado que desafían constantemente sus fronteras.⁶³ Como lo hemos puesto de manifiesto más de una vez, la historia en Aira es central, y lo es como testimonio de ese tránsito o pasaje del balbuceo o del flujo interior al discurso. En esto consiste la narratividad propiamente dicha; se trata del reconocimiento de un síntoma y de la comprensión del grado máximo de eficacia en el arte de narrar, creación artesanal que no evita ni la ligereza ni la simplicidad. _Por eso la fábula, osea algo que sólo se puede contar, y no el misterio, sobre el que se debe callar, contiene la verdad de la infancia como dimensión original del hombre. La fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta (tal como lo indica Agamben, por la raíz indoeuropea “bha”, contra el mundo de la boca cerrada, de la raíz “mu”); tal la compulsión por contar (además de publicar) y de acceder a la iluminación reveladora, a la epifanía del recuerdo abonan la ficción de una confidencia en la cual el autor, narrador y personaje

⁶³ Lo que Wittgenstein plantea como límite “místico” del lenguaje no es una realidad psíquica situada más acá o más allá del lenguaje en tanto experiencia mística, sino que es el mismo origen trascendental del lenguaje, es simplemente la infancia del hombre. En **El tilo** se da cuenta de este problema a través del retrato de un hombre- niño que tiene una infancia y la explora. Con Agamben, con Wittgenstein y Benveniste sabemos que en tanto no se es hablante desde siempre, el sujeto del lenguaje habla para decir, fundamentalmente, yo. Cfr. Ludwig Wittgenstein, **Tractatus logico-philosophicus**, Barcelona: Altaya, (1922, 1997). Emile Benveniste, **Problemas de lingüística general**, dos volúmenes, Siglo XXI, México, 1978 (Traducción de Juan Almela).

elabora su imagen y su mito. Esta suerte de continuo tiene una consecuencia inmediata, que se combina con la invasión de la vida por el juego: la modificación y aceleración del tiempo. Pero esa velocidad que supone la juntura de los extremos, la simultaneidad, que más de una vez hemos señalado, preve la inestabilidad del calendario (los días de fiesta, los días de escuela, las estaciones del año, las horas del día que encierran “el secreto” de la casa), que la rememoración se empeña en conjurarlo de su definitiva desaparición. Quizá sea la zona más privada de la novela, el relato doméstico, eso que nos permitirá entrever el sentido que prolonga al único día de fiesta a que convoque a todos los habitantes de Pringles: la inauguración de la estatua de la Madre. Porque un tiempo cuyo ritmo se basa en la alternancia y la repetición, propicia las condiciones para que la risa y la broma absurda de los niños fijen el punto donde la recuperación del sentido puede prescindir de la explicación y de la causalidad de la “visión” (no debe sorprendernos tanto: después de todo, en Aira, todos los niveles de la narración operan en función de la *visibilidad*). El bullicio y la baraúnda hacen que los acontecimientos desplieguen su potencia de modo paralelo y asintótico. Desde esta perspectiva, la reactualización del recuerdo de un “chico de diez años”, capta el prodigio misterioso de la plaza con su masa colosal de pérgolas y fuentes; el deja vu entonces, reaviva la estadía en ese mismo lugar a través de paradas, pausas,

detenciones, permanencias, altos. Es el tiempo paradójico del movimiento e inmovilidad, de la duración suspendida que transforma en puente, el paso entre la infancia y la inacabada madurez. El continuo vital y proteico vuelve en espiral al punto de partida: la recolección de las flores de tilo, el plasma vertiginoso e inmediato que pone los recuerdos al alcance de la mano.

“Nos separamos. Yo quise dar una vuelta, apreciando un paisaje virtualmente nuevo para mí. Ya dije que era una mañana de primavera, soleada y perfecta. De pronto, extrayéndome de la máquina infernal de la Madre, tenía mucho para ver.” (118)

“El hilo de Ariadna, el rastro de miguitas de pan, para no perderme en mi cámara de maravillas, era el Estilo; y la Plaza estaba toda hecha de Estilo. A la Plaza empezaba a reconocerla, y a reconstruir las circunstancias que me habían traído aquí en otra época”. (121)

Nuevamente, la repetición. En la escritura de Aira se consuma esa relación de correspondencia y de oposición entre juego y rito, en el sentido de que ambos mantienen una relación con el calendario y con el tiempo.⁶⁴ Incluso la cultura se presenta aquí como la superficie laminar donde la literatura clásica y los cuentos populares con motivos infantiles (como Pulgarcito y toda la tradición de duendes y ogros) está atravesada por una mirada horizontal. Ahora bien, mientras que en el rito prevalece el intento por anular el intervalo que separa mito y presente, el juego realiza “una

⁶⁴ El rito fija y estructura el calendario, el juego lo altera y lo destruye. Cfr. Giorgio Agamben, op.cit.

operación simétrica y opuesta”: disuelve la estructura que conecta a pasado y presente para reabsorberlos en los acontecimientos puros. Podemos afirmar que la finalidad del rito es resolver la contradicción entre pasado mítico y presente, anulando el intervalo que los separa y reabsorbiendo todos los acontecimientos en la estructura sincrónica. El juego en cambio ofrece una operación simétrica y opuesta: tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo toda la estructura en acontecimientos donde la sincronía (en este caso, el presente de la enunciación) se transforma en diacronía (la “mágica” e instantánea recuperación de la escena infantil. Si el rito es entonces una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía. Desde este punto de vista ambas instancias se constituyen como una sola máquina, lo cual nos permite incluso volver a pensar en el problema de la representación: el juego en Aira implica, más que objetos, acciones, como una suerte de trama convertida en maqueta duplicadora. Sin reaseguro conceptual ni garantía epistémica, los solitarios juegos del niño pringlense tienden a convertirse en materia de una singular manipulación. Ejemplos de esto puede ser, siempre con el delgado equilibrio entre presente y pasado, la lógica de las velocidades, otra vez el simulacro cuando el pequeño finge lentitud para despistar al caminante paralelo y acelera para aparecer cuando menos se lo

espera. Es la estratagema sin meta ni propósito de quien hace creer al otro lo que no es, y se divierte al desorientarlo de sus datos sensoriales mediante la realidad de una visión repetida (el otro caminante ve al niño dos veces, antes y después: aceleración y carrera contra nadie, el freno gradual sorprenderá al vecino de trayecto, en el simple acto de un paseo matinal). Este episodio condensa la lógica poética de Aira. Antes y después (el niño y el adulto, también la lógica del cambio de velocidad, el ritmo o las frecuencias fingidas).

Si antes decíamos que **El tilo** condensa las claves de la poética airana, es porque la historia, como fábula nacional o ficción patria, tampoco está excluida; y no puede estarlo desde que las extensiones del hilo de Ariadna llegan hasta la biografía del padre, quien es adivinado entre las brumas del recuerdo, como un gigante benefactor. Se diría que no hay fractura entre la novela familiar y la irrupción del peronismo, que en la novela se resuelve como una trama conjunta y simultánea; la entrada en la historia le abre el abismo a la estabilidad hogareña que hasta ese entonces no sabía de irrupciones (el peronismo llega y brinda protección laboral al padre) ni de suspensiones (el peronismo desarma el orden que él mismo había constituido con su desaparición y la prohibición del nombre Perón).

“Toda mi vida se tiñó de ese color irreal de fábula; nunca más pude hacer pie en la realidad”. “El peronismo tuvo algo mágico, algo de consumación de los deseos” (16).

Ese sistema de enunciación al que antes nos referíamos, ese narrador que cruza y altera los límites de los géneros (la novela y el ensayo), explota al máximo las posibilidades que le brinda esa gimnástica flexibilidad, como una cualidad para propiciar la reflexión y la polémica (y Aira es un escritor polémico). En este sentido, por ejemplo, la transmisión radial de las novelas gauchescas de Chiappe, compartidas con deleite por la madre y el niño, marcan el ingreso de la cultura popular de masas en la esfera privada. Asimismo, atraso y progreso marcan las direcciones de una temporalidad en el sentido por el cual la cultura le cede a la naturaleza algunas de las ventajas esperadas, con el tono levemente irónico, distanciado al que Aira nos tiene acostumbrados: “A partir del 55 llegaban las novedades, el tan postergado siglo XX”. Por ello mismo, el sistema de enunciación es marca de estilo registrada en cuanto a la distancia adoptada, lo que en cierta forma es indicio de exotismo deliberado en tanto palabra flotante o suspendida, ingrátida, sin que la moral de la responsabilidad o el peso del deber; su gesto de eterno extranjero coloca a Aira en el lugar de quien puede hablar de política liberado del compromiso pero amparado en el encanto de la fábula patriota y familiar. En lo que respecta a la experiencia política, el texto desarrolla una dinámica visión de un mundo que se construye en base

a la “planificación, la racionalidad y la administración”, contrastando con la visibilidad de una frontera que expone el otro costado, el límite de la civilización y la barbarie, o entre el campo y lo que no llega a ser ciudad, señalado en el atraso remanente y obstinado (lo privado se genera en esta concepción de la realidad social ya que las familias preven el número de hijos, por cuyo efecto el narrador manifiesta una suerte de asombro e inocencia (si puede entenderse la inocencia como artificio), al pensar en la condición de hijos únicos que también comparten sus amigos; en Aira, la magia o la casualidad son motivos que funcionan como claves para hacer de la vida una concepción de la literatura. De este modo puede pensarse también anécdota de la colección de estampillas cuando vuelve a aparecer casi por milagro la serie completa de Perón y Eva; una vez más se anudan lo público y lo privado, exponiéndose en espiral mediante la lógica que propio narrador elabora cuando accidentalmente escucha una frase de su padre: “la vida al revés”; así el mundo al revés es la clase media peronista, la madre del amigo al que el pequeño narrador considera “rica”; sin embargo, en el resto del pueblo, la prohibición y el olvido del peronismo deja un rumor de malediciencia sobre el padre (un electricista municipal que le debió su puesto al gobierno); la vida al revés, no es lo mismo que el mundo, es el padre muerto de su pequeño amigo “L”.

-Historia privada.

Tratándose de una ficción autobiográfica, es llamativo el modo en que el narrador omite los nombres propios.⁶⁵ De un modo peculiar, la novela gradúa ciertas dosis de misterio al eludirlos, sobre todo teniendo en cuenta la frecuencia y la soltura con que Aira los baraja en no pocas de sus

⁶⁵ Para su teoría del género autobiográfico, Rosa recupera y reelabora el pensamiento de Bajtin, ya que este le confiere al tiempo una participación fundamental en la construcción del yo. Desde este punto de vista puede percibirse el contraste con el análisis de Philippe Lejeune. Por un lado, la categoría bajtiniana de autor-contemplador-exotópico tiende a deconstruir el carácter unitario de la entidad autor y de la entidad personaje, postulando en términos fenomenológicos una escisión entre sujeto y acto y suponiendo de este modo la base de una concepción dialógica. Por otro lado, Lejeune se ubica en una dimensión discursivo-pragmática al otorgar al proceso de enunciación una congruencia exacta entre autor, narrador y personaje, lo cual daría como presupuesto cierto orden de autenticidad del texto, como deuda contraída con las corrientes teóricas de la pragmática textual. A la aporía suscitada por un mismo uso de procedimientos tanto en la autobiografía como en la novela autobiográfica, Lejeune propone la categoría del “pacto autobiográfico” que, afirmando textualmente la identidad entre autor, narrador y personaje, estaría certificándola por el nombre del autor en la tapa del libro. El problema que esto no resuelve radica en un grado de empirismo que no tiene en cuenta la mediación del autor por el narrador y/o personaje pero, además, implica una búsqueda de identidad en los hechos –reales y/o referidos– que omite la incidencia del valor imaginario. Así es como se le cosigna al lector la responsabilidad de garantizar los problemas de fidelidad (semejanza) y los de autenticidad (identidad), por lo que el pacto consiste en una convicción y una estrategia que aseguran al lector las posibilidades de identificación. En efecto, los títulos eliminan la duda sobre el hecho de que el yo remita al nombre del autor. Cfr. Nicolás Rosa, **El arte del olvido**, Buenos Aires: Punto Sur, 1990. Para abordar el problema de la autobiografía, también resulta útil consultar a Starobinski, para quien si el estilo implica una huella individual ligada a un modo particular de elocución, es porque supone un valor autorreferencial que remite al “momento de la escritura del yo actual”. Dado que el estilo se vincula al presente, la evocación del pasado se encarna en la actualidad de la conciencia, por lo cual la narración es autointerpretación. Podemos pensar con Starobinski que esto subyace al “principio de falsificación o deformación” que es el estilo, esto es, potenciar las proyecciones imaginarias sin referencia al yo. Apoyándose en Benveniste, Starobinski propone postular la autobiografía como entidad mixta por cuanto en ella convergen tanto la historia como el discurso. Cfr. Jean Starobinski, “El progreso del intérprete”, en **La relación crítica**, Madrid: Taurus, 1974. Nos parece crucial para César Aira, la cuestión del estilo.

novelas; En **El tilo**, la mención y la elipsis acentúan el claroscuro que se rompe con la excepción de un nombre: Osvaldo Lamborghini.

Sabemos que repetición y continuo son dos marcas de la escritura airana. En este sentido funciona la ceremonia por la que cada año se celebra el remate de las instalaciones edilicias que son la morada del narrador; y esa suerte de parodia de acto jurídico no hace sino confirmar el delgado y misterioso equilibrio entre la sucesión de los hechos (que casi son esperados por los moradores de la casa) y el secreto obstinado que afirma una pertenencia sin explicación. Así, la anécdota es es uno de los nudos de la repetición, el disparador de la peripecia en medio de esa expectativa de cultura y progreso que llega de la ciudad (el colegio Nacional) y la calma lindante con el espacio rural. Pero también se trata de la repetición en el nivel de la descripción que da cuenta del modo en que está compuesta la casa, el gran número de cuartos todos iguales: “Aunque por supuesto no eran iguales; cada uno estaba en su lugar, y esta diferencia era irreductible”. Nunca sucede nada que rompa el vínculo entre los habitantes y el espacio, nunca el desenlace del remate pasa más allá del labrado de un acta, más allá de una vida que promete ser como siempre. En el contacto entre la casa, el barrio y el pueblo se cifra la experiencia que el narrador elabora a partir de un extraño laberinto en medio de una incierta simplicidad. Se trata del interior por antonomasia, del espacio intransferible, del único cuarto que

ocupa la familia, de esa especie de “semilla” o corazón que atesora el secreto arcano y no sabido, el bosque que oculta con celo la simplicidad de la vida doméstica. Si hay un intervalo entre historia pública e historia privada, este se produce en el detalle o si se quiere, la miniatura, como cifra de la Historia (tal como lo veíamos en **La liebre**, **Ema la cautiva**, o **El vestido rosa**, por ejemplo). En este caso, la alusión a la vieja chimenea de mármol da pie para la recreación del paso de los orígenes remotos (“¿quien sabe a que antiguo designio se debe?...”) a la modernidad y el progreso, ya que el padre termina reemplazándola por una cocina Volcán a kerosene, clausurando el sueño infantil de cocinar al estilo medieval.

-Estilo y homenaje: Osvaldo Lamborghini.

En **El tilo** hay una evocación explícita al nombre del escritor y maestro, pero una elipsis respecto al título de la novela que el propio Aira escribió hace ya varios años sobre esa relación. Con esa marca de estilo que define la prosa de Aira, a saber, la digresión, el narrador en primera persona recupera aquel texto donde se ponía en escena la extrema experiencia de lo real, el entreacto del circo y la vida, la re-presentación súbita e intempestiva que se vuelve acontecimiento puro: ese texto se trata de **Los dos payasos**. En **El tilo**, la mención más directa se produce a

propósito de la coma, lo que abre la reflexión sobre el estilo de Osvaldo Lamborghini, marca a su vez del presente de la enunciación. Pero **Los dos payasos** es una “novela” armada en tercera persona. En medio de un circo clásico, “de gran aparato, más bien serio”, los payasos intervienen con un chiste que dura toda su actuación. Tras unos barrotes que parecieran agrandarse, Osvaldo Malvón (el Gordo) y el Pibe (el flaco), se proponen redactar una carta sobre la base de un “malentendido” y de la risa que eso genera. El primero es quien dicta y por lo tanto quien escoge las palabras más convenientes para rendir una solemne pleitesía a su novia Beba; el segundo se limita a la estricta obediencia acatando la palabra del Maestro, en el sentido más inmediato de la literalidad. Así, el Pibe escribe implicando las comas y el nombre femenino en la confusión de una supuesta orden y el sobrenombre femenino. El empeño epistolar fracasa ante el exceso de acción: de beber, cuando el dictante llama a la destinataria; de comer, cada vez que el payaso “nalgudo y cruel” pronuncia la necesidad de una pausa gráfica.⁶⁶ Si la letra del chiste no es nueva –“la carta que se devora a si misma”- impone su novedad en los efectos ejercidos por ciertos matices e inflexiones de voces, gestos y movimientos

⁶⁶ También se trata de la repetición a tientas de una actuación sabiamente onomatopéyica, el “clanc, clanc” juega con el misterio significativo y con la reserva mórbida encarnada en “andares laxos” y “divinidades clancas” de “Soré y Resoré” aludidos en el poema de Osvaldo Lamborghini que lleva ese nombre. Cfr. Héctor Libertella (comp.), **Literal 1973-1977**, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002./ Ver también Osvaldo Lamborghini, **Stegmann 533 bla y otros poemas**, Buenos Aires: Mate, 1997, colección dirigida por Arturo Carrera.

provocando de los curiosos actores, una sospecha de conspiración. Es así como el acto incluye a los espectadores que simultánea y paradójicamente ingresan en el escenario con su propia acción, a pesar de permanecer quietos en sus lugares. La aparente inmovilidad (juego de verdad y apariencias) queda sustituida por un continuo de silencios, gritos y carcajadas; la confabulación entonces se proyecta en una deriva de suspensos, comienzos y reiteraciones privilegiando siempre la actuación, el movimiento instantáneo en vez de la representación (en tanto lógica articulada nociones y premisas). El chiste se hace vida y experiencia tal como el narrador lo describe, el intermedio elude la responsabilidad de lo permanente para atender mejor la sutil precariedad de lo provisorio: se trata de la búsqueda de la sorpresa y la emoción de lo efímero y banal. Si la broma de la carta sincroniza con el universo de la vida y el trabajo, se podría decir con Gombrowicz que lo real de la escritura se hace tangible en su forma y “solo sabrá lo que es la forma aquel que no se aleje un paso del torbellino mismo de la vida en toda su intensidad”.

3-LA SERIE URBANA.

a-Barrio y ciudad.

Como punto de partida o marco general de este apartado, nos interesa

señalar la idea de “travesía por el hiperespacio” que Daniel Link supo ver/leer en **Lo que vendrá**, título que bien podríamos asociar al libro de Maurice Blanchot pero que el crítico argentino examina sobre la película de Mosquera, de 1988.⁶⁷ La concepción de ciudad que atraviesa esta idea viene aparejada con el “descentramiento, la repetición y continuidad infinita del espacio” propio de la ciudad barroca, y viene transformándose lentamente desde el origen mismo de la cultura burguesa. Espacio de viaje, medida y cantidad, allí todo es susceptible de ser analizado en forma fraccionada, material y arqui-tectónica; así, de ser un dato previo en tanto realidad con una existencia anterior, la ciudad deja de ser el dato revelado para transformarse en recorrido y práctica social. Sin embargo, y a pesar del deterioro actual del espacio urbano y del mito siempre vigente de las ciudades muertas, en el contexto de la novelística airana y más particularmente en **La Villa**, la idea de ruina no está asociada precisamente al silencio o al vacío; pero tampoco, aquellas zonas que demarcan los códigos diarios, responden como garantías infalibles de la estabilidad

⁶⁷ Queda claro que el proceso histórico define el cambio cultural a la hora de pensar en la constitución de la ciudad y la experiencia de los sujetos. En este sentido Link deja sentado que la experiencia de la multitud funda la estética de la modernidad por lo que establece una productiva conexión entre espacio urbano y espacio textual de la modernidad, a partir de las investigaciones que realizara Mijail Bajtin sobre la novela, en tanto género esencialmente polifónico representativo y emergente del mercado de bienes culturales. Por ello “es posible ligar la percepción del espacio urbano no sólo a anclajes referenciales específicos en el campo de la representación, sino también a modos de funcionamiento textual”. En contraste, hoy en día presenciamos una ciudad deteriorada, desintegrada, como restos inhabitables de espacios vacíos. Cfr. Daniel Link, **Como se lee**. Op. cit.

cotidiana. Porque (y pensemos sino en **El sueño**), si bien es cierto que el kiosko, la plazoleta o la portería marcan el compás de un tiempo real (los saludos, las compras, los pedidos, los contrapuntos vecinales), entre cada acto ritual se perpetúa la espera lenta y tranquila que se abre (se interrumpe y se desvía) ante la inminencia catastrófica de lo inesperado. En este sentido, cabe aludir a los delirios que van creciendo en forma casi sistemática y proporcional a la rutina que perfecciona Ferdie en **La guerra de los gimnasios**. Al fin, resulta paradójico que las acciones más mecánicas devengan en esa luminosa corriente que revela (exhibe, se diría, en sintonía con el culto del modelo corporal) el costado obseno o evidente de las cosas, los detalles de una fisonomía, un rostro o el relieve citadino que libera esa sensación de aislamiento o de complot.

El motivo del viaje ha cautivado a lo largo de los siglos con un imaginario donde los actos de caminar y escribir son legibles, no sólo como alusión metafórica sino también como la práctica nómade que impulsa el deseo. De algún modo, con sus novelas Aira conjura la muerte y la quietud con la conjunta y compulsiva operación de caminar y escribir. Caminante fisgón, los términos de acto y fabricación permiten advertir en sus libros, la escritura como trabajo y además como proceso donde el sentido genera su propia movilidad. Desde esta perspectiva, su marca itinerante no se deduce de recorridos mundanos: las huellas del caminante se esfuman en las calles

de Flores. Y no se trata, precisamente, de una restricción, ya que el microcentro urbano diseña las peregrinaciones insospechadas de un universo en miniatura. La poética de Aira, podría pensarse, funciona como exploración ocular a través de la cual los avatares de la significación negocian la cercanía gradual de los extremos: invención, pero también realismo. Las historias que cuenta Aira son reinos de fábulas cuyo misterio es el don de un narrador ubicuo, casi un cosmonauta, que prodiga con delectación anécdotas afinadas en la escala de lo cotidiano. Allí la voz se hace remota y presente, conjugando acto y gesto de observar y escribir. Si la conjunción de acto y posibilidad promete a lo real una génesis de tiempo y mundo, la repetición de un giro no acabado atraviesa los dos costados de la enunciación: por un lado el tiempo presente, el modo real, literalmente hablando, de la historia; por otro, el intervalo entre los episodios o mejor, la narración, con una enunciación que ensaya su propia distancia. La poética de Aira es la escritura misma del acontecer, el poder eventual de fundir los extremos donde la lejanía arcana y la proximidad real no cesan de trabajar, a la vez con el pasado (la tradición y su tono de “había una vez”) y la conciencia inmediata de la producción. En esa extraña mezcla de ritmos y sonidos, se interfieren la música distante del relato y la música familiar de la vida, mientras que tiempo y espacio se realizan en la simultaneidad y la acumulación, anulando así tanto las mediaciones como la lentitud. Esta es

la condición (neo)barroca en la que el narrador, con sus digresiones y su vaivén obsesivo, interviene como imagen de autor, cuyo procedimiento artesanal labra la voz y la letra que cada texto repone. Oríface de los ecos orales (la charla callejera) y escritos (el sistema de citas encubiertas o fraguadas) Aira sabe que en los detalles de maqueta (una simple esquina puede explotar), la simultaneidad tiene su signo abismal y continuo, de peligro o de promesa, de asombro o de indiferencia. Lo real es el mapa serial por cuyos pliegues se entreveran figuras, umbrales y pruebas. Si los mundos superpuestos diseñan el mapa azaroso del acontecer, Buenos Aires compone la aventura mínima, que sin sustraerse a la eficacia del infinito, hace de Flores el lugar donde lo posible se hace real, y lo real consuma la narración. En Aira no hay mundos aparte; su estilo no retacea la procedencia del artificio y sin embargo la escritura trabaja al compás de un universo sin profundidad, sin la gravedad ni la seriedad que impone el código del verosímil clásico (el del realismo canónico, en este caso). Aira alterna su devoción entre Roussel y Balzac, entre Carroll y Flaubert. La escritura se vuelve así el escenario donde lo real muestra el instante de su génesis y su condición, no de referente, sino de materia prima.

Las novelas de Aira demandan, entonces, otros nombres para personajes y narradores, no sólo porque cruzan de una banda a otra, sino también porque se ajustan mejor a la rúbrica actoral. Aquí es donde la

paradoja pone énfasis en la matriz misma de la escritura, cuyo síntoma clave es crear en los textos un simulacro de doble faz, un dispositivo que permite el intercambio de máscaras entre los actores (se narra actuando y se narra escribiendo) y que favorece los giros teatrales del movimiento vertiginoso (sin interrumpir siquiera el acto entre escritura y publicación). En la doble cara de la escritura, el sentido se vuelve superficie impugnando la intervención de la lógica y la moral hermeneútica; en consecuencia, el sentido imprime el sello mágico e informe de la autenticidad y hasta del escándalo. En la inmediatez misma donde las cosas se manifiestan y cambian, o donde el narrador se entromete curioso, las leyes del tiempo rompen la secuencia lineal liberándose al tránsito fragmentario e intensivo de una causalidad, invertida y liquidada. Este es el modo como la digresión funciona, cancelando los modelos de la representación y la identidad, fijas en el espesor de las esencias. La paradoja juega así al simulacro de lo provisorio y de lo frágil transmutado en lo real, traducido a la vez, en los acordes evanescentes y lúdicos de la fuga perpetua. La construcción del espacio, este sentido, hace la frontera y del margen el eje de todas las transformaciones posibles y, nuevamente, el continuo entre proceso y resultado signa el pasaje reversible entre las calles recorridas y los relatos inventados. Mirar, leer y contar, forman así un estilo que el propio Aira afirmó como “una perpetua huída hacia delante” y el cual Graciela

Montaldo definió su extrañeza peculiar, como conexión entre el lector y la maquinaria del relato.

Artífice de la oralidad, del contrapunto, el diálogo y la conversación, el narrador airiano talla las voces de la rutina sobre la tela de la inminencia o del desastre. La quimera brinda entonces cierto efecto de distancia ilimitada sincronizando los destellos de un cosmopolitismo barrial con las variaciones de lo imprevisible. Aira abre una fisura, realizando y definiendo un universo de teatros incluidos cuyos recorridos dibujan sendas indeterminadas; crea así un narrador que camina, que observa y que con sus recorridos repone al mundo como miniatura en cuyo sesgo barroco se escamotea el espacio y se acelera el tiempo de las cosas que se cuentan. El barrio de Flores implican algunos soportes poéticos que funcionan a modo de serie, lo que no supone un modo reiterativo y mecánico sino más bien, conexiones entre motivos, escenas y procedimientos ahí donde la repetición crea, difiere y desplaza los itinerarios, contingentes y casuales del sentido.

a)-Los cimientos del Infinito.

El título no quiere ser un oxymoron, antes bien, pretende dar cuenta de un problema que nos parece central en **Los fantasmas**, novela que Aira publicó en 1994. Pero además se trata de una descripción espacial,

estrictamente en el sentido textual. En este sentido, cuando aludimos al infinito, de ser pensable, podría representárselo en términos de vacío, oquedad o ingravidez, allí donde el carácter inagotable del murmullo deja oír sus resonancias para que irrumpa lo real.⁶⁸

Podríamos aludir al mismo señalando la falta de límites o de

⁶⁸ Blanchot revisa la noción de continuidad al afirmar que la preocupación por lograrla dio lugar en la literatura moderna a obras escandalosas con Lautreamont, Proust y Joyce. Es en la “continuidad absoluta” proferida por el “carácter inagotable del murmullo” donde Andre Breton advierte las molestias del lector, porque la lectura metódica no puede afrontar la intrusión inmediata de lo real. Partiendo de las ideas surrealistas, Blanchot señala que la escritura automática quisiera permitir la comunicación de cuanto es, manifestando por ello su oposición a Hegel, dado que mientras los surrealistas buscan la continuidad de modo inmediato, para Hegel la continuidad no puede ser sino obtenida, producida en tanto resultado. En este sentido Blanchot se interroga si habría que afirmar, con Hegel y hasta con Marx, que la singularidad inmediata no es nada, salvo que la encontremos al final del desarrollo de nuestra historia, nuestro lenguaje o nuestra acción en tanto conquistas por el trabajo de la mediación. El atisbo de respuesta que Blanchot avisora es que la presencia inmediata es presencia no-accesible, ya que desborda todo lo presente como conmoción fundamental. Es preciso poner énfasis en que no pretende privilegiar la relación directa sea con el contacto místico o sensible, en la visión o la efusión, sino que en rigor, siendo imposible, reserva una ausencia infinita, un intervalo de alteridad. Cfr. Maurice Blanchot, **El diálogo inconcluso**, Caracas, Monte Avila, 1993. En otro de sus libros, Blanchot insiste en la problemática poniendo de manifiesto una suerte de continuidad estético-filosófica con Mallarmé y Nietzsche. Así, esa suerte de figuración que es el desastre es y sobreviene como inminencia y soberanía de lo accidental, estando del lado del olvido o de lo inmemorial. Esto permite reconocer que el olvido no es negación, o, al menos, que la negación no viene después de la afirmación, sino que está relacionada con lo más antiguo, lo que vendría desde el fondo de los tiempos. Blanchot dirá, entonces, que el desastre desorienta lo absoluto, y la repetición, siendo desconcierto nómada, afirma la singularidad de lo extremo exponiendo al olvido las operaciones de leer y escribir. Al respecto reflexiona sobre el misticismo de Ludwig Wittgenstein, sobre la confianza que este deposita en la lengua debida quizá a la posibilidad de mostrar allí donde no se puede hablar. Para el francés, sin lenguaje nada se muestra y, no obstante, callar sigue siendo hablar. Por ello el silencio es imposible y promete la no fijación, el desacomodo de lo fragmentario. Hay relación entre escritura y pasividad porque lo uno y lo otro suponen la borradura, la extenuación del sujeto, la ociosidad de lo neutro que entre ser y no ser implica algo que no se cumple y sin embargo sucede como si hubiese ocurrido desde siempre. Volviendo a la inmediatez y retomando las definiciones reflexivas de Emanuel Levinas, la vislumbra como presencia absoluta que trastoca el infinito sin acceso donde al no haber la mediación, no hay relación ni más allá. Cfr. Maurice Blanchot, **La escritura del desastre**, Caracas, Monte Avila, 1990.

medidas, es decir todo (el Todo) como eso que excluye como vano el intento de la Razón, empeñada en demarcar su sistema de cálculo o de clasificación. Pero sobre todo habría que reconocer una vez más (y más aún tratándose de Aira) que el Infinito en tanto concepto rechaza la posibilidad epistémica de la objetivación o la sustantivización (es decir, la formulación de lo real en términos de dato empírico o de esencia). Incluso, las tres nociones indicadas en la segunda oración, rodean al sustantivo desde su condición abstracta, aunque en este caso, la sintaxis narrativa en particular concuerde mejor con la idea de *desmesura*. Quizá porque en lo abstracto radica la inadecuación entre lo visible, lo palpable y el espacio sideral que se resiste inexorablemente a las explicaciones del logos humano; en esta novela, Aira pone énfasis sobre una suerte de equívoco o de malentendido entre lo visible y lo que se hace visible como presencia corpórea solamente para una espectadora o mejor, para la única invitada: la Patri. Es ella que como Ema (la cautiva), encarna el borde o la grieta que opera la mutación; aquí mismo es donde se produce una suerte de hipóstasis al revés: mientras que los fantasmas toman cuerpo y forma, las vidas de los integrantes de la familia Viñas levitan hasta el absurdo (tal como lo declara la madre de la Patri sin dejar de mirar la televisión). Ahora, ¿por qué hipóstasis? Tal vez porque las secuencias de determinaciones que dictarían el lugar inamovible del origen o la preeminencia de la causa sobre el efecto destacan los pasajes

y la inversión entre una y otra “dimensión”. En el cielo inconmensurable de los hombres fantasmas cohabitan los personajes carnales; y así, total pero incompleta, la obra en construcción donde vive la Patri y su familia, es zona donde los fenómenos naturales o estelares, reponen los indicios de su existencia o de su aparición. Como casi siempre ocurre con los textos de Aira, lo cotidiano implica la catástrofe, el instante la eternidad y el detalle de lo mínimo contiene el Infinito. Pero contra el registro fantástico a la Borges o mejor quizá, abandonándolo del todo, lo que hace Aira es construir un Infinito a partir de la simplicidad misma de un mundo pequeño. Y allí, Aira introduce una diferencia radical. Porque mientras que **El Aleph** borgiano, aún modificando las categorías lógicas del racionalismo, no deja de establecer otras premisas para un nuevo sistema de clasificación, César Aira juega con el espacio-tiempo sobre el continuo, la paradójica extensión de avances retráctiles, aquí encarnado sobre la Patri. Si nos volvemos hacia el recuerdo empecinado de Borges (narrador y personaje) por Beatriz Viterbo, podremos ver que el retrato de la evocada más la letra obscena de sus cartas, son los disparadores que desbloquea el orden dado del discurso. Pero si bien Beatriz genera una serie simultánea de imágenes, en Borges se trata de una disposición discontinua.⁶⁹ Es la

⁶⁹ Respecto a las taxonomías mencionadas, habría que releer también “El idioma analítico de John Wilkins”. La escritura de Borges produce una subdivisión infinita de series espaciales y temporales (Rosa, 1990) tramitando ese punto axial –monadológico– que genera la significación. Las figuraciones borgianas dan cuenta del punto

Patri quien suicidándose, pasa al otro lado, salta el abismo o cruza a la otra orilla. Pero además, cuando Aira narra sobre el Infinito, habla desde una concepción de la literatura que entiende de la experiencia. Desde esta perspectiva, lo real no se emplaza como lo inalcanzable o como el producto de un espejismo sino como su afirmación, desde una perspectiva entonces, radicalmente diferente de la negatividad borgiana. Sin la desesperación borgiana por la cegadora y deslumbrante luz del universo, antes termina el libro con el salto final de la Patri, dibujando la página en blanco sobre el vacío de la condición finita de ser humano: para participar de la gran Reveillon hay que estar muerto. Antes de eso, la narratividad consiste en afirmar lo real en su condición efímera. Y, de cualquier manera, en festejarlo.

Si en Aira se trata de narrar la experiencia, es claro que su poética sea radicalmente distinta de la de Borges. Al decir de Rosa (1990), Borges no narra y, hablando de experiencia, esto tampoco define, a nuestro criterio, su auténtica preocupación; antes bien, poesía y “relatos” tienen su

fragmentario que todo lo condensa y sobredetermina, anulando las formas de la extensibilidad. Esto es el punto cifra donde opera la ficcionalidad del centro, que al instaurar un régimen de reabsorción, le permite al relato alimentarse de una “transnarratividad transfinita”. La proliferación del punto en el borde concentra y proyecta la cegadora totalidad de lo inalcanzable. Y así, el deseo que difiere la posesión del enigma, se vuelve espejismo de lo real, como pura búsqueda que se desvanece. Es notable que la metáfora del aleph aluda al comienzo, a la letra primera e inscripción fantasmática del origen. En el todo está el corte. Pero el corte o la interrupción caótica es cifra y punto de un regreso persistente. La percepción narcotizada de Borges altera la sucesividad del sintagma superponiendo las imágenes. Cfr. Jorge Luis Borges, “El

lugar de anclaje en la especulación mitológica de un Buenos Aires transitado por las páginas de la tradición libresca. En cambio, el callejeo de Aira es signo real de su escritura. Y en este sentido, la concreción marca el rumbo de una poética caracterizada a su vez por la simplicidad y destreza de la costumbre (las rutinas y los ritos en las novelas de Aira): lo concreto toma forma, se *realiza* entonces, por vía de la repetición. Desde esta perspectiva, Aira narra el infinito, sin soslayar la gratuidad que recorre expansivamente toda su obra, contingencia y casualidad que recuperan, después de cada novela y cuando comienza una nueva, el arte mismo de la invención. Aquí es donde lo real reclama en grado máximo, la elasticidad del procedimiento: por debajo y al costado de la realidad. Surrealismo y realismo son términos adecuados pero insuficientes para negociar las pautas para definir una poética narrativa en verdad fundacional. Aira extrema las posibilidades de la alucinación y de la semejanza o del parecido. Y en el mayor de los extremos, ese misterio que Aira reserva al deleite de lo narrativo mismo, radica la conjunción o la coincidencia de lo que se puede contar y lo que no, lo que se puede mostrar y lo que sólo se hace visible en la ocultación inminente y futura. En el caso de **Los fantasmas**, la vida diaria de la Patri se despliega en su pura materialidad: el trato con su familia, cada acto que lleva a cabo y, por antonomasia, el lugar

Aleph”, en **El Aleph**, Buenos Aires: Emecé editores. Primera edición, 1957. Aquí utilizamos la de 1982.

donde habita. Sin embargo, como sucede casi siempre en las novelas de Aira, las fracturas son las instancias que marcan el continuo entre el antes y el después, el pasaje de la Patri para que sea ella, como las historias de Aira, la que camine hacia una “perpetua huída hacia delante”. Si las escaleras, los tabiques y los andamios a medio hacer la conducen hacia ese otro lado, el susurro de los fantasmas la atraen con la levedad del viento, de lo aéreo. Decíamos antes: se trata de la coincidencia, de esa que escapa a la Razón porque el Infinito no tiene ni réplica ni respuesta: se trata de la tautología (A que se parece el Infinito, pregunta Link. Es el problema de los regímenes semióticos binarios de los que la literatura ha tratado de escapar. Se trata además, del problema de las estructuras. La conclusión que propone Link es que el Infinito no está en las respuestas sino en su resistencia a articularse como pregunta). El decir en el borde del saber, el saber en el límite del cumplir a medias el deseo (como un paso, la Patri habla con los fantasmas, quiere saber en que consiste la invitación) y el acto final de llevar al extremo la magia de la Gran Fiesta: allí, sus anteojos ya no le sirven. Habría que revisar como operan, en la obra de Aira, los motivos los anteojos, los telescopios y monóculos (como los que usaba Erasmo de Rotterdam en una de las fábulas que cuenta **La liebre**, o incluso los ojos de la liebre que se dilatan cuando cae al pozo oscuro), no hacen más que insistir en la visibilidad del mundo; y en esa captura reside la

experiencia como narratividad; esa es la gema aireana.

Es cierto que la literatura de Aira pone en crisis las estructuras y su concepto. La obra en construcción funciona como motivo literal, muestra ese conjunto sin terminar de funciones y niveles sobre el vacío y el Infinito, “fundamentos” precisamente sobre los que Aira practica su literatura y ordena su propia sintaxis narrativa. En **Los fantasmas**, el relato de una invitación convida a saborear de la simplicidad pero al mismo tiempo es indeleblemente catastrófico. Lo real se construye como dispositivo que despliega todos los efectos de hueco sin fondo, de lo sideral en el tiempo del mínimo episodio. Si la familia se prepara para el festejo de Año Nuevo y los fantasmas esperan el suyo, estamos en presencia de una dicotomía que Aira presenta, desde lo real de la vida, como falsa. Las dos fiestas son cara y ceca de un Uno irreversible, la única fiesta del continuo real. Como si fuera poco, en uno de sus bordes están los Viñas; y como se ve, si Aira manipula metáforas, son las que le permiten mirar de cerca el movimiento de las cosas, son más bien, inscripciones que, como en este caso, posibilita leer en clave pero sobre la superficie de los textos (nunca en las profundidades del sentido único): Aira escribe sobre el realismo pero estira su piel hasta el extremo. En la punta está David Viñas.

La novela permite pensar la neu-tralidad (sin útero), como clave de lo que no tiene respuesta, el deseo frente al misterio, no como entelequia

ominosa sino como sitio cotidiano en el cual anidamos. El fantasma puede plantear así, su radicalidad verosímil y tautológica: un fantasma es un fantasma, es eso, lo que toco y por lo cual me des-integro. El “cuerpo” del fantasma, su inventiva ocupación y su convivencia con los vivos, retruca la pregunta con un giro extremo: ¿y quiénes son los vivos, otra vez la pregunta, de que lado están?. Los fantasmas despliega todo un andamiaje y un simulacro de estructuras: vigas, zócalos, losas, parecen ser las alegorías metonímicas, las miniaturas edilicias de un todo hecho ruinas no del pasado arcaico sino de una suspensión animada.⁷⁰

b-Las ocasiones del devenir.

Cuando Aira publica **El sueño**, una vez más el viaje se afirma como motivo por el cual quedan desbaratadas las convenciones de la representación y la causalidad. Y es así como el vértigo onírico de cada episodio envuelve un tiempo y un espacio reclamando actuar como “una perpetua huída hacia delante”. Si la paradoja en Aira hace de la singularidad la huella de un estilo, quizá sea el continuo pensado como repetición, eso que hace desbordar (tocándose) a los extremos del pasado y

⁷⁰ Si bien la expresión marca cierta noción que funciona tanto en Aira como en Carrera, es el poeta quien titula uno de sus libros con el nombre de **Animaciones suspendidas**, lo cual, estando lejos de ser una mera denominación, forma parte de una serie de operaciones, ligadas a la poética de la movilidad inmóvil.

el futuro; sin embargo, el caos se resuelve, irónicamente se “explica”, casi siempre en un exceso de inteligibilidad, un plus de transparencia que por demasiado real y cercana, se vuelve opaca. Es entonces cuando las vueltas y los giros de una travesía convierten a la vida misma, esa de todos los días, en un pretexto que alterna entre la reiteración de los sucesos y las variaciones que el desplazamiento introduce en el ojo del acontecer.

Vueltas, no como trayecto circular y cerrado en el punto que se espera de regreso; vuelta como turbulencia, efecto rizado y espiral. Natalio y Mario son los dueños de un quiosco de diarios y cada jornada añade una dosis de felicidad y simpleza. De algún modo esperadas, las conversaciones entre vecinos, la práctica cotidiana del trabajo, favorecen la sinceridad trivial y la cordialidad frívola de la reuniones matinales en la esquina de Directorio y Bonorino; allí, de nuevo, la paradoja decide la convivencia de dos sentidos porque en ese lugar la vida se concreta, fluye compacta y, al mismo tiempo, crece desmedida hacia cualquier dirección. Las tertulias callejeras por las que circulan chismes y noticias, tocan la canción del barrio y aceleran también el metabolismo del planeta. Es el continuum de los extremos entre la ficción (el proceso de construcción de una historia) y lo real (la referencia a una zona porteña), aquello que pide la magia del misterio, los pasadizos secretos de la rutina o la aventura leve, nimbal del delirio. Es eso mismo lo que va a provocar el avatar de lo repentino en el

tranquilo cielo de Flores. Las anécdotas más simples y seguras, discurridas en la charla vecinal, se convierten en el acontecimiento que hace de lo real una explosión de paralelismos y coincidencias sin explicación, afectando las vidas de Natalio y Mario (padre e hijo respectivamente) con una variación, tan ligera como imperecedera, en el curso de la monotonía.

El kiosko se presenta como una caja que contiene al infinito en miniatura y cuando se traspone su órbita, los pasos empiezan a actuar como “distancia, recuerdo e información” (p.51). Si para “actuar se necesita tiempo”, se trata del tiempo que sostiene y hace posibles las historias, la aventura de la vida que se vuelve real contándola y la aventura del relato que se vuelve tangible viviéndolo. De esta manera los actos se van encadenando por la fjustificación de una simple necesidad y, el instante de la improvisación va a anular al tiempo quieto de la espera, para que los incidentes vayan tomando la forma de lo real. La narración aspira así a captar la huella efímera de las cosas, el estado de la vida en superficie e inmediatez; el tránsito virtual entre especular (¿cómo encontrar el hilo que une todas las ocurrencias?) y decidir (¿por dónde comenzar o hacia dónde partir?), dibujan el instante inminente en el que las cosas cambian. En la metamorfosis, el texto repone en clave la repetida pregunta de la Alicia de Carroll: ¿en qué sentido?; pero también se puede evocar el Copi del mismo Aira, donde consigna que la construcción de historias es el punto central de

su poética. Así, la aventura demanda tanta realidad como la topografía de la calle, sólo que juega a retacearle a la narración la linealidad ajustada al canon de la lógica causal. Relato y digresión, de este modo, constituyen anverso y reverso de proceso y resultado, la grieta donde la repetición demuele la legalidad de la razón por una existencia sujeta al “azar sin cálculos”. Propiedad y potencia del lenguaje, la repetición insiste, en transgredir la ley del “belletrismo” creando escena y mutando figuras, sin peso ni gravedad. La acción entonces, marca la génesis del relato y señala un intervalo suspendido donde Mario “percibe” el comienzo inminente de una aventura, cuyo lado más oscuro puede devolverlo al pasado roído por la costumbre.

La lógica de la trasposición supone el lugar del presente continuo, el desplazamiento intersticial por la cartografía urbana que impugna el recorrido lineal. Aquí es donde se abre para Mario una suerte de viaje iniciático, la posibilidad de cruzar la frontera que “separa” su vida diaria de la conspiración religiosa y tecnológica que anida en el siniestro convento de la Misericordia. Mario se sitúa así sobre el filo que agudiza la percepción cierta pero lábil del acontecer, la mirada que instantáneamente capta el lado siniestro de la trama, el punto o límite que lejos de terminar, separar o dividir, acentúa la tensión entre la singularidad de una vivencia y la universalidad del devenir. Galerías, perspectivas y pasajes van

articulando, ante los ojos de Mario, las líneas que llevan a los recintos cerrados que su intromisión se atreve a profanar. Su objetivo es inocente: se trata de encontrar a Lidia, la joven madre que aún no ha visto. Y la inocencia, precisamente, atañe a ese misterio de los hechos, a la extrañeza que combina los rincones del infinito y el desenfado ingenuo, impertinente y sutil de la incursión; inocencia de la mirada como reserva del sentido, anverso de la riesgosa promesa para la pulsión del descubrimiento. Si el claustro es escenario donde la trama se desarrolla al compás de monjas ladronas y probables asesinas, Mario se convierte en actor que se mueve con ritmos de tácticos silencios conspirando con el coraje de un héroe barrial. Pero también reviste la máscara de un niño, curioso y entrometido, que va dejando de temer las consecuencias ante las monjas abominables. Y si la realidad del niño se derrama en el interior de una morada “verdadera o fantástica”, al salir es posible que se anulen “todos los lapsos” y esa realidad pueda reanudarse “exactamente donde había quedado”. Así es cómo se produce la repetición continua y serial, una especie de inmovilidad móvil donde la totalidad, ilusoria, se escande en fragmentos de imágenes y sentidos: “No valía la pena apurarse, ni pensar lo que quedaba por hacer en la jornada, porque todas las cuentas volvían a cero”; sólo que las cuentas exigen que los umbrales sean traspasados. En este sentido, la velocidad y la acumulación afectan al espacio (la ciudad, el barrio, la calle), y también al

tiempo. Lo real, entonces, se desliza en un orden de embriaguez y perfección, cuya forma consume la juntura de los extremos, anulando los blancos y las distancias entre el peligro y la calma, lo conocido y lo ajeno, la vigilia y el sueño.

“Pero aunque parezca increíble, la acción nos da una segunda oportunidad, sin necesidad de que el tiempo retroceda; porque el recuerdo y la interpretación de lo que se vivió se traducen en hechos, y estos configuran nuevas escenas, en cuya sucesión dándose un progreso, hasta llegar al desenlace” (84-85).

Toda una teoría, una concepción de la novela y la narratividad. Si desde la marca enunciativa en tercera persona se impone cierto registro impersonal, las digresiones y los paréntesis a los que Aira recurre con frecuencia, saben insinuar y exponer el centro de su poética. Así, las vueltas seriales que mezclan las voces (las de los personajes, la del narrador) proponen una sintaxis narrativa donde se repone por partida doble la insistencia de la escritura airiana: la falta de respeto a la idea de corrección y la precipitación del final en una historia. Por lo tanto, si hay algo que el lenguaje evita con el desborde caótico de episodios, es el tiempo moroso y agonizante de la reflexión. Aquí, tanto el espacio (el kiosko) como el tiempo (el de las peripecias), connotan la fragilidad del límite entre causa y efecto, procedimiento y resultado, provocación y

consecuencia. El autor llamado César Aira que publica sin pausa; el narrador que cuenta y participa como alquimista de los tiempos; el personaje que encarna una experiencia, dejan ver los circuitos desde donde se enuncia y se actúa. El estilo airiano se desliza y fuga por andariveles de rizos y ondulaciones, haciendo del continuo la clave de su poética. De este modo, los conocidos senderos del barrio de Flores permiten asomar la levedad de los hábitos amenos, donde la rutina no excluye el secreto guardado en las criptas subterráneas. Y allí donde la aventura y el comic dibujan los cuentos de pasadizos tenebrosos, el joven diariero descubre la manifestación plena y mágica de lo real. Cada escena va a revelar el orden paradójal del secreto engendrado en la superficie misma de lo visible, ya que, después de todo, el convento queda enfrente del kiosko. El cuento de la vida entonces, se hace tangible en zonas sin tiempo ni densidad, como puertas cerradas, claraboyas o madrigueras; es aquí donde la transmutación de interior y exterior va a hacer de la acción surrealista, la súbita ocasión de una epifanía que pone al absurdo del lado más luminoso de lo real.

En la inmensidad del desierto o en el bullicio barrial, Aira escribe contra el enmudecimiento de Borges, contra el centro vacío en el que lo real se funde en el Libro para callar. Tal como Nicolás Rosa sostiene en **El arte del olvido**, en Borges no hay extensión y en consecuencia no hay relato, no hay duración porque no hay historia, puesto que todo lo absorbe

la infinita “fuga del punto”. Las narraciones de Aira se extienden indefinidamente buscando sus artificios y estrategias en el campo pleno de la libertad absoluta. Desprejuicio, soltura y desenfado maracan su filiación con Gombrowicz, por lo cual el azar en Aira se manifiesta como plena libertad, como desacato a sus propias y explícitas intenciones de escritor, a la matemática que calcula rutas y pronostica sueños y desenlaces. El continuo, como los pasajes, ya no reconoce distinciones entre mundo y literatura, porque en sus páginas la manía de contar también llega a alcanzar los nombres precursores y el suyo propio. Darle vida y movimiento a los mitos e ideologemas nacionales –los caciques, malones y soldados-, caricatura y ficcionalidad a “personas reales” de Rosario, forma parte del imaginario que cruza texto y vida y de una política de escritura que solicita ya no la ascética moral del demiurgo creador, en un círculo incandescente, de un modelo de lector puro. Así, por ejemplo, su novela *Los misterios de Rosario* ya desde el título parece nutrirse del folletín, así como adscribir a cierta modulación del cómic y las telenovelas por algunas referencias que aparecen allí. De esta manera, desconoce los objetos privilegiados por la estética “con mayúscula”. Si Aira reniega de Borges, es porque prefiere colmar el hueco de la conjetura con los saltos constantes para tender un puente simultáneo entre acto y posibilidad. El déficit narrativo de Borges es reemplazado por Aira con un régimen que expande

las posibilidades del relato y alterna entre el exceso (de historias transcurridas y demoradas en la doble apuesta de pasado y futuro, de íconos hieráticos a la fuga eterna de un comienzo siempre nuevo) y la economía (el corte, la resolución rápida, la síntesis que termina por resolver el desorden de las peripecias). Tal como lo dice en **Copi** y lo hace en **La mendiga**, las escenas están listas para el dibujo de un mundo que se ha convertido en teatro y en el que las distancias ya se han acortado. A la manera de Roussel, las cosas se acumulan, los acontecimientos se “pegan”, haciendo del vértigo perpetuo la condición de un espacio que tiende a la miniatura y de un tiempo vuelto pura velocidad. En sus trazos inciertos es posible leer el misterio de atonalidad, la disonancia que sabe extraer del más puro silencio el quantum máximo de sonido. De este modo, la mendiga puede tocar la melodía incomprensible. Saber seguir los rastros de la invención implica reconocer, como el mejor de los destinos, el movimiento y el desliz de historias gratuitas que aspiran a borrarse en el gesto de lo efímero. De ahí que la extrañeza intervenga como efecto de lectura o como resultado pero también como procedimiento donde se aloja el germen de la ficción, el mecanismo Scherezada que crea una fuente inagotable de historias.

c- Los juegos del nombre propio.

Los misterios de Rosario es una novela que expone toda una elaboración a partir de las formas populares de la cultura, tomando los géneros de masas como el marco más adecuado para armar una narración. De este modo se introduce el folletín con los vaivenes de una trama amorosa, y también con la historia del Sabio loco y del Héroe desesperado. Si el nombre propio de Alberto Giordano encamina la ficción verídica, el mismo funciona como senda de doble mano al jugar con la confusión desopilante del verosímil: un cataclismo meteorológico, de magnitud apocalíptica, amenaza con destruir a Rosario, “la segunda ciudad de la República”. Pero la clave del enigma urbano le está reservada al insigne investigador, en quien también parece estar depositado el destino de las Artes y Letras nacionales, refugiadas en el amenazado edificio de la Facultad de Humanidades. Habría que detenerse en la noción de *verosímil* para advertir que ciertos datos de la identidad real extreman el efecto de la semejanza porque son, no porque parecen. De esta manera la identidad es forjada en un sentido literal. Desde la génesis misma de la escritura, César Aira pone a prueba una vez más el sentido de lo real y la eficacia de un modelo para mostrar los límites y la extensión tanto de la forma (el modo de presentar y decir la historia) como de la materia (el conjunto de anécdotas y sucesos que le da pie) , allí donde el sistema categorial de

creencias (lógica de tiempo y espacio) es desafiado por el humor provocativo de la narración. Cuanto más experimenta con el realismo, Aira más apela a sus convenciones para exasperarlas y finalmente demolerlas; si bien es indudable que la sintaxis narrativa produce un verosímil también es evidente su propia ruptura, lo que se logra y se disuelve en el punto de inflexión de la biografía. En primer lugar, la generalidad, como atributo necesario de la representación, queda aquí descartada; para que el Giordano de Aira sea una singularidad, debe quedar expuesto y hueco al devenir de la metamorfosis, ajeno a la perplejidad del reconocimiento y al ajuste de cuentas con la eventual precisión de los datos. Por todo ello, *Los misterios de Rosario* implica el uso y transformación de géneros (la literatura, la televisión por ejemplo) y registros (el comic, el telefilm) que funcionan como medios o contraparte material de la historia. Se trata entonces de una escritura que cuenta con una noción textual del lector, esto es, un nombre conocido para algunos, como nexo “familiar” entre un personaje verídico y un círculo limitado de receptores, en condiciones de atribuirle el carácter de una referencialidad más o menos pública. El personaje o mejor, quizá, el actor, mantienen una suerte de correlato extraverbal con un tipo de lector capaz de localizar los códigos tendientes a identificar un perfil determinado. La extrañeza propia de Aira, implica por partida doble a un sistema de experiencia, susceptible de probar en algún grado la verdad del

suceso; pero también, ataca al corazón del verosímil en la exageración de los rasgos o en las hipérbolicas peripecias. En este contexto, no puede descartarse incluso la decidida deformación de las situaciones “conocidas” fuera de los límites textuales.

Los misterios de Rosario es un ejemplo cabal acerca del modo de funcionamiento del régimen de verdad textual. En otra de sus novelas, en **La mendiga** precisamente, la ficción televisiva se superpone a una historia inventada. Sin embargo se produce un cruce donde Rosa (el personaje protagónico) y Cecilia Roth (la actriz que interpretara una exitosa serie de unitarios) se encuentran. El personaje de esta última, la eximia ginecóloga argentina, también es referida mediante el nombre real de su portadora, quien termina por devenir alter ego de su papel. Es de esta manera como el proceso massmediático de lo real le devuelve a la ficción su sentido más pleno, el de la creatividad y la invención. Aquí los códigos televisivos operan como espacio intermedio, como zona aledaña de la cotidianeidad: televisión y costumbre (expectativa y puntualidad del programa) dan por tierra las prerrogativas de las Bellas Letras siempre bajo los auspicios de la extensibilidad de los límites. Irreversibilidad, tal parece ser la condición, falta de reverso que distinga la cara de lo real o de la ficción.

Volviendo a **Los misterios de Rosario**, ¿de quien se habla cuando se menciona a Alberto Giordano, cual es el borde que define la literariedad y

los secretos del mundo laboral de la universidad? ¿Quién es ese lector que se rie de los personajes de identidades genuina y socialmente documentadas en el afuera del libro? César Aira pone a prueba la potestad del nombre propio, el espacio jurídico entre la predicación de una persona real y los rasgos alterados por la hilarante creación. Si todo texto aloja un “corazón maligno” el de esta novela será el secreto convertido en burla festiva, en la pregunta siempre inquietante acerca de quien se está hablando. Y que los personajes sean críticos literarios, no es otra cosa que una estrategia de Aira: provocar la tolerancia intelectual (el texto tiene su propia verdad y se toma sus licencias) o el enojo que mezcla literatura y vida. El máximo riesgo de toda experiencia vanguardista es el juego horizontal entre arte y vida o, lo que viene a ser lo mismo, la literatura compuesta con las sobras de si misma, y además, con los incidentes y claves de la vida cotidiana. Pero si, como dijimos al comienzo Aira hace uso de los medios de la cultura popular de masas, es cierto que tampoco excluye una de sus operaciones que mejor lo definen, a saber, la paradoja. Es, precisamente la relación que se produce entre el alcance de la escritura dirigida a muchos, y el juego con el secreto, que involucra solo a algunos.

“Que eso se moviera era parte del circo general de vientos; la calle entera valsaba creando y destruyendo formas. Las palmas de las manos, apoyadas en el hielo, le ardieron, y se apresuró a recuperar la vertical, cosa que no logró sino al cabo de varios resbalones y cabezazos. Una vez de pie, vacilante, viendo de nuevo las cosas para

arriba, creyó que se caía, que el viento lo tumbaba como a una gorda palmera sin raíces. Aprovechó una correntada que lo levantó en vilo para dar un salto adelante, y ya estaba en marcha otra vez.” (71)

“No él, o mejor, no sólo él. Había otro, otro cojo ansioso perdido en la nevisca, otro mudo, otro fracasado, que se precipitaba a su encuentro...En el instante, en la sorpresa, el espanto se cerraba sobre él como un portazo, la verdad del doble. Qué quiere este imbécil? Reintegrarse, besarlo, cubrirlo como una niebla definitiva. El Monstruo ya es en sí una especie de doble”. “Y siempre a la par de Giordano. Monstruo con Monstruo, Monigote con Monigote. Dónde tendrá el corazón? Dónde la lengua? (74)

“Quizás era eso lo que estaba siguiéndolo: las miradas burlonas. Pero no, era algo mucho más material, a él nunca lo engañaba ese instinto”. (69)

El Giordano de Aira es neurótico, paranoico, depresivo y adicto dependiente de la proxidina, acosado por lo inconmensurable de la frustración personal, al caer el dictado de su seminario por falta de inscriptos. Azar y casualidad vuelven a tejer los hilos de una poética que nunca desistió de exasperar la brecha entre los contrastes y las proporciones. Es en ese cruce donde se baraja la posibilidad del personaje que en cualquier momento puede mostrar su faceta Mr. Hyde, la “mitad siniestra”, el doble monstruoso, también en una doble instancia: ser otro en uno mismo, en el nivel interno de la ficción; ser otro o ser el mismo teniendo en cuenta el marco de referencias que ya atañen, como desafío, a una pragmática textual: a) Alberto Giordano es el crítico rosarino, conocido en el medio universitario? B) El “malentendido” tácito de la escritura

genera un efecto de incertidumbre, equívoco deliberado donde la indiferencia procede como dispositivo base: “el personaje es el producto de una construcción, por lo tanto no importa de quien se trate”. Ahora, si el personaje coincidiera con la realidad empírica (coincidencia de nombre y perfil), cuál es el sentido para el lector que no pertenece al ámbito?. Poner a prueba los límites de la verdad y el peso específico del nombre propio, provoca otro reto: trasvasar las fronteras de la escritura en la que el autor ahora puede volverse el Dr. Frankenstein de su malograda criatura, jugando a los espejos deformantes: hacer que el profesor Giordano se reconozca o no en él, quien ineludiblemente se convierte en objeto de una experimentación peligrosa y sujeto de una imprevisible reacción frente a la misma.⁷¹

⁷¹ Omar Calabrese hace referencia a una metáfora en el film **Blade Runner** que puede servir para las observaciones sobre dobles y sosías. Aquí se trata de la figura de los “replicantes” que nacen como “robots” completamente similares a un original, el hombre, del que mejoran algunas características mecánicas (la fuerza, por ejemplo), pero que después se vuelven autónomos y, aún más, a él preferibles y hasta enemigos. Si sólo intentamos pensar, en los mismos términos, en los productos de ficción de las actuales comunicaciones de masa, se podría extraer de ello la misma filosofía: los “replicantes” (films de serie, telefilms, “remakes”, novelas de consumo, cómics, canciones, etc.) nacen como producto de mecánica repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más o menos involuntariamente una estética. Exactamente una estética de la repetición (tal es lo que sucede en Aira). Siguiendo esta línea puede analizarse la reinención del monstruo que Aira practica. Partimos de un dato de hecho. En los últimos años hemos asistido y seguimos asistiendo a la creación de universos fantásticos pululantes de monstruos. Ya esta constatación sería suficiente para reflexionar sobre una superficial relación el barroco y con otras épocas “similares” productoras de monstruos: baja latinidad, baja Edad Media, romanticismo, expresionismo. Todos ellos son períodos en los cuales el monstruo se emplea para representar no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, como sobre todo lo “maravilloso”, que depende de la rareza y casualidad de su génesis en naturaleza y de la oculta y misteriosa teleología de su forma. En la actualidad encontramos un sentido de fondo que alude a la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se

d- El realismo y lo real.

Con los motivos del campo o la ciudad, César Aira escribe novelas que llevan la paradoja al epicentro de la teoría sobre la representación. Y al usar teorías y saberes como instrumentos de la ficción, su práctica novelística queda consubstanciada en una concepción estética que nunca reniega del realismo. El caso de **La villa** es un ejemplo al respecto. Sin embargo, y a pesar de su peculiar modo de objetivación (la ruina social advertida por un testigo participante, Maxi, el protagonista de esta novela), en el género narrativo que Aira elabora, no tiene cabida ni la explicación racional del fenómeno ni la causalidad que atiende la emergencia de “nuevos” actores sociales como desproporcionada consecuencia de un desequilibrio clasista; de Aira tampoco puede esperarse la confección de un diagnóstico sobre la vulnerabilidad gregaria que afecta la justa distribución de las riquezas. Las reglas básicas de sus ficciones sustituyen la causa por el efecto, o invierten la dirección de una finalidad aparente. En este sentido, si de la descripción y del énfasis puesto en la evidencia se desprende una expectativa –en este caso, la representación objetiva de un conflicto en términos de mediación y totalidad- el truco que la frustra es precisamente el

muestra más allá de una norma (monstrum). Desde este punto de vista puede pensarse que la visibilidad en Aira implica la deliberada proscripción de la regla y la estabilidad. Cfr. Omar Calabrese, **La era neobarroca**, Madrid: Cátedra, 1999, colección dirigida por Jenaro Talens.

cambio de foco, el desvío de todo aquello que haga previsible un relato o que prometa el ajuste de cuentas con los datos de una experiencia certera. De este modo irrumpe la *casualidad* que volverá posible la conexión entre destinos individuales, curiosos y suicidas, –son los personajes inventados– y cirujas que se manifiestan, como nómades crepusculares, con rasgos grupales, colectivos y anónimos, al decir de Sergio Chejfec.⁷² Sin embargo el texto blande su propia verdad, esquivando el peso y el rigor de imposiciones referenciales porque reacomoda tales convenciones a los efectos de mostrar también, la otra verdad, la de la observación que da cuenta del proceso de creación, la de la escritura que se muestra haciéndose a si misma. De alguna manera, el recorrido que inicia el joven e inocente Maxi, vuelve a poner a la ciudad como objeto de una tarea que termina por descubrir las delgadas y oscuras líneas que separan la periferia del área metropolitana; así, la incursión por la múltiple y alienante realidad de Buenos Aires, reenvía a los mundos y submundos misteriosos de una

⁷² En un análisis, Sergio Chejfec pone en sincronía dos textos: **La Villa**, de César Aira y **Proximidades y distancias. El investigador en el borde peligroso de las cosas**, de Daniela Soldano. Distinguiendo las operaciones específicas a cada género (un texto es una novela, el otro bordea “la confesión y la digresión sociológica”), Chejfec trae a colación el mito de Sísifo, que en **La Villa** alude al trabajo repetido y sin esperanza ante la silenciosa condena por la que se nombra –paradójicamente– lo evidente. Maxi y el ñato son los personajes que corresponden respectivamente a los autores, los cuatro Sísifos que no repliegan la palabra ni la acción tras el esfuerzo inútil. Cfr. Sergio Chejfec, “Sísifo en Buenos Aires” en **Punto de Vista**, no. 72, Año XXV. Asimismo, sugerimos ver *El aire*, novela de Sergio Chejfec en la cual aborda, en algunos de sus fragmentos, la problemática de la disgregación y extrañamiento social, ante el avance de modos de supervivencia ligados a la recolección y trueque de desechos. Sergio Chejfec, **El aire**, Buenos Aires: Alfaguara, 1992.

ciudad que ya vislumbraron Marechal (**Adán Buenosayres**), Arlt (**Los siete locos, Los lanzallamas**), Bioy Casares (**El sueño de los héroes**) y Sergio Bizzio (**Infierno Albino**). Una vez más podría decirse que el viaje es el motivo que sostiene la narración, impulsado por el movimiento escópico del antropólogo, sobre una topografía que mueve la acción, mecanismo tan privilegiado en la narrativa de Aira y por la que ahora toma cuerpo una semiosis urbana. Tales procedimientos se encarnan en la omnisciencia narrativa y en el trato directo que el artista no esconde respecto a la materia de su narración; en este sentido juegan los datos espaciales –la villa del Bajo Flores, la esquina de Bonorino y Bonifacio, la comisaría 38, las inmediaciones de la avenida Rivadavia, la calle Directorio, Parque Chacabuco y la alta densidad de edificios, comercios y restaurantes. Ahora, Aira se concentra, al menos en algunos de sus fragmentos, en los mecanismos de un circuito (obtención, clasificación y transacción de materiales; basura, chatarra, hierro, plástico, papel, vidrios, latas) expulsando toda réplica quejumbrosa por el desolador entorno de la pobreza. El narrador muestra que hay otros que viven de los desperdicios ajenos, pero no se pregunta porque ni propone solución. Si la miseria es el motivo central del escenario que elige Aira, y a pesar de su relativo carácter testimonial, cualquier signo de denuncia queda descartada en una ficción que se basta a si misma, quitándole lugar al reproche posible. En este

sentido, la alusión del narrador a los refugios improvisados y la descripción minuciosa del interior de la villa, constituyen los microespacios, los mundos simultáneos y paralelos que también vimos en el refugio de madres solteras y el Colegio de la Misericordia (en **El sueño**) o el gimnasio (en **La guerra de los gimnasios**) que demanda una estrategia de observación de cerca. Cuando decíamos más arriba, “relativo” nos referimos al punto de viraje que adopta la novela quedando a merced de una suerte de pliegue de doble faz. Las siguientes citas textuales pueden contribuir a una mejor comprensión del problema.

“Una ocupación voluntaria de Maxi era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. De un gesto casual había pasado a ser con el correr de los días un trabajo que se tomaba muy en serio.....y si un día, o mejor dicho una noche, no hubiera podido salir a hacer sus rondas por el barrio, habría sentido agudamente que los cartoneros lo extrañaban, y se preguntaban “dónde estará, ¿por qué no habrá venido? ¿se habrá enojado con nosotros?” Pero nunca faltaba. No tenía otros compromisos que le impidieran salir a esa hora.” (9)

“La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se había hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigan en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver”. (13)

Llevar a la superficie de lo visible lo que está encerrado. No se trata de una voz militante sino de la concreta mostración del fenómeno, del dibujo y la iluminación de su rostro taciturno. La bisagra entre los dos costados del texto, como indiferenciación entre lo real y la invención, pueden leerse en el sonambulismo de Maxi, en sus figuraciones siniestras de los atardeceres y la especulación fantástica de la mujercita de negro que sale del espejo para protegerlo; la *miniatura* no es otra que Adelita, la sirvienta que trabaja en frente de su casa y que convive con los cartoneros, el mismo talismán y sortilegio que viene del fondo nocturno para hacerle una advertencia (cuyos signos son “leídos” o supuestos por el narrador en tercera, mutados, en un peculiar estilo indirecto, con los improbables pensamientos de Maxi). Por otra parte y a diferencia de sus vecinos, la pequeña mujer lleva nombre y se desempeña bajo patrón.

Vasos comunicantes, como los pasadizos secretos de la villa son los filtros engañosos que manipula el narrador; los mundos son paralelos, y las carencias de uno de los circuitos (los cartoneros no tienen nombre, ni identidad y ni su lenguaje es representado, salvo como formas fantasmagóricas de proyecciones imaginarias en tercera persona) es compensada por la representación de gestos, hábitos y costumbres, incluso del habla de los sectores medios (fundamentalmente representados por las colegiales y sus familias). Lo que sí toma Aira como blanco de

representación son los códigos internos de grupo, los mecanismos de sanción y de lealtad que circunscriben las reglas básicas de convivencia y de supervivencia entre los marginales. Desde el aspecto fabulador o testimonial, esa suerte de sondeo que pone a prueba los extremos entre lo real y la ficción, no hace otra cosa que reactualizar los síntomas de *civilización y barbarie* en la cultura argentina. A pesar de reaparecer vaciados de contenido histórico originario (el contexto decimonónico), la tensión vuelve a aparecer con la fuerza del inconsciente o de aquellos factores que expresan sin apriorismos ni exterioridades, la irreductible singularidad de una cultura o de una experiencia social. Si es cierto entonces que en el texto se produce una suerte de parpadeo o de intermitencia de géneros, lo que pone a **La Villa** en correlación con **El tito** es su ambiguo estatuto de crónica, su condición relativa de ensayo, con la salvedad que en la segunda hay una distancia temporal que permitiría hablar de un salto histórico.

El punto luminoso, alucinante donde el próximo espesor de la realidad envuelve el germen de historias sospechadas, entrevistas o inventadas; de allí, entonces, surgen los personajes del corrupto policía que investiga los inciertos rastros de la proxidina; o la intromisión de las adolescentes (Vanessa, la hermana de Maxi, Jessica, su amiga) que siguen los inciertos itinerarios del solidario gimnasta. Estos son algunos de los

disparadores del equívoco como motor de una escritura que borra los límites entre lo real (asesinatos y contrabando de droga, inmigrantes bolivianos y peruanos dedicados al narcotráfico, la presencia de los medios televisivos en las vidas públicas y privadas) y la ficción (de alguna manera los personajes se involucran con el asesinato de Cynthia Cabezas, perpetrado en el barrio que funciona como núcleo de la trama; de alguna manera, la compulsiva propensión de la anécdota tiende a un maniqueísmo hiperbólico que sintomáticamente juega con el significante villero: el policía es un “villano” exagerado que expía sus “culpas” en el fracaso de su labor. Por contraste, el feliz desenlace de Maxi (su nombre es en sí mismo la paradoja de lo grande y lo pequeño por el apócope), casi un gigante protegido en su sueño incontrolable por los diminutos habitantes de la villa, repone algunos de los mecanismos de la tradición literaria universal: los cartoneros se convierten en duendes y hadas benefactores; y Maxi, de algún modo, se vuelve el Gulliver de Swift.

La figura espacial por la que Aira se manifiesta son las vueltas, los círculos y espirales implicando el sentido con la curiosidad y el asombro que deviene del accidente, la contingencia o la casualidad. Pensemos sino en la figura de la villa, una “calesita” iluminada con sus vaivenes moldeados en el crisol de bombitas eléctricas, la energía de un derroche incontrolado. En este mismo sentido, la intervención mediática del

periodismo televisivo, implica menos el efecto de irrealidad que la alucinación que vuelve horizontal el terreno por el que se deslizan llegando al final cirujas, villeros, ladrones, inmigrantes contrabandistas, predicadores religiosos y una jueza inexpugnable junto a las asustadas Vanessa y Jessica. Son los personajes y los tipos sociales de un orden que no cierra a pesar del final feliz que termina en la vuelta completa, como una calesita multicolor.

Por todo ello podemos decir que Aira no se inscribe en el marco de un realismo clásico a la manera de Lukacs.⁷³ En su afán por mostrar el

⁷³ Lukacs retoma de Marx algunos principios metodológicos fundamentales del método dialéctico en las ciencias humanas: estructura dinámica significativa, conciencia posible y posibilidad objetiva. El materialismo dialéctico, fundado sobre esos conceptos, implica la afirmación de que todo hecho humano se presenta como una estructura comprensible por el análisis de las relaciones constitutivas entre los elementos que la componen y como elemento constitutivo de un cierto número de otras estructuras más vastas que lo abrazan y lo integran. Todo hecho humano tiene, en esa perspectiva, un carácter dinámico y no puede ser comprendido sino por el estudio de su evolución pasada y tendencias internas orientadas al porvenir. Su estudio presenta un proceso con dos instancias complementarias: destructuración de una estructura antigua y otra a punto de constituirse. El universo novelesco es descrito por Lukacs como un mundo que no podría aceptar un héroe positivo por la simple razón de que todos los valores que lo rigen están implícitos y porque en relación a esos valores, todos los personajes tienen un carácter negativo y a la vez positivo. En este sentido, el héroe problemático está constituido por la búsqueda de esos valores auténticos. Asimismo, la relación entre el desarrollo de la burguesía y el de la forma novelesca, plantea toda una serie de problemas, y en primer lugar, el de saber cómo la realidad económica ha podido engendrar un género literario correspondiente. La sociología de la literatura se había fundado en la hipótesis de mediación en la conciencia colectiva que establece el lazo entre la vida social y económica y las grandes creaciones del espíritu. **Teoría de la novela** es un ejemplo de la ciencia del espíritu que no supera sus límites metodológicos. Para Lukacs, que se había vuelto hegeliano, entre los antiguos representantes de la misma se contaban aquellos vinculados al kantismo sin estar liberados de las secuelas del positivismo, como el caso emblemático de Dilthey. Según sus propios términos, **Teoría de la novela** es una obra que supo aplicar concretamente los resultados de la filosofía hegeliana a los problemas estéticos. Aquí busca establecer una dialéctica de los géneros fundada históricamente sobre la esencia de las categorías estéticas, sobre la esencia de las formas literarias, allí donde se produce una estrecha ligazón entre

artificio, Aira sube las cosas hacia la piel del lenguaje tramando en la superficie un tiempo y un espacio que da forma a un hacer continuo implicando a la acción (de observar y narrar) en sintonía con un tiempo presente y futuro, resultado en cierto modo del contacto (incluso aquí ficcionalizado) con la comunicación de masas. Pero además, y en función de ese inmediatismo, hay un vuelco hacia el instante desde el cual la narrativa airana arma una dialéctica entre el fragmento y la totalidad: la intensidad. La aceleración del tiempo, la contigüidad del espacio son los marcos que demanda la voluntad de pasar al otro lado; pero también son los síntomas de un estado alucinado y real, extraño cuanto más interviene la autopercepción y, sobre todo, escindido, desdoblado en el sentido que determina la conciencia de lo simultáneo. Por ello la iconografía airana se presenta en la rapidez del devenir urbano allí donde los escarceos de la lógica traman una sintaxis narrativa hecha de saltos y digresiones. Se trata de una iconografía que empalma los fragmentos del contexto o de un entorno contemplado muy de cerca; es la instantánea captación de un ojo

categoría e Historia. Su método es abstracto en el más alto grado, separado de las realidades concretas, sociales e históricas. La problemática de la forma novelesca es el reflejo de un mundo dislocado. Así, la diferencia entre epopeya y novela radica en los datos histórico filosóficos que se imponen a la creación. La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida ya no está dada de manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema pero que no obstante, sigue apuntando a la totalidad. Cfr. Georg Lukacs, **Teoría de la novela**, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974.

que registra su propia mirada, la desmesura de la simultaneidad que tiende una trampa a las ilusiones referenciales.⁷⁴

Aira siempre pone a prueba la elasticidad del confín, extremando las posibilidades del conjunto a partir de sus consecuencias extremas. De esta manera, puede desactivar los datos de la perspectiva lineal exasperando las variaciones del punto de vista (del narrador, del personaje) en combinación con actitudes banales y transitorias que son objetivadas desde la distancia o la cercanía. Lo que en realidad sucede es la autodestrucción de la perspectiva, como el “trompe-l’oeil” o la anamorfosis, operaciones del gusto neobarroco. Mientras **La Villa** produce un movimiento de turbulencia por una acción que cada vez se potencia más, el nuevo orden que se va realizando es una especie de mutación perceptiva, encarnada en los personajes que deben amoldarse a nuevas estructuras con formas de nudos y laberintos. Y en este continuo que es “la calesita”, se nos permite descubrir que ya no hay encrucijadas monoplanares, porque hemos quedado lejos definitivamente del universo explicado en base a reglas

⁷⁴ El artículo de Barthes analiza las reglas culturales de la representación. Su lectura nos sugiere el sentido que se debate en la denotación de lo “real concreto”, en la representación pura y simple de lo real que es o ha sido; resistencia que remite a la oposición entre lo viviente y lo inteligible (podemos agregar, entre la naturaleza y la cultura) como si lo que vive no pudiera significar, aunque sea ese mismo “real” la posible referencia esencial del relato histórico. Lo “real concreto” se vuelve la justificación suficiente del decir. El texto de Aira puede ser pensado desde las pautas del realismo moderno, cuya verosimilitud queda implicada como discurso acreditado por la referencia. Cfr. Roland Barthes, “El efecto de lo real” en **El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura**, Barcelona: Paidós, 1987.

concatenadas.⁷⁵ La fábula que **La Villa** propone es la de quien puede cruzar el puente, saltar el alambrado o dar el salto hacia el abismo de un mundo fragmentado, encontrando un orden diverso del punto de partida.

e- A modo de cierre en Aira.

El realismo de Aira no se confunde con la referencia exterior de la novela canónica (Balzac); tampoco se agota en la autorreferencialidad que excluye la potencia creativa del mundo. Como si despegara de los momentos inaugurales del Formalismo Ruso, la poética airana destaca aquellas instancias específicamente literarias (la forma, el procedimiento y el estilo) para llegar a hacer del mundo una dimensión aleatoria del lenguaje. Desde la perspectiva actual de la mirada artística, bien se ha señalado la relación entre la escritura de Aira y los medios de comunicación, entre su ritmo compulsivo a la hora de publicar, y su lógica implacable de escritor que rebasa las leyes del mercado masivo y editorial (Montaldo, 1998; Contreras, 2002; Link, 2003). Así, más que copia y observación de lo real, la narratividad de Aira consiste en esa operación

⁷⁵ Actualmente nos descubrimos en un mundo de riesgo, un mundo en el que la reversibilidad y el determinismo se aplican sólo a simples, limitados casos, mientras que la irreversibilidad y la indeterminación son la regla. Dicho en otros términos: mientras que el proyecto de descripción y explicación de la naturaleza como concatenación de comportamientos generados por un pequeño número de reglas ha fracasado, aparece la idea de un universo fragmentado, compuesto por comportamientos locales diferentes por calidad. Cfr. Omar Calabrese, 1987.

que transforma el mero transcurso de los hechos en lo real como efecto y acontecimiento puro. En esta frecuencia, se trata del plus que anula la discriminación espacial entre mundo y literatura, o, en todo caso, de una experimentación extrema con los mecanismos del continuo entre arte y vida.¹⁷⁵ Como punto de partida, vamos a apelar a los términos de performance y actuación. Digámoslo en esta forma, si se quiere. La poética incide en la vida; y al mundo real de los medios y las instituciones, ya le es difícil imponer las condiciones de acceso y permanencia. Entonces es cuando la vida (ese exceso de realidad implicado en los circuitos que legitiman el nombre propio), es deglutida por la ficción que, lejos de esfumarse se transforma y acelera, volviendo a la literatura como su materia y su síntoma, o como la clave misma de lo real. Todo es literatura, y por eso es más real. En este sentido, la escritura es voraz porque su primer paradoja reside en convertir el signo de su máxima exterioridad (contexto, entorno, determinación) en el sustento básico de su narratividad o en el soporte de la modulación referencial. Antes de los relatos enmarcados y de las cajas chinas, antes del “asunto interno” que pertenece a las fábulas genuinas, la construcción del mito personal es la puesta en

¹⁷⁵ “El vanguardista -dice en “La nueva escritura” - crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo de recomenzar desde cero el trabajo del arte. Entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra sino los que inventaron procedimientos para que las obras

escena de una performance de intervenciones públicas (entrevistas, conferencias esporádicas, incluso sus propias publicaciones o ensayos mediáticos) y ausencias o reclusiones voluntarias. Ni meta ni paratextualidad; la imagen de artista es producto de una construcción y parte de una trama; es, en todo caso, el primer signo del relato. Si en Aira queda abolida la lógica racional que distingue adentro y afuera, el espacio implica una relación complementaria con el tiempo: nada es anterior al germen de la ficción. Nada sucede antes de la acción propiamente dicha, es decir, antes del instante en que la creación da cuenta de sus circunstancias, del presente y de su historia: nada *es* antes de ser narrado (no en vano la figura de quien relata alcanza las dimensiones de una omnisciencia ubicua o de un protagonismo en primer plano). De este modo, los elementos que permiten reconstruir tal sistema de enunciación son fundamentales para entrar en una lógica narrativa donde el tratamiento de la temporalidad nunca evita la relación causa-efecto. Este es uno de los puntos centrales para inscribir la poética airana en el mapa donde la tradición de la literatura argentina (la literatura gauchesca) y las vanguardias europeas ingresan con la torsión de la paradoja y la inmediatez. Porque si en el realismo canónico la escritura ostentaba su misión teleológica y dialéctica, su preceptiva de generalidades, conceptos y mediaciones, Aira da vuelta la

se hicieran solas”. Ver César Aira, “La nueva escritura” en **Boletín/8**, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad de Rosario, 2000.

concepción de lo real promoviendo una trama por donde el modelo de lo típico, previsto y reconocible, se transmuta y se desdobra en la figura de la otredad: la lógica del azar.¹⁷⁶ Esto es: o bien el objeto del cual se habla se escurre y se disuelve en un juego de variaciones formales (por lo cual habría que hablar de metamorfosis) o bien puede permanecer reconocible en los restos de una procedencia impropia.¹⁷⁷ Quizá entonces el término de *extrañamiento* venga en auxilio con un aire de renovación formalista pero sobre todo puede que incida cuando ya es posible captar relentes lejanos de una presencia que nos fue conocida (la lectura canónica, instituída); ahora es posible ver de cerca su carácter de realidad transformada, en el instante mismo de su creación o en su puesta en escena como movimiento pleno; se trata de los alcances *montruosos* de lo real, como materia y resultado (los extremos del antes y el después) de un mismo proceso, se trata de la química que el autor-personaje-narrador logra buscando el latido íntimo de la forma, antes de alcanzar el estatuto de historia o narración. Sin ir más

¹⁷⁶ En “La nueva escritura” Aira trata de un modo particular los problemas de la historia, del realismo y el verosímil a contraluz del procedimiento que oscila entre la memoria individual y la prescripción cultural y colectiva. A propósito, citamos sus palabras textuales: “Cage justifica el uso del azar diciendo que así es posible una composición musical cuya continuidad esté libre del gusto y la memoria individuales, y también de la bibliografía y las tradiciones del arte. Lo que llama ‘bibliografía y tradiciones del arte’ no es sino el modo canónico de hacer arte, que se actualiza con lo que llama ‘el gusto y la memoria individuales’”. Lo verosímil se halla encerrado entre estos cuatro elementos que menciona Cage: es cultural y arbitrario, lo cual significa que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene (y a los que hasta concede una verdadera promoción social) varía considerablemente según el contexto histórico, artes, géneros, etc”. Ver “La nueva escritura” op. cit.

¹⁷⁷ Cfr. Nicolás Rosa, **La lengua del ausente**, op.cit.

lejos, es el propio Aira quien puede devolvernos a la génesis del realismo con su novedosa idea de salto al vacío impulsada por Lukacs en contraposición a un naturalismo de corte más distante y basado en la observación y en la copia que excluye la participación del sujeto en la construcción del mundo.¹⁷⁸ Desde este punto de vista, la poética narrativa de Aira se zambulle en el centro de un problema teórico, pero sin desatender nunca al germen de la historia ni a esa materia previa que constituye esa suerte de abismo en el que debe sumergirse el narrador; así puede recuperarse el artificio artesanal que exime a la literatura de su condición deudora y subsidiaria del discurso de la Historia, la Ciencia o de su propia Teoría: así, la condición del artista se recupera por encima de la representación y se la rescata a costa de la intervención funcional y jerárquica del concepto.¹⁷⁹ Desde este punto de vista, los temas de la

¹⁷⁸ Precisamente en la noción de realismo, Lukacs “deja un hueco de conceptualización ahí. Hueco que alude a la articulación de teoría y práctica, esa especie de salto al vacío, pues tiene por horizonte la plenitud de lo real. El realismo es la forma que ha tomado la realidad para la literatura (Jakobson lo vio claro: la historia de la literatura es el sistema de los realismos). Yo veo en este concepto vacío de Lukács una grandiosa intuición del Salto, que es anterior a la literatura y pone al escritor en el corazón de lo real. Pero Lukács advierte: no lo consigue cualquier participante de lo real, sino sólo el que se desprende de sus determinaciones históricas y busca y anhela el cambio, lo nuevo. La transformación de lo real, y la de la literatura, deben verse en esta simultaneidad dialéctica”. Ver, Cesar Aira, “La innovación”, en **Boletín/4**, Rosario, 1995, p. 32.

¹⁷⁹ “Lo de la representación no quedó del todo claro (...) Para hacer esta evaluación del realismo de la escena onírica, debemos tener un paradigma, un modelo, y éste no es otro que la realidad misma, cuyo efecto sobre nosotros estamos constatando todo el día. ¿Y cómo lo hace la realidad? ¿Cómo logra ella dar ese efecto de real? Hagamos como si la pregunta no estuviera mal planteada (por cierto, ¿qué otro efecto que el de realidad iba a producir la realidad?), hagamos en beneficio de la demostración como si la realidad fuera un agente más en procura de una ilusión de realidad, al mismo nivel que las novelas, los cuadros, el teatro, el cine, la escultura hiperrealista, el sueño, la alucinación

Historia Nacional pueden asumir rasgos de personajes (Rosas, Lavalle) o de episodios (la Campaña al Desierto, los viajes europeos o los malones); como sea, el efecto de lo real parecería ser más bien el resultado óptico a la luz de la posición que adopta el narrador, cuyo matiz cambia de gradación de acuerdo a la cercanía o la distancia con que se mira. Si por momentos la Historia toma dimensiones monumentales, el detalle convoca la miniatura escénica que restituye el proceso de la Historia como materia narrable, el carácter experimental del relato quedando a salvo de las convenciones de museo. Pensemos en algunos ejemplos textuales vinculados con la vista, la mirada o la visión. En **La liebre**, el dispositivo caleidoscópico con el que Clarke (el viajero inglés) alterna la monotonía de la llanura se duplica en las fábulas sobre el presunto animal que, más que ser el presupuesto sobre el que se habla, es la cosa que impulsa y origina la cadena interminable de relatos. Así, la gema diamantina que persiguen las tribus tiene forma de liebre (eso se dice) y a su vez, una liebre fue lo que cayó al fondo de un pozo hasta que sus ojos se agrandaron desmesuradamente; incluso su leyenda toma forma (e impulso para seguir transmitiéndose) por el arco superciliar derecho de Erasmo, cuyo tallado fue encargado por el sabio a

inducida con drogas, etc, ¿Con qué elementos cuenta la realidad para lograr ese efecto, y para lograrlo mejor que cualquiera de sus sucedáneos. Bueno, una vez más, cuenta con la ventaja de ser el paradigma con el que se mide el éxito de los sucedáneos. ¿Pero si no fuera el paradigma? ¿Si todavía tuviera que ganarse ese privilegio? Aun así sería incomparablemente más eficaz en virtud de la cantidad innumerable de detalles que puede poner en juego y hacer coincidir en la creación de realismo. Ver Cesar Aira, **La broma** y **Taxol**, .Buenos Aires: Simurg, 1997.

unos judíos de Amsterdam para ajustar mejor su monóculo y poder así seguir leyendo. La serie de relatos duplica la intensidad de la acción y la matriz inventiva que mueve a los personajes: *son* mientras narran o son narrados. Asimismo Rugendas, el pintor de **Un episodio...** ve alterada su capacidad visual a causa del accidente que le obliga a usar una mantilla negra para proteger lo que le queda de vista; o Maxi, el Gulliver inocente de **La Villa**, mezcla de somnolencia con ceguera nocturna. Lo que Aira muestra en sus ficciones y teoriza en sus ensayos es una suerte de fuerza translingüística que empuja la savia narrativa hacia delante, antes de que llegue a naturalizarse el signo como convención del sistema lingüístico, antes de que la palabra pierda la atracción de la imagen. Algo de la consigna china “que lo antiguo sirva a lo nuevo” señala cómo llegar hacia una imagen, que además, en el caso de Aira, supone siempre comenzar relecturas de la literatura “clásica” (el realismo, el género de aventuras); así convoca las huellas de un deleite inolvidable en un trabajo experimental con stocks de significación. Aira destila el jugo de aquellas conexiones imprevistas que dan forma a los sucesos, abdicando de los reflejos directos o las causalidades simplistas. De ahí el efecto televisivo y/o cinematográfico de la narración, porque antes de contar hay que saber mirar para advertir la delgada línea entre lo invisible de la letra-pantalla y lo que desde allí se convierte en visibilidad pura. La literatura airana, si algo lleva

a cabo de manera programática, es desnaturalizar la representación clásica apoyada sobre falsas evidencias, señalando el verdadero deseo que ellas traicionan y reprimen. En este sentido la “apariencia” no viene a oponerse a “esencia” como un sustituto inerte; es, por el contrario, la predicación activa y viviente del objeto que muestra, ante todo, las leyes y los efectos de lo visual, el registro iconoclasta de la verdad infinita del mundo.¹⁸⁰ Así, la narratividad de Aira tiene en común con la presentación filmica una suerte de tercer sentido como puesta en código de lo irreducible donde la imagen segrega un elemento que le es funcional, y pertenece tanto a su lado oculto como a la superficie. Lo que muchas veces llamamos acontecimiento es la manifestación, la presentación como acto y como gesto.

¹⁸⁰ Aira nunca intenta reabsorber las contradicciones ni neutralizar la heterogeneidad de las cosas; sino que juega, más bien, a simular una unidad, desmaracándose del saber que constituye a los enunciados. Aira inscribe la extrañeza inherente al sistema de enunciación. Al respecto, resulta interesante cotejar esta perspectiva con la óptica desarrollada por Serge Daney quien recuerda la observación de Christian Metz, según la cual la traducción lingüística de un plano de un revólver no sería la palabra “revólver” sino algo como “he aquí un revólver”. La trayectoria del dedo, la pulsión escópica y balística ponen de manifiesto el problema de la enunciación en el cine que funciona como la instancia que enuncia en tanto voz silenciosa (la que dice “he aquí”). Pero más que aserción y sentido, la imagen es la instancia que vuelve presente, lo que activa el mecanismo de la enunciación, más allá de los contenidos ligados con el terreno de la denotación. El problema es el de una imagen que insiste más allá de la localización precisa, una imagen que resiste la reducción al estado puro de la información. Narración (en Aira), película (en Daney): se trata de un texto que no oculta más su pretexto que a su vez es sospechado, entrevisto, vislumbrado; entonces, ya no se trata de fragmentar la pantalla sino de “hacer figurar en ella la fragmentación; no romper una continuidad sino hacer hacer emerger una ruptura en la cinta misma de la presencia; revelar el sentido oculto de los seres y las cosas sin romper la unidad temporal. Y esta unidad no es sino aquella del continuum espacio temporal de la representación”. Ver Serge Daney, **Cine, arte del presente**, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004 (traducción de Emilio Bernini y Domin Choi).

Al comenzar este trabajo habíamos planteado que lo real, lejos de implicar un presupuesto, suponía más bien un problema (artístico, teórico o filosófico), un interrogante inherente al proceso de la narratividad. Quizá ahora podamos correrlo del lugar provisorio de punto de partida para reconocerlo en términos de una ecuación que el propio Aira pensó alguna vez como “procedimiento y resultado”.¹⁸¹ Si invención y realidad es la “materia inicial”, la fuerza que integra la fábula y el ready made, queda por ver lo real en tanto efecto del trabajo, en tanto modulación artificial de ciertas convenciones: en este sentido lo real se identifica con la forma y la forma con el acontecimiento. Pero cuando hablamos de trabajo y sobre todo cuando pensamos en la fábula y el ready made, hay que incluir al tiempo en tanto inversión de la causalidad lineal, una suerte de operación colectiva que en un momento de la Historia, en este caso, la Historia del proceso artístico, haría girar el lugar asignado al efecto; es lo que Aira capta de manera magistral en la narración kafkiana: el canto de Josefina es el mensaje de la comunidad al individuo (y no al revés, como funciona usualmente una obra de arte) la marca genealógica donde el eco ancestral es singularizado como legado y apropiación. El ready made entonces, es leído y aceptado como obra cuando lo individual se transmuta en colectivo y a su vez resalta la individualidad del receptor en lo intransferible de su

¹⁸¹ Cfr. César Aira, **Alejandra Pizarnik**, Rosario: Viterbo, 1998.

lengua, que no existe fuera de esa operación.¹⁸³ Si algo exponen las novelas de Aira, y que termina de resolver en el citado ensayo, no es precisamente el proceso de evolución darwiniana que va de individuo a especie; porque mientras que en Darwin la escritura de sus investigaciones tiende necesariamente a la explicación, en Aira el proceso es inverso: de especie a individuo (a lo azaroso, a lo singular y lo contingente). La línea que transmuta lo previsible en lo desmesurado o incluso lo *monstruoso* implica una vuelta de 180 grados al relato puro, ese que insiste en perpetuarse desprovisto de la explicación. Sin embargo hay una instancia donde sus reflexiones articulan la doble implicancia de fábula (o tradición) y relato (en ready made). En la idea tradicional de fábula como género, la explicación implica al tiempo que se despliega en la línea retrospectiva de la causalidad. En la lectura que Aira hace de “Josefina la cantora o el pueblo de ratones”, destaca el carácter de fábula que integra como simultaneidad, el problema del tiempo y la clase de artista y obra de arte, que no es otra cosa que el ready made tal como lo inventó Duchamp. Si la música ya existía entre los ratones, ¿por qué el canto de Josefina sigue

¹⁸³ Para Aira, la fábula como forma narrativa literaria breve (la fábula de Esopo o La Fontaine) es un género demostrativo de una vesardad moral, histórica o política. Se trata de un género didáctico o en general de todo tipo de discurso que pretende demostrar una verdad por lo que necesitan de los “tipos”, de los individuos universalizados, porque los individuos “individuales, contienen demasiados elementos contingentes para funcionar como bloques eficaces de una demostración. Lo que en la novela realista son los “tipos” sociales o históricos, en la vieja fábula lo fueron los animales en los que el paso de individuo a especie se da con fluidez”. Cfr. César Aira, “Kakka, Duchamp”, **Tigre 10**, Cerhius (ILCE), Grenoble, Francia.

siendo singular en su falta de coincidencia con el legado transmitido? ¿por qué, siendo único, es resistido al reconocimiento de la comunidad? “Como con Josefina y su canto, los ready made de Duchamp no coinciden con la idea tradicional que nos hacemos de la pintura o la escultura. El ready made tiene algo de fábula, es decir, de demostración hecha a base de figuras coloridas e inolvidables, “divertidas”, un poco artesanal y “doméstica” . (Aira, 158). Aquí, el tiempo está incluído en su tendencia a la brevedad y al impacto de la acción, tendencia que busca el efecto de lo que hay que decir por el camino más breve y eficaz, por su efecto experimental.

¹⁸⁴ En cuanto a la producción, el canto de Josefina ya está hecho, como su nombre lo indica, es el ready made por excelencia del chillido ancestral de todos los ratones. Tal cual. Y en cuanto a la recepción, Aira también incluye, paradójicamente, un momento darwiniano, cuando la sociedad, en un punto sin retorno, sincroniza con el artista en la elección más o menos azarosa del objeto artístico por el que los ratones, sin embargo, se niegan a

¹⁸⁴ La cuestión de la brevedad, tal como es desarrollada por Aira, tiene que ver con el sistema de cajas chinas o de la extensión de Kafka en el marco y el centro vacío. En el sentido en que el ready made funciona como una suerte de fábula, esto implica un modelo de todo el arte del siglo XX, que es experimento o arte experimental. Nosotros veíamos un punto discutible desprendido de la propia afirmación airana: “El experimento es breve ya que apunta a llegar cuanto antes a la conclusión”. Pensábamos en Joyce y en el mismo Kafka, que a propósito de este último, señala su cuestión pendiente con el problema de la extensión que transporta a sus novelas (**El castillo, El proceso**) y el diferimiento sobre los marcos, donde poco dice sobre los asuntos internos de los textos (sobre lo que pasa en el castillo o sobre los contenidos del proceso). Cfr. César Aira, “Kafka, Duchamp”, op.cit.

pagar, tal vez porque el canto, como ready made, ya ha incorporado temáticamente el vacío; el canto es, en este sentido, un vacío de trabajo.

Mutante, disidente y salvaje; una suerte de escritor deportado del canon que resguarda el sistema de valores pretendidamente imperecederos para conservar la literatura como institución. Si el clacisismo erigía la tríada de Verdad, Belleza y Bien, está claro que Aira es un desertor por origen y elección; pero surge el problema de las otras estrategias artísticas cuando emergen como contravalor y ruptura: tal es el caso de las vanguardias históricas que se corren de la idea cristalizada de belleza literaria, con imágenes automatizadas alrededor de determinados clises. La novedad de Aira reside en apartarse de sus contemporáneos o de aquellos escritores que en los ochenta ocuparon el centro de la crítica literaria, nacional e internacional. Ni la teorización política y literaria de Piglia (y decimos, entramada en el asunto narrativo) ni la reflexión filosófica de Saer (que también forma parte de sus ficciones). Aira consolida su prestigio en la década de los noventa esgrimiendo la necesidad de tonificar la novela argentina contemporánea (recordemos de paso que él mencionó cierto padecimiento de raquitismo, en lo que hace a la médula de la narratividad). A esta altura el panorama se nos vuelve claro para admitir que todo buen escritor reconoce que su firma real dependerá de su relación con la literatura, ya desde un punto de vista de lector: ¿qué tomar del pasado y

cómo distanciarse de los contemporáneos, más o menos cercanos?. Lo que Aira incorpora y lo vuelve paradójicamente nuevo, es la articulación entre tradición (fábula) y vanguardia histórica (los ready made duchampianos), cuyo punto de unión es la condición misma del relato.¹⁸⁵ Quien escribe literatura, según Aira, debe recuperar lo novelesco en sí, la pureza incontaminada de la historia que funciona mágicamente como talismán cuando se trata de hechizar la atención del escucha o del lector. Por ello, las operaciones que constituyen la base de la textualidad son la suspensión (el paréntesis) o la digresión (el punto donde la narratividad difiere al infinito, el *pliegue*, según la terminología deleuziana). Ahí reside la torsión que mantiene el equilibrio entre, reelaborar el acervo y hacer uso inmediato de la recepción, aunque siempre difiera en su repetición. El artista que aparece más o menos aludido en su “Ars narrativa” es el que reúne los opuestos de la explicación (inherente a la moraleja y conclusión de la fábula) y del ready made, mezcla de sorpresa, broma pesada, aparición súbita, acontecimiento genuino e imprevisión. Y no en vano menciona “El Gran Vidrio” de Duchamp o el “Pierrot Lunaire” de Schöenberg. La poética de César Aira resulta de esta combinación del fondo arcaico y gesto repentino.

¹⁸⁵ Vemos, como ya habíamos indicado, que espacio, tiempo y sujeto definen el mapa donde la experiencia toma la forma de la literatura. Y a propósito del continuo, es más que útil el trabajo de Graciela Speranza cuando toma de Georges Bataille la categoría de lo informe. Cfr. Graciela Speranza. **Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos**. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma, 1995 y “Magias parciales del realismo”, en **Milpalabras. Letras y artes en revista**, Buenos Aires, número 2, 2002.

De este modo podemos aproximar algunos ejemplos como pinceladas rápidas e inacabadas, a partir de eso que ya está hecho y es tomado como arte y materia estética, es procesado como palimpsesto (donde el pretexto es previo y explícito: **Moreira** y, además, donde los escuchas quedan absortos en la *relación* del Maestro), como biografía en (**Un episodio...; Cecil Taylor**), o como escenas de reproducciones y simulacros (**La mendiga**, donde se deconstruyen las dimensiones de la novela cuando “Cecilia Roth” ingresa como personaje junto a la protagonista Rosa; “Cecilia Roth” es la actualidad inmediata porque su personaje televisivo de ginecóloga que protagonizara en la serie de unitarios llamada “Nueve Lunas” es más o menos contemporánea a esta novela). Pero en esta apuesta extrema por la pureza de lo narrativo se juega también la puesta en escena del procedimiento y de la forma, lo que logra su síntesis en el uso y marco de determinados géneros literarios y en la insistencia sobre la acción que termina por transmutar la realidad, por efecto de cambio y aceleración. En cuanto a los géneros, Aira practica de un modo único los géneros fundantes de la prosa, a saber: los relatos de viajes, la novela de aventuras y la ciencia ficción; y en cuanto a lo real, la inmediatez, el pasaje repentino o el “salto” le dan su forma, como en **La mendiga**. Podemos ver cómo la narración se enmarca en el *trompe l’oeil* infantil. En este sentido el pasaje de espacios prescinde de la mediación, implicando un procedimiento que

permite desplazarse de la ciudad al bosque hechizado, como zonas ligadas al mismo tiempo tanto con la ficción mediática como con la esfera arcaica de la narración.

Artista y productor, la realización de literatura o la escritura de ficción se sostiene en una doble práctica simbólica: artesanía (por el rescate de la tradición y el pasado) y producción (por la mirada vanguardista y futura); en cualquier caso la experimentación moderna radica en esta operación doble de actualidad y detenimiento, volver a leer los precursores para transformarlos en un efecto extremo y radical de lo nuevo. Los registros de esa apropiación -con su inigualable sesgo transformador-, reinventan (o *presentan*) los modos básicos de los registros, la adaptación (o traducción) de los esquemas (nunca fijos) del mundo airano, un mundo que elegimos partir en dos miradas o dos órbitas: la rural y la urbana. Si la primera puede encarnar la *Historia Nacional* en el espacio de un campo casi irreconocible, la segunda, con epicentro en el barrio porteño de Flores (dicho sea de paso, el lugar de Aira) juega con la imaginación técnica y las conspiraciones surrealistas (las monjas autómatas y asesinas de **El sueño**, los osos y las niñas foco de **La mendiga**). A Hasta aquí, es notable la puesta en escena del procedimiento, el relieve que adquiere la forma en cuanto potencia de repetición y prueba ininterrumpida de la realidad de lo imaginario; esa es la función, por ejemplo, que cumple el “álgebra ciega”

en la que el infinito asegura el continuo artístico, más allá de la positividad del contenido lineal y los ejemplos correctos. Así, pensar un método (estético, musical o literario) se presta para ilustrar o hacer visible la primacía del proceso artístico. Pensemos por un lado en **La trompeta de mimbre** y también en **La fuente**. En este último texto, el azar y la futilidad están del lado de los ritos cotidianos y los códigos de cortesía, pretextos descriptivos de una forma y un procedimiento cuya lógica excede la ley de lo verosímil y de lo previsible. Aquí, los habitantes de una isla construyen un canal que comunica el mar con la fuente de agua dulce; como es habitual en los textos de Aira, la invención se impone neutralizando la potencial explicación de los hechos. A la vez, la enunciación se satura de preguntas sin respuestas. Si bien todo hace pensar en un propósito insensato, el final de la fábula celebra el éxito de los aldeanos dejándonos abierto el canal de lo posible: la lluvia salvadora o la tierra removida desde un suelo inmemorial, como la vida de los nativos. En todo caso, la narración se detiene en el instante preciso del desafío creativo, en el proceso que implica el salto sobre el abismo. Pero Aira juega con la moral y la moraleja de la fábula sin respuesta ni probabilidad ante la fuerza del enigma, ante el misterio de un secreto reservado, ajeno y resistente a toda argumentación utilitaria. La fuente, como sucede con la chimenea de la casa de infancia en **El tilo**, está escondida y es una joya, como el corazón

aterciopelado de un estuche. Y aunque de su fondo nada se sabe, lo que guarda es anterior a toda historia.

“...¿Un náufrago, quizás, el equivalente a un náufrago, abandonado en la isla que movido por la sed, se internó hacia el centro? Qué alegría habrá sentido entonces, al encontrarla, al hundir la cabeza en el agua pura, oscura, silenciosa, y recuperar la vida estaba a punto de perder...¿y cómo se difundió su fama, después? Lo más probable es que haya sido objeto de muchos descubrimientos independientes, de muchas sorpresas, de muchas coincidencias felices, hasta que los primeros pobladores de la isla, en la antigüedad, todavía sin nombres, se hicieran la rutina amorosa que había persistido por siempre...hasta hoy.” (88)

Es la miniatura frágil “custodiada por un sapo acrobata y un pajarito melodioso”. Si el proyecto de la potabilización del agua se nos hace increíble, también es verdad (como verdad del texto) que el vacío del cual surge el manantial termina por servir a las demandas de los habitantes. Como es frecuente en la narrativa airana, se esciden los niveles del concepto de verdad y de lógica, por los que la literatura ostenta sin culpa ni responsabilidad sus propias leyes. Lo que encaja a la perfección en el régimen textual es el régimen de vida de los personajes y no la moral de una lectura que busca la supremacía utilitaria de acuerdo con la lógica racional.

“VANGUARDIA” Y “TRADICION” EN LA POESIA DE ARTURO CARRERA.

1-Introducción.

Comenzar un análisis sobre la poesía de Arturo Carrera implica partir de un presupuesto: existe un conjunto de libros firmados por un autor. Punto de partida tan tradicional como simple a primera vista, si exceptuamos que el trabajo tiene modificaciones durante su transcurso y que la firma a veces excede la potestad del nombre único. Se trata entonces de reincorporar la noción textual de obra y también, en estrecha correlación con esto, la noción de imagen de autor. Lo último habría que entenderlo como una serie de estrategias que afectan tanto al orden de la escritura (la construcción del yo en un sistema pronominal) como a la performance escénica de su actuación y de su impacto en el contexto cultural (las intervenciones del autor en el campo artístico, su relación con los medios masivos, la pertenencia a una “formación”, el vínculo con las editoriales, los “padrinazgos” como beneficiario y como benefactor –a saber, de los jóvenes poetas de los 90’- y las inscripciones grupales). De este modo, ni el texto ni las operaciones culturales tramadas a su alrededor pueden ser

examinadas prescindiendo de una o de otra esfera, más allá de que cada una se constituya según sus propias reglas de especificidad.

Pero hablar de obra y de autor nos impone la inquietud de plantear si no un conflicto, por lo menos una polémica, esto es: la idea de continuo en la poética de Carrera frente a cierta posición generalizada acerca de dos etapas nítidamente diferenciables (su período “neobarroco” y su época mas “sencilla”, simple o “transparente” que correspondería a la actualidad) hasta el punto de ensayar la riesgosa comparación con Baldomero Fernández Moreno. Si bien en líneas generales no es difícil acordar con presupuestos básicos que destacan los cambios evidentes, tampoco vamos a omitir las constantes que permiten reconocer y definir aquellas marcas que identifican a un gran escritor, desde su primer libro hasta el último. Desde esta perspectiva, el estilo será para nosotros, una noción básica en el examen de una obra donde intentaremos revisar una cuestión central: la experiencia de lo real, el saber sobre la vida y sobre el mundo afirmado y recogido en el espacio lábil de la poesía.

Sobre el estilo.

Decir que la poesía es algo, equivale a restar peso al mandato referencial de la escritura; decir que la poesía no se restringe a comentar el

mundo, supone concebirla como acción en tránsito provocada por una actitud imperecedera: la posición o la postura de quien lejos de verificar, pregunta. Por ello, la radicalidad del estilo (“antes y después”) de Carrera, consiste en sostener el valor del saber como inmanencia artística y no como exterioridad decorativa u ornamental. Porque en todo caso, si hay contenido (y sabemos que todo relato o poema nos hablan de algo) se construye y persiste a condición de ser haciéndose allí mismo, en el instante preciso de la escritura. Si hay contenido, lo hay en su incondicional posibilidad de materializarse. Por tanto, aún cuando el arte contemporáneo no pueda franquear la barrera de su secularidad, la poesía de Carrera exhibe el ansia de rescatar la antigua inocencia que eximía a la literatura de su justificación y de perentorias exigencias de los intérpretes. Pero podría decirse que va más allá incluso, al incorporar la conciencia material y el saber de la palabra, que lo convierte en práctica ritual con efectos específicos: no importa tanto lo que Carrera dice como lo que hace con la letra.⁷⁶

La poesía de Carrera se propone indiferente ante los prejuicios que ven una discrepancia esencial entre el sentido evidente del texto y las

⁷⁶ Al enfatizar esta suerte de propiedad performativa de su escritura, queremos destacar que la supremacía del contenido queda abolida. Desde esta perspectiva, lo mejor del arte contemporáneo (incluida la poesía de Carrera para nosotros) devela el carácter coercitivo de la interpretación erigida en instancia traductora. Ahora no se trata de oponer y excavar significados: A es en realidad X. Según esta modalidad se trataría de eliminar la quimera para reunificar los elementos dispersos y díscolos, a fin de no

estructuras profundas que satisfacerían las demandas posteriores del lector. Su estilo –y la forma es su idioma específico- pone de relieve la literalidad que privilegia la verdad inherente al texto, y no la cualidad de la moral o del intelecto que pretende convertir al texto en objeto útil y/o accesible para todos. Como veremos mas adelante, esta suerte de autonomía es un rasgo que acompañará la totalidad de su creación, afirmándose contra el desprecio por la apariencia en esa expresión que encuentra en la máscara, el verdadero rostro. De ahí en más, el lujo del síntoma puede opacarse en el significante móvil o volverse lumínico en el misterio de la repetición y en la brevedad concisa de la imagen. De alguna manera podría decirse que Carrera se juega en esa tensión entre la expresión y lo inexpresable; de ahí que el silencio sea un elemento importante (en el claroscuro del sentido o en la súbita lumbre de una epifanía). Su poesía vuelca en el estilo la captura (mas que la percepción) sensorial e inmediata y la memoria (del yo individual o del que se sabe inmerso en la cultura). Por estilo debemos entender además una función mnemónica que depende de los principios de repetición y frecuencia, operación que está lejos de ser inmotivada: los poemas siempre insisten en una decisión que bordea el saber y que realiza la experiencia en base a la conquista de los signos (del propio yo, de los otros, del mundo). Y la relación entre el deseo y el misterio, teje la

incomodar al lector. Cfr. Susan Sontag, **Contra la interpretación**, Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

maravilla entrevista en la epidérmica archi-textura de la letra, no por los destinos insondables del ser sino por las rutinas amadas y minúsculas en la experiencia sensitiva de estar vivo.

2-Incipit

Escrito con un nictógrafo, es el primer libro que Carrera publica en 1972. Y el prólogo que escribe Severo Sarduy no es un dato menor para registrar el comienzo de la inserción de Arturo Carrera en el neobarroco. Aunque con frecuencia sea necesaria, toda denominación es problemática por las cuestiones históricas, estéticas y conceptuales que comporta, cuestiones que suponen variables culturales y no sistemas rígidos de clasificación. Así, tomar como base de despegue la noción de escritura, nos llevará a examinar los asuntos relativos al lenguaje y, más específicamente aquellos interrogantes que competen a los géneros del discurso; en este caso, se trata de pensar la poeticidad que excede el marco de un género específico porque, en los poemas de Carrera, especialmente los que edita desde los 90' en adelante, la narración de historias, pequeñas, siempre alejadas de la epicidad heroica, añaden un nuevo e importante eslabón. Se trataría entonces de pensar la poesía como poiesis asociada a la idea de

creación y de trabajo, vinculada a una perspectiva estrictamente material.⁷⁷

Pero estas incursiones que son de índole formal, técnico y que atañen a la elaboración metódica de los procedimientos y del estilo, también supone un

⁷⁷ Ver. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy y su concepción de la obra como absoluto. Este es el sentido que toma el carácter catastrófico y suspendido del arrojo o la demora de la palabra poética. Op.cit./ Ver en este sentido, Maurice Blanchot, **El espacio literario**, Barcelona: Paidós, 1992./ Cfr. Abrams, quien distingue la interpretación neoclásica típica de determinados conceptos que toman fuerza en el romanticismo sobre todo, para nuestra perspectiva crítica, en el alemán. Respecto de lo primero sostiene que la *espontaneidad* de la marejada de sentimiento, no se considera una indispensable condición artística. El poeta cultiva un estado emotivo como uno de los medios artificiosos para impresionar al auditorio. Para tal doctrina, según Boileau, es necesario que la pasión “se dirija al corazón, lo enardezca y lo conmueva”. Pero ese mismo principio, radicado en la regla de Horacio, “Si vis me flere” entra también en el concepto romántico de que el sentimiento es la esencia de la poesía. Pero hay que destacar la importancia de una operación que realiza Carlyle, quien emplea el principio horaciano en la inversión del acento: del artificio verbal o retórico, destaca la espontaneidad, la “sinceridad”. Así, el poeta que quiere conmover a otros debe estar conmovido él mismo. Respecto de “lo sublime” Abrams apunta que el trado de Longino se propone buscar esa cualidad a expensas de los distinguos convencionales del discurso, así como las separaciones entre verso y prosa. Remontándonos a sus orígenes, la sublimidad puede encontrarse tanto en Homero como en Safo, allí donde se afirman las emociones como lo más importante de la poesía. Abrams subraya además que, como ancestro espiritual del impresionismo crítico, la obra de Longino entra en consonancia con la de los románticos. Ya de lleno en estos últimos, se detiene en las formulaciones alemanas de la nueva poética, que hacia finales del siglo XVIII lograron mas aceptación en Europa Occidental que las inglesas. Así, los poetas del Sturm und Drang (Tempestad y esfuerzo), con su insistencia en el genio original, la independencia de las reglas y el corazón sensible, fueron todavía más insistentes sobre la autonomía del artista en el esquema estético. Se trata de poner al autor como centro de la teoría. En este contexto señala que tanto los hermanos Schlegel como Novalis, rechazan las definiciones de Aristóteles del arte como imitación (ver su imagen del “espejo” en la poesía) para poner énfasis sobre la implicancia mutua entre la exterioridad y lo invisible interior. Por ello cita a Novalis y sus Fragmentos, donde expone la idea de un espíritu que se realiza desde dentro hacia fuera y la obra de arte como proyección visible de un Ego. Lo que sigue es para nosotros fundamental: para Schlegel el músico posee un lenguaje independiente de todos los objetos externos; a su vez, Novalis escribe en sus crípticos **Fragmentos**: “Música, arte plástica y poesía son sinónimos”. Así, la melomanía de tantos críticos alemanes es una pista acerca de las diferencias no sólo entre la crítica alemana y la inglesa, sino entre la práctica literaria alemana y la inglesa. Cfr. Meyer H. Abrams, **El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica**, Barcelona: Barral editores, 1975. Hemos atendido al “Epílogo haiku” que escribió César Aira para el libro **Carpe diem**, de Arturo Carrera y revisar como allí ingresa Carlyle en el entorno de sus reflexiones; también es indispensable atender la importancia fundamental de la música (y la plástica) en Carrera.

modo de concebir el lenguaje y un modo de asignarle una funcionalidad: en Carrera hay un modo poético de tratar y de sentir al mundo. Ese será el saber que el autor elabora en la poesía y que nunca tratará de transmitir (en tanto se le reclame la jerarquización de la función referencial correspondiente a poéticas de la mimesis. Pero además y sobre todo, estas son razones que atañen a una mirada donde la estética y el arte se sitúan en el acontecer histórico. El sistema de la literatura se consolida mediante una serie de préstamos y rechazos, pertenencias y exclusiones que solicitan una posición desde la cual el artista comienza la construcción de su propia imagen y mitología. Aceptando este punto de partida habría que indagar entre aquellos escritores emblemáticos que cifraron para nuestro autor un camino en curso: Severo Sarduy, pero también José Lezama Lima. Como señala Susana Cella en su libro, no se puede definir a Lezama tan solo como barroco clásico ni como neobarroco, a menos que se tengan en consideración las implicancias con las estéticas del simbolismo y postsimbolismo (en las figuras de Mallarmé, Valéry y Baudelaire). Pero además, la complejidad del corpus del cubano es consecuencia con una permeabilidad por donde ingresan tradiciones y referentes clásicos, órficos y orientales, menos como principios rectores o como citas sobreimpresas que como resultado de una asimilación transformacional.⁷⁸ Pero como ella

lo aclara, se trata de una poesía que se propone en tanto búsqueda “de algún tipo de sabiduría”, realizándola lejos de la racionalidad y la abstracción. Antes bien, la constitución sensorial de la imagen (y en Lezama también es importante la intelección de lo sensible) se mantiene en el deseo por una finalidad trascendente (que el propio Lezama denomina hipertelia) y en un anclaje en la inmanencia (lo que según Cella separa a Lezama de una mera postura artepurista). Si tomamos esta última vertiente y destacamos principalmente la figura señalada de Mallarmé, nos orientamos hacia Carrera; y si subrayamos la incidencia de “lo sublime” que de la concepción barroca pasa a las estéticas románticas, nos acercamos a la concepción de la poesía como trabajo y creación que sin desvincularse del pensamiento filosófico concede la prerrogativa a la mirada estética, absoluta y fragmentaria, propia del Romanticismo de Jena: Friedrich

⁷⁸ Cella se detiene en el lenguaje poético de Lezama asociado con términos tales como “expresividad”, “intensidad”, “metaforización”, los cuales señalan a su vez operaciones que trastocan el reflejo mimético por la alusión, la proliferación, la metonimia y derivas deformantes. En este sentido, espejos y laberintos dan cuenta de formas espaciales y configuradoras del *trompe l’oeil*. Por otra parte, considera menos el barroco histórico que sus formas de emergencia, precisamente en una forma de aparición que Sarduy, tomándola de Barthes, llamó *retombée*. Y lo cita textualmente: “Llamé retombée, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir: la “consecuencia”, incluso, puede preceder a la “causa”, ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. Retombée es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble -la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia”. Esta noción nos sirve para pensar la poética de Carrera y también la de Aira. Y acordamos con Cella cuando apunta recordando la procedencia barthesiana, que la idea de *recaer* condensa la relación entre el barroco clásico y el neobarroco. Cfr. Susana

Schelegel es el máximo exponente (P. Lacoue Labarthe/ J. Luc Nancy).⁷⁹ Más que de influencias angustiantes (Harold Bloom) y de sistemas de remisiones taxativas, la noción de genealogía nos permite leer desde Carrera a Sarduy, Lezama y Góngora, y no al revés, de acuerdo a la preceptiva causalista del condicionamiento histórico. En este sentido, el presente del epígono trama los recorridos del blasón onomástico leyendo al sesgo el pasado barroco. Podría decirse que Carrera arroja una nueva luz sobre una heráldica familiar que repone en variaciones las señales de una retórica.⁸⁰ Asimismo, en el comienzo de su obra poética, Carrera reenvía la concepción y la imagen de catástrofe y saturación a Sarduy y Lezama; llegado este punto implica considerar la recuperación de Góngora por parte de Dámaso Alonso en los albores del siglo XX: vuelta a una lengua primitiva en una suerte de palingenesia del lenguaje.⁸¹

Cella, **El saber poético. La poesía de José Lezama Lima**, Buenos Aires: Nueva Generación/ Universidad Nacional de Buenos Aires, 2003.

⁷⁹ Cfr. la lectura de Gustavo Guerrero, también señalado por Cella. Nos parece importante que, a partir de la obra de Severo Sarduy, allí se elabore una visión crítica acerca del término y su extensiva aplicación que llevan a confundir barroco con surrealismo. Gustavo Guerrero, **La estrategia neobarroca**, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987/ **Teorías de la lírica**, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

⁸⁰ Cfr. Nancy Fernández, “Diálogo con Arturo Carrera”. En dicha entrevista, el poeta se expone acerca de las relaciones literarias y culturales, haciendo uso de la metáfora familiar. “Lezama Lima, que es mi abuelo. A Sarduy, mi tío. Centauros, faunos. Perlongher, O. Lamborghini, primos, faunitos”. La idea de contemporaneidad es necesaria para articular una formación como diálogo en clave entre pares y ancestros. De ahí en más, se fabrican conceptos, categorías y nominaciones, como respuestas a los estímulos que produce el movimiento del arte y la crítica. Ver, **Hablar de Poesía**, n.º. 9, Año V, Junio 2003.

⁸¹ El problema de la verdad y la apariencia, la realidad y su ilusión fue un tópico en el Barroco clásico del siglo XVII. En Góngora, este aspecto llega a cubrir de lleno los problemas de la ambigüedad a partir del lenguaje. Por un lado, se ha insistido con

Escrito con un nictógrafo de Carrera, recupera el espacio de un lenguaje que estalla en palabras e imágenes de caos y vacío. La página insomne, noctámbula en negro es atravesada por la letra blanca, dando forma a una escritura quiasmática que hace indiscernible el punto de origen o la regulación de un centro ontológico. Su cosmología vuelve a presentar los ecos de una retórica que sabe de la muerte pero abjura de ella con un walpurgis barroco donde los muertos también llaman y ríen: templo y orfandad diseminan sus ruinas escritas. En la espera eterna y nocturna, se oye el gong, el tapiz vibratorio y el llamamiento de una voz “para no quedar sola”. Versos sueltos, estrofas irregulares y algunas tachadas, tipografías variables; la métrica inconmensurable es la forma de una

frecuencia en la “oscuridad” gongorina atribuida a cuestiones de índole gramatical. El uso del hipérbaton o transposición en Góngora se distingue notablemente del hipérbaton en la cultura clásica latina, concretamente en Virgilio. Su aparición en Góngora no es violenta porque juega implícitamente con la posibilidad de una doble función gramatical (adjetiva o pronominal). Incluso las normas de acentuación y puntuación son lo bastante vagas como para permitir varias interpretaciones. Hay en Góngora numerosos cultismos puramente semánticos, disfrazados bajo la apariencia de palabras usuales que no obstante cambian su significación habitual, para lograr efectos más intensos, por ejemplo: confuso (mezclado); lascivo (alegre); traducir (transportar); pompa (séquito); limpio (límpido); remisión (indolencia). Hay que señalar además que la tendencia de volver a la raíz latina –o griega– de las palabras y al sentido primitivo constituye uno de los aspectos más modernos del poeta, aspecto que podemos corroborar también en Mallarmé y Valéry, como vuelta erudita a la etimología de las palabras. Por otra parte, las referencias gongorinas a la tradición clásica también suelen ser irónicas ya que cuando acude a la tradición mitológica, no se contenta con remitir allí al lector sino que más bien, lo incita a reelaborarla. Entre estas disonancias se encuentra la esfinge habladora (y no enigmática) y un Narciso que abandona las fuentes para seguir a Eco. Las referencias más ortodoxas pertenecen a Ovidio y sus **Metamorfosis**. Las dificultades gongorinas no solamente recaen en la sintaxis y la métrica sino en la semántica que privilegia como recurso la hipálague, que en Góngora corresponde siempre al moderno deseo de expresar una visión imprecisa o una impresión confusa mediante efectos de sinestesia. Cfr. Dámaso Alonso, **Estudios y ensayos gongorinos**,

escritura sin fondo donde el significante predomina para eliminar (en parte) el sujeto en primera persona: “el escriba ha desaparecido”/ “no se sabe quien habla”. En este contexto, la supremacía de verboides infinitivos así como la impersonalidad de los pronombres, alternan con frases en presente donde prevalece el objeto neutral: “la mirada no se junta mas con lo que ve/ tampoco con lo que penetra/ tampoco con lo que horada”. Oscuridad del sentido y literal oscuridad de la página; tal es el clima para cubrir la promesa de recolectar lo que cae después de cada muerte y al comienzo de un nuevo alfabeto. Los quiasmos asimétricos son congruentes con la significante escisión del yo (“nos-otros”) pero además con versos que, golpeando “el tambor de tu ataúd” respiran en las líneas de la resurrección. Allí el cuerpo vuelve incesantemente a proliferar para seducir con salvíficos tatuajes; en el ritmo de esas “redes y violencias”, el oro también prolifera en forma de erizo. Ese es el ritmo que suspende y retarda para liberar al ser entre árboles y piedras, entre el tumulto voluptuoso de los sentidos y del dolor con cantos de oro y jade. La puesta en abismo habla de una mirada que aún no encuentra la armonía. Por ello su visión entra en consonancia con la imagen deleuziana del demonio que trasvasa los cercados, o con la expresión de Rosa acerca de la imagen luciferina del

logos spermatikos.⁸² En Carrera hay un pliegue espiralado que impulsa el inicio de la escritura como principio lácteo. En este sentido opera la metáfora que reúne el semen, la tinta y el oro, y la metáfora nocturna del tintero que busca colmar la bruma del vacío. Volvamos nuevamente al sistema de filiación. La materia es la base del barroco, noción que nos permite remitir el oro como metáfora del misterio fálico de los dioses y el poder de transformación.⁸³ En el Mar Muerto flota la señal del “gran hambre”, la voracidad de los muertos en el mediodía cenital; allí también la sucesión de “teatros de sombras” multiplican las figuras en la “Rueda de los Años”, con “lentísimo reconocimiento”; la escritura es el espacio sísmico de aquellos teatrales vestigios e inscripciones de escenas arcaicas: “el nieto va a la casa de su abuela”. Tinta, sangre, semen, lactancia, mar, forman la constelación que procura, en palabras que el autor consigna en su nota final, una “exención del sentido”; son formas acuosas de la oscuridad que impiden la explicación del surgimiento monótono y tribal de las

⁸² Cfr. Nota de contratapa en Susana Cella, **El saber poético. La poesía de José Lezama Lima**, op.cit. Aquí hace referencia a la palabra poética transmutada en vacío, en nada, en la nada gongorina del puro destello.

⁸³ Júpiter fecunda a Dánae con una lluvia de oro dando lugar al nacimiento de Perseo. Alumbrar o dar a luz tiene que ver con el resplandor áureo en su fugacidad y a la vez con la consumación del acto que origina la especie y su transformación. Cfr. Ovidio, **Metamorfosis**, Madrid: Alianza editorial, 2000. Traducción de Ramírez de Verger y de Navarro Antolín/ Ver también, la construcción de la doble máscara barroca en los motivos del oro y la sombra: el oro que esculpe y llena formando el cuerpo, la textualidad voluminosa; la sombra que es vacío y realidad negada. Respecto de la poesía neobarroca en los años ochenta, especialmente en Arturo Carrera y Néstor Perlongher, confrontar Delfina Muschietti, “Píntanos el alma, Padre”, en **Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher**, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996/ y

superficies. Las sinestesias actúan en vistas a la búsqueda perpetua del sentido; en los cortes de las semejanzas, la oscuridad y la ceguera (escribir en lo oscuro, en lo pleno y en lo plano) convocan la ceremonia verbal del luto. Ceguera y desaparición reponen el ocultamiento de la muerte en el lenguaje y la ineficacia del espejo (al que la muerte empaña). En el espacio primario que forman los signos de la blandura y de lo húmedo, se configura el escenario teatral del gesto poético mutado en clown: tachar equivale a jugarse en la pantomima lúdica de presentar la muerte, supresión indecisa que advierte el sentido de la sentencia: cerrar los ojos es ilimitar el lenguaje. El crespón sintoniza las formas extenuadas y la afluencia tribal de la especie, pero la rueda perpetua hace girar al morir y al nacer. Tal es el modo en que funcionan los versos en este primer libro, como inscripciones agudas y señales vacilantes de una genuina concepción poética.⁸⁴ Podría decirse que Carrera deja paso a una pulsión ritmada en el filtro del lenguaje para experimentar su sentido como goce. Incluso, tal como reza uno de sus versos en modo imperativo, el cuerpo debe hacerse objeto. Escrito con un nictógrafo parece ser una suerte de anticipación ligada a la repetición de

“Diario de un salvaje americano” en **Obra completa** de Oliverio Girondo, París: Archives, 1999.

⁸⁴ En el poema “Muerte de Narciso” de Lezama Lima, la desaparición se sostiene como un motivo destacado. Aquí se marca la oposición semántico-retórica entre “loto húmedo” y “mármol” cuya firmeza es comparable a la del rostro absoluto. Del otro lado, el río, como lo informe y lo que fluye. Entre ellos surge el espejo como lámina del misterio que olvida al sonido y a la noche. En la envoltura de su no-lenguaje entreabre su máscara al grifo de los sueños. Cfr. Juan Bautista Ritvo, “Tokonoma. Notas sobre

algunos detalles y fragmentos (O. Calabrese) en libros posteriores, lo cual, creemos, contradice aquellas posturas que hablan de superación de la fase neobarroca. El escriba desaparecido y demorado en el desastre sostiene sin embargo el designio de llenar el espacio hueco con las letras blancas. El libro habla de una destrucción en por lo menos dos sentidos: la de la expresión comunicativa y la que da origen a la cosmología inicial, aquí con una fuerte impronta autobiográfica: la muerte reciente de la abuela del autor: “Abuela del Día, Abuela del Alba/Antiguo Secreto/ Antigua ocultadora”. Si en ello hay alguna influencia de Sarduy, esto se produce como doble implicancia: la anticipación en los Poemas bizantinos y la lectura anticipada de Lacan que dichos texton permiten.⁸⁵ La convicción colectiva que reserva la forma lógica de la asimilación del reconocimiento humano, suspende la señal del sujeto sobre el vacío. El poder del signo le recuerda al poeta escriba su papel de testigo lúcido ante la falta primera: no hay esencia que defina la especie sino resultado que le depara su propia pregunta. Los fragmentos que recorren esta fase neobarroca constituyen el interrogante sobre la condición pasada y futura, proponiendo a su vez una ficción de origen en esa signatura perdida. Allí se abisma la voz, dispersa y

Muerte de Narciso de Lezama Lima” en **Hablar de Poesía**, no. 10, Año V, diciembre 2003.

⁸⁵ Operación en cierto modo metafórica y al mismo tiempo práctica de lectura que permite leer desde Sarduy a Lacan y no al revés. Mientras que el libro cubano es de 1961, los **Escritos** lacanianos son de 1966. Pero a partir de **Escrito sobre un cuerpo** (1968) se produce un impacto verificable en sus efectos más concretos. Cfr. J. Lacan,

consumada en fraseos lacónicos y desolados, consumida no obstante en la posibilidad de significar. Así, la palabra inicial de Sarduy que prologa el libro de Carrera, evoca a Franz Kline para quien la grafía y el trazo es un modo de enfrentar la nada estéril. Escrito con un nictógrafo recupera el sentido elegíaco que si bien se puede ver a contraluz del barroco del siglo XVII aquí habría que mirarlo en la paradoja del eterno retorno que repone la experiencia tardía (la muerte de la abuela) para elaborar la destrucción inminente en el lugar que al poeta le fue anticipado.⁸⁶

Pero en el primer enunciado de su prólogo, Sarduy menciona entre paréntesis a Julia Kristeva. Más allá de que la crítica haya consensuado la premisa acerca de que el neobarroco es el ejercicio de la retórica en sí misma, se trata menos de autorizar una autonomía simplista del lenguaje que de pensar las condiciones de sus límites y su aparición.⁸⁷ Ni Sarduy en el prólogo ni Carrera en el cuerpo textual omiten la importante presencia de

“El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” en **Escritos 1**, Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.

⁸⁶ Góngora cultiva el soneto desde los comienzos su producción literaria. Entre 1582 y 1585 escribe sonetos predominantemente amorosos inspirados en el modelo de Petrarca. Sus sonetos más notables son los que aparecen en sus últimos años, durante el período 1620-1624; allí da cuenta de un tono sombrío y escéptico ante la proximidad de la muerte. En dichos poemas alaba menos la virtud que la magnificencia del nombre evocado, para dar lugar incluso a las manifestaciones materiales de los ritos fúnebres, lo cual logra un efecto de concreción verbal como aspecto genuinamente moderno en la lírica española. Así, la aptitud plástica y sonora exhibe una peculiar sensibilidad que dio origen la expresión de “poeta de los sentidos”, y de acuerdo con la pintura de la época la urna será un motivo más de expresividad polisémica: cofre de lágrimas y del cuerpo yaciente. Cfr. Emilio Orozco, **Introducción a Góngora**, Madrid: Editorial crítica, 1984.

⁸⁷ Cfr. Ana María Barrenechea, “Severo Sarduy o la aventura textual”, en Severo Sarduy, **Obra Completa**, Tomo II, Madrid: Archivos Sudamericanos, 1999. Ver

los signos en la ausencia de soporte. Por lo tanto es lícito pensar lo semiótico siguiendo a Kristeva, a saber, como una proceso que se genera dentro de nuestros signo- sistemas convencionales, cuestionando sus límites y convenciones. Desde esta perspectiva se puede considerar lo semiótico como una especie de límite interno del orden simbólico. Es preciso destacar que según Kristeva, es en el lenguaje poético donde surge con ímpetu un elemento heterogéneo, respecto del sentido y de la significación. Eso termina por abolir la concepción unitaria de sujeto, ya que la adquisición del sistema simbólico se realiza a costa de relegar lo semiótico materno, la jora o el no-lugar del inconsciente. En cierto modo, los versos de este primer libro de Carrera resisten la transparencia verbal y se constituyen al modo de los trazos pictóricos de Kline y de los pintores de la dinastía Song, tal como lo expone Sarduy. El ciruelo de invierno, el puente quebradizo, las franjas de la bruma, son los trazos mudos que escrutan, desde su constitución elemental, el vacío voraz; manchas y trazos que aún nos permiten advertir la danza y los pliegues de ese equilibrio. Invocación del útero. Si la desaparición materna en el poeta es una marca indeleble, la muerte de la abuela encarna la repetición del acontecimiento original.⁸⁸ Se trata de la búsqueda arqueológica de la primera pulsión del cuerpo, del deseo arrojado e incontenido de sellar a pleno el significante de

también al respecto, Gustavo Guerrero, "Sarduy o la religión del vacío" en **Cuadernos Hispanoamericanos**, no. 552, 1996.

la identificación materna. La exploración tras las huellas matriciales resisten la interpretación regulada que prescribe el sistema convencional de la lengua.⁸⁹ Y en este mismo sentido resulta llamativa la adopción de un término con el cual Carrera va a referirse a los núcleos de significación alojados en sus versos; se trata de los “informes”, término que continúa en el segundo de sus libros: *Momento de simetría* de 1973. Allí da cuenta de un modo de hacer poesía que incluye una verdadera cartografía cosmológica y una serie de reflexiones en torno de la escritura. Literalmente, las curvas y las líneas trazadas sobre el ébano de una superficie laminar, se estrian como andamios laberínticos en la “línea prohibida” que emana de todo texto barroco. Es allí donde el sonajero de bambú, los grillos bufones, la máscara en ámbar y la luz zodiacal se refractan en el trazo medio que figura el “momento de simetría”. Pero menos como línea taxativa y divisoria que como un pliegue especular donde el poeta se reúne con Alejandra (Pizarnik) y Alejandra con Alicia: niñas y viajeras fascinadas por las galaxias gemelas, los juguetes y la textura de las palabras. Se trata del punto cero en el que, retomando la

⁸⁸ Cfr. “Diálogo con Arturo Carrera”, *Hablar de Poesía*, op.cit.

⁸⁹ “La contradicción se revela como la matriz de base de toda significación”. Ese es el enunciado que Sarduy recupera de Kristeva. Desde esta perspectiva podemos pensar la negación (problema que Kristeva aborda desde su estudio del lenguaje poético) funciona como ambivalencia, reuniendo en una misma operación significante “la norma lógica, la negación de esa norma y la afirmación de esa negación”. Asimismo es necesario subrayar que el punto de partida de Kristeva respecto del lenguaje como práctica significante, toma a la fenomenología de Husserl dado que implica una

cosmovisión cifrada en Escrito con un nictógrafo, “el escriba ha desaparecido”. Entonces, los códigos nebulares marcan el tránsito futuro a partir del punto axial donde “el lenguaje está hibernando”, donde la vida del infans está en ese apogeo que es anterior al fracaso de admitir la pérdida del seno materno o del “objeto parcial”, en términos de Sarduy. Así, la voz del poeta se constituye en el coro tesaurizado de la convivencia de vivos y muertos, en el trayecto áureo de una ignición amplificada en miríadas astrales. En Momento de simetría el poeta lleva al extremo la diseminación del sentido en la descomposición anagramática de las palabras; intersecciones y cesuras intercalan añadidos o se segmenta el término poniendo a prueba la elasticidad del significante: “Alejand...o...se” será la “blue straggler de nuestro universo poético” o la partida incandescente de las Pléyades. En este discurso poético donde no prevalece ni “el contenido ni el referente absoluto”, se vislumbra la condición del ser en los “blancos invisibles” del espacio-tiempo. Desde este punto de vista, Carrera no ahorra su recurso al mito para elaborar una lógica artística que de cuenta de aquellas cualidades sensitivas que nos hablan de ciertos estados del sujeto y las propiedades del cosmos. Ahora bien, desde una perspectiva tropológica, en este sentido habría que examinar la metáfora como operación cultural más compleja y vasta, porque en estos primeros

reflexión acerca del sujeto como ego trascendental. Cfr. Julia Kristeva, “Poesía y negatividad” en **Semiótica 2**, Madrid: Fundamentos, 1981.

textos de Carrera, a los que podemos incluir en el neobarroco argentino, los “nombres de leche” (que indican paso o transitoriedad), el “arroz azul” (el semen en chino), son ejemplos que superan la mera evocación por semejanza entre los objetos. Se trata de leer los signos del misterio (el origen del universo) anudado con el deseo (de acceder a lo real); desde aquí es posible pensar el funcionamiento de la metáfora como problema del lenguaje que se interpone o interfiere la relación entre el sujeto y las cosas. Si la escritura de Carrera sabe de la pérdida inicial, no es menos cierto el deseo presente como búsqueda repositora del objeto perdido; podría decirse que aquí las metáforas funcionan en un desplazamiento continuo, remitiendo siempre a una sucesión infinita de significantes que hablan a las claras de una sustitución; por lo tanto, el camino que el deseo ha tomado es el de la metonimia.⁹⁰ Particularmente en el caso de Carrera, el problema es retórico y cultural dado los contextos de procedencia de los recursos mencionados: más que de la representación (de hecho en la etapa

⁹⁰ Teniendo en cuenta las dos series de operaciones simultáneas de selección y combinación (eje sintagmático: combinación, contigüidad y metonimia; eje paradigmático: selección, similitud, metáfora) para Lacan, la metonimia es condición de la metáfora, entendiendo a esta última como “plus de significación”, cuyas consecuencias son básicas para fundamentar la supremacía del significante. Cfr. Eduardo Carbajal y otros, **Una introducción a Lacan**, Buenos Aires: Lugar, 1985/ Jacques Lacan, “El deseo y su interpretación” en **Las formaciones del inconsciente**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970/ Cfr. También, las teorizaciones de Le Guern, quien se centra sobre todo en la capacidad de persuasión que el tropo ejerce sobre el lector. Así sostiene que el grado de su eficacia dependerá de la superación de las bases de una lógica convencional, razón que no excluye el objetivo de lograr una valoración grupal, mas allá de las correspondientes variables históricas. Cfr. Michel Le Guern, **La metáfora y la metonimia**, Madrid: Cátedra: 1985.

neobarroca se trata de lo irrepresentable), y por inscribirse desde su génesis en el primitivismo originario (por un lado lo oriental y por otro, en Momento de simetría las versiones míticas de los indios del Chaco argentino), la escritura poética implica la definición de una cultura. De allí en más, la puesta en marcha de una metodología de escritura más la exhibición de su artificio y sedimento, figuran los códigos, inestables, como indicadores esfumados de la anamorfosis.

3- El neobarroco y el contexto de la poesía argentina. Los momentos de cambio.

En un insoslayable trabajo sobre la poesía argentina de los 70' y los 80', el poeta y crítico argentino Daniel Freidemberg elabora una suerte de diagnóstico a partir del cual plantea problemas que atañen tanto al campo de la poesía en tanto formación de grupos, movimientos y polémicas como a las condiciones históricas que permiten pensar en un resurgimiento luego del golpe militar de 1976.⁹¹ Tomando como punto de partida el suplemento cultural del diario Clarín en enero de 1988, Freidemberg constata cierto estado de efervescencia o mejor, un persistente dinamismo en torno de aquellas prácticas culturales vinculadas a la escritura de poesía pero

también a la difusión editorial y programas de lectura colectiva cuyos antecedentes remiten a una posición de resistencia frente a la violencia dictatorial. Sin embargo, tales efectos confirmados hacia fines de los 80' no implican un auge de la poesía sobre el conjunto de la cultura sino más bien una consolidación del género y su puesta en escena. En este sentido, la aparición de *Diario de Poesía* (1986), la persistencia de otras revistas como *Ultimo Reino*, *Xul*, *La danza del ratón* y el crecimiento de dos editoriales dedicadas al cultivo de la poesía (*Libros de Tierra Firme* y *Ultimo Reino*) son testimonios al respecto “aún en un contexto de alta inflación y crisis económica”. Entre las intersecciones que Freidemberg señala, se encuentran los poetas de “Lagrimal trifurca” especialmente Guillermo Boido quien reúne algunos elementos neorrománticos; *Ultimo Reino*, dirigida por Victor Redondo agrupa a Susana Villalba, Jorge Zunino y otros que percibiendo una crisis del lenguaje se “atrincheran en la tradición” heredada. Pero será a partir de un análisis de Jorge Fondebrider quien en 1986 señala las dos influencias más fuertes de los 60': Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Desde ellos se dirimen los legados que recibirán Diana Bellesi, Jorge Boccanera, Laura Klein, Jorge Aulicino y el propio Fondebrider entre otros. Hacia 1981 se evidencian aún más transformaciones que hacen hincapié en la crisis del lenguaje, por ejemplo,

⁹¹ Daniel Freidemberg, “Poesía argentina de los años 70' y 80'. La palabra a prueba”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 517-519, Madrid, julio-setiembre de 1993.

Paisajes y Reino sentimental de Luis Tedesco. Yendo todavía más atrás, el Leónidas Lamborghini del 55' con **Las patas en la fuente** y Alberto Girri que desde fines del 40' ejercita la sospecha conceptual y la despersonalización, marcarán un rumbo definitivo. Pero hay algunos tramos del artículo que estimulan más en lo específico nuestro análisis: el comienzo con Arturo Carrera, y en el medio la ineludible revista Literal y Néstor Perlongher. Entre las cuatro entrevistas que incluía el mencionado suplemento (José Luis Mangieri, Susana Villalba y el propio Freidemberg) Carrera se declaraba a favor de una escritura “sin despotismos”. Después de destacar la “autonomía de la palabra poética” y su “arbitrio” frente a las estéticas y a las ideologías, Carrera “introduce”, según Freidemberg, “un término clave”: el neobarroco. El contexto de las declaraciones queda delimitado a conceptos tales como “crisis de los paradigmas”, “muerte de las ideologías” y “posmodernidad”, ligados a las elaboraciones teóricas del semiólogo italiano Omar Calabrese en torno de una “edad neobarroca”. Al respecto Freidemberg señala su propia denuncia que basaba sobre la suposición de “un aparato de teóricos, críticos y periodistas de algunos medios culturales, que presentaba al neobarroco como “la única poesía argentina actual”. Sin embargo, la lectura de Freidemberg reconoce dos momentos en la poética de Carrera que podríamos interpretar, desde su punto de vista, como superadores del propio quehacer y del entorno del

cual admite ser tributario. Ellos se condensan en torno de **Arturo y yo** (1984) y de **Children's corner** (1989). Allí es donde Freidemberg arroja con lucidez un concepto paradójico: el de “ingenuidad deliberada” para referir un lenguaje de fragilidad y ligereza, el gusto atomizado por lo mínimo del paisaje rural, combinado con ráfagas autorrerentes y teóricas. En este sentido, tal concepto contrasta, desde luego, con la idea de ingenuidad que denunciaban los escritores agrupados en torno de la revista *Literal* y de su líder, Osvaldo Lamborghini. Así surgían las demandas de arremeter contra el esteticismo de las bellas letras y contra la idea sartreana de compromiso para dar lugar a la provocación, la incertidumbre y la intriga. La circulación de su nombre como mito de anécdotas y sentencias se fortalece a su muerte en Barcelona en 1985 y de los tramos de su “pensamiento inaugural” son deudores declarados Perlongher, Tamara Kamenszain, el propio Carrera y entre los narradores, Héctor Libertella y César Aira.⁹² Nosotros creemos que se trata de ver los cruces que establece el neobarroco entre *Literal*, sus procedencias latinoamericanas -Sarduy, el brasileño Haroldo de Campos, el uruguayo Roberto Echavarren- y la

⁹² Hay que anotar que le debemos sobre todo a César Aira la recopilación, edición y prólogo de la obra de Lamborghini reunida bajo el título de **Novelas y cuentos**, Barcelona: Ediciones del Serbal, (1988); **Tadeys**, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994- También contamos con un libro de poemas, **Stegmann 533'bla**, publicado en Buenos Aires: Mate, 1997. Interesa particularmente que esta colección es dirigida por Arturo Carrera, llevando por subtítulo y consigna, la inscripción “herederos de Osvaldo Lamborghini”. También a Carrera se debe la publicación conjunta con Lamborghini de **Palacio de los aplausos**, en Rosario: Viterbo, 2003. Por lo visto, más que el

adaptación del término neobarroso, que responde a cierta afinidad desterritorializada condensada en la alusión al fondo oscuro del Río de la Plata, término creado por Nestor Perlongher. Creemos que, con un texto como **Escrito con un nictógrafo** Carrera perfecciona la tentativa barthesiana de ilimitar el lenguaje; y en esa misma templanza se mueven **Momento de simetría**, mas en la órbita de la poesía concreta brasileña practicada por Haroldo de Campos, y **Oro** cuya nota de contratapa la escribe precisamente Osvaldo Lamborghini.

Frente a lo que podríamos pensar como un conjunto de coordenadas que definen al movimiento del neobarroco, Freidemberg opone una respuesta poética elaborada por Daniel Samoilovich con el rótulo de “objetivismo”, que según su perspectiva reúne a Daniel García Helder y Martín Prieto entre otros. El franco disenso que ello supone se fundamenta en la práctica de la poesía desde la “alta vigilia intelectual”, la “precisión”, y en la “apuesta a obtener significación poética sin violentar los códigos de uso general, o al menos a considerarlos un desafío”.⁹³ Finalmente, más aperturas y diferencias sugirán en la nueva poesía urbana cultivada por

recordatorio, se trata de una intensa y convencida actualización de la escritura de Lamborghini, una suerte de actividad posmortem que supera incluso la etapa inaugural.

⁹³ La cursiva es nuestra y creemos que marca una línea de oposición entre la generalidad y la singularidad, que venimos subrayando.

Fabián Casas, Osvaldo Bossi, Darío Rojo quienes entre otros impregnan la escritura con los códigos del rock y ciertos matices de violencia sórdida.⁹⁴

-Literal

El año 2002 marca la vuelta de Literal, esta vez bajo la forma de una compilación realizada por Héctor Libertella. En su prólogo recupera parte de un inventario de objetos que inscribieron una nítida línea en el plano de la acción y la ideología, no como falseamiento sino como posición. Manifiestos, poemas partidas de pócker, análisis textuales basados en el psicoanálisis y la semiosis, escenas teatrales en acto único y hasta relatos de sueños; todo eso registra una constelación tribal donde la civilidad del nombre propio se deja borrar por la presencia real del grupo, por el juego del anonimato donde la “especie” intelectual apuesta su sofisticación en el precio de su intercambio. Si el decir es simultáneo, las frases se escriben para canjearse como barajas. Es cierto que la mayoría de los textos denotan frases apodícticas; también es verdad el hecho de que el acto de enunciación responde a la perentoria necesidad de organizar un lugar donde

⁹⁴ En las derivaciones de un modo de entender el registro poético sobre el espacio de la ciudad, que tampoco excluye cierto desliz hacia la intimidad y el mundo doméstico, quisiéramos añadir los nombres de Sergio Raimondi (**Poesía civil**, 2000) y Martín Rodríguez (**Agua negra**, 1999). La escritura, incluso, se muestra tamizada por ecos de la oralidad propia y ajena.

la palabra pueda sostenerse. Parece plausible entonces, afirmar que el gesto es visible en calidad de síntoma, efectivo como manifestación de la polémica en la trama política y social. Entre 1973 y 1977, período en que Literal define sus estrategias de oposición y resistencia, la violencia anticipa los signos de su irrupción en la escena nacional. Allí se va a ejercer el uso de la eficacia retórica contra las fuerzas reguladoras de la argumentación y se va a insistir sobre el goce de la escritura contrastándose con la moral humanista, la trascendencia estética o el imperativo del significado. Es claro el ademán (y la situación) que confronta la convención de los conceptos, con el deleite táctil por el fetiche de la letra: el modelo de la representación entra en conflicto con la escritura, la que lleva en sí el vicio paradójico de una suerte de intimidad exótica. “La apología del ojo que ve y refleja el mundo funda el imperio de la representación realista” apología que ellos reconocen abolida por Mallarmé. Desde esta perspectiva, la materialidad del significante atenta tanto contra la ética y la episteme del logos occidental como contra la escritura entendida en tanto trabajo. Todo vestigio de aura sacrificial es aquí destituida y en lo irrevocable de esta disputa, es posible leer los ecos de Barthes. Osvaldo Lamborghini como el Maestro, Germán García, Luis Gusmán, el actor Lorenzo Quinteros, Héctor Libertella, Josefina Ludmer y una participación inaugural de Tamara Kamenzain, conforman el

repertorio de estos jóvenes cuya entrada y actuación en el campo intelectual funda el retorno de la vanguardia en los setenta; en este contexto, la indiferencia (incluso adoptada como postura) y algo de placer por la pereza, muestra un movimiento cuya organización de secta o tribu, responde a la fantasmática y, a la vez, presente voz en la cultura argentina, al ancestro canónico de la literatura nacional interpelado y deglutido en su misma reposición. Así, los ecos de la gauchesca reaparecen distorsionados pero reconocibles de otro modo en la manifestación de sus portavoces. Más allá de un criollismo remozado, *Literal* prescribe la práctica grupal, la constitución del sujeto como síntoma de la escritura y emergente de pactos que atañen a un sistema de exclusiones y pertenencias, el desacuerdo y contrapunto contra las pancartas y mensajes de referencia “clara y distinta”, contra las direcciones a seguir, aquellas dictadas por el sentido común (como el patrimonio social y general de una cultura). En este sentido, sigue desmontando las convenciones de la retórica del compromiso, superadas por aquel libro de Lamborghini que anticipó la literatura política del decenio: **El fiord**. Tal como lo dice Libertella, *Literal* fue sin duda una revista de culto, lo cual nos permite ver las manifestaciones de secta, corro o clan que sus integrantes y discípulos trazaron en el espacio de la letra, ni antes, ni después ni fuera de ella.⁹⁵

⁹⁵ Héctor Libertella, comp. , **Literal 1973-1977**, Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2002.

Para una adecuada aproximación al neobarroco, es ineludible el trabajo del crítico italiano Alejandro Marcaccio.⁹⁶ Allí elabora el dispositivo teórico y literario del cual Carrera gradualmente irá

⁹⁶ Marcaccio comienza adoptando la perspectiva de Omar Calabrese al analizar el mapa de la poesía argentina de los años ochenta en sintonía con el clima cultural europeo en torno de la “crisis de los paradigmas” y de las ideologías, pero se separa de una literatura sudamericana concebida como mera manifestación posmoderna. Y no le sorprende encontrar allí una resonancia del todo nueva, propia de una reformulación de las teorías sobre el barroco; mas precisamente en la zona de irradiación de la poética neobarroca atravesada por la incidencia de Severo Sarduy. Desde esta perspectiva está en condiciones de acordar con Dario Puccini quien en 1980 podía confrontar con las afirmaciones de Alejo Carpentier, basadas en una suerte de origen esencialista e inmutable: “Nuestro arte fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina hasta la mejor novelística actual de América”, en **Literatura y conciencia política en América latina**, Madrid, 1969. Desde la perspectiva de Sarduy, el neobarroco puede definirse como una nueva experiencia de escritura que no es ni militancia ni movimiento, sino más bien una literatura del lenguaje donde los estilos se desterritorializan en proliferaciones textuales, levantando al lenguaje de su función “utilitaria” y desplegando una superficie que corroe la profundidad del plano de la significaciones instituidas. En otras palabras, se trataría, tal como lo expresara Sarduy de obliterar el significante de un sentido dado, “no para sustituirlo por otro sino para abrirlo a una cadena de significativas progresiones metonímicas, que terminan por circunscribir el significante ausente, inscribiéndole una órbita a su alrededor”. Ninguna sustitución puntual, ninguna metáfora de profundidad. Es propio de la producción neobarroca tomar la distancia del barroco del Siglo de Oro desarrollado sobre tradiciones retóricas renacentistas. Pero si el barroco áureo aún admite una traducción, la poética neobarroca “privada de un plano estable de sostén no consiente la traducción, antes bien, conspira para obstaculizarla”. Así el neobarroco se destaca también de la neovanguardia de quien hereda la vocación experiencial además del uso de la sintaxis, no simplemente volcada a la pura destrucción sino a la construcción de una hipertextaxis de tipo mallarmeana. En este sentido, y en torno a las discusiones por la identidad, la Argentina es el país más europeizado de su continente, por la facilidad con que absorbe las vanguardias y aquellas teorías telquelianas y lacanianas. Durante la reapertura democrática, el panorama literario es por demás heterogéneo y los nombres que comienzan a aparecer en torno del neobarroco son los de Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera que guiarán los sucesivos desarrollos del barroco trasplatino, tal como lo concibió Nestor Perlongher. La definición de Perlongher tampoco desatiende su etimología: barroco= pérola irregular, nódulo de barro”. Cuando en 1983 se difundía la incómoda etiqueta de neobarroco, la herencia que ya estaba forjando Lamborghini coincidía con la reivindicación de Sarduy. Así, contrariamente al lugar común que presenta al barroco como un simple juego de evasión, ser barroco hoy implica amenazar y parodiar la economía burguesa fundada sobre la administración tacaña o como se suele decir “racional”. Cfr. Alejandro Marcaccio, “Una piccola babele” en **Children’s corner**, Ripatransone: Sestante, 1994.

emancipándose aunque sus primeros libros anticipen ciertas líneas que mas tarde aparecerán desarrolladas en su esplendor. Asimismo es llamativo que Marcaccio ocupe tanto de su atención para analizar el neobarroco si tenemos en cuenta que su trabajo es el prólogo a la edición italiana de **Children's corner**, un texto que Carrera edita por primera vez en la Argentina en 1989 (Buenos Aires: Ultimo Reino), cuando ya transcurrieron los suficientes años desde **Arturo y yo** como para confirmar desde la crítica, algo así como un giro sin retorno o una mudanza poética definitiva. Hay además otra cuestión. **Arturo y yo** se publica por primera vez en 1984 pero debajo del título dice 1980, detalle interesante si pensamos en un texto como **La partera canta** de 1982, cuya nota final también la escribe Sarduy, un texto que repone en cierto modo los códigos del neobarroco. Carrera nunca ingresa en una nueva etapa para confirmar una renovada fe en el lenguaje; tampoco adopta la impostura de quien, librándose de viejos rótulos cede a supuestos reclamos de camuflaje en una sencillez que resultaría al fin y al cabo, coercitiva; se trata, creemos, de advertir la verdadera dirección que Carrera comienza a tomar desde **Arturo y yo** para pulirla en **Animaciones suspendidas** (1986) hasta dejarla más visible aún en **La banda oscura de Alejandro** (1996) y **Children's corner** (1998). Una dirección que gira hacia lo que sin embargo comienza a delinearse en uno de sus textos más neobarrocos, a saber, **La partera canta** (1982)

donde más o menos en palabras del autor, las leyes del texto parecen ser la de los niños, los sueños y el sexo. De este modo, el labrado paciente y delicado de la vida cotidiana es simultáneo a la memoria de la lengua que trae de Lezama Lima intermediado por Sarduy; así la “polifonía de voces nuevas” (palabras de Lezama en *La expresión americana* y la puesta en relieve del intento por recuperar aquel espesor inicial de la lengua hispanoamericana) surgirá impregnada de la infinita variedad del paisaje sudamericano, mudada en “corpúsculos coloreados”, como álito emanado que la tierra aspira a restituir en palabras. Si, en términos de Marcaccio, el paisaje es una palabra llave en Lezama Lima, a partir de **Arturo y yo** el campo será eso mismo en Carrera, en el misterio de su extensión infinita que da forma al deseo de la lengua y a la lengua del deseo. Aquí es donde el yo es ironizado en su oquedad y arrastrado en el vértigo del fracaso de toda “intencionalidad” o “voluntad expresiva” para representar intacto al recuerdo: “¿Recuerdas?” pregunta Carrera; pero el recuerdo no viene, sentencia Marcaccio. Desde esta perspectiva es que podemos avizorar un estado en la poesía de Carrera como esquina, como rescoldo antes que como corte abrupto; un estado de recogimiento y de plena fruición en donde la palabra escrita se funde con la voz y con la mueca inmemorial de una instancia alucinada: es la lengua en su evanescencia, precipitándose de las imágenes para terminar haciéndose escritura. Con sigilo musical y lenta

monotonía, las imágenes fulgurantes del recuerdo súbito se disuelven en el cielo negro del vacío, en el ritmo del relato poético que explota ante el límite “de la risa, del llanto o del silencio” horadando al lenguaje en su deseo de recuperar la experiencia ya inaferrable. Sin embargo, la experiencia se manifiesta en oleadas de imágenes, de las cuales quedan los fragmentos equívocos de una lógica imperfecta. La obra de Carrera de este modo está atravesada por la experiencia neobarroca para proponer una nueva alternativa del lenguaje sin alardear con pretensiones poéticas: así se pone a la altura de la vida.⁹⁷ Esta es la curva que adopta Carrera cuando en su despliegue del mosaico lezamiano, la poesía señala la “hendidura metagramática”, desencadenando así la catástrofe al tiempo que expone una verdad reveladora: “el arte dice a su modo eso que dicen los niños”.

4-Textos bisagra. Arturo y yo/ Mi padre.

A veces vuelven, como en huracanes, ciertos vestigios de la poética que se creía cerrada. Por eso mismo preferimos servirnos de términos que den cuenta de un estado dinámico de ida y vuelta antes de decisiones irrevocables proclives a producir principios o finales. Los textos

⁹⁷ Cfr. Nota de Eduardo Milán en **Vuelta**, no. 11, México, 1987.

mencionados en el título son esos goznes que nos hablan de una articulación en el proceso de maduración poética.

Arturo y yo en 1984, propone un distanciamiento irónico de todo aquello que formaría, con pretenciosa certeza, el mundo propio o el terreno conocido. Ya en el primer poema “Un día en ‘La Esperanza’”, el registro del nombre propio en diminutivo y en tercera persona borran la supuesta nitidez del recuento, como también lo hacen los insistentes signos de pregunta, vacilando en el revoltijo de sensaciones durarederas. Pero el titubeo que aparece en la evocación, es lo que queda del sentido cuando la lengua pasa inmediata del primer al tercer pronombre: “Martincho y Luciana/me tiraron pasto podrido/y después Juan me escupió/el agua verdinegra del mate/sobre la libretita y el pantalón”. El encabalgamiento de los versos y la falta de signos de puntuación ponen de relieve la puerilidad de la sintaxis que discurre incontenible ante la sorpresa o el sobresalto.⁹⁸ Sin embargo, el poema va a marcar un contraste: “Pero Arturito no sabe escribir./Arturito es pasto de las llamas/de los niños” “¿Eché a los niños?/ Sólo les dijo: “vayan a la otra palmera/ Aquí tengo que escribir”. La conjunción adversativa marca el presente de la enunciación para indicar

⁹⁸ Asimismo hay que confrontar el trabajo de Carrera con la voz y la oralidad frente a la denominada poesía coloquial o antipoesía que va de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal hasta Juana Bignozzi. Estos últimos se inscriben más bien en una poética definida por la ideologización del significado y los temas, ubicándose más en la oposición de los códigos (la poética voluntariamente no consagrada frente a los cánones estéticos) que en una línea de tensión y desequilibrio.

aún más la distancia entre el recuerdo y el momento de su aparición. Pero una de las claves de esa lengua que elabora Carrera consiste en los destellos paradójales de un sentido inmediato, ese que señala la coexistencia del pasado y del presente. Así, la evocación existe en la medida que el presente oscila entre la pregunta y la afirmación irresuelta, entre la propiedad intacta del enunciado (el estilo directo entrecomillado) y la demora de una respuesta ante los ecos apremiantes de las anécdotas de infancia. En ese transcurrir y en esa misma suspensión, la palabra surge como efecto rítmico de un sentido triturado: “El sentido triturado/por las disparatadas risas de los loros/el destino como una migración momentánea”.⁹⁹ Es allí donde la voz insiste como collage de sonoridades y también es allí donde la pintura anticipa los trazos de la sensación como franjas esfumadas.¹⁰⁰ Queda el relente material de la experiencia, el regusto de lo real tan indeleble como inaferrable y que a su vez permite el despliegue de la sinestesia, más que

⁹⁹ Para Daniel Link la obra de Carrera sintetiza (“en el sentido musical del término”) los estilos y las tensiones poéticas de los últimos treinta años. Esto lo vincula a su modo de operar e intervenir en la escena artística (Carrera publica regularmente en *todas* las revistas de poesía) y por esas dos caras que parecen reproducir más o menos paródicamente las dos líneas fundacionales de la tradición poética argentina: vanguardia y sencillismo. El poema sigue siendo una “máquina de triturar poesía” y desde el campo, escenario de la contradicción, se logra un efecto de distancia en relación con el lenguaje urbano, antes que una prolongación de la *gauchesca* que ya habían parodiado Emeterio Cerro, Osvaldo Lamborghini y Ricardo Zelarayán. Cfr. Daniel Link, “La noche posmoderna” en **Cómo se lee, y otras intervenciones críticas**, op.cit.

¹⁰⁰ Dobry advierte el entramado de voces que van hilando la poesía de Carrera (niños, tías, padres) como resonancias musicales. Uno de los principales nombres es Debussy, quien le presta al poeta el título de **Children’s corner**. Pero además, Dobry se detiene en la siesta del fauno que Debussy convirtió en obertura y en el cuadro que sirve de portada a la última edición de **Arturo y yo**, el fauno adulto tapando sus oídos de la

como recurso, como efecto de una potencia sensorial. La ironía reside en la conciencia de ese estado y en la materialidad de su construcción.

Ahora bien; un texto crítico reciente analiza el neobarroco como movimiento de derivas. Allí, Cecilia Pacella organiza una perspectiva a partir de un libro que, en la producción de Carrera, marca el momento de apogeo en la década del 90'. Dicho enfoque nos interesa sobre todo en su tendencia de rescatar la "intención creadora" del neobarroco y no el campo desolado que para algunos deja a su paso. Tomando como fundamento la teoría del big bang, a saber, la concepción del universo en permanente expansión, la crítica se pregunta por qué no ver en el neobarroco un movimiento en el que la poesía sigue probando y expandiendo el sentido y el lenguaje. De esta manera, toma **La banda oscura de Alejandro** (1994) para dar cuenta de una herencia inacabada; para ello va a detenerse en lo que denomina "eficacia del significante como construcción fónica", vinculándola a la recíproca atracción entre unidad y fragmento, cuyos juegos se encuentran en las pulsiones unificadoras de la naturaleza y su correlativa descompensación el lenguaje del arte, juegos que advierte Sarduy a propósito de Galileo.¹⁰¹ En palabras de Pacella: "La poesía de

música del fauno niño que está a su lado. Se trata de **Disonancia**, de Franz von Stuck (1910). Cfr. Epílogo de Edgardo Dobry en **Arturo y yo**, Córdoba: Alción, 2002.

¹⁰¹ Pacella indica que en su libro **La nueva inestabilidad**, Sarduy encuentra los orígenes del barroco en los cambios de percepción del mundo, producidos por los nuevos conocimientos que provee la astronomía, derivados de la teoría de rotación de la tierra desarrollada por Galileo. Desde allí se nos insinúa la formación metafórica que anidaba en las estratagemas del científico para proteger sus teorías y descubrimientos, lo

Arturo Carrera comienza con una fuerte identificación con el neobarroco, sin embargo a mediados de los años 80' se produce un cambio fundamental en su escritura que, aunque a primera vista parece un quiebre absoluto en el modo de pensar la poesía, sólo el neobarroco podía sustentar". En este sentido, tanto el comienzo como el desarrollo de la obra del poeta, se identifican en el constante interés por la poesía mallarmeana; esto tampoco va en detrimento de una poesía que hacia los 90' "restablece la relación con el referente", sin perder de vista la irrupción que el poema implica en el continuo del lenguaje. La mirada atenta y dedicada a la observación del cielo, tal como lo muestra **La banda oscura de Alejandro**, vuelve a cifrar la antigua búsqueda de un orden cosmológico para reflejar como retombée los fenómenos del mundo.

Luego de estas consideraciones, no sorprende entonces que nos detengamos en la marea de la escritura, como aquellos movimientos de retracción que parecen preservar ciertos motivos y procedimientos iniciales. **Mi padre**, de 1985, parece ser uno de esos textos de recaída, algunos de cuyos fragmentos aparecieron como anticipos en la revista Xul. Dice el autor: "Yo, invocando una autoridad discreta que me liga a un

que se nos muestra como "disimulación" en los procedimientos del lenguaje. Tal como lo explica Carrera en **La banda oscura de Alejandro**, entre el arco iris primario y el secundario hay otro espacio que descubriera el filósofo griego Alejandro de Afrodiasias, hacia el año 2000 de la era cristiana. Cfr. Cecilia Pacella, "Esquirlas de la explosión neobarroca en la poesía de los 90'. La duración y el instante en La banda oscura de Alejandro de Arturo Carrera", en **Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90'**, op.cit.

precipitado de alarmas oníricas y plegarias psicoanalíticas (que nunca desdeñé), escribí estos fragmentos bajo el efecto de esa confianza ciega, que a veces enmascara nuestro dolor como destino, bajo la rara simpatía del desear. Es nada lo que puedo contar de mi experiencia con este libro. Y es a la vez tanto, que debería seguir escribiéndolo a lo largo de lo que será, sin duda, con mi muerte, una sinuosa, empobrecida estética deseante”. El subrayado es nuestro. El motivo de tapa es “Bufón y pequeño acróbata”, de Pablo Picasso; los cuatro testimonios finales están escritos por los amigos del poeta (César Aira, Emeterio Cerro, Julián Ríos y Severo Sarduy). Entre uno y otro extremo del libro se juega un sentido excedente respecto del adentro o del afuera que todo marco instala, más como zona indeterminada, en este caso, que como límite concluyente. Es allí donde se insinúan los trazos de una figura inconsecuente con la construcción jerárquica de las figuras en el espacio, el tiempo y la conciencia; de este modo, la mirada racional legitimada como perspectiva da paso al funcionamiento secreto y marginal de un racconto que vuelve a tomar la forma de una anamorfosis, ilegible desde los códigos de un funcionamiento mecánico y regular. Entre el detalle de la ilustración y la lectura final de Sarduy se condensa el “largo rodeo”, la argucia elíptica para llegar a establecer y reclamar una interlocución. Poder decir “tú” y tantear al ritmo de la sangre un punto donde asir los reflejos de la galaxia genética. En el cuadro reproducido hay

un niño sostenido en la rodilla paterna; y uno de los fragmentos pregunta si la generación no es acaso vanidad, desestimando tal vez el arcano hallazgo de los biólogos: el gen es inmortal.¹⁰² Entre esa amalgama de descubrimientos científicos (que a Carrera siempre fascinaron), surge la provocación a la fragilidad de la vida y al destino de desamparo; y en esa involuntaria adicción a la caída más la perplejidad ante la ausencia, Aira encuentra la posibilidad de leer la escritura de Carrera no como producción ya que aquí no hay la posibilidad de “establecerse” con un capital “razonable”; más bien se trataría de un juego que, liberado de la responsabilidad (y hasta del hermetismo) se entrega al juego de las claves abierto por el misterio de la incertidumbre. Así se genera una suerte de amalgama sin concierto en torno de un yo que se desplaza para restituirle a su imagen una realidad propia, una imagen que, al principio difusa, asimila lo real a la teatralidad de la simulación. En el retablo de sus voces, en la modulación de sus tonos, el yo bordea la plegaria, la imprecación, el reclamo, la provocación y la trampa. Si de allí se insinúa el dibujo, los testimonios finales terminan por “completarlo”; así, sus autores donan el aliento de testigos fieles que acompañan el secreto de la formulación, allí donde el recuerdo, en cada uno de sus fragmentos elabora su historia, allí

¹⁰² Llamamos la atención para el adjetivo-participio “*sostenido*”. Sugerimos confrontarlo con otro de los momentos que citaremos más adelante a propósito de **Children’s corner**. Abismo-estornudo, vuelo-caída, desde los brazos paternos al caos

donde la infancia, en cada llamada y cada petición, constituye su alegato. Es justo que Aira, Cerro, Ríos y Sarduy capten la verdad y la transparencia (no exenta de misterio, tal como lo advierte Aira); es lícito que luego de leer-escuchar los rumores del anhelo asistan a la desocultación de una forma que el yo logra cuando cambia de lugar.

“.....necesitaba yo saber (si ella/) (si yo de ella poseería el anillo: y así lo obtuve)....me probé sus vestes en el fragor del duelo: las muselinas/cortantes con polillas furiosas en los doblados entredós/y en los húmedos bolsillos...rasos celestes con aguas y ribetes/de oro, en granos:falsas espumas y rosas con cascabeles erizados de espinas.....(no es adecuado exagerar): (treinta/ y cinco años tenía) (los dioses elogiarían este sistema y su/ derroche: todas las puntillas en el reborde dentado, de las/olas...sus máquinas de Afrodita).....(postales) (frasquitos)/ La virgen de sandalia multicolor obtuvo sus zapatos de/ miniatura,

Madre dulce agonizadora
Al son del niño en el
agua” (80).

Son claras las reminiscencia barrocas. La muerte y el duelo entretejen una instancia fundamental de la frase y la palabra, que tiene al diálogo figurado con el padre como punto de mira. Pero también es barroca la elección de los motivos (telas, piedras y metales que aluden a una textura de la imagen) así como la textura recortada sobre el hipérbaton, el

incierto y liberador. Inclusive habría que detenerse en el sentido musical que el término sugiere en torno de la suspensión y la repetición.

anacoluto y la aliteración (con la que Emeterio Cerro establece un contrapunto magistral). García Helder refería ciertos modos retóricos y sintácticos alrededor de sorpresas fonéticas y asaltos del sentido; pero su lectura tiene un momento clave cuando analiza el procedimiento de la proliferación invertida, a saber, la variante que sustituye la asociación de ideas por el esparcimiento de sílabas nómadas en torno de un vacío que funcionaría como núcleo: el padre y la paternidad.¹⁰³ Pero otro modo de asistir al un punto de anclaje entre el orden de lo conceptual y lo sintáctico, es el fraseo en transposición o el anagrama que liba las reverberaciones de la palabra en movimiento. En una escritura que tiene como brújula los brillos del deseo y del misterio, no está excluida la congruencia con la que el autor pone en diálogo las otras voces evocadas, esas que forman un arco tensado sobre vacío de la representación y los falseamientos de la moral. Nos referimos en primer lugar a los lugares comunes deconstruidos por los epígrafes de Yukio Mishima (“Un padre es una máquina de ocultar la realidad, una máquina de urdir mentiras para los niños. Pero eso no es lo peor: íntimamente, cree que representa la realidad”) y de Osvaldo Lamborghini (“Por qué no somos sencillos/por qué no somos transparentes/por qué no somos puros y buenos/como el pueblo/como las

¹⁰³ Las páginas de **Mi padre**, también buscan los restos de la felicidad perdida o soñada. El sabor del mazapán actualizado en pretérito imperfecto, moldea la figura residual de la rememoración. Cfr. Daniel García Helder, “Explosión de estilo” en **Punto de Vista**, Año IX, no. 26, abril de 1986.

buenas gentes?”). Mas allá de la argucia inventada para engañar el dolor agudo o del truco jugado en la payada afectiva con Cerro, el sentido asoma entre la cita de Bataille, como una energía librada al goce de su desencadenamiento, como goce de la naturaleza humana que antes supo de sufrimiento. En consonancia con el detalle de tapa que abre el libro, el rostro del padre se pierde en “mil penumbras”.

5-Variaciones minimalistas- Animaciones suspendidas.

Como en **Arturo y yo, Animaciones suspendidas** (1986) ensaya y perfecciona un procedimiento de transición entre los momentos poéticos de Carrera. Se trataría de la reducción de los motivos que pasan a configurar el repertorio robustecido del mundo familiar, la experiencia afectiva extensible al plano erótico. Sin embargo Carrera no promueve la limitación del mundo en su sentido estricto; lo que hace más bien es una suerte de síntesis augural y renovada a partir de la elección cuidadosa entre los elementos que van a afirmar una poética del continuo. Así, los versos comienzan a girar como vueltas en el movimiento de la repetición, como frecuencia ininterrumpida donde los motivos o las notas (en el sentido musical del término) se disponen sin embargo, en escalas que alteran las duraciones. La composición poética parece volver a visitara aquellos sitios

donde el eterno retorno de las cláusulas expresivas ejecuta el sentido desde la mutación de las formas breves. Nada nos parece más atinado que pensar la lógica del continuo en el desplazamiento y la inestabilidad que impide cualquier criterio totalizador; en este sentido, Edgardo Berg señala cómo en el minimalismo musical, el diferimiento y el desvío promueven un programa entrópico, una fuga hacia adelante. Asimismo, interrogándose por el enigma del cambio, Berg se detiene en la disociación fragmentaria que el lenguaje pentagramático construye sobre campos de tensión e intermitencias; es allí donde la noción de novedad no implica corte abrupto sino más bien, una “reformulación celular de lo ya conocido en el pasado”. En este sentido, lo nuevo ya no implica lo que entendieron las vanguardias históricas de principios del siglo XX porque ahora se trata de encontrar el principio serial en rotación, según pequeñas transposiciones de una serie inicial.¹⁰⁴ Sabemos que el minimalismo es un término que aparece en función de la pintura y la escultura hacia finales de los años 60’ antes de ser

¹⁰⁴ Según Berg, en la organización musical habrá siempre un número de notas singulares, acordes o partículas de acordes que podrán asumir el papel transitorio de tónicas –o grupo tonal preponderante o dominante en una extensión mínima de tiempo– durante un período. Desde esta perspectiva los acordes no tienen valor o significado fijo y estático, sino siempre variable en su disposición. Pasando revista sobre los compositores minimalistas de los sesenta (Terry Riley, Steve Reich, Phillip Glass, John Adams), el crítico se pregunta si se puede construir una poética musical renovadora trabajando a partir del principio clásico de la armonía, cuya respuesta la ensaya precisamente en la técnica contemporánea del minimalismo. Si pensamos en la armonía desde un punto de vista poético, en Carrera es un motivo clave sobre todo en lo que respecta al presente de su trabajo. Cfr. Edgardo H. Berg, “Variaciones mínimas: notas a propósito de una obra menor de Phillip Glass”, mimeo; también **Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer**. Buenos Aires: Biblos, 2002.

aplicado a la música; en este sentido no deja de ser llamativa la sintonía que Carrera manifiesta con las artes plásticas (sugerimos revisar el epílogo de Dobry a la edición de **Arturo y yo** de 2002), tanto en su obra como autor individual como en su trabajo en colaboración con Emeterio Cerro.¹⁰⁵

A todo esto, si la repetición y la armonía tonal son factores significantes, de esta corriente se desprende una mezcla de encanto animado sobre superficies planas y formas geométricas; allí, el pasaje de tonalidades como de los acordes se reinscriben en la monotonía deliberada de la llanura o mejor, del campo evocado o creado por Carrera. Esa es su gran superficie laminar que si en **Arturo y yo** se instalaba como lo nuevo recobrado, Animaciones suspendidas la reincorpora en la estela de una cartografía onírica. No obstante, las fechas y dataciones de los poemas otorgan a la escritura cierto principio estructurador en torno de la autobiografía; asimismo, las localizaciones son mapas que se desvían de cualquier imperativo de objetividad: de tal modo funcionan los títulos de “Mapa sereno”, “mapa revoltoso”, “mapa erial”, suspender el itinerario allí donde Duchamp es invocado otra vez: “Tregua del Gran Vidrio del campo./

¹⁰⁵ En ocasión de presentar **Las Berninas**, la solapa del libro en miniatura que constituyó su primera edición (El escándalo de la serpiente) se convierte en escenario en el que participan Marcia Schwartz, Enrique Aguirrezabala, Guillermo Kuitca, Juan José Cambre, Alfredo Prior, Eduardo Stupía, Jorge Acha, Fabián Marcaccio, Juan Lecuona, Rodolfo Azaro. Todos ellos amigos personales, algunos aludidos en sus poemas y otros trabajando en el diseño de tapa de varios de sus libros. De hecho, **Las berninas** se concibe para “integrar la retrospectiva” del pintor Antonio Berni en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, junio-julio 1984).

Y después, sólo el vidrio/común,/la muerte como espera
fragante,/sosegada./”

El blanco que dejamos entre el primer verso y el segundo, es nuestra precaria posibilidad de señalar el lugar que ocupa el silencio en la poesía de Carrera, la pausa del letargo o la indolencia que hace penetrar el sentido; silencio que marca a la vez el ritmo instantáneo de un ready made rural. Como en **Arturo y yo**, vuelven los niños y los viejos afectos; ahora, la intimidad alrededor de la “mesita de hierro forjado” mientras afuera la monotonía nocturna del campo se vuelve tornasol por la tormenta. Cada uno del “nosotros” de Carrera, es testigo perezoso del amanecer, con esa indolencia y cuidado de quien no quiere dañar la fragilidad de la seda. En Carrera aparece el deseo primitivo en la sustancia del goce literal, la sensación engastada en la materia que elabora el oríndice, partícula que reluce entre y antes de todos los caminos, entre mirillas, fallas, fragmenteos a través de lo cual se afirma la contemplación; así, el ojillo cegador “al pájaro escrutante”, la ojiva experimental de los niños, son el rincón simulador donde cabe el oxymoron de una pulsión incierta y precisa o el oxymoron de una “sorpresa duradera”. Entonces, la detención de la experiencia sensible da lugar a los detalles ínfimos y plenos que impregnan el paisaje, incluso el interior doméstico.¹⁰⁶ “Nos despertó un no

¹⁰⁶ Al decir de Rosa, si el deseo es, a partir de Freud un mitema urbano, el goce no es cualitativo y solamente está sometido al automatismo de la repetición. Más allá del

saber; girábamos/en la implacable sumisión a otras gramáticas”; los versos pertenecen a “Efectos de una sobremesa. 10 de enero’84”. La escritura poética reclama movimientos trémulos, imperceptibles de tan tenues. En este sentido, el delgado equilibrio entre inmovilidad y desplazamiento insisten en la configuración de la poesía como unidad homogénea, visible también en los encabalgamientos (un verso continuándose en el siguiente) o en la juntura entre comienzo y fin de un poema a otro. En ese movimiento neutro, indiferente, el deseo también se despliega entre el remordimiento y el olvido; lo que queda es el “sentimiento sonoro” como la loquela que suena a “música de cielo”. Allí, el sentido se desplaza como promesa latente de una feliz duración, entre el “sosiego encantado” y el “misterio secreto” de cada “paternar”. “el cambio, la variación indiferente”, “Nadie soportaría la interferencia musical/ De unas variaciones sutiles mutando”; los versos son del poema “Un mapa erial, 15 de marzo’84” y el gerundio enfatiza el continuo desde la temporalidad. Si hay otra característica que pueda definir la idea de continuo, la gramática (o la sintaxis poética) muestran la construcción de un predicado sin sujeto o de un sujeto sumido en las propiedades de su contar y su decir. El sujeto es

dualismo pulsión de vida/ pulsión de muerte, simula ser Uno en tanto hace del deseo una conversión perversa. Asimismo, el bucolismo clásico y el actual (Ovidio, Horacio, Poliziano, Estanislao del Campo, Juanele Ortiz más las versiones paródicas que encontramos en O. Lamborghini), transforman la coerción del deseo en el campo libidinal, en pulsión fantasma de la escritura. Nicolás Rosa, “Arturo Carrera: la suspensión de las animaciones o el retabullo de las sombras” en **La letra argentina**, Buenos Aires: Santiago Arcos ed., 2003; también en **Los fulgores del simulacro**.

en el predicado, diríamos. Así, el sistema pronominal que comienza en tercera, no refiere a una persona sino, textualmente, al Todo que progresivamente se engasta en el yo y en el tú. Allí, el Todo como anhelo es la cifra indivisa de la espera, como deseo que busca el asombro ante las “mínimas aleaciones de sentido”. La física, la matemática están allí para consumir contemplando la formación corpuscular del mundo, no el reino universal y metafísico de una idea intangible sino la plenitud del mundo cotidiano del poeta. Del todo se desprenderán los fragmentos en los que el artista detiene su mirada, como el vuelo del colibrí, en cámara lenta. En atisbos y parpadeos. **Animaciones suspendidas**, (la elección del título habla a las claras de la maestría poética en concebir el sentido nuclear del libro), traduce la frescura del extrañamiento, del goce deseante que palpita suave en escala diatónica. En este sentido, la sucesión de notas naturales que define al minimalismo musical, nos presta el ritmo de una poesía concretada no en la percepción sino en la captura. La misma órbita trazada por la física, la matemática, la música y la pintura (las sinestesias donde prevalece lo visual aunque no falte el sabor, el tacto y las mezclas de olores como el mar, la leche y la hierba mojada), también da cabida al inconsciente, el que ejecuta sus síntomas en la loquela que habíamos mencionado. Son esos saberes o mejor, lo que queda de ellos como sensaciones, ecos residuales y extendidos en la tersura del todo liso, en el

pacto de la alegría con lo bello. Asimismo, el páramo aludido se extiende en la repetición rítmica de la desnudez (“Una noche de campo, enero’85) para decir y descontar de la realidad motivos que lejos de restar intensifican, aumentando la vigilia de la sensación que restablece el cuerpo como campo del sueño migrante o de un gozo silente como historia muda de la pulsión. Pero la escritura también ironiza el imperativo doloroso como en la pregunta que expone su artificio y su retórica : “Debo llorar?” en el poema “Sueño que Ch. juega con los niños, enero’85”. Sin embargo, el movimiento de los andantes marca el paso de una velocidad, ni lenta ni rápida, como camino pausado que en su perspicacia alucinada advierte el grito breve, la risa eréctil, o la voz inconclusa, siempre a la espera de lo nuevo que sólo llega en la lentitud de la pausa serena (“y la tardecita, el alba/mezquinas del sol...”) o en el tumulto de un estupor sideral. “(Enfants- phare en fanfare, febrero’85)” tiene algo en común con el anterior poema citado: allí donde Marcel Duchamp presta la imagen de la divina locura de las caretas, las criaturas son los faros que persisten en el “todavía” del sueño, en el “quasar” que se aleja como resto fósil y planetario del sentido. Su delirio breve queda en la pausa del grillo.¹⁰⁷

¹⁰⁷ La referencia al quasar es un indicio claro de las persistencias astronómicas que dieron origen a la poesía de Carrera y que de un modo o de otro, nunca abandona.

6-Consideraciones generales. Autobiografía o las máscaras del yo.

La poesía autobiográfica de Carrera nunca queda exenta de la paradoja entre la autenticidad y la exhibición de las “esquirlas de mentiras” que acosan la sinceridad, entendiéndola como intención ideal y moralista. El poema de **Animaciones suspendidas** titulado “(Enfants-phare en fanfare, febrero’85)” se reproduce una voz en segunda persona, palabra citada como encuentro en el secreto del infinito: “y vos dijiste: “todavía el neón/está pegado a mi esqueleto. Pero/vos escribís, y cambiás algo/en lo que digo”.

Desde 1972, año en que publica **Escrito con un nictógrafo** hasta 2002 con **Tratado de las sensaciones**, y 2004 con **Potlatch** y con **Carpe diem**, la escritura poética de Arturo Carrera está recorrida por el yo, en tanto marca o registro de un nombre propio. En cierto modo, podría decirse que la obra entera tiene el carácter de texto único, en parte por la inclusión de prólogos y epílogos que marcan un sesgo autorreferente, pero menos como cierre o interioridad que como puente o continuo con el exterior. En este sentido es pertinente la noción de una constante que atraviesa la producción, aún cuando pueda leerse el corte que la definiría entre un antes

y un después de **Arturo y yo** (primera edición de 1984, reeditado por Alción en 2002, con epílogo de Edgardo Dobry). En este sentido bien puede afirmarse que la primera persona, fragmentaria y siempre en germen, se inscribe como potencia capaz de asegurar en grado máximo la productividad de una poética. Lejos de agotarse en la iteratividad de algunos tópicos, la repetición de ciertos motivos generan el desplazamiento de sentido cuya búsqueda orienta desde el comienzo, el rasgo clave de su poesía. Letras blancas en el cielo noctámbulo de los muertos; estancias pueriles en la evocación retrospectiva sin nostalgia. Entre el primero y uno de sus últimos textos, al cambio de técnica o estilo lo acompaña la tensión de una energía: como mutación pero además como memoria de una lengua que insiste en materializar los restos de la experiencia. Quizá pueda pensarse así en los trazos de la voz, estando en condiciones de garantizar las constantes huellas de una presencia, como reposición de una singularidad y también de un acontecer. Entonces, no se trata sólo de la firma autoral con que marca la propiedad del enunciado, sino y sobre todo de la poesía como sistema donde se pone en juego el carácter de su individualidad.

“Utensillo fósil” es la expresión literal que Carrera usa para referirse al neobarroco, término que resulta más elocuente como nombramiento de lo mínimo que como apropiación de una sintaxis poética limitada a un

contexto geográfico e histórico.¹⁰⁸ Porque si bien en una primera etapa puede advertirse cierto uso y transformación del legado cubano (Lezama Lima, Severo Sarduy), a lo largo de su trabajo pueden leerse las marcas de insistencia, continuidad y variación con respecto a un punto de origen o de partida. Desde esta perspectiva, es partir de **Arturo y yo**, decíamos, que las señales de Juan L. Ortiz permiten descender a las percepciones hasta una especie de limbo de lo leve o la simplicidad y la misteriosa felicidad rescatada de la naturaleza. Tal vez aquí tenga lugar el Juanele sin precedentes, ese que poetizando el paisaje, no puede situarse ni en una escuela regionalista, ni en el culto a la belleza bucólica. Y el trabajo sobre el misterio de las relaciones entre el fragmento (y el todo), el silencio (y la palabra) no es ajeno a esta mutación. En cierto modo, los restos, en Carrera siempre tuvieron el carácter de ruina o de alhaja, de joya que esplende en su carácter tesaurizado, aún en su ínfima sencillez. Pensemos en la sinuosidad e inacabamiento de la forma, en la letra blanca sobre la oquedad oscura de la página y en los motivos del cinabrio atesorado; y mejor: recordemos la desaparición del escriba en el vacío (**Escrito con un nictógrafo**) o las desorbitadas constelaciones de un geométrico silencio y las fugas en la galaxia de Andrómeda (**Momento de simetría**, 1973). El fragmento, en la poesía de Carrera, indica menos una separación que una resquebrajadura por donde asoma cierto mutismo pero también, el atisbo de

una exhibición; en este sentido, la convulsión de una imagen se escande como el relente de la experiencia provisoria o como el sismo celebratorio de la physis, antídoto contra la nada sedimentado como inscripción literal. Y en sintonía con la captura súbita de las “vivencias oblicuas” al decir de Lezama, la escritura filtra ese enigma que insiste como envoltura espiralada, donando la miniatura de una sugerencia con el desparpajo de la incitación. Así, la presentación de una escena o una voz parecen resolverse en el pliegue congruente de un aforismo. A propósito del misterio y del secreto (vínculo cuidadosamente elaborado por Carrera en su ensayo **Nacen los otros**, de 1993), se diría que es posible detectar una suerte de llave falseada, el sello paradójico de un secreto que termina por revelarse y de aquello que permaneciendo lejos del develamiento constituye el interrogante desamparado por algún punto de referencia: el no-secreto. Entonces, quizá se trate del parentesco esencial entre el develamiento y su sombra (el claroscuro tenue), allí donde lo visible y lo invisible van a formar un mismo tejido que impide hablar de uno o de otro, exceptuando la posibilidad de decir algo solo a partir de si mismo. En este sentido el teatro de Carrera presenta cosas y objetos, gestos y siluetas, atravesándolas con un lenguaje expansivo que desborda cualquier reticencia, mostrando (o construyendo) una visibilidad que no está dada a la mirada directa, como sucede con la descripción de “lo que se ve” de un paisaje, en tanto objeto

¹⁰⁸ Cfr. **Hablar de Poesía**, no. 9, op.cit.

de una común percepción, o de una comunicación gregaria. Lo que se dice sobre amores, amigos o parientes, desplaza la mirada a una escala donde las cosas seducen en escala microscópica, de acuerdo a la incidencia del detalle y la intimidad. Una suerte de inocencia desinhibida constituye la base de un lenguaje, un modo de decir que evita la tendencia abstracta y generalizadora de la representación. Así, mostrar para guardar, es el acto que enuncia delineando una imagen, el gesto de la infancia como máscara elemental, transformadora y duradera.

En el prólogo de **Tratado de las sensaciones** (2002), Arturo Carrera hace explícita la relación de continuidad con **El vespertillo de las parcas** (1997); pero si antes fueron las voces femeninas ahora se trata de recuperar la palabra de los hombres de la familia, para que vuelva a sonar la antigua música de una memoria actual. Por ello -como la obra entera de Carrera-, se inscribe aquí su marca autobiográfica en clave alegórica, creación y sobre todo uso de un género donde el yo se deja ver como individuación fragmentaria y singular. Como clave descentrada de la Historia y del Sujeto, la escritura reclama el crédito del pasado y la propiedad material de la letra con el sello pronominal en primera persona. Y en el espacio incierto que funda la elocución, la marca del yo se neutraliza, gradualmente estriado entre cantos y relatos, verídicos en la duplicidad de los recuerdos o en el simulacro de la elaboración. Aquí es donde la autobiografía en tanto género

mantiene el estatuto simbólico de la memoria, para que el yo sobreviva a condición de su extravío y su escisión. Los rostros y la palabra de la ascendencia marcan la senda de la genealogía para conferir al género el régimen de los objetos. Es aquí donde la música tiene la criba del ritmo, la perplejidad fugaz e interferente del territorio de la infancia: las nanas y ritornelos, el vaivén de las olas y la explosión de la espuma. Pulso, respiración, latido o jadeo; letra y voz le restituyen al yo la cifra de lo Uno devolviéndole, a la vez, al mundo, su misterio perdido. Lo elemental y la intensidad de esas “estructuras de parentesco”, provocan el sentido como letargo y excepción, como calma cineraria interrumpida por el sobresalto o la sorpresa. En esta poesía que podríamos llamarla *autobiográfica*, el tiempo inmemorial del yo coincide con el de la especie, como una suerte común entre lo perpetuo y lo puntual. De esta manera, los versos toman la medida del tiempo, ya sea en su extensión o en la brevedad del instante, permitiendo la captación de la eternidad en lo simple y dejando que a partir de allí, cobre impulso la vivencia inestable de la irrupción espontánea, artificiosamente ingenua: los matices del arco iris, la huella del talón en la arena milenaria.¹⁰⁹ El tiempo (y el espacio), en Carrera, no se mide en la generalidad de grandes ciclos, sino en los momentos cuando las

¹⁰⁹ Freidemberg advierte en **Children's corner** la exploración de lo que denomina “ingenuidad deliberada”, procedimiento que desde **Arturo y yo** establece un contrapunto con ráfagas de discurso teórico y “otras intercalaciones manifiestas de

imágenes suspendidas, devienen sensación. ¿Qué sucede cuando la poesía deviene amorosa sin caer en el tópico sentimental? Es aquí cuando puede hablarse de una delicada obscenidad en la escritura, modulada en los tonos de la confidencia, la exhibición y el escamoteo. Entre los pequeños yoes que traman la marca narcisista, el texto que habla de amor plantea, con o sin intención, el dilema social de la escritura. Para decirlo en otros términos, la escritura poética plantea el límite de lo publicable, el riesgo, la medida y la tentación de correr el velo sobre lo que en la escritura permanece oculto. Hasta dónde ceder al reclamo del secreto que pide siempre ser transgredido? Cuál es el pasaje de la historia de vida a la anécdota tejida a medias? O mejor, qué es ese resto que esplende entre la opacidad de un secreto celosamente guardado y el brillo ciego de una mostración peligrosa? Mientras los nombres personales pueden ser las señas de una insolencia deliberada (como cuando un niño nos muestra sus tesoros largamente escondidos), la descripción (que, sabiendo evitar la forma directa, elige insinuar al destinatario) convoca a un lector, a veces en el pacto ambiguo y teatral de las dedicatorias, o de títulos más o menos alusivos. Como sea, la escritura disemina sus marcas, y cada inscripción tiende una celada que provoca a descubrir y revelar eso que queda oculto tras pistas tan certeras como incompletas; el sujeto poético de Carrera está

intertextualidad".Cfr. Daniel Freidemberg, op.cit. También, Alejandro Marcaccio reelabora esta noción en el trabajo que ya hemos mencionado.

hablándonos de sí mismo antes de que lleguemos a la escena y sigue su poema naturalizando las brechas entre literatura y vida. La coartada por la cual asoma la posibilidad de conectar vida y escritura, involucra el carácter riesgoso de toda presentación. Los retratos narrativos que muestran algo de la intimidad, esconden el señuelo más valioso; no solo el saber de quien se habla sino, y sobre todo, alcanzar la materia más descendente de un instante casi imposible, la imagen transitoria del secreto jugado en la literalidad de la afirmación, en el límite mismo de la lengua. Decir lo que debe ser callado implica algo más que una exposición, implica el deleite por el ofrecimiento del objeto a la mirada impertinente, para quitarlo, con la velocidad de un parpadeo, de la curiosidad voyeur.

Entre el registro visual de la fotografía (el intento por detener la fugacidad del tiempo) y el registro oral del murmullo o del rumor (nombres y apellidos tienen un correlato “extraverbal”) el referente y el lector son las piezas móviles de su juego teatral. Pero como en todo escenario, la visibilidad tiene un límite. Y quizá la pista furtiva radique en la forma de repetición, como deseo y tentación por la seductora caricia de las palabras, las que materializan el recuerdo o la imagen presente. Allí entonces será posible el calendario personal de los días. La poesía de Carrera no tiende a conceptos esencialistas, sino más bien a figuraciones y trazos de capturas instantáneas y veloces. Delinear contornos es la elección del artista que

reúne en si mismo las condiciones del poeta y el dibujante, el mismo que filtra la visión real de “lentes oscuros”. En el discurso literario del goce, la deliberación del yo mide los grados del ocultamiento o la declaración; sin embargo, aún cuando finja un control del exceso, la economía verbal retiene al objeto del deseo en la materia de una corporalidad, la máscara impasible y discreta bajo la que el sujeto vacila entre revelar y esconder; si la motivación erótica está para ser vista, es preciso que el gesto de ocultar se vea, como sucede con **Arturo y yo**, con **Animaciones suspendidas** o con **La banda oscura de Alejandro** (1996). La palabra desnuda paladea el cuerpo porque el yo devora lo real en la magna simpleza de la letra. Algo persiste en el transcurso de su obra y esto es la concepción artística que desaloja la rigidez de estatua o las trascendencias monumentales; basta pensar en los textos que escribió junto a Emeterio Cerro, etapa que constituye uno de sus momentos más “vanguardistas” y congruentes con los comentarios de Sarduy (pensemos en **Retrato de un albañil adolescente**, **Telones zurcidos para títeres con himen**, Ultimo Reino, 1988), así como los textos de su exclusiva autoría **Oro** (1975), **La partera canta** (1982), o **Mi padre** (Ediciones de la Flor, 1985). Para advertir la complejidad de una obra que exhibe sus tensiones más íntimas, basta detenerse en los años de publicación: **Arturo y yo** (1984) y **Mi padre** (1985), donde este último, aún cuando el primero ya había iniciado un

cambio por el culto hacia lo mínimo, permite ver un relente de su momento más neobarroco, una especie de movimiento de ida y vuelta en el cual la escritura no depende de clausuras o superaciones taxativas. Por su parte, mientras que en **Oro** y **La partera canta** se produce una simbiosis con los mundos precolombinos (en los que el poeta hace ingresar pinturas y esculturas extraídas de esas culturas), con **Mi padre** se elabora un motivo autobiográfico en el registro extremadamente material del significante.¹¹⁰ Con sus variantes, sin embargo, los tres textos tienen motivos ligados fuertemente a las escrituras de la propia vida o del yo.

Decíamos antes, a partir de **Arturo y yo** lo autobiográfico pasa por el rescate de lo pequeño en lo cotidiano, la microscopía que atiende el llamado de lo natural o mejor, los síntomas artificiosos del paisaje: la luz, el color, el trazo. Filigranas de impresiones que evocan la inscripción de la letra y también la imagen ligera y sugerente que traduce la música de Debussy (**Children's corner**) o del Satie en el que abrevan los minimalistas. El acto de hilar repone la mitología personal en el tiempo de

¹¹⁰ Así, el primero de los textos mencionados muestra el dibujo primitivo de un hombre tallando un objeto con la consecutiva incorporación a modo de epígrafe de un texto del Inca Garcilaso de la Vega acerca de una piedra hallada en mil quinientos cincuenta y seis, cuyas perforaciones irradiaban puntas de oro; el segundo muestra una escultura, rota o inacabada: una madre amamantando en sus brazos a un niño. La obra se llama Kurotrophia, pertenece a Megara Hyblaea y fue cedida por el Museo Arqueológico Nacional de Siracusa. La impronta arqueológica de la búsqueda que emprende el poeta es evidente así como el trabajo poético realizado en parte sobre las lecturas de Levi-Strauss. Ahora, sobre esa misma propuesta de lujo escópico, de excentricidad que revuelve el tiempo para ganar la topografía del goce, Osvaldo Lamborghini suscribe en la contratapa de **Oro** su programática adhesión, en pleno contexto de la revista *Literal*.

la antigüedad, allí donde la mirada juega con la miniatura, en la cercanía táctil de las cosas. Lógica imperfecta no tanto del sueño sino del soñar, del contar historias originado en un pasado remoto, en sincronía y simultaneidad con el fondo pampeano actual. Aquí es donde la experiencia literaria se vuelve corporal, con los relatos aledaños e intermedios en los que el recuerdo se funde con la vacilación vibrante del presente.

Carrera escribe, tomando en cuenta ese “texto bisagra” al cual nos referíamos, una suerte de saga pringlense, un mundo de relatos que buscan reponer la oralidad allí mismo donde se dibuja una fábula biográfica; el mito personal del artista trama entonces una serie de historias con sueños y vigilias de entrecasa e invenciones de lo cotidiano, un libro que cuenta vidas procurando detenerse _suspenderse_ en el acto mismo de contarlas. Desde **Escrito con un nictógrafo**, en ocasión de la muerte de su abuela, hasta **El Vespertillo de las parcas** que toma el rapto de su madre por las divinidades, la escritura de Carrera es el registro de su fascinación y de su encanto. Hay zonas de sentido que funcionan como precipitaciones, coordenadas para que el motivo adopte una vaga perpetuidad y a la vez, la precisión de un punto fijo. En Carrera es el Texto, el conjunto o trabajo inacabado aquello que opera como ecualizador de pasiones y sentidos siendo allí donde la persecución de la voz da lugar a singulares plegarias: furia o irrisión, travesura o desdén conjuran las penumbras de la congoja.

madres desaparecidas. Vuelvo a una patria
de terrores pueriles y asaltos
a la pequeña oscurecida urbe
de la memoria: Oh, tristeza (87)

La cita pertenece a **Arturo y yo (1980)**. Espera y contemplación marcan el compás de una escritura concebida como viaje. Los modos de explorar van desde el potlach de paisajes, hasta amores y amigos; aparecen criaturas que mezclan la curiosidad y el asombro con un displicente tráfico de soles y sueños; hay también reuniones a la lumbre de un Pushkin para niños, toda una cartografía donde el reloj de lo cotidiano mide la intensidad de lo real, haciendo de sus destellos una partitura del calendario íntimo y simple de los días. Doble, como padre y como hijo, incursiona en el tesoro de una lengua secreta, la del hombre y el niño que busca un yo en las volutas de sus múltiples máscaras. Hay un sendero de surcos y semillas que guían y desorientan: el campo, como punto de anclaje y fuga pero siempre y ante todo, como abolición de todo principio esencial o de todo resabio metafísico en su absoluta desolación. El campo es el pliegue donde el yo recuerda su nombre para borrar el del padre, aunque sea la efectuación del olvido eso que más enuncia y afirma su presencia real (insistimos

nuevamente en *El arte del olvido*, de Nicolás Rosa y las hipótesis que reelabora a partir de Freud). En el nombre de abuelo, padre y nieto, cobra cuerpo el semblante fantasmático, convocando en la patria, la matriz perdida que engendra el recuerdo. Casi paradójico. Meditación de lo súbito, reconstrucción de instantáneas que sobrevienen, también como doble coincidencia: en el espacio –como escritura- y en el tiempo –como revelación o epifanía-. Extensión y punto fijo, desplazamiento y detención tienen su correlato en el, *carmen perpetuum*, aunque haya versos que tiendan a la brevedad, o vagas ideas sobre la vida, como puede expresarlo el epígrafe de Suzuki, en **Arturo y yo**: “La vida es una pintura sumi-é que debemos ejecutar de una vez y para siempre, sin vacilación, sin intelección, sin que sean permisibles ni posibles las correcciones”. Así, la idea de continuo insiste en la inherente materialidad, desde el laboratorio que hace posible un artefacto de la meditación.

En la poesía de Arturo Carrera se acortan las distancias de la duración proustiana, subsumiendo al que escribe en la vacilación del deseo. El recuerdo se pone en acción como episodio de infancia, como experiencia reconstruida, como escena primitiva que funda la simultaneidad de un doble acto: escribir y recordar. Los recuerdos a veces son legados que fabulan cantos antiguos. Así, el deslumbrante thesaurus de los ecos y las huellas perdidas _y habría que recordar aquí las pisadas, claves en **El**

vespertillo de las parcas (1997)_ urde las filigranas de las impresiones - las pinceladas rápidas de rostros y paisajes- más los bocetos de una novela familiar, la de los amigos, la de los recuerdos vagos y las experiencias imprecisas, la del deseo de verse reflejado en los otros o de imaginarse en la memoria de los muertos. Se trata, así, del doble anhelo de la impresión: el sujeto que recibe y atesora sensaciones escindiéndose en el olvido; el sujeto que rastrea las posibilidades de grabar, de imprimir algo de su voz y su presencia, en la letra grabada como finos estambres de tinta. Fingir lo que no somos para hacer cierta la realidad de lo que somos “no hay peor máscara que la verdad”. En los honores gongorinos donde las Erinias acechan la felicidad, el claroscuro de la letra, el cobijo sensorial de la poesía, descubre al autor asediado en su propia provocación. Así, el discurso poético va calando en el cuerpo y desparrama las marcas de la experiencia “oblicua” que atraviesa y nivela pasado y presente. Si el esplendor de la letra se desplaza por las crestas y honduras (del cuerpo, del yo, del olvido o la memoria, del júbilo o la melancolía), la voz del poeta, del niño y del hombre, del padre y del hijo está allí, para tramar el desacato contra la norma medida, contra el esfuerzo platónico de un idealismo ascensional que sanciona el paroxismo obsceno resumado por la naturaleza y por el cuerpo. Sin suponer una relación de trascendencia, se trata de la visión enceguecida y clarividente de un canto profano y corporal, la virtud

artística de traficar tanto con el sexo como con una escatología que en sus primeros textos se vierte como residuo material de la letra y en los últimos (mediados de los ochenta en adelante, hasta llegar a **Potlacht** y **Carpe diem**) como la fábula del recuerdo: allí es donde el autor urde la ficción de una confidencia, donde elabora su imagen y su mito personal. En las escrituras del yo el “sí mismo” se escinde; la letra de la vida en la poesía viva de Carrera, conjura la ausencia con un discurso amoroso, salvando de la pérdida definitiva al objeto, haciendo suya, y más real la presencia invocada. Si en su poesía se debilita la pura referencialidad, es porque la métrica, midiendo los efectos de la brevedad o de la extensión, trama el tiempo de un continuo que hace posible la captación “instantánea y lúcida” (al decir del autor) del instante y lo cotidiano. El recuerdo arcano en **El vespertillo de las parcas** (1997); el tiempo inmemorial en **Tratado de las sensaciones** (2002); o el sentido, cribado como irónica liturgia de hostias y rezos (que aparecen en unos poemas de **Potlatch**), implican la eficacia poética del ritmo, para poner a prueba la infinitud en acto, los síntomas de la repetición. Allí reside la magia de su poesía; en la proferición corporal, en la palabra que celebra la dimensión física del tiempo y del espacio, en el gozo pleno de un estilo que hace de la imagen, el objeto material de una fruición.

7- La naturaleza de lo real. Sobre **Tratado de las sensaciones**.

Desde la antigüedad, más precisamente a partir de Leucipo (Abdera, 470-69 a.C.), el problema de lo uno y lo múltiple comienza a suscitar una serie de hipótesis en torno del devenir y la facticidad fenoménica.¹¹¹ Las

¹¹¹ El sistema de Leucipo implica un intento por resolver el dilema eleático. El monismo estricto de Parménides, en efecto, había puesto de relieve la imposibilidad de admitir sin crítica el devenir; por ello, se ha dicho con frecuencia que el atomismo no es más que una pulverización del ser único de Parménides. Los átomos justamente por ser partículas discretas de materia, implicaban la admisión de algo que los separase a manera de intervalo o distancia. Leucipo declara abiertamente que el vacío existe como lo lleno: “El todo es lo lleno y lo vacío”. Asimismo, Teofrasto informa que si este último carece de realidad, “su existencia ha de postularse con análoga evidencia que la de los átomos. Lo ente no existe más que no-ente”. Es notoria, desde esta perspectiva, la novedad que introduce Leucipo, ya que la tradición filosófica griega había reconocido hasta entonces, como única forma de existencia, la de los cuerpos físicos. Así, para Parménides, el hecho de que el vacío no fuese una cosa real equivale su negación absoluta, dado que sólo existe lo que es corpóreo. Leucipo corrige esta sentencia taxativa expresando que la función del vacío es la de permitir el movimiento y la existencia misma de lo real. Así, la totalidad de lo existente consiste en lo lleno y lo vacío, por lo que no se tratará del concepto matemático del espacio como extensión ni tampoco del análogo al receptáculo platónico: el vacío no será algo externo sino interno al universo. En rigor, lo que Leucipo hace con la esfera eleática no es tanto pulverizarla como “agujerearla”, hacerla porosa, llenarla de oquedades e intersticios. Son estos intervalos entre los átomos los que constituyen el espacio, los cuales cambiarán constantemente con las correlativas mutaciones de los átomos. Sólo hay diferencias cuantitativas entre los átomos: forma, ordenación, posición (en los términos de Leucipo: ritmo, contacto, vuelta). Por otra parte, el espacio no es sólo la condición imprescindible para la existencia de la realidad física, sino también de su disolución. Es, en definitiva, el factor determinante de todo cambio y todo devenir. Sin él, los átomos se mantendrían siempre en la estéril inmutabilidad de la esfera de Parménides. A partir de esos dos conceptos cardinales de lo lleno y lo vacío, la cosmogonía de Leucipo concebía al universo como un conglomerado compacto, como una masa informe de materia que pese al movimiento de los átomos que alberga, conserva la individualidad de un todo. Es allí donde se producen los “focos de condensación” y los cortes hacia el vacío, dando lugar al torbellino que propicia la formación de un nuevo mundo. De ahí en más, es importante en el pensamiento de Leucipo, el concepto de *necesidad*, que apunta al movimiento

partículas elementales de materia que permiten pensar la homogeneidad y a la vez la infinita multiplicidad, dan cuenta el proceso de formación de las cosas en el universo, las que segmentables en fracciones cada vez más pequeñas, enfrentan el límite de la percepción sensible, allí donde ya no es posible la partición: estamos, así, en presencia de los átomos. En el proceso de formación del mundo y lo real, en el contacto físico y cinético de las partículas, es la congruencia de las *formas* (la simetría) lo que interviene en la trabazón de los átomos, lo cual implica *diferencia* y no semejanza. De la concepción atomista y del dinamismo de los corpúsculos constitutivos, deriva también la teoría de las *sensaciones*. Algo de ello y de la imagen ocular nos informa Teofrasto en **De sensu**, cuando los “ídolos” o simulacros se presentan bajo la misma forma que las cosas de las que fluyen continuamente, viajando a través del aire intermedio para atravesar los ojos convirtiéndose al fin en la imagen que aparece en las pupilas. En un sentido, la verdad yace en las apariencias, lo cual no es sinónimo de falsedad sino de insuficiencia. Pero Demócrito utiliza y perfecciona las reflexiones sobre el universo físico invisible que excede los límites de nuestra percepción. Llegado este punto habría que marcar que **Tratado de las sensaciones** incluye un epígrafe de Teofrasto y otro de Demócrito. Bajo la multiplicidad variable de los fenómenos, hay un sustrato permanente; la

intrínseco de las partículas elementales, lo cual nos permite pensar el proceso cósmico a partir de la inmanencia. Cfr. Juan Martín Ruiz Werner (traducción del griego, estudio

materia no se crea ni se destruye por lo que su postulado de la conservación se orienta hacia un determinismo que revisa y afianza en cierto modo el concepto de necesidad de su predecesor Leucipo. En noción física del mundo que formulaba, abrevia la solución que más tarde aportaría Epicuro, esto es, el *abismo de la indeterminación* que atisba intuitivamente en la constitución íntima de causas y efectos. De alguna manera, allí parece haber abocado la física contemporánea, en el dominio de lo *subatómico*, cuyo sentido también se opone a toda concepción finalista de la realidad.¹¹²

En el caso de la sensación, se trata de la subjetividad implicada como resultado final de las condiciones corporales, en tanto afecciones de los sentidos al ser alterados, de lo que deviene la *fantasía* traducida como percepción. Sin embargo cabe resaltar la correspondencia entre objeto y sujeto: los átomos del alma (diseminados en todo el cuerpo) pueden variar sus posiciones de tal manera que un estímulo genere respuestas diferentes, o que estímulos distintos tengan una respuesta idéntica; en cualquier caso, siempre habrá una causa real en la base del proceso, porque la sensación, como el pensamiento, sólo se engendran cuando algo penetra desde el exterior. La imagen óptica será así el resultado de los efluvios que parten

preliminar y notas), **Leucipo y Demócrito. Fragmentos**, Buenos Aires: Aguilar, 1970.

¹¹² Epicuro sostendrá la hipótesis de contingencia objetiva de la naturaleza. Para Demócrito los conceptos de azar y necesidad no son contradictorios porque el azar no significa otra cosa que la incapacidad del entendimiento humano para alcanzar la causa desconocida pero real de un fenómeno dado. Cfr. Ruiz Werner, op.cit. También sugerimos advertir que el término “subatómico” aparece en un verso que citaremos más adelante a propósito de **El Vespertillo de las Parcas**.

del sujeto y de la cosa contemplada; de su encuentro se forma una *impresión* sólida causando la visión. Del resto, se desprende la dependencia como un aspecto de la subordinación del entendimiento a los sentidos. “Por convención es lo dulce, por convención lo amargo, por convención lo caliente, por convención lo frío, por convención el color, pero en realidad, solo existen átomos y vacío”; lo dicho corresponde al epígrafe de Demócrito y la cita de Teofrasto se asienta en la misma dirección. La realidad y la consistencia de los sentidos están en consonancia con los órganos: la transparencia de los ojos, el movimiento de la nariz mezclando el aire, el carácter esponjoso de la lengua. La especial afinidad entre el gusto y el tacto pone de relieve el contacto inmediato entre las secciones del organismo y el objeto. Carrera continúa esa línea donde la falta de mediaciones es condición para la recepción de las impresiones y su transmisión a la mente; la poesía es el espacio sensitivo para medir y calibrar el alcance de lo real, la magnitud del misterio irisado en el aura de “algunos relojes vivos”, en el hilo invisible de la pesca que no muestra sino la membrana del simulacro. Un poema que elegimos ilumina la concepción que anima la escritura poética en su conjunto: se trata de “La infancia que nombrada permanece”. El título se postula como un hipérbaton asertivo; sin embargo el objeto allí aludido no es explicitado sino por un rodeo que arroja luz retrovisora al bellísimo album familiar donde desfilan las voces,

los ojos, las manos de aquellos parientes que repasan viejas fotografías donde anidan relatos secretos. El gemido retráctil de la naturaleza reposa en el instante cuando “la lluvia pequeña de un lugar pequeño” es también el llanto. Allí persiste el amor y persiste en la realidad extraviada entre volúmenes y luz del “ruinoso esplendor”, perdido de todo vínculo, de todo conocimiento y de toda pertenencia. La “única posesión” imantada en la duración del anhelo deja una tristeza residual entre el yo que escribe y las cosas. No deja de ser importante la precisión del continuo en pretérito imperfecto señalando el destiempo: el desajuste entre el sitio de las risas eréctiles y la conciencia presente de la ausencia. “Que hice!”; sin embargo el presente no es el vacío o mejor dicho; de allí en más el presente es el intervalo para trasegar las reverberaciones, los reflejos desprendidos de la experiencia con el deseo y el recuerdo. Habría que detenerse también en “Lo que dicen ellos”, poema donde la repetición adquiere una inflexión rítmica decisiva, sintetizada en el motivo del barco: “La abuela dice otra vez: en uno así vinimos,/tu abuelo y yo...” En el recuerdo evocado se atesora el origen de la morada mientras que volver a contar asegura la permanencia que conjura la muerte. Así, en el relato que vuelve casi no hay lugar para la melancolía. “Niños ya vacíos de la entera ilusión,/de todo juego;/ niños ahora más lejanos aún,/ en otra espera —en la nueva apariencia/que teje como la araña/ el duelo de las muchedumbres de un

niño”. La sintaxis poética es producto de un cuidadoso trabajo; los adverbios temporales (ya, ahora) expresan cercanía dando sentido físico a la plenitud de la sensación. En esta línea, el fraseo sin partición (ni sujeto ni predicado) y la acción infinitiva que anima al poeta, se complementan con el fragmento de una imagen que sintoniza pasado y presente a la vez. “La alegoría de otra exigua cárcel/de otra obscena celda para mis ganas de imaginar/ el Viejo Mundo”; aquí, la alegoría es la cripta de los recuerdos. En voz de la abuela siciliana, el tiempo adquiere la rugosidad que marca la memoria. Allí sí hay una promesa cumplida porque allí se repone el juego del laberinto donde las tunas, el mazapán y olor a almendras forman el universo o el relato de origen. Mirar la infancia desde el presente, la propia y la de ellos, deja asumir la escritura como rescoldo de la paciente contemplación augurada como transcurso o mejor, como vida. Frutos que son como “islillas, semillas” llevadas y traídas en los carporrestos del sentido.

Tratado de las sensaciones es un texto que persiste en la clave autobiográfica. En este sentido, el yo se hace reconocible como nota inconclusa, como señal única de su ínsita extrañeza; la primera persona se pronuncia así como síntoma de un espacio y efecto de una temporalidad. En el punto de anclaje en el que la lengua explora entre procedencias lejanas e instantes presentes, la infancia labra su tierra convocando el juego

y el poder del nombre: recobrar la llave o reponer el rastro de una genealogía sobre las cicatrices del cuerpo. Incidencia paradójica -doble- de un yo vislumbrado desde la distancia -el poeta los mira, el poeta recrea las églogas de un linaje-; o también desde una escena que lo incluye como una gema incrustada en el campo, en el doméstico thesaurus de Pringles. Si el dolor es resabio añejo - “sal de lágrimas” compartidas-, las risas diabólicas son los acordes furtivos que aún impregnan la piel, el recuerdo manifiesto en vestigios indelebles. La escritura de Carrera siempre anula la oposición para desplazarse por los bordes e intersticios, para afirmar el acontecimiento del ser en la simultaneidad. Leve línea entre el pasado y lo que vendrá, la poesía habla desde los extremos, de cuyos rastros – auspiciosos, incidentales-, algo sabemos por entrever el misterio de los sueños guardados en el arcón de los ancestros. Sueños no tanto perdidos o recobrados, narrados más bien como andamiaje escénico que lleva todo al primer plano de lo real, donde reina el caos que salta cualquier límite y la armonía, que tiende un puente cegador en su luminosidad: el amor. La textura aquí implica variación de color sobre el cuerpo y la sensualidad del “aire con olor a lluvia/-y risas,/entrecortadas y flotantes risas/de tintinabulum”; pero también es una variación temporal regulada a la décima de segundo. Hay un tiempo cromático del cuerpo en oposición al monocromatismo del color liso en sintonía con un ritmo de contractura y

parálisis, hiperestesia y anestesia de la energía sensible que es, por sobre todas las cosas, migratoria. En la ocultación y desocultación anida ese ser que recibe pero que también marca escribiendo los signos del goce intenso y el dolor agudo para sellar la letra en un tiempo sin precisión –la construcción del mito personal- y momentos claves de la propia historicidad. Después de todo, la ficción inventa un origen que se quiere eterno –como un “antes” de la primer línea escrita- anudándolo con la certeza de los nombres y una vaga mensura de las edades. Pulido, convertido en blanca superficie, los ecos remotos son epifanías o vestigios que en su retracción pautan el ritmo del deseo. En esa ausencia de mediaciones la escritura cobra impulso entre la espera -de blancos, de silencios- y el trazo súbito, repentino que da cuenta fragmentariamente del todo, tramado con la vida y la muerte, la acumulación y el vacío –referencia, esto último en el epígrafe de Demócrito-. Podría decirse que la significación avanza de acuerdo con velocidades que coexisten con lentitudes, con sucesiones de catatonías y precipitaciones. Escritura que es proceso y resultado de un acto intenso, el de dibujar los retratos -abuelo Saru, tío Alfredo, tío Pedro, tío Salvador, tío Alejandro- sobre el tapiz del pasado, como si se fuera a realizar otra vez la imagen vista en fotos; pero el trabajo artesanal de la poesía también busca el ritmo en los arpegios disonantes, en las voces que el poeta intenta “grabar”. Como en El

vespertillo de las parcas, el escriba es también el arqueólogo que busca entre ruinas, el viajero que da inicio a una espeleología familiar. Por ello mencionaba a la alegoría que, por antonomasia, define al neobarroco -signo que sella el nombre propio de Carrera, al menos, como vimos, en sus comienzos-.

El vacío, que es recorrido y masa, antes que desierto y ausencia, hace mudar, si se quiere, las intensidades afectivas entre el movimiento y el reposo. Y si los astros daban inicio a sortilegios profanos, ahora, son los átomos y las partículas del estadio germinal de la materia, quienes ponen a prueba, plena y literalmente, la consistencia de la escritura. Escritura cuyos caracteres no apuntan a la trascendencia sino que palpan las presencias, tan reales como intermitentes.

Si la sensación es lo que en parte define al ser, las señales que escanden la physis son los relentes celebratorios de una continua metamorfosis. Los genes, el sexo, la sangre son la materia viva de una pulsión elemental y arcaica, de la levedad y contingencia con que el viaje traza su línea laminar: Sicilia, Pringles. En ese anhelo de desplazamiento, el destino juega las máscaras de su apariencia, para que el mar, a partir de un punto cualquiera, permita el rescate de lo insoluble en “las economías del parentesco”. Y si los fulgores del calendario marcan el paso efímero y en suspenso de las migraciones, el “fleet in being” al que alude el autor es

el perpetuo estado en fuga, de las peregrinaciones o del instante en la casa. Entonces, la lengua ancestral, inmigrante, deviene huella oral de un relato de olvido o restos alhajados para transformarse, una vez más, en la letra de lo mínimo. Los rostros entrevistados en la vejez convocan la historia entre el paso de las horas, entre los surcos que el tiempo fertilizó en recuerdos. ¿Qué cuentan sino faunos y centauros en diálogos teatrales o en atavismos fecundos? ¿Y qué dicen tios y primos en el misterio de lo inexpresable? ¿Cuál es el secreto reclamado en las plegarias de lo expresado? Los muertos visitan legando mandatos órficos. De allí en más, el deseo será camino, mutación por ser inmanente a un plano al que no preexiste; pero también flujo y materia con la que el poeta puede experimentar, acto y no interpretación. Deseo que no es carencia sino placenta que llora, sueña, arrebatata o habita. Solo un momento para que suba el enigma, hasta los bordes y se derrame “como la espuma de la cerveza”; pero sin reflejar, como el espejo fallido que se construye en el fondo de la morada. Quizá allí se esconda la inscripción elemental de la grafía, de donde no obstante brota la anécdota y la narración, en su fragilidad de arena, en su obstinada reposición.

8-Infancia y poesía. Las figuraciones de los niños.

Cuando la poesía pregunta por la consistencia de su saber, la respuesta que asoma a veces es la del silencio.¹¹³ Pero aunque el silencio,

¹¹³ Heidegger llama a la poesía “la más inocente de todas las ocupaciones”, ¿Hasta dónde es “la más inocente”? La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario. Este juego se escapa de lo serio de la decisión que siempre de un modo o de otro compromete. Poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente ineficaz, puesto que queda como un hablar y un decir. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. En una carta escribe Holderlin que antes era júbilo la nueva verdad o la nueva visión pero ahora teme que le suceda lo que al viejo Tántalo, que recibió de los dioses más de lo que podría digerir. La instauración del ser está vinculada a los signos de los dioses. La palabra poética sólo es igualmente la interpretación de la voz del pueblo. Así llama Holderlin a las leyendas en las que un pueblo hace memoria de su pertenencia a los entes en totalidad. Pero a menudo esta voz enmudece y se extenua en sí misma. No es capaz de decir por sí lo que es propio, sino que necesita de los que la interpretan. La esencia de la poesía que instaaura Holderlin es histórica en grado supremo, porque anticipa un tiempo histórico. Pero como esencia histórica es la única esencia. El tiempo es de indigencia y por eso muy rico su poeta, tanto que con frecuencia al pensar el pasado y esperar lo venidero, se entumece y sólo podría dormir en este aparente vacío. Sin embargo se mantiene en pie, en la nada de la noche. Cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo. Aquí el método sigue siendo una combinación de fenomenología y hermenéutica. Consiste en encontrar la esencia de la poesía. La poesía se origina en el habla que no debe entenderse tan sólo como un instrumento de comunicación. Debemos considerar las explicaciones que da Heidegger en diversas obras acerca del habla y de la conciencia humana. Es el dar nombre a las cosas lo que permite al hombre ser consciente del mundo y de sí mismo. El campo de acción de la poesía es el lenguaje pero no lo toma como un material ya hecho sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. Por eso Heidegger piensa que la poesía “es el fundamento que soporta la historia” y no un adorno que acompaña la existencia humana. La posibilidad de la palabra implica el poder hablar y el poder oír que son igualmente originarios. Heidegger adopta la idea pesimista de Holderlin de que el habla “es el más peligroso de todos los bienes”, puesto que es la conciencia del ser, pero también de lo que puede engañarlo y amenazarlo. Con la palabra se puede llegar a lo más puro y lo más oculto así como también a lo ambiguo y lo común. Los dioses hablan mediante signos y toca a los poetas sorprender e interpretar estos signos. El poeta es un medium que está entre los dioses y los hombres,

y la esencia de la poesía es la convergencia de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El concepto de Holderlin-Heidegger es el del poeta profeta. Parece aferrarse a la idea de que la poesía, así como el arte, son exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo infinito, quizá como una compensación a la finitud del hombre. En su interpretación reaparece el sentido metafísico y místico que encontramos antes en su filosofía del arte. Por poesía entiende la creación en el sentido original griego, es evidente que todas las bellas artes son poéticas. Cfr. Martin Heidegger "Holderlin y la esencia de la poesía" **Arte y poesía**, México: Fondo de Cultura Económica: 1978.

Tanto en la mitología hebrea como en la clásica se encuentran las huellas de un antiguo terror. La torre interrumpida de Babel, Orfeo lapidado, Marsias, el retador de Apolo, desollado con su voz convertida en grito de la sangre en el viento: todo ello habla del escándalo milagroso de la palabra humana. Poseedor del habla, poseído por esta, la persona humana se liberó del gran silencio de la materia. El habla es el centro mismo de la insumisa relación del hombre con los dioses. Por medio de ella, imita o desafía las prerrogativas de estos. Tántalo era un chismoso que trajo a la tierra, en un recipiente de palabras, los secretos de los dioses. Según la metáfora de los neoplatónicos y de San Juan, en el principio era la Palabra; pero si este Logos, este acto y esencia de Dios es, en última instancia, comunicación total, la palabra que crea su propio contenido y la verdad de su ser, que pasa con el hombre animal hablante? El también crea palabras y crea con las palabras. ¿Puede haber una coexistencia que no esté cargada de tormento y rebeldía mutuos entre la totalidad del Logos y los fragmentos vivos, creadores de mundo, de nuestra propia habla? El acto de hablar, que define al hombre, ¿no lo constituye también en rival de Dios? En el poeta esta ambigüedad está más acentuada todavía. Poco a poco, esta ambivalencia del genio del lenguaje, esta noción de rivalidad con los dioses y por consiguiente del carácter potencialmente sacrílego del acto del poeta, se convierte en tropo constante de la literatura occidental. Desde la poesía latina medieval hasta Mallarmé y los simbolistas rusos, se halla con frecuencia el tema de las necesarias limitaciones de la palabra humana. Junto con este va el atisbo de lo que reside fuera del lenguaje. El poeta debe saber cuando retroceder, no sea que, como a Icaro, lo consuma la cercanía terrible de un hacedor más grande: en el jardín de las delicias perdidas, el poeta del Bosco está empotrado en su arpa. Es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras. Lo que está más allá de la palabra del hombre nos habla elocuentemente de Dios. Ese es el reconocimiento de la derrota dichosa que se expresa en los poemas de San Juan de la Cruz y en la tradición mística. Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz. Este topos, con sus antecedentes históricos en las doctrinas neoplatónicas y gnósticas, confiere al Paraíso del Dante su principal movimiento lingüístico y espiritual. Una tradición encuentra la luz en los límites del lenguaje. Otra, no menos antigua ni activa encuentra la música. La interpretación de poesía y música es tan estrecha que su origen es indivisible y por lo general está enraizada en mitos comunes. Hoy todavía el vocabulario de la prosodia y de la forma poética, de la tonalidad y de la cadencia lingüística coinciden deliberadamente con el de la música. Incluso la idea de que la estructura del universo está ordenada por la armonía, de que hay una música cuyos modos son los elementos, la concordia de las órbitas planetarias, la melodía del agua y de la sangre, es tan antigua como Pitágoras y nunca ha perdido su vida metafórica. La formulación más completa de este anhelo, de esta sumisión de la palabra al ideal musical se puede hallar en el romanticismo alemán. Es en los escritos e incluso en la vida privada de Novalis, donde la teoría de la música como arte supremo, y de la palabra como su preludio y su servidora, llega a su nota más alta en cuanto a implicaciones técnicas y filosóficas. Los Himnos a la noche de Novalis giran en torno a

la muerte o la nada no dejen de ser un asedio, la poesía de Carrera resuelve esa aporía en un salto al abismo, o mejor, en una afirmación, en el sentido de posibilidad. No se trata de una respuesta anterior a la pregunta, ni de certezas emplazadas para sostener indemne una conciencia. La pregunta o la interrogación, aquí es acto y núcleo estructural de la poética; se trata del gesto celebratorio del poder “demiúrgico” de la palabra, del crédito que el poeta otorga a la lengua para dar cuerpo al deseo de reponer en la suya la de los ancestros, la de los afectos, la de la memoria. Por ello, la imagen que el autor construye de si mismo es la del escriba que conjura la ausencia invocando el poder del nombre, y que provoca la alquimia entre el vacío y la vida, como la masa misma de lo real. De hecho, la poesía expone su condición de ser excipiente de la experiencia del yo, implicando a la subjetividad y al mundo desde y a través del lenguaje. En este contexto, la aproximación a la experiencia que allí se consuma podría ser una historia de infancia y su problema central podría formularse en términos de un interrogante: en que consiste ese algo que llamamos infancia del yo? Como don, o como invención, la poesía concibe la lengua (su materia) como las

una metáfora de musicalidad cósmica; imaginan el espíritu del hombre como una lira tocada por armonías elementales. Pero hay un tercer modo de trascendencia: en él el lenguaje simplemente se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación externa de su ser. El poeta entra en el silencio. Aquí la palabra limita no con el esplendor o con la música sino con la noche.: Holderlin y Rimbaud. Ambos llevaron la palabra escrita a los sitios más lejanos de la posibilidad sintáctica y perceptiva. En Holderlin el verso alcanza una concentración y un estado pleno en la forma de la quietud. En Rimbaud, la abdicación de la palabra significa la superioridad de la acción.

operaciones del mito. Así, el poeta es el escriba que “escucha” los ecos y dibuja una imagen; quien traduce el resabio sensorial en síntesis verbales o quien recolecta y registra los restos de la historia (la propia y la familiar); el poeta, es el artista que inventa su mundo y a si mismo desde la creación de un lenguaje nuevo, propio y singular. Entonces, lo que en no pocos tramos de este trabajo llamamos acontecimiento, se sitúa en el punto de fuga y enlace entre entre lo diacrónico y lo sincrónico, el continuo y la transformación, la repetición y la diferencia. En los rastros de la memoria que afloran cuando el autor arrima el presente de su enunciación a la orilla pretérita de lo histórico, tiene lugar el detalle de la voz en sintonía con la imagen, una operación estructural en la escritura de Carrera en tanto estampa fragmentaria surgida de la acción; o dicho de otro modo, en tanto forma inacabada nacida de la destreza que transmuta el fluir de la vida en la pintura súbita e instantánea del presente continuo. Así, lo “sucedido” se conjuga en simultaneidad con lo actual, como creación artística. En este sentido puede hablarse de “origen” en tanto y en cuanto no se piense en nociones esencialistas; al respecto el término de retombée, acuñado por Severo Sarduy, es un aporte que implica una noción de temporalidad que le da un giro a la causalidad mecánica, ya que la causa y la consecuencia de un fenómeno no tienen por que sucederse en el tiempo sino que pueden

En esa misma dirección escribía Carlyle. Cfr. George Steiner, “El silencio y el poeta” en **Lenguaje y silencio**, México: Gedisa, 1990.

coexistir, a favor de los efectos desprendidos a partir de la figura o de la imagen. Esta misma concepción del tiempo también implica la tensión entre la fijeza o la detención y el devenir o deriva potencial. Por lo tanto, no estamos pensando en una idea de “origen” abstracto o puramente hipotético., sino, por el contrario, en nociones concretas derivadas de un examen sobre las operaciones realizadas en el lenguaje. En este sentido, esa idea de “origen” nunca puede reducirse completamente a “hechos” que se puedan suponer históricamente acaecidos, sino que es algo que todavía no ha dejado de ocurrir; se trata además de una noción de “realidad” independiente de lo fáctico o de lo meramente empírico. Pensando en la producción de Arturo Carrera, esa suerte de antes y después que indicábamos como tensión entre la opacidad y la simpleza, puede remitir a la experiencia en tanto modulación gradual de la lengua poética, no para comunicar sino para realizar ese tránsito que funde la vida a la literatura. Si en Carrera tal gesto es vanguardista, es porque la letra inscribe y traduce en un ímpetu horizontal tanto lo alto como lo bajo, lo inteligible y lo instintivo, lo prosaico y lo estético. En este sentido desconoce deliberadamente los límites que marcan el territorio de la belleza y la corrección como condición prioritaria de la poesía. Antes, su programa consiste en poner en crisis la convención y la norma del clasicismo que regula el gusto universal y el buen decir como sanción excluyente de los

códigos poéticos. Desde este punto de vista, la escena de la infancia no solo brota como resultado de la rememoración sino y sobre todo como una constante que atraviesa la obra de Carrera en su conjunto. Así, la historia, la autobiografía sincroniza en un mismo tiempo las líneas de una temporalidad que no se conciben como compartimentos estancos. Que el sujeto poético muestre el tiempo de su enunciación como un “todavía” o “aún”, sin que eso implique un estado moroso con respecto a su presente, es lo que lo coloca en el suelo del in-fans. En términos de Agamben, la infancia actúa antes que nada sobre el lenguaje, constituyéndolo y condicionándolo de manera esencial. Pues justamente el hecho de que haya una infancia, es decir, que exista la experiencia en cuanto límite trascendental del lenguaje, excluye que el lenguaje pueda presentarse a sí mismo como totalidad y verdad. Sin embargo, desde el momento en que hay una experiencia, en que hay una infancia del hombre, el lenguaje se plantea entonces como el lugar donde la experiencia debe volverse verdad. Esto es precisamente lo que muchas veces hemos sostenido como el régimen de veridicción que le pertenece al texto.¹¹⁴

¹¹⁴ Lo infefable es en realidad infancia. La experiencia es el misterio que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; por el contrario, es el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad. *Así como la infancia destina el lenguaje a la verdad, así el lenguaje constituye la verdad como destino de la experiencia.* La verdad no es algo entonces que pueda definirse en el interior del lenguaje, aunque tampoco fuera de él, como un estado de cosas: *infancia, verdad y lenguaje se limitan y se constituyen mutuamente en una relación original e histórico trascendental en el sentido que hemos señalado.* Cfr. Giorgio Agamben, op.cit.

Pero tratándose de Carrera, infancia y lenguaje instauran la cesura que resalta la conciencia del saber, o mejor, de la reflexión sobre la materia de la creación artística. La pregunta por la lengua insiste y define una suerte de escisión entre la lengua como lo dado y la lengua como artefacto verbal moldeada sobre el discurso elaborado y aprehendido. Si en Carrera el canto del grillo resuena a Mallarme, es por que la “la voz sagrada de la tierra ingenua” evoca la voz “una y no descompuesta” de la naturaleza pura que no sabe de interrupciones ni fracturas (“Toda la felicidad que tiene la tierra por no estar descompuesta en materia y espíritu estaba en ese sonido único del grillo”). En Carrera ese desgarró o esa rotura se produce desde el instante en que el sujeto poético pronuncia “yo”, en el intento perenne de perpetuar el ser en la naturaleza y de restituirlo al habla. Si en la escritura hay un lugar para el sentido, es la oquedad por la cual la poesía borra el abismo entre naturaleza y cultura acentuando el nervio rítmico de la duración libre, la modulación individual del verso libre, los valores desiguales que hablan de la ética y estética del acontecimiento puro.¹¹⁵

Desde esta perspectiva, cuando Carrera habla del ritornello o de las nanas como el territorio musical de la infancia intenta colmar sobre todo la idea del músico Olivier Messiaen y la de Mallarme, quien pensando en el “nudo de ritmos” que cada poeta es, concibe y privilegia la métrica como una tela delgada y tenue que marca el estilo y neutraliza el peso de lo referencial

(ritmo que también implica la forma temporal en la que todos los miembros repetidos varían en uno o más de sus atributos). La tensión entre repetición y diferencia sigue prestando sus ecos, sobre todo si tenemos en cuenta que repetición no implica paridad ni semejanza, en la estricta acepción de duplicación mecánica. Repetición que alude al continuo, al movimiento de marea; la obra de Carrera transita por ese vértigo de regresos y persistencias asimiladas en la mirada o la percepción entornada, en una suerte de monotonía que incluye, en su propio modo de concebir y hacer poesía, el sobresalto, la sorpresa, la revelación. Esto en métrica se traduce con una figura que proviene de la retórica latina, a saber, el *carmen perpetuum*, donde la extensión no garantiza la satisfactoria recepción del sentido, sino al contrario, su manifestación por la inquietud misma de mostrarse, de descubrir su disfraz protector; la sucesividad de versos y de estrofas queda entonces lejos de asegurar la cómoda transmisión de un “pensamiento” o la expresión absoluta de un matiz emotivo. Por el contrario, lo que los versos de Carrera alcanzan es la imagen “pequeña y vivamente impresa como un fotograma en la mente”, imagen sostenida en la pátina de esas partículas instantáneas y pasajeras de la epifanía o del *satori* (como el autor lo expone en la citada entrevista). Lo que en más de una ocasión llamaremos brevedad o in-tensión como un rasgo que coexiste y contrasta con la vastedad o dilatación propia de su escritura (la

¹¹⁵ Cfr. *Hablar de Poesía*, no. 9. Op.cit.

llamaremos extensión), es comprendida y asimilada concientemente por Carrera, en el minimalismo musical. Desde esta perspectiva y pudiendo entenderlo como una continuación de las enseñanzas de John Cage, la poesía de Arturo Carrera se organiza a partir de la repetición y del trabajo con variaciones mínimas buscando y elaborando respuestas a menudo paradójicas, a cuestiones tales como el silencio o el vacío, donde el relieve de cada evento no consiste en su aislamiento sino en la diferenciación atisbada a partir de los tonos.¹¹⁶ En ese movimiento que oscila entre lo expansivo y lo intensivo, el poeta modula el tono medio de la intimidad repentina para hablar de la naturaleza, pródiga, caprichosa, fecunda en regocijos y escándalos por cuyas aberturas el poeta extrae los ápices de una eternidad pasajera; la voz entonces, desciende ironicamente hacia lo pequeño para adoptar el trato natural con la cicatriz o la dicha. Si tal como decíamos, el espacio es una clave de lectura, el tiempo horizontal hace de la infancia una esfera donde la enunciación levanta una suerte de espejo entre el pasado y el presente, un intervalo a modo de sitio transitorio para que el mito personal ocupe plenamente la dimensión poética. Una operación de esta clase proscribire una distinción taxativa entre lengua (la lengua-

¹¹⁶ Diego Fischerman sostiene que en el medio de la repetición se busca que cada pequeña desviación de esa norma afianzada en la recurrencia tenga el valor de un acontecimiento claramente señalado. Es posible que con esta tendencia hayan tenido influencia ciertos usos de la música electroacústica (como el loop, se llama así al procedimiento por el cual se une el final de un sonido con su comienzo, originariamente se lograba con un surco cerrado en un disco de pasta, logrando según las características

naturaleza de Mallarmé) y habla (el código singular adoptado por el autor) restituyendo a la poesía, desde la posición creativa del artista, el deseo de lo Uno y del Origen perdido para siempre. Desde esta perspectiva, el mito le devuelve al ser su carácter netamente verbal.

9-Infancia y misterio.

Giorgio Agamben reflexiona sobre la perspectiva de una infancia como dimensión originaria de lo humano, remitiéndola a la experiencia mística que la Antigüedad realizaba con la muerte. Mediante un análisis de la etimología, establece un vínculo entre las nociones de morir y ser iniciado que Plutarco emparentaba. Y desde esta especie de pathema forja la deriva del misterio sobre el cual las fuentes concuerdan en atribuirle el carácter anticipatorio del silencio: “...el elemento...del cual deriva el nombre mismo de “misterio” (de mu, que indica un estar con la boca cerrada, un musitar), es decir, el silencio”. Si bien es cierto que en su forma original el centro de tal experiencia era un padecer más que un saber, un estado de pasividad absoluta y negativa más que la acción afirmativa de un poder decir, el acto sacro de un callar primitivo atesoraba un repertorio simbólico ligado a los juguetes, lo que probablemente en épocas posteriores

de un sonido en el tiempo, un continuo o una repetición. Diego Fisherman, **La música del siglo XX**, Buenos Aires: Paidós, 1998.

(ya en el siglo IV d.C), haya sido interpretado como un “saber que se debe callar, como un silencio que se debe guardar”. Niñez o infancia es una suerte de estado que amenaza en gesto y acto la solemnidad platónica y celestial. El inefable artilugio de esta voz terrenal, está impregnada de la *physis* y desde allí juega a engañar, más que influir, a los dioses, o mejor: a la faz tan simple como espléndida de la naturaleza. Aquí se trata de una técnica que desciende las ceremonias a la tersura de la cotidianeidad. Entonces, el silencio esotérico, el juramento doliente se convierte en sus antípodas, en la treta dichosa de contar y exhibir, una suerte de himno pánico al que se le ha sustraído su complexión elevada y ascensional (más propia de la belleza y la armonía clacisista, y no de la poesía de Arturo Carrera); el sistema de enunciación, en la poesía de Carrera, es eje que da cuenta de un temperamento complacido en la in-diferencia y neutralidad de lo alto y lo bajo.¹¹⁷ En ese punto de inflexión se sitúa lo que antes

¹¹⁷ En Blanchot hay una relación estrecha entre lo neutro, lo fragmentario y la deriva, porque suponen borradura, cambio de tiempo y, en el intervalo del ser y no ser, algo que no se cumple pero que sucede desde siempre. Con su escritura hermética y enigmática, en esto insiste cuando habla del silencio inminente del desastre inmemorial, la ausencia de tiempo restringida a una singularidad temporal. Pero va más allá al figurar la inmovilidad inerte de algunos estados que suponen el arrancamiento, la extenuación o la caída fuera de sí, situaciones todas que l indan con lo incognoscible y designan la cara oculta de lo humano, pero que también dan cabida para hablar de lo infinito. El ser pasivo, en deriva, queda rebasado, exhausto por la ruptura de lo incesante que es lo fragmentario, por el accidente ya sobrevenido y la condena a la indiferencia. La deriva es el cambio imperceptible en los efectos del saber que se esfuma, allí donde la repetición, lejos de provocar un resultado, deshace. Así, los fragmentos se escriben como separaciones no cumplidas: lo que tienen de incompleto, de insuficiente, obra de la decepción, es su deriva, el indicio de que, ni unificables ni consistentes, dejan espaciarse señales impidiendo la terminación y, al contrario, haciéndolos prolongar y persistir en virtud de lo inconcluso. Cfr. Blanchot, **La escritura del desastre**, op.cit./

denominamos como “tono medio”. **Animaciones suspendidas** pone en escena en forma directa el mundo de los juguetes. Por un lado se acentúa la materialidad fragmentaria de la poética; por otro, se produce una concreta modificación de la cronología lineal en tanto aceleración del tiempo (y correlativamente un acortamiento de las distancias). En este sentido funciona la simultaneidad entre pasado y presente, desde el hoy de la enunciación poética donde se actualiza vertiginosamente los síntomas sensoriales de la memoria (más que la evocación retrospectiva). En medio de horas que pasan con la velocidad del relámpago, el calendario reclama

Cuando Rosa se detiene ante el saber que Serres convoca a partir de Julio Verne, advierte en él cierta imposibilidad permeable, no obstante, para confrontar sintaxis divergentes y a la vez experiencias simultáneas y paralelas. Un “saber imposible, saber de la desaparición”, la idea de rastro o vestigio supone una proyección, una modalidad metafórica de la forma semiótica donde tiempo y espacio coexisten, donde transcurso y acontecimiento se reúnen en un dispositivo territorial”, donde la superficie no es tanto lo visible sino el signo de interrogación inmediato por los efectos que se manifiestan, por el punto catastrófico que provoca expectación en la textura laminar. Estas nociones o categorías quedan anudadas en la lógica del pliegue o de la frontera, que Rosa piensa como arqueología de la inminencia, figurada por ejemplo en el texto barroco o en las intermitencias freudianas en torno de las categorías de lo profundo y la superficie, donde el síntoma supone retraerse de lo insondable, del fondo esencial que define a la estética romántica.. Como estado de consumación, tanto el vestigio como el síntoma, inscriben en la entidad primitiva y la marca futura “el recuerdo del extinto”, remitiendo al orden simbólico extremo, a la memoria consciente en el acto de su desaparición súbita, in-mediata y eruptiva, a la “secuencia semiótica” significativa en su instancia de superficie. Pero también podríamos seguir recorriendo el hilván urdido por un concepto que Rosa recupera de Serres: la interferencia. En tanto clave que no cesa de diseminar sus ecos y resonancias, inscribe la inflexión siempre problemática entre el lenguaje y lo real, desacreditando el régimen de verdad con el que la tradición occidental ha privilegiado y clasificado ciertos discursos como el de la historia. La lengua del ausente, repone las máscaras suplementarias de la interferencia a través de una urdimbre conceptual en torno de la neutralidad incondicionada. Ya en Artefacto y con un sólido manejo de Blanchot y Jabes, Rosa formula la estrategia suspicaz, la tópica excéntrica de lo in-fundado –en tanto falta y ficción de origen- como desplazamiento político de la Razón y del Método hacia la periferia. Así, lo real ausente se conforma en el plano simbólico materializado en la retórica sesgada de la frontera; la neutralidad (nec, uter)

la fijeza que el ritual promete. En el texto que recién mencionamos, la infancia es pretexto y artífice de una sistemática colección de juguetes; o mejor, habría que decir, re-colección en tanto la escritura dispone el rescate de los despojos y los restos de lo que queda de la historia personal. En el teatro infantil que dispone la mirada (del poeta) para el brillo de los indiscriminados anaqueles, el recuerdo hace relucir el oro de la intimidad sin que se pierda la proyección histórica. El sujeto poético es quien verdaderamente recorre y ama los escaparates atestados de reliquias de infancia, cuya sensibilidad le permite vislumbrar el aura de las cosas que le devuelven su propia mirada. Allí, la fantasmagoría del pasado no se vuelca hacia zonas vagas sino que, por el contrario, busca y pretende alcanzar cierto grado de objetividad. Si por un lado el rito (los encuentros, los diálogos, la evocación, la invocación, la escritura) fija el calendario personal prometiendo el retorno deseado (“-Abuela del Dia, Abuela del Alba/Antiguo secreto/Antigua ocultadora/Fueron consumidas por tu canto/la tinta/las tablillas mordidas/tus casas de piedras preciosas/mis casas de los libros del tesoroque ahora es tu morada/de los cantos/pabellón de los muertos/Tumba de las mutaciones”) también el ser es restituído a la unidad a partir de la propia experiencia: (“orfandad/unidad/ voy desapareciendo de a poco/voy desapareciendo de opaco”).

sabe prescindir de la definición o del sentido taxonómico. Cfr. Nicolás Rosa, **La lengua del ausente**, op. cit.

Estas y las siguientes citas de **Escrito con un nictógrafo** muestran una relación inextricable con el juego, allí donde es tema y forma que presenta el fragmento aleatorio de la inmovilidad. (“ROMPECABEZAS/que me arma/recolectándome..../un brazo.../la mano.../el corazón inflado como un globo.../estalla.../el centro extraviado busca otro centro/el centro ataviado va a otra fiesta.../allá en el inmóvil punto es la danza”). De todos modos hay que anotar que en textos posteriores como **Oro** (1975), el rito, en su acepción más colectiva y cultural, implica la víctima sacrificial, los rayados aztecas ofrendados a las divinidades cósmica, de quienes el escriba es el testigo ocular, consagrado a los volubles dictados del viento atigrado que “trina escupe sangra”. Ya en libros como **Animaciones suspendidas** o **Potlacht**, el juego aparece como objeto del recuerdo, como reinención de la anécdota. Se trata de preservar la continuidad de lo vivido en la extensión y en la duración, manipulando con eficacia palabras y objetos para incorporar a los muertos en la rueda de la danza. En este marco, los versos son los jeroglíficos de un santuario de bacantes, el curso sinuoso de ideogramas que buscan en el “fondo vacío del lenguaje” el totem musical para alertar a los muertos.¹¹⁸ En este descenso

¹¹⁸ Por un lado, es interesante tener en cuenta la diferenciación que hace Levy Strauss entre juego y rito; el primero manifiesta una disyunción entre jugadores individuales o entre bandos culminando en la separación de ganadores y perdedores. De manera simétrica e inversa, el ritual es conjuntivo pues instituye una unión (una comunión se diría) en tanto relación orgánica entre quien ejecuta el rol de oficiante y los que cumplen como colectividad de fieles. Mientras que para el juego la simetría es estructural y se deriva del principio de igualdad de reglas, para el ritual se establece una asimetría

deliberado que apunta a la materialidad pura (la letra, el cuerpo, la vida), el olvido desprende lo sagrado para vincularse con el sentido de pertenencia al tiempo humano. Si hay un sentido que excede o que envuelve al yo de la escritura, es la objetividad de una poética que procura asir la historia en lo arcaico (los instrumentos del ritmo en **Oro** y **La partera canta**), la vejez (**El vespertillo de las parcas**, **Tratado de las sensaciones**), la apropiación ilusoria de lo sagrado restituído como miniatura o como ruina (“Roturas, chatarras de juguetes” en **Animaciones suspendidas**, sobre todo si al significado de la ilusión le devolvemos su significado etimológico, a saber, in-ludere). El sentido, entonces, de esos objetos viejos, incompletos y minúsculos es el de poner en una misma línea la sincronía y diacronía en el

preconcebida y postulada entre el orden de lo profano y lo sagrado, muertos y vivos, iniciados y no iniciados. Por otro lado, es necesario revisar lo que Levi Strauss entiende por totemismo, lo cual se limita a concebir una homología de estructura entre la serie social y la serie natural, hipótesis legitimada en la idea de que cada sociedad tiene el poder de hacer plausible sus normas y sus representaciones. Cuando anteriormente hablábamos del sacrificio, desde la concepción del eminente antropólogo, este implica un sistema del todo diferente al totemismo ya que hace intervenir a un término que no existe: la divinidad. Más aún, los sistemas de clasificaciones totémicas se sitúan al nivel de la lengua: son códigos mejor o peor hechos, pero con vistas, siempre, a expresar sentidos, en tanto que el sistema del sacrificio representa un discurso particular y desprovisto de buen sentido, aunque sea pronunciado con frecuencia. Resulta por demás interesante lo que hace Carrera en **Oro**: un desplazamiento extremo de la temporalidad, llevando a sus últimas consecuencias el anacronismo atribuyendo el término de “rayado” a la víctima de los juegos rituales en la cultura azteca y a su vez a la víctima de la “amable locura” tal como los porteños entienden el término. Cfr. Claude Levi Strauss, **El pensamiento salvaje**, México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Asimismo, Benveniste profundizó esa relación entre juego y rito a partir de las conclusiones de los antropólogos buscando no sólo aquello que tienen en común sino también aquello que los opone. Pues si bien el juego proviene de la esfera de lo sagrado, también la modifica radicalmente e incluso la trastorna a tal punto que puede ser definido sin forzamientos como lo “sagrado invertido”. “La potencia del acto sagrado – escribe Benveniste – reside precisamente en la conjunción del mito que enuncia la historia y del rito que la reproduce. Cfr. Giorgio Agamben, op. cit.

presente de la enunciación. Aquí es donde el poeta queda consubstanciado con el espacio más íntimo del yo que persiste en su inscripción. Ese es el itinerario de trazan los “huesecillos únicos” del **Osario de enanas**, cuando en **Ciudad del colibrí** recopila sus primeros diez años de escritura poética. Lo pequeño funde su carácter de cualidad al del objeto o la materia, bástenos pensar en el Arbol de Fogar (en **Escrito con un nictógrafo y Oro**) que el poeta extrae de **Locus Solus**, de Raymond Roussel, para asimilar los reflejos de reflejos irisados en moléculas vibrátiles. El iconismo de la miniatura, la molécula o el juguete, no hacen sino restar solemnidad a la pérdida del aura de las cosas, al origen esfumado que anula entonces, la distinción (y jerarquización) taxativa entre modelo y copia. En este borramiento y transformación se produce correlativamente el paso del significado al significante, para insistir nuevamente en el carácter material de la grafía. Si antes y después persistimos en hablar de acontecimientos, no se trata sino de la temporalidad cifrada, de la transformación de estructuras determinadas que sólo la obstinada rememoración puede lograr.

El mapa de la infancia: **Children's corner**.

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 a 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 de 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. Mas allá de la especificidad que rige 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.¹¹⁹ Cercano al entrerriano Juan Laurentino Ortiz, el paisaje

¹¹⁹ 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, se reemplazan 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 esta justificado que se hable de un estilo pictórico de la poesía y de la música. Cfr. A. Hauser, op.cit.

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 crómica mas 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

campestre y los secretos infantiles crean 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 que Borges señala como carencia estética. Entre la sinestesia y el fragmento, Carrera formula su propuesta por lo que el itinerario de citas y filiaciones se proyectan, básicamente hacia el impresionismo y el (neo)barroco.¹²⁰ Como se verá mas adelante, las figuras indeterminadas del

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. Diego Fisherman, op.cit.

¹²⁰ La inclinación del Barroco a sustituir lo absoluto por lo relativo en su preferencia por una forma abierta y atectónica, contrastan 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 mas 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 está 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

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 que ambas figuras provocan, 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 mas allá del juego con las curvas, del desplazamiento del centro y de la ausencia de perspectivas. Quizá en una relectura de estos puntos, sobre incidencia un tipo de sintaxis que distribuye los espacios de la página de acuerdo a 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 hipérbaton que pueden recordarnos a Góngora mas ciertas formas que, procedentes de Lezama Lima, añaden una dosis de misterio, rara mezcla de transparencia y

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

oquedad: las elipsis verbales, la predicación nominal legibles, por ejemplo, en **Enemigo rumor**.¹²¹ 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 mas 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

alegórica”. Cfr. W. Benjamin, **Origen del drama barroco alemán**, op.cit..

¹²¹ 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”, queremos destacar la eliminación de toda prioridad de la causa sobre el efecto, la liquidación de todo nexos o estadio de precedencia lógica. Tanto los dos hipérbaton en los cinco primeros versos como los retazos –los escombros- visualizados como síntomas

fue reemplazado por el infinito que conlleva un problema ineludible, de índole epistémica y estética: el de la unidad en la diferencia.¹²²

”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

del devenir, tienden a la dispersión y a la concentración intensiva del sentido. Cfr. J. Lezama Lima, op.cit.

¹²² 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 contienen 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. G. Deleuze, **El pliegue**, op.cit..

no de personajes sino mas bien de máscaras espejeantes o de fragmentos que el universo desparrama en una región rural.

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 rememorar. 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 mas bien grabar, con la letra, como un orífile, 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.¹²³ Los límites y los espacios

¹²³ 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 y el síntoma implicando una desapropiación de la memoria o una disolución del recuerdo. Pensando una topología de territorios quebrados y tomando como posible

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 epifánico 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. Mas bien vislumbra los pliegues entre una Naturaleza impregnada de fragancias campestres y los instantes ilusoriamente inaugurales, siempre renuentes a llegar al origen íntegro aún 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, los desplazan en el trayecto signifiante. Sin embargo, la poesía se sostiene en el azar de una energía

punto de reflexión al lenguaje, Rosa se interroga sobre aquellos fenómenos semióticos que relacionándolo 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. N. Rosa, 1997.

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 paralelismos 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. Las sendas recorridas van mostrando así 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 significante y abandonar la de representación, porque mientras lo primero supone una alquimia de trazos y huellas, lo segundo encierra una idea de sentido comprometido con cierto empirismo hermeneútico, 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 surge los bordes entre la cultura letrada (el clasicismo y sus derivaciones) 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 mas bien se trataría de aprehender la figura que se insinúa 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 de 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. Mas 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 dada y 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 a definirse por el tono medio del susurro, la media voz, los murmullos apenas audibles – y los signos atentas 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.

Una pulsión escópica anima los poemas. Textualmente, muestra sus zonas mas 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.¹²⁴ La escena de un diálogo fingido en segunda persona, la contingencia expresada en la impersonalidad de verbos y adjetivos dan cuenta de ello. Si el sujeto expande su mirada y sus huellas, también escinde su enunciación, la fragmenta, convirtiendo a las palabras en restos difusos del lugar de emisión. Ubicuidad y disolución, la enunciación no se apropia de la voz cuya metáfora mas 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 antonomasia), 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

¹²⁴ Rosa sostiene que no hay teoría del olvido pero sí existe un saber que 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. N. Rosa, 1990, 147-167.

cercanía incompleta de una saga familiar. En las dedicatorias o en los nombres filiales (“El Tigre” o “Una niña”), en un pasado imperfecto que trasunta ensoñación, se juega a descifrar el enigma, a guardar en la intimidad el secreto que puede cerrar viejas cicatrices, volver 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 instaura 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 entreabren y el sostenido vuela (63).

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 transcrita 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 mas que una mónada ni menos que un viento que puede unir los confines de ayer y de mañana. Asimismo, la primera 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 (64).

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. 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 trama su relación con el continuo.

Como en el segundo poema de “Teatro del vacío”, la escritura se carga de una potencialidad significativa 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” (p.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, y 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.¹²⁵ Y

¹²⁵ 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

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 (23).

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 (pag.26). De esta manera, la respuesta puede residir

comparaciones, se puede familiarizar lo inconcebible del mundo aunque no se pretenda despejar las incógnitas. Cfr. S. Sarduy, op.cit.

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 todo su fulgor en sus oquedades y surcos. El poeta va dar lugar, de este modo, a una relación sensible, estética, entre vida y literatura, autobiografía y creación.¹²⁶

10-La génesis de la escritura o la cuestión del origen: **La partera canta.**

Fermín (seis años) y Ana (tres). En 1982, esas son las edades de los hijos, los años de una infancia que nos permiten pensarla no solo como un recuerdo convocado, sino también como espacio propiciatorio de una

¹²⁶ Con Schlegel 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 Schlegel 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 racionalismo –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. F. Schlegel, **Poesía y filosofía**, Madrid: Alianza editorial, 1994. Resulta productivo 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

mitología de origen; o también podría pensarse en una escena de máscaras, siempre desplazadas respecto a un centro. Así la escritura es movimiento anagramático, caleidoscopio de formas extenuadas en el flujo de su perpetua acción sobre el sentido. Casi imposible resultaría ligar los nombres del comienzo con el devenir de la letra, desde que el texto se propone como el modelo material –en cuanto atributo básico, determinante o embrionario- de una poética etnológica –dada la condición deliberada del artificio que reinventa una genealogía ancestral-. En esa gramática excesiva – y exceso entendido menos como rasgo aleatorio que como definición efectiva- se engendra la concepción del trabajo textual que privilegia el espacio de un goce sin medida. De este modo, el tiempo, como evolución fundada en la linealidad o en la sucesión teleológica, no tiene cabida.

La partera canta comienza con los nombres filiales, dando inicio a lo que en Carrera va a cobrar suma importancia a la hora de trazar los límites de la textualidad. Sin creencia ni complicidad, el texto de Carrera invita a participar de él, a entrar y escribirlo sobre su propia firma. Nos convoca –y nos tienta- a cortar frases o enunciados para detenernos en la substancia material del cuerpo, la tela –la letra suturada o zurcida como el manto de oro que cubre a la Reina Madre- o el alimento –la letra como energía, como los frutos roídos y las semillas diseminadas-.

narrativas y dramáticas, que van de Rousseau a Schlegel y Chateaubriand se tiende a identificar al héroe con su autor. Cfr. M. H. Abrams.

Las dedicatorias, que afirman la verdad afectiva de los vínculos y el sistema de citas, que se abre en claves para marcar el proceso de escritura, elaboran el mapa de una topografía donde lo real –de tiempos, en todo caso, reversibles- es la condición misma de la ficción poética.

Si de sentido se trata, su legibilidad se trama en fragmentos o constelaciones de luminarias súbitas, en marcas que, diseminándose como ráfagas, dejan entrever plegarias de nacimientos, la oración ritual que conjura la amenaza del vacío, la proximidad de la disolución. Y en ese mosaico de rezos paganos, el sujeto que escribe es voz que pronuncia sentencias y adivina los signos cósmicos sobre piedras sacrificiales. Las variaciones o alternativas para concebir la escritura, al menos en lo que hace a esta etapa de la producción del autor, señalan la insistencia del significante, no solo como medio sino como punto de partida hipertélico, destino cuyo límite se traza solo para ser saltado. En tanto artefacto, architextura, que sobredetermina su autoengendramiento, la letra rompe con la especificidad de las esferas para sobredeterminar la función autoengendradora, la ruptura en acto y en potencia con la especificidad de las esferas .¹²⁷ Dentro y fuera quedan así como convenciones de un sistema

¹²⁷ Extraemos el término de las reflexiones de Rosa sobre el Barroco, el clásico y el de Héctor Piccolí, examen que enfrenta ambas gramáticas por la potencialidad figural del referente (en el primer caso) y la serialidad ubicua e infinita del significante (en el segundo). En ambos casos se trata de cotejar ambas estéticas a la luz de las formas y niveles codificadas en un orden temporal como espacial. De este modo, la concentración semántica y la semejanza metafórica del Barroco clásico, implica una operación distinta

cuyos cimientos lógicos son revertidos en una instancia donde la palabra anunciada, grabada, emitida se instaure como acto productivo y transformador por antonomasia. De esta manera, si lo real en tanto problema filosófico, teórico y estético se genera como núcleo de estas reflexiones, es porque la textualidad, en cada uno de sus niveles, invoca una palabra migrante, un lenguaje tejido con los ecos de un legado inmemorial –cantos, plegarias, oraciones rituales; cuencos y cascabeles que marcan el tiempo de la espera. Lo real repone las variaciones de la verdad en los fulgores de la grafía que labra la lengua ancestral uniendo para siempre la literatura a la vida. Verdad relativa y paradójica, pero propia, no obstante, del régimen de la ficción poética. En este sentido la concepción productiva de la poesía en tanto escritura repone una clave que atraviesa el conjunto de los textos de Carrera: un sistema de veridicción legitimado en la materialidad de los nombres y el caleidoscopio de sus presencias. En consonancia con estos juegos que la letra realiza, también el paisaje ingresa para liquidar la clásica concepción del mito inclinada a fijar la posición de una verdad y a formular el telos de un destino; por ello Carrera suprime de su horizonte artístico todo elemento de pintoresquismo o tipicidad orientándose, más que hacia la sacralidad de un origen, hacia el verbo herético y futuro que pronuncia la afirmación del cuerpo y/o la naturaleza.

del trabajo sobre “el inasible espesor”, de la diseminación negativa tramada sobre la oquedad del signo. Cfr. Nicolás Rosa, **Artefacto**, Rosario: Viterbo, 1992.

En esa búsqueda inagotable de ausencias –los muertos-, en el viaje hacia la retórica imposible de un centro, el poeta encarna su mito personal. Por ello el significante (co)incide en esa suerte de pasaje de ida y vuelta -formación de un viaje espiralado en retornos y vaivenes, de partos y muertes- como matriz de desplazamiento –desvío, fragmentación- y repetición –retorno y perpetuidad-. Llegado este punto puede decirse que que eso, neutralizado y al fin disuelto, es el imaginario occidental del logocentrismo. La poesía que salva la materia en los escombros y ruinas de la naturaleza, debe pervertir la generalizada eficacia del concepto, subvirtiéndose de este modo la preeminencia de la causa sobre el efecto y dando el lugar privilegiado a aquello que, por surgir del azar y la contingencia, en Carrera es caución de singularidad: el acontecimiento.¹²⁸

¹²⁸ Sarduy reflexiona sobre el poder del lenguaje o de la escritura para modificar las cosas. Sus alcances son medidos a partir de la liberación del referente de la cultura milenaria que lo ha tomado por objeto de especulación. Se trataría de pensar la posibilidad de modificar el referente dislocando el significante; si no hay lugar para el metalenguaje, quizá se deba a la imposibilidad de evitar la marca, el envolvimiento de un primer acto de escritura, designado así arbitrariamente, por otro que lo reifica quedando a su vez circunscripto. Cfr. Severo Sarduy, **Antología**, México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Llegado este punto, creo que es productivo sintonizar estos planteos con la idea de criptografía que esbozara Barthes. Hay una obstinada remanencia que llega de las escrituras precedentes y que cubre mi propia voz, precipitando cada huella escrita en la aparición de un pasado suspendido. Cfr. Roland Barthes, **El grado cero de la escritura**, Buenos Aires: Siglo XXI, 1976 (traducción de Nicolás Rosa). Siguiendo en esta línea, lo que le sucede al significante –y podríamos decir, lo que este provoca- es que su fuerza metonímica impide hablar de algo o emitir juicios claros y distintos. Cuando un texto nos invita a ser inmersos, a estar en el lenguaje, donde su belleza y su goce no procede de aquello sobre lo cual informa, lo que queda es el deseo y el lenguaje, sin que uno exprese al otro. Cfr. Roland Barthes, **Susurros del lenguaje**, Barcelona: Paidós, 1987.

Lo que puede leerse en dirección del fragmento, es la construcción de la subjetividad poética, como tensión entre individualidad y sistema, sobre todo si se piensa en una obra tramada de remisiones, de libros que reenvían a otros textos con la rúbrica del mismo autor. Parte de ese proceso es la elaboración del propio mito que supone una mutua implicancia entre lo “personal” y lo artístico, como una suerte de ficción autobiográfica donde el texto define las versiones de sus pertenencias. Así el yo indica la validez de su firma en su relación con el mundo, que lo atraviesa y al que posee. Y si la pertenencia es una de las claves en la obra de Carrera, es porque permite vislumbrar un modo de relación entre el si mismo y el universo objetivo, entre el yo y la alteridad, modo que, sin embargo borra gradualmente las marcas pronominales de la primera persona. Así, desde la contundencia de la dedicatoria a las criaturas de procedencias ubicuas, el ego se enmascara, a veces tras la cortina de un “nosotros”, de una unidad colectiva. Unidad de lo múltiple, variedad de lo uno, la armonía es concebible como lo que deja pensar lo existente derivando de lo infinito; se trata de la unidad numérica en tanto envuelve al continuo de lo sensible, en la medida en que los sentidos aprehenden la diversidad de manera estéticamente caótica. Tal vez ahora estemos en condiciones de pensar La partera canta -en relación al conjunto de la poética de Carrera-, considerando que la alegoría cuenta como relación entre la parte y el todo,

como operación que privilegia la metonimia, como los acordes paradójicos de un continuo inconcluso.

Dos elementos fundan la construcción poética en el mencionado texto. Aunque, y voy a señalarlo más de una vez, este no constituya la excepción al respecto. Desde esta perspectiva, la obra entera del poeta establece una relación insoslayable entre música y palabra, vínculo que pone en tensión las nociones de disonancia y armonía. Suele suceder, particularmente en el libro que estamos tratando, que los versos de arte mayor alternen con la extrema economía de los metros, a punto tal de adelgazarse en ecos o en filigranas de fonemas.¹²⁹ En esta misma dirección, la apoteosis monumental y la simpleza de la miniatura combinan el registro sonoro y la imagen visual para que lo blanco alterne con el silencio cifrado en huecos donde la grafía se ausenta, o en la suspensión de signos que estructuran el principio y el fin del discurso. Quizá resulte cierto que la base de lo real sea la sinestesia, el artificio oracular y nigromante de presencias oídas, miradas por un sujeto que ejecuta leves presagios: lengua que lo atraviesa para que sea él quien traduzca el sentido de un andar leve pero eficaz en su inscripción simbólica. El poeta es el taumaturgo que sabe auscultar los síntomas del lenguaje hendido en medio de la superficie, dimensión laminar que no trabaja ni por sustitución ni reemplazo; ahora, en

esta escritura que casi prescinde de las metáforas, la partera halla el antídoto en la partitura de un dolor que busca aliviarlo con la levedad de pasos ligeros, con sus pies que detienen, reinician y vuelven a suspender la marcha, interpretando el estado del fruto en la posibilidad de la esperanza. El fulgor de la creación desaloja todo residuo romántico –la apoteosis de la inspiración- para dar lugar a una noción artesanal de la poesía, poiesis en tanto trabajo, poeta en tanto orfebre cuya factura es el producto de una combinación consciente de restos materiales. El fragmento es así la parte fundante y productiva, que no obstante mantiene un vínculo de proyección con la totalidad, como instancia fraccionada que contiene inscripto el germen del monumento. De esta manera, la partera no solo conoce el remedio mu-igala para mitigar el dolor, sino la relación intrínseca entre alumbramiento y trabajo que subyace como materia, como substrato elemental de la simiente. Y el poeta, entonces, es el escriba que recompone ese trayecto buscando las huellas en la arena, infinita y efímera, calibrando el efecto de la tinta y el “arroz azul”. La demora –caminata morosa y a la vez trazo fugaz- es parte de esa realidad por venir, quizá sea la música inmediata de la literalidad –en su ínsito extrañamiento- con palabras que abren una constelación de rumores y zumbidos para presentar el objeto de la poesía, tal como es: apocalipsis y nacimientos, ofrendas arcanas y

¹²⁹ Para versificación, métrica y cuestiones de índole general para una aproximación técnica hemos consultado el libro de Rudolf Baehr, **Manual de versificación**

genealogías infinitas. Sin embargo, el aspecto rítmico y musical se avienen con el alcance de otra forma, que en esta fase propiamente neobarroca en la poesía de Carrera, indica la plena función de un procedimiento: la visibilidad; los juegos de un cromatismo en cinabrio y oro. La voz de la partera que estalla “en nuestra sangre” y los ruidos metálicos de los minerales que la naturaleza imanta en lapsos remotos, se avienen con una iconografía de áureos y engrifados cabellos pueriles, la visión alucinante y precisa de pequeños saltimbanquis, que no se esconden porque

.....

“un padre siempre halla a su hijo en un sueño...En un sueño ve al niño de pie sobre su cabeza y lo atrapa con su mano, tras lo cual entra en su mujer.”.....

.....

(26).

Melopea que vibra al son de la espera, el ritmo de la escritura sintoniza el continuo y la interrupción, como extensión morosa de un canto vuelto cuna cuando invoca el poder de su misterio. Allí sobrevienen los niños danzantes boquiabiertos en llantos primeros, o padres sacudidos en

carcajadas ruidosas, para ser muro o ser rumor, huella significativa y otra vez, literal, sobre la madre feliz y luminosa. El canto de la partera calca esa doble cesura de pared progenitora o sueños matriciales como rumor de fondo filtrado por címbalos y sonajas, como lentos avance en cortes donde se reitera la larga nota del movimiento lento de los pies. Mínima, ligera, leve. Una danza ociosa para mitigar los desvelos de una víspera doliente o para rumiar el goce de una vigilia sin tregua.

Severo Sarduy tenía una definición tan extraña como magistral de la astronomía.¹³⁰ Pensaba que el enigma del cielo se muestra en el destino del hombre, como punto de llegada luego de arduos esfuerzos para medir, clasificar y organizar el curso de las estrellas. Pero el arribo del ser al final del diseño escrutado, solo muda su opacidad y pesimismo cuando la cifra cósmica revela la más sorprendente coincidencia: el sentido del universo está inscripto en el rostro del intérprete. De esta manera, permanencia y fugacidad, la del infinito y la del hombre respectivamente, marcan el pasaje de un estado a otro para descubrir que en vísperas de la muerte se comprende lo que se buscó compulsivamente desde el nacimiento. Entre ese primer contacto con la luz y la sombra última, el continuo trama el acontecimiento del ser como “momento de simetría” o intersticio de

¹³⁰ Es interesante el diseño de la rostridad del astrónomo puesto en relación con la idea de fachada que Sarduy aventura a propósito de la arquitectura. Expresión infinita que surge de un vocabulario restringido. Así la arquitectura propone un paralelo entre la

extremos donde ancla la mirada. Allí se gesta el instante de máxima inocencia, el soplo o relámpago –como imagen más visual- en el que el ser experimenta el ardid vibrante del deseo –como tautología: deseo de ser, de saber, de ver-. Mezcla de anzuelo demoníaco y párvula criatura, el infante se viste de ensueño y presagio, una especie de lumbré súbita o faro intermitente de un deseo, ensueño con forma de niño y de pulsaciones que anuncia o recuerda las convulsiones primeras de una vía láctea. Combinación de extrañeza e ingenuidad y, sin embargo, conciencia absoluta del poder del lenguaje en tanto creación. Volver tangible la materia es una forma de priorizar la palabra de la (in)mediación, primer plano de la imagen como expresión plena de lo nuevo. **La partera canta** reinstaura eso que en Octavio Paz surgía como “pensamiento asiático” sin perder sincronía con un atisbo americano fundamental. Si un modo de entender el mundo es la experiencia oblicua de la alteridad, las supuestas certezas de Occidente son cuestionadas en la soledad del funámbulo, en el vacío donde el artista se balancea o se desplaza entre sonido y sentido. En el lenguaje y, a lo largo de su obra, reverbera la persistente creencia en los poderes de la palabra poética. Más que conceptos nítidos, la insistencia oriental de las evocaciones trae aparejado la singular composición de un estilo. Desde allí surge la cosa, el objeto que es sugerido, sensual y, como

significación inversamente proporcional a la cantidad finita de elementos y la fachada o el rostro se erigen en signo tabular de la ley del arte. Cfr. Sarduy, op.cit.

si fuera descubierto por sorpresa, entrevisto por primera vez. Los índices iconográficos de la maternidad y la paternidad, la sílaba germen que desmonta la fijeza de lo evidente develan que en esta escritura/cuerpo -el trabajo de Carrera- todo es la traducción de otro mito. Cláusula necesaria para comprender que lo inacabado, lo incompleto o discontinuo, no es fruto de imperfección sino verdadera posibilidad de unir las dos laderas de la antigüedad: América y Oriente.¹³¹ Tal vez se nos permita pensar la cultura o el imaginario colectivo legado del pasado, como reflejo y simulacro, en el sentido de máscara y actuación teatral. Representación de los dones o sacrificios que el escriba hereda del arúspice; la letra y la sangre coagulan el emblema del origen, ficcional en tanto el rito del canto o del poema se petrifica en imaginarias combustiones, a lo largo de eras genealógicas sin

¹³¹ El fragmento es un término que identifica al neobarroco. Siguiendo a P. Lacoue Labarthe y a J. Luc Nancy, nos interesa la noción del mismo como proyecto que vale como proyección inmediata de lo que inacaba. Su deber ser lo postula cerrado sobre sí mismo, como “un erizo”. Ahora bien, esta separación que recubre la completud y la totalidad, se relaciona con la tradición de Nietzsche y Schopenhauer. De esta manera, y en tanto el fragmento instaura lo singular de la totalidad, su individualidad lo es de la multiplicidad inherente al género. Por lo tanto, el género fragmentario no puede ser limitado a la forma de los románticos, aunque ellos la hayan cultivado. Cfr. Philippe Lacoue Labarthe y Jean Luc Nancy, **L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romanticisme allemand**. París, Editions du Seuil, coll Poétique, 1978 (traducción del Prof. Luis Peschiera y Prof. Laura Vilariño, supervisión técnica de Nicolás Rosa). Considerando la potencia transhistórica del Barroco, la perspectiva que Deleuze adopta cuando define al *pliege* como concepto o criterio operativo nos resulta de suma utilidad. Si es posible extender dicho movimiento fuera de límites históricos precisos, es virtud de tal noción. Así habría una línea barroca que pasaría, exactamente, según el pliege, y que reuniría a arquitectos, pintores, músicos y filósofos, destituyéndose así una taxonomía de géneros. En el mismo libro, Deleuze apunta también a la relación de lo uno y de lo múltiple, en vistas de una armonía posible cuando una multiplicidad se relaciona con una unidad determinable. Cfr. Gilles Deleuze, **El pliege**, Paidós: Barcelona, 1989.

fechas precisas. La cronología inmóvil del mito, o mejor dicho, la movilidad de un retorno en procura de lo otro, encarna en los misterios de una liturgia pagana renovándose en el sigilo de la repetición. En esas vueltas espiraladas, la escritura experimenta los incidentes extremos, aleatorios en tanto coincidencia de los tiempos, dando como resultado del devenir, la diferencia en cada nuevo síntoma del universo, en la potencia de los actores que atraviesan la divisibilidad infinita.¹³² Un punto cualquiera del campo celeste supone una experiencia efectiva y familiar del todo, sin dejar de asumir la integridad de lo uno en el destello de esa visión. Por ello, de lo real se infiere una relación intensiva, antes que líneas en extensión. En este texto de Carrera, las presencias archimboldescas de la creación, esos puntos brillantes que, deslizándose en el canal de una antigua formación sexuada, hacen posible la mostración desnuda del mundo, son ellos: los niños. Se podría decir que esas pequeñas imágenes que Carrera dibuja en su poesía, ocupan como imagen inmediata, el lugar de la metáfora. Lumbres súbitas, faros irisados en danzas geométricas llaman,

¹³² La potencia del devenir no consiste en especificar hasta el infinilto un orden de cosas, sino más bien en condensar y en prolongar singularidades, las cuales son comprendidas por Deleuze como acontecimientos. Esto, que nada tiene que ver con la generalidad permite entender el espacio-tiempo como orden de distancias indivisibles de una singularidad a otra, de un individuo a otro; Deleuze equipara al espacio-tiempo con los jugadores, las piezas e incluso el tablero sobre el que se realiza el juego, ya que el espacio-tiempo no es un receptáculo que sería ocupado por el mundo elegido sino al contrario. Las prolongaciones continuas pertenecen a cada mundo. El espacio-tiempo está en el mundo, y no a la inversa. Una perspectiva por completo diferente a la de Kant. Sin ir más lejos, Nietzsche y Mallarme nos han revelado un “pensamiento-mundo” que

silban y son aspirados en la acústica del deseo “nuestras costumbres laboriosas sobre el botín de flores. Y elaborando una miel para envenenar amando” (p.44-45). Preludios de vivaques eréctiles a la arritmia amorosa de un gozo engreído; la eterna epifanía de Eros es el “claro duelo del infans fascinante” que el libro va a inscribir como tartamudeos y pujos. Si el poema se abre con un sistema de citas a partir de Artaud, los nombres propios aseguran la identidad en la estrategia por construir el mito personal del artista; pero a su vez abren un repertorio de versiones que poco tienen en común con el clásico mito occidental de las travesuras pueriles de Cupido. De esta manera, Carrera imagina cómo puede ser traducido Artaud, por algunas de las firmas que constituyen su biblioteca más íntima y personal. La ilusoria recreación de los niños en un universo que exceda los límites de una formación sexuada, adquiere sesgos de pertenencia autobiográfica, o tintes de retrato personal: Sarduy (el agujero negro que permitirá la violación de este mundo por la canal de un sexo infinito); Aira (la fabricación de los niños por un sexo que sitúe al mundo, punto preciso, local, en el universo); Lewis Carroll, Deleuze, Joyce y Haroldo de Campos (la reelaboración de la infancia en el tunel de un sexo que fuera de este mundo lo transformará); Carrera (los niños han de ser fabricados en desafío contra la muerte, aunque el trabajo de la palabra no pueda evitar el fracaso

emite una tirada de dados como potencia del azar, de un mundo sin principios. Cfr. Gilles Deleuze, **El pliegue**, op.cit.

final. Para ello, el sexo “hipermutante –arcaico- e infinito quizá refleje otros mundos, solo a condición de que nuestro pensamiento logre una leve eternidad “como las casas en blanco de Kazuo Shinohara”.

La partera canta es uno de esos textos que, a la hora de describirlos reclama el término de textura relativizando el de estructura. No obstante los títulos que subdividen el libro permiten pensar en ciertos principios de organización donde forma y sentido generan una proyección recíproca. “Moscas”, “Convulsiones sutiles”, “Nictelias”, “¿Padre o pared?” “¿Madres o dreams?”, “Astillas, hilos”, “Los niños arrasantes” y “El cuadrado nocturno”. Así se llaman cada una de las secciones que muestran tener en común, en consonancia con la vanguardia histórica, la ruptura con las convenciones de los géneros. En este caso, la medida de los versos fluctúa de acuerdo a la alternancia entre poesía y prosa, variaciones que subrayan la brevedad cuando la escansión de los sonidos afina el metro para buscar el más puro origen, el acorde prístino. Pero en este libro que persigue la unidad de un poema, no hay separaciones estróficas. La extensión de las líneas remite a una dimensión alejandrina, aunque también haya cortes o pausas que correspondan no sólo a la música –la persecución de un eco o una nota virgen-, sino a cierto diseño visual, se diría, la captación de una substancia rítmica como “la espesa sombra roja/la espira de la sangre” (p.44). Hay, además, zonas por las que asoma la semilla de un

relato, siempre como misterio insinuado por el sentido tejido entre cuerpo y materia: “el olor de la vainilla no está/ está lejos el olor de la vainilla” (p.78); “Hermosos los niños de bocazas abiertas en un llanto de apiario experimental con zumbantes recolectoras de pólenes milenarios partiendo de la matriz:” (p.81). Versos, por así llamarlos, que no responden al orden de una sintaxis regida por signos de puntuación, sino que registran un continuo en frágiles galimatías de goce significativa. Así marca el lenguaje la cesura entre muro y rumor, o entre zoo ciego. Alteraciones, desplazamientos e inversiones a los que la ortografía se entrega. La gramática es el punto de partida para recomponer la relación con el mundo. En este contexto, el lenguaje señala al artesano que compone lo real con la lentitud de lo mínimo; Carrera reescribe la canción de los indios cunas con el reflejo trasplantado de su propia biografía.¹³³ De esta manera, la doble cámara –el reverso de lo pretérito y lo actual-, se injerta en el texto como traducción, operación de lectura que proyecta y reúne las escenas del parto y la muerte. Tampoco el autor deja de lado a la anáfora, aunque en el texto

¹³³ Nos ha resultado operativa la definición de Walter Ong acerca del discurso oral. Al respecto señala que de acuerdo con los términos “literatura oral” “prealfabetismo”, también es aceptable aplicar el de “texto”, más compatible con la expresión oral que “literatura”. La explicación que nos da se basa en la etimología ya que en medios orales, el canto se considera como tejido o cosido. Por otra parte subraya que la oralidad está destinada a producir escritura; las culturas orales producen representaciones verbales de inmenso valor artístico pero pierden existencia una vez que la escritura ha tomado posesión de la psiquis. La escritura, aunque devore los antecedentes de la voz y el sonido, tiene capacidad de restituirlos como memoria. Cfr. Walter Ong, **Oralidad y escritura**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

previo la nominación denotativa de “la partera” imprima una predicación insistente y exhaustiva, no obstante el lento desarrollo de la acción.

“La partera da una vuelta en la choza;
la partera busca perlas;
la partera da una vuelta;
la partera coloca un pie delante del otro;
la partera toca el suelo con el pie;
la partera pone delante el otro pie;
la partera abre la puerta de su choza; la puerta de su choza cruje;
la partera sale...” (111)

Entre el sujeto y su acto, el poema “madre”, tal como se ve, cubre cada intervalo de exiguos movimientos. Pero las huellas de la filiación vuelven a grabar el trayecto calmante como alto o suspensión donde el objeto se distribuye. Como estribillo o leitmotiv, las señales de la partera avanzan para aglutinar el sedimento de lo real, luego de cada prolongada demora. En este sentido el libro de Carrera pone énfasis en la explosión que imanta cada tenue pulso del ser en las combinaciones de los átomos. Reescribir la propia vida sobre el emblema de un altar florido, sobre la (a)dorada apariencia de la madre espléndida, agónica, anestesiada. Allí, el poeta va a desleer el velo sacrificial del comienzo y del fin en los cabellos espolonados de una niña. Y como si el presente tatuara el secreto recóndito de una memoria precolombina, la letra se riega y disemina como polvo

cromado sobre la idea de un tiempo laminar. Si hay vestigios de llanto, las lágrimas se petrifican en forma de gema o de ónfalo que guarda el saber del hechizo. La distancia de las culturas es anulada por el continuo que hace uso de una palabra para garantizar la supervivencia de los cuerpos como fósiles, ruinas o jeroglíficos. Como el adormecimiento que la antigua partera aplicaba a la paciente, el escriba apela al grafo para reestablecer la precocidad de la creación siempre naciente o para leer, no la cifra escondida e inalcanzable, sino la huella del ser que, aunque fugaz, se graba en la materia. Carrera da forma a una poética de la afirmación. Tal es la función de la escritura y tal la eficacia de la repetición. De este modo se marca el ritmo del continuo allí donde la diferencia inscribe su matiz. Y al decir de Aira -via Carrera-, cada uno de esos matices será el sitio que brillando en su singularidad, va a integrarse al universo. Como si la escritura desalojara las reminiscencias de un pretendido origen, los detalles de la grafía inventan –inauguran- el espacio de una física fractal, los algoritmos que manifiestan una suerte de armonía o de regularidad velada en una superficie finita –el texto en este caso-. Se diría que la energía de la letra repone los escombros del pasado para volcarse de lleno al futuro, tiempo desde el cual se (re)presenta el infinito. Orden y caos son dos nociones que ponen de relieve una concepción artística material, sobre la base de detalles aleatorios, los fragmentos iconoclastas de una áurea

maternidad: telas blancas, juguetes, “violento espejo del tiempo”, “entropías en amor”. En cierta forma, el gerundio del epígrafe mu-Igala (blanca tela abriendo/blanca tela extendiendo/blanca tela centro feto caer haciendo), marca el ritmo eterno de un presente desde donde se avizora al hijo de Pan, la página autobiográfica que indica el antiguo secreto.

“

y no siendo como lazo, cómputo, la mujer, mi madre, el hombre tocado, no siendo aún civilizado y desviándose constantemente, ritualmente, de la pantalla madrastra el sentido: serán chasquidos del habla, retozos donde no hay nada que retozar: es la escritura, su misma helicoidal manera de ir alentando una difusa preñez. Sistema de la dispersión reglada, y de la informada alimentación: dice bulimia, noche, estertor, tempestad del mismo útero: histeria como historia de un eventual varón.

”

(p.93)

La apertura del párrafo con una conjunción copulativa sugiere la teoría del continuo cósmico, pensamiento que la escritura sostiene al concebirse a si misma –tal como la cita lo explicita- en figura helicoidal. Número –se alude al cómputo- y geometría se complementan. Llegado este punto tal vez sea necesario subrayar la instancia de la ciencia en el lugar de la poesía. Los saberes de la astronomía y, en términos de un barroco renovado, la cosmología, legan en préstamo aquellos elementos que

permiten interpretar el universo combinando límites -vértices, puntos y líneas- sobre el vacío perpetuo; también, la medicina ingresa como antídoto o canción paliativa. El arte reside en el uso nuevo de tales prácticas, en tanto apuesta por el devenir de una percepción desautomatizada, ajena a la lengua habitual. Mejor aún; el cuerpo como suelo de lo cotidiano es historizado en su continua actividad inconclusa y fragmentaria: la palpitación, el orgasmo, la alimentación, la excrecencia. La poesía se efectúa entonces como acto real en la extracción de sonidos e imágenes que apelan al desajuste con el lenguaje normado. Siguiendo con el párrafo citado, la repetición es indicada como rito, acto de un sistema donde la paradoja es rúbrica de desvío y de iteración: dispersión “reglada”, pero también aspersion de la trashumancia ontológica.

Un modo posible de leer al neobarroco es a través de la puesta en crisis del sentido o del modelo occidental de la representación. Una semántica de lo oscuro ostensible aquí con la noche, la oquedad del útero o la difusa preñez, dan cuenta de ello, aunque dichos motivos no se restrinjan a una mera funcionalidad tópica. Tal como lo muestra este texto, la semiosis escrituraria, altamente productiva, consiste no en llevar un asunto a un plano formal como modelo previo, sino en descomponer una imagen, un tema o un tópico haciéndolo funcionar –activándolo- como principio generador de formas y trazos. Un ejemplo más del segmento citado; el

cambio de artículos en “la mujer” y “mi madre” habla de un corrimiento de límites entre lo abstracto y lo concreto o mejor, entre el género y la instancia de posición con un individuo determinado dice algo de la simultaneidad de tiempos en el pasaje de las civilizaciones también aludidas. La significación genera tramos de claridad, siempre obliterante pero reveladora en los fulgores de un sentido que se metamorfosea sin cesar. Si hay zonas del libro que parecen ser diáfanas, reconocibles, identificables incluso con un orden exterior al texto, la obstrucción no tarda en desestabilizar nuestra certidumbre para hacer de la vacilación, el núcleo mismo de una operación barroca cardinal: la anamorfosis. Hablábamos antes de las ciencias. Tratándose de **La partera canta** habría que agregar a la antropología, o una textualidad etnográfica que, como es nota en Carrera, prescinde de prescripciones regionales o pintorescas. En correspondencia con la anamorfosis, la letra testimonia su tensión a través del misterio, es decir, de un lenguaje que pretende captar e imprimir el saber, la sensación, de un único golpe, de un rasgo pleno en su perfil inacabado: la alegoría.

11- Sujeto/objeto.

Leer la poesía de Arturo Carrera, y escribir la lectura que resulta de ese proceso implica la necesidad de detenerse en algunos problemas de

índole teórico-filosófica, no como respuesta desprendida de una convención genérica (género tesis) sino como efecto propiciatorio de una escritura poética que engendra sus propios mecanismos de reflexión. Carrera como autor es uno de esos objetos de estudio semafóricos, potentes y provocadores, complejos en tanto suponen ellos mismos la doble operación de producir un acto de creación literaria y una especulación sobre esa misma práctica. Decir especulación no es en vano ya que en el gesto y acto reflexivo se engendra un vínculo especular como complemento y como plus de la letra poética. Si su poesía codifica los indicios de un sistema de citas, sus ensayos literarios (incluso su quehacer como traductor) exponen la genealogía de una escritura ceñida al saber de sus propias condiciones, las de su sostenimiento y las de su transformación. Sin que esto involucre la cuestión social en tanto ideogramas de lo real traducidos como la grafía de un reflejo, la sintaxis poética de Carrera no descarta la inmisión de las leyes internas del lenguaje y una economía parental que irrumpe en la producción artística. Tal es entonces su tendencia objetiva, la radical salvaguarda de una inmanencia en donde penetra el carácter de la historia (de la literatura) y la plena expresión del desarrollo estético, impresa en la singularidad de la poesía que nos ocupa. La poética de Carrera, conoce lo real admitiendo, como señalábamos al comienzo, la preeminencia de lo subjetivo que va más allá del culto al

propio yo. Pero aunque la primera persona proliferante sea una señal más que insistente en la escritura, es su partición aquello que por otro lado, marca la multiplicidad activa del sistema pronominal, como operación sustentada en la voluntad de búsqueda y exploración o como orientación simultánea hacia el objeto pensado como mundo (cosmos o universo). En este sentido, la elasticidad de la enunciación establece desde el lenguaje una alternancia sujeto y objeto, no como tematización externa sino como operación inherente a la génesis de la escritura; así funciona el uso dinámico de los géneros del discurso en tanto transfusión entre ciencia y poesía que ya anticipara Servero Sarduy.¹³⁴ Al respecto, ya habíamos mencionado el término de retombee, que puede traducirse como “recaída” por la cual ciertos objetos culturales entran en relación, a través de la transposición de sus estructuras subyacentes. En sus estudios sobre el barroco, Sarduy ha relacionado aspectos de la ciencia y del arte y ha llegado a la conclusión de que, por ejemplo, la forma del descubrimiento de Kepler de la órbita elíptica de los planetas no es dispar de la que subyace en las obras poéticas de Góngora o en los cuadros de Caravaggio o en la arquitectura de Borromini. A nuestro entender, fenómenos análogos pueden

¹³⁴ Según Sarduy, la ciencia –la cosmología– es la ficción de hoy, incluso le acredita superioridad a su imaginario, frente al de la ciencia ficción. En esta misma dirección señala el recurso de la miniaturización con que los cosmólogos vuelven visual un universo, la maquetas que añaden rasgos de afecto y cotidianeidad a la desmesura del espacio. Ver Severo Sarduy, **Ensayos generales sobre el barroco**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

presentarse también en nuestra contemporaneidad cuya repetición bien podría denominarse como un “lapso de época”, dando como resultado la corriente que hemos apuntado como neobarroco. No obstante su matriz teórica, arraigada en Barthes por un lado y en Lacan por otro, Sarduy parece hallar todavía un residuo de determinismo, en la convicción implícita de que la “recaída” tiene una orientación que va de la ciencia al arte. Se puede dar el caso de que un gran descubrimiento científico sea capaz de revolucionar, como una especie de “origen”, si entendemos por “origen” no tanto el punto de partida de una génesis, sino como decía Benjamin, “un vórtice en el flujo del devenir”, un “carácter surgente”. En este sentido, el descubrimiento de círculos o espirales de conexiones recíprocas hace que establecer el antes y el después, la causa y el efecto sea a veces ininteligible. Si uno de los rostros predilectos de Carrera es aquel que se tiñe de asombro ante la visión de la fábrica de átomos, de la aglomeración de las galaxias irisadas en resplandores ambiguos, su mirada envuelve a la vez al observador y a lo observado, asimilando su práctica a la indiferencia, la in-mediación que restaura la propiedad de lo real a las constelaciones significantes, a los trazos de una neutralidad de un escenario “sin útero” (Blanchot, Rosa). Llegado este punto, debemos hacer notar la incidencia que esa tensión entre sujeto y objeto marca en la consideración de la ciencia que desde el punto de vista poético se repone desde la

astronomía o desde una arista más contemporánea, desde la cosmología. Tal vez no resulte de extrañar la ligazón entre pensamiento poético y magia, precisamente allí donde opera una variación sobre el principio de causalidad. Modificación que no excluye cierta postulación de un determinismo que en el caso de la magia es global e integral, mientras que la ciencia demanda distinción de niveles.¹³⁵ **Oro** es el texto clave que en este sentido, muestra dos niveles de irreversibilidad: a) búsqueda de la gracia divina b) conexión de dos dominios inicialmente separados. Entonces, el sacrificio al que son destinados los “rayados”, articulan una doble instancia del deseo: el de colmar los anhelos humanos y el de traducir las señales de los dioses: las flores, los frutos, las ramas de oro que “ya son nuestra mortaja”. Doble instancia que también implica la muerte, el

¹³⁵ Se trata de subrayar el rigor y la precisión de que dan testimonio el pensamiento mágico y las prácticas rituales, como si tradujeran una aprehensión inconsciente de la verdad del determinismo, en cuanto modo de existencia de los fenómenos científicos, de manera que el determinismo sería globalmente sospechado y puesto en juego antes que conocido y respetado. Los ritos, las creencias, la práctica de nigromante se manifiestan como anticipación a la ciencia misma; las unidades constitutivas del mito, implican combinaciones limitadas por el hecho de que se han tomado en préstamo al lenguaje, en el que poseen ya un sentido que restringe la libertad de maniobra que, como los elementos que colecciona y utiliza el bricoleur, están “preconstreñidos”. No opera con materias primas sino con fragmentos y trozos de obras ya elaboradas. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del bricolage en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, utilizando residuos y restos de acontecimientos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una comunidad. En un sentido la relación entre sincronía y diacronía ha sido invertida: el pensamiento mítico que es ese bricoleur, elabora estructuras disponiendo acontecimientos en tanto que la ciencia crea en forma de acontecimientos sus medios y resultados gracias las estructuras que fabrica. Si es cierto que la ciencia como el juego produce acontecimientos a partir de estructuras, deberíamos preguntarnos por aquella operación poética que articula la potencialidad del rito en el que el poeta parlotea con la muerte. Cfr. Levy Strauss, **El pensamiento salvaje**, op.cit.

movimiento que revuelve y quema el cuerpo despojado. La isotopía de la muerte se alude en la pintura roja y en la sangre; pero también se dice su perpetuidad en lo rojo candente de la vara que penetra en la vaina del cuerpo deseado: amor y muerte son los extremos del continuo. Goce y jadeo son las percusiones de una alegría erizada que mancha las letras con tinta y semen. Hablábamos antes del sacrificio; si es una operación absoluta, en **Oro** tiene lugar una fusión extrema sobre un objeto intermediario: el escriba, objeto y sujeto a la vez. El uso de pronombres y marcas de enunciación en un texto como este, constituyen el registro de los ecos, resonancia audible en su frecuencia lejana para que la lengua vuelque las voces sintetizadas en el goce devenido de la guerra y la danza. Guerra y danza como arco simbólico (en tanto lenguaje de gestos y teatralización de ciclos) que alojan al escriba en el sitio ambiguo por pertenecer al lugar del consagrado y al del intérprete de la plegaria propiciatoria. **Oro** acusa el efecto del goce desde el principio estético de la creación nómade, necesaria en su relación con la ciencia de la cosmología, antropología, arqueología. Creación artística vagabunda que está lejos de buscar lo irracional, como en ciertas estéticas idealistas (Lacoue Labarthe). Merodeo y deambulación que dan cuenta de un universo al que ya no le sirven leyes generales e inmutables. En este marco se produce una alta valoración poética del tiempo, el cual juega un papel fundamental en la concepción artística de la

naturaleza donde la *irreversibilidad* y la *indeterminación* son la regla. Si en **Oro** pesa más la eclosión que el equilibrio, es porque la ausencia de origen, de principio y de fin según las coordenadas de la teleología, un sistema que desde el mundo precolombino puede transformarse encontrando un orden diverso del de partida. En todo caso, el origen es la potencia o la energía capaz de generar nuevos estados del sistema, allí donde es posible localizar la flexión simultánea del pasado remoto con el presente autobiográfico que tematiza un nuevo alumbramiento: engendramiento y fecundidad sobre la energía vibrátil de la tierra. Arco iris y vía láctea en la noche que también hace posible escribir en el agua. El estado irreversible de la indiferencia y la indeterminación neutral es la promesa que guarda el cosmos para que la naturaleza muestre su ser continuo. Y en su escritura tendrán lugar los versos espiralados como restos de una orfebrería literal, alternando las dimensiones verticales y horizontales de una página que no reconoce centro, ni principio ni fin. Los imprevisibles e inestables ludiones de las palabras llevan a la formación de un nuevo orden cifrado en el recuerdo que graba la materia: el cuerpo, el fuego, la tinta, la fone del grafo, los pliegues del agua lamidos por los cantos, la copia del mapa escondido, barro cocido, carbón, cenizas, esquirlas de onix. En la disipación de la energía gráfica, el yo no desaparece, sino que se oculta y se desplaza en la aspersion de las texturas.

Desde esta perspectiva no se descarta la idea de clinamen de Lucrecio, a saber, el comportamiento casual de los átomos en el espacio y que sin embargo es responsable del mundo así organizado.¹³⁶ El sistema poético de **Oro** muestra una serie de estructuras donde existen turbulencias y fluctuaciones y donde cada bifurcación cifra la elección de un tiempo futuro.

Si el poeta es el escriba que traduce los vestigios de la materia cósmica imprimiéndolos y atesorándolos, interpretándolos en sus estados de permanencia y mutación, el poeta es también el traductor (tradittore), es quien comete la traición de desplazar el curso fijo y lineal de la naturaleza, de perturbar el sueño tranquilo que la letra engasta en su herencia; es quien desvía el legado de los astros por la intromisión de su pregunta y por el atrevimiento de su desvelo: desvelo de sonámbulo y de cosmonauta que

¹³⁶ Habría que revisar las propiedades de los objetos fractales –naturales o contruidos– que reciben una valoración estética hoy en día. Una de las más importantes es su carácter casual, pero no en el sentido vagamente inquietante y metafísico que se da a esta noción, cuando se la invoca para justificar la imposibilidad de previsión de un fenómeno, sino en el sentido científico de pseudo-aleatoriedad o de casualidad primaria. En informática, este tipo de operación de dominante casual es llamada randomización. Randomizar una colección de objetos significa, por ejemplo, reemplazar su orden original con otro orden cualquiera elegido al azar pero siempre ordenado y previsto estadísticamente. Los fractales son aquí “monstruos especiales”: monstruos de altísima fragmentación figurativa, monstruos dotados de ritmo y repetición gradual a pesar de la irregularidad y monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable equiprobable de un *sistema ordenado*. Entonces, podría decirse que también las formas accidentadas, casuales (fractal, caos y armonía). La turbulencia es un modo de aparecer (caótico) de un fenómeno cíclico cualquiera, en el cual a la regularidad común la sustituye el caos dentro de cierto umbral de complejidad (por ejemplo, el acelerado ritmo de un ciclo). Cfr. Omar Calabrese, **La era neobarroca**, op.cit. También debe tenerse presente el motivo de los fractales en la poesía de Carrera sobre todo en una suerte de primera etapa.

agudiza sus sentidos para poseer el secreto milenario. El sujeto poético de Carrera se construye desde la risa por la sentencia solemne y por amenazas divinas, pero es también quien se estremece ante la gracia voluptuosa del mundo físico y obra incansable en la analecta de las estaciones. El yo de Carrera se dedica a cargar de significación a una vida a través de la experiencia exacta y fugaz, puntual en el la deriva de su fluencia. Antes mencionábamos al Barroco, y desde esta perspectiva la decisión poética se define en la reposición de los interrogantes que acuciaban al hombre del siglo XVII; solo que la obra de Carrera insiste en el relieve de la literalidad, en tanto materia verbal que no reconoce tanto separación de planos (realidad celeste/ realidad terrestre, vida/ sueño) como alternancia simultánea y coexistente de órdenes ambiguos en su constitución. En el gesto “barroco” de Carrera –sin caer en rótulos fijos- se anulan las perspectivas así como las posiciones que mantienen al sujeto fuera de los efectos de su lectura; los desplazamientos del yo señalan el sitio oblicuo, la pérdida de equilibrio o el borramiento de contornos. Tiempo, espacio, sujeto y objeto, son las dimensiones desde las cuales el poeta crea un sistema de imágenes que juegan a la precisión o a la confusión, dando como resultado un movimiento figural conocido con el término de *anamorfosis* (Deleuze, Sarduy). La combinación de luz y oscuridad es lograda por formas contenidas en otras formas, por una poética que

transforma la eficacia de la nitidez en el enigma de esferas armilares, en la erogación estética que barre con los residuos jerárquicos del fondo y la superficie. Y en la opacidad inicial, Carrera marca el trayecto de la alegoría, el vacío operante que, como principio, favorece la generación dinámica de las cosas. Es allí donde el cuerpo es síntoma, tatuaje y fuga de lo no-dicho, trazo súbito y precipitado en la aspersion de la materia. La fragmentación pronominal engendra el rito, por repetición y desplazamiento, de una orfebrería de la meditación, el desciframiento sin soporte que gasta su energía en el revés de los signos. Conjurar la fijeza ínsita de lo letal, aspirar, convertir y transmutar la estólida rigidez del significado, implica labrar el bies de la letra, el movimiento sesgado de la escritura cuya pulsión se resuelve en el simulacro (Deleuze). La búsqueda simultánea de la totalidad y la tendencia a la síntesis, marcan así el trayecto en expansión, la imposibilidad de regular los movimientos o de determinar un origen. Desde esta perspectiva, la contingencia de un estado puntual en la escritura, determina un tipo de saber sobre el espacio-tiempo; la sintaxis de los poemas no es ajena a esta concepción por lo que a las figuras alambicadas y helicoidales se añade el complemento retórico de la elipsis, los ritmos entreverados entre el silencio y la palabra. Para completar este merodeo a modo de hipótesis: pensando en marcas o estilos, más allá del barroco en Carrera se hace presente el impresionismo, sobre todo si

tenemos en cuenta que su escritura implica un atentado contra los prejuicios estéticos del “buen gusto” neoclásico. Pero hay algo más y se trata de filiaciones que convocan al preludio compuesto por Debussy para la égloga de Mallarme, “La siesta de un fauno”. Carrera repone el éxtasis dionisiaco con procedencias de la tierra, con voces y rostros de una gauchesca que toma las iridiscencias, los brillos de una naturaleza alhajada para desgarrarla con las sombras y el silencio de la muerte, para revolcarla en la pulsión de goce. Así reescribe la literatura argentina, volviendo a leer la tradición rural. Por su parte, Mallarme concibe la poesía como repetición del universo. En la creación de un mundo propio, el poema deja vislumbrar la impronta del azar, en cuyo hermetismo sensitivo se acumulan los enjambres del deseo. Si la letra es partitura donde temas, imágenes y sonidos se combinan en cintilaciones y combustiones cinerarias, la elección de los blancos de la página se conjugan en el silencio. Carrera también sabrá completar e invertir negro sobre blanco.

Un repertorio de sensaciones escanden la poesía de Carrera; un yo voluptuoso y atento al ritmo de la naturaleza –al canto del grillo- y una caja de voces imantadas del rumor arcano del cosmos. Pero hay sin embargo una tensión constante que trenza los sitios de la letra, la topografía surcada por las palabras inclinadas al misterio antes que al secreto, a la superficie antes que al fondo, al continuo de una naturaleza expansiva antes que a

profundidades herméticas.¹³⁷ En este teatro cifrado por figuras sin esencias, por máscaras saltarinas que desplazan los caminos mismos del universo, Carrera construye lo real sobre una serie de imágenes orientadas al fluir del infinito.¹³⁸ Y así, mediante un repertorio de motivos ligados a la letra como enigma, se asiste al nacimiento del sentido en la escritura. Por su parte, la pulsión significativa privilegia ciertos estados elementales donde el cuerpo no es un referente ni es afectado con las generalidades del concepto; el cuerpo no es molde previo de representación sino la materia misma del devenir como parto perpetuo, cuerpo-grafía para transformarse en tinta, sangre y semen -el “arroz azul de los chinos”-.¹³⁹ De este modo, el sentido asoma como desplazamiento de una especie furtiva, como síntoma de una percepción instantánea, tanto más intensa cuando el escriba comparece ante las suspensiones de lo real, como aparición y también como eclipse. Poeta-niño-artesano, el escriba de Carrera transita el áureo camino de las voces anónimas, la identidad disuelta y fragmentada en

¹³⁷ Carrera entiende al misterio y al secreto como una suerte de complemento aunque indica algunas diferencias. Mientras que el misterio es lo que no se puede saber, por salirse de todas las reglas posibles y por vincularse –etimológicamente– con áreas místicas o sagradas, el secreto no se sabe por reticencia, por adivinanza cuya dosis esotérica radica en cierto egoísmo de la naturaleza humana. Ver Arturo Carrera, **Nacen los otros**, Rosario: Viterbo, 1993.

¹³⁸ Ver Heráclito, **Fragmentos**, Buenos Aires: Aguilar, 1977.

¹³⁹ El único soporte que parece haber en la poesía de Carrera es la evocación recíproca entre la noche y el día, afirmación y negación. Del mismo modo la traza nocturna de Franz Kline está en el mismo plano que el tejido blanco, que las imágenes leves que “forman cuerpo” con la frágil seda que se va desplegando, como las ilustraciones de los pintores de la dinastía Song. Así lo anota Sarduy en su “prólogo” a **Escrito con un nictógrafo**, de Carrera Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

procedencias que insisten con la seducción de una memoria inmediata, con variaciones cromáticas -constantes que signan una obsesiva peregrinación, tanto en los motivos como en el sistema de citas.¹⁴⁰

Extensión y punto fijo, desplazamiento y detención tienen su correlato en una figura proveniente de la retórica latina, el *carmen perpetuum*, aunque haya versos que tiendan a la brevedad, o vagas ideas sobre la vida, como puede expresarlo el epígrafe de Suzuki, en **Arturo y yo**: “La vida es una pintura *sumi-é* que debemos ejecutara de una vez y para siempre, sin vacilación, sin intelección, sin que sean permisibles ni posibles las correcciones”. Así, la idea de continuo insiste en la inherente materialidad, desde el laboratorio que hace posible un artefacto de la meditación.

En la poesía de Carrera se acortan las distancias de la duración proustiana, subsumiendo al que escribe en la vacilación del deseo. El recuerdo se pone en acción como episodio de infancia, como experiencia reconstruida, como escena primitiva que funda la simultaneidad de un doble acto: escribir y recordar. Los recuerdos a veces son legados que fabulan cantos antiguos. Así, el deslumbrante thesaurus de los ecos y las huellas perdidas _y quiero recordar aquí las pisadas, claves en **El vespertillo de las parcas** (1997)_ urde las filigranas de las impresiones

las pinceladas rápidas de rostros y paisajes más los bocetos de una novela familiar, la de los amigos, la de los recuerdos vagos y las experiencias imprecisas, la del deseo de verse reflejado en los otros o de imaginarse en la memoria de los muertos. Se trata, así, del doble anhelo de la impresión: el sujeto que recibe y atesora sensaciones escindiéndose en el olvido; el sujeto que rastrea las posibilidades de grabar, de imprimir algo de su voz y su presencia.¹⁴¹ En Carrera no hay prescripciones anímicas o efectos sentimentales; toda convención que atienda a relaciones de causa-efecto, o a una concepción esencial del sujeto _una conciencia sostenida con atributos inmodificables_ es licuada por el vértigo de la poesía. Por ello podría decirse que el referente no goza de la preeminencia ni detenta las prerrogativas de una caución prístina ya que en su escritura no funciona ningún molde al que el lenguaje deba adecuarse. La encrucijada entre imagen, lengua y realidad desaloja lo previo para privilegiar la instancia del discurso, la materialidad de la letra; allí es donde nace el sentido y el nacimiento en la poética opera como parto, el fulgor que permite ver la aparición de la letra indeleble, pero también como partición significativa,

¹⁴⁰ Sobre la negrura y opacidad de los espejos trata el epígrafe de Wittgenstein extraído de su libro **Observaciones sobre los colores**, citado por Carrera en su libro de poemas **La construcción del espejo**, Buenos Aires: Siesta: 2001.

¹⁴¹ No olvidemos que el impresionismo supone una concepción de mundo basada en la experiencia visual, inacabada y aquí es cuando el parecer adquiere preeminencia sobre el ser como entidad fija, clara y distinta. Ver Arnold Hauser, **Historia social de la literatura y el arte**, tomo II y III, op.cit. Esto es lo que acentúa el aspecto transitorio que implica la impresión óptica, los recuerdos que se hacen visibles para fugarse del cristal de retina al círculo ya imaginario de los recuerdos.

donde la letra muestra su faz ilegible. Podría decirse entonces que el procedimiento básico de Carrera consiste en deponer la representación de lo real, es decir el lenguaje al servicio de la comunicación, de la copia, de la mimesis eligiendo la presentación de lo real en devenir _prescindiendo del prefijo abstracto y duplicador_, su organización por medio de trazos del nombre, la práctica a ciegas que busca informar el templo vacío de donde el escriba ha desaparecido.¹⁴² En este sentido digo, la poesía de Carrera es literal porque la palabra hace las máscaras de un yo que muda sin cesar marcando la gradación alquímica entre lo visual y lo tangible. Es con anuencia de la letra que el poeta alcanza la propiedad de un gran actor, con una lengua más que hablada, actuada, con la suspensión como carnadura extrema del deseo, como tensión que mantiene el eros en la superficie de un mundo que no se agota en la mera referencia creada por el autor; se trata mas bien del proceso de creación activa, de la potencialidad de un tejido de pura palabra donde la célula del libro original no es el relato sobre los ancestros sino la mostración del verbo que a su vez los muestra. Al ser escritor y no copista, Carrera prefiere los mecanismos de la semiosis, no de la mimesis, ya que hay sentido si se lo “razona”, digamos, si hay conciencia de los efectos que el lenguaje depara a la realidad, como combinación de códigos lingüísticos e imaginarios. Producir así la

aparición del objeto equivale entonces a dar al lenguaje la posibilidad del acto; de ahí la irrupción del no-lenguaje en la pronunciación fracturada del yo, de ahí la presencia del taumaturgo que ilumina la memoria en el desplazamiento de la posesión. Sin embargo el escriba no es tanto quien recuerda o actualiza su gesto; lo que en la poética de Carrera vuelve a comenzar una y otra vez es el gesto que a él mismo lo repone, escindido, situándolo cada vez en un territorio sin cercos definitivos.¹⁴³ Llegamos así, nuevamente, a la singularidad de su lugar, al infinito, al continuo en la forma del campo. De ahí en más queda el trayecto que une el gesto al rito, el teatro donde cada máscara afirma la ausencia de un garante absoluto, el simulacro donde cada rostro conmemora el acontecimiento de su aparición frente a la evanescencia misma, frente al umbral de los extintos.

En cuanto a la fórmula de composición, en la escritura se produce (como ya hemos aludido) una suerte de amalgama con la música y la pintura y es allí donde asoman frágiles conexiones, seres cuyos leves engarces son ajenos al estereotipo. En cada incrustación coexiste la

¹⁴² La nota final de Carrera en su texto **Escrito con un nictógrafo** (op.cit.), es insoslayable.

¹⁴³ El órgano de la generalidad es el lenguaje lógicamente estructurado de la tradición clásica, el cual re-produce y re-constituye la normatividad que rige a los individuos dentro del marco de la especie humana. La práctica poética de Carrera es un síntoma de la singularidad, sobre todo si tenemos en cuenta la manera en que violenta las estructuras básicas del ideal, infligiéndolo en nombre de lo que está ausente con sus “textos-templos”, toda una criptografía que pone de relieve la ilusión de lo real y el predominio del artificio. Con sus reflexiones sobre Sade, Klossowski y Barthes nos ayudaron a pensar en la exención del goce a partir de la primacía de lo imaginario, en la

violencia y la armonía engendrándose la forma de una descripción metonímica que alimenta la energía de un saber, provisorio en la consumación de augurios y reminiscencias. Aquí se exhibe una inmovilidad infinita aunque alterable por dimensiones ondulantes, por formas ligeras, tenues transparencias y volátiles visiones; la inmóvil unidad que tiende, al mismo tiempo, al flujo inagotable, al devenir perpetuo de una naturaleza móvil. De constitución paradójica, la escritura de Carrera desaloja todo residuo de abstracción conceptual, inherente al pensamiento de la totalidad. Por ello mismo, el desnudo festivo con la materialidad favorece al detalle, al fragmento que compone texturas y moléculas itinerantes exhibiendo cuadros inconclusos, fracciones que nutren la experimentación del yo, las vagas sensaciones que se afirman y se dicen, y no se figuran en la completud ideal de la representación. “Andamios de oro”, “laberintos auríferos” y la inevitable caída en la “línea prohibida” testimonian el “momento de simetría” cuando el escriba desaparece. Allí el artista busca voces y labra miradas entregándose a la inútil recuperación del seno materno. La poética de Carrera en su conjunto es el continuum, la prueba de una pesquisa imposible de aquello que Sarduy denominó “objeto parcial”, la justificación de todo texto barroco mediante el plus o exceso de señales; de ahí sus recorridos por líneas nebulares y galaxias astrales, la

proyección donde el acto es razonado, descripto, verbalizado. Ver **El pensamiento de Sade**, Buenos Aires: Paidós, 1969.

ocupación en un rincón del refugio o la casa, y el parloteo cósmico que resiste la representación y la salida de la alteridad. Ese objeto, imposible por furtivo, se instala en la línea del espejo y la palabra, dejándose asediar por el enigma de los dones entrampados, en el amor, la muerte y la infancia. Ese objeto, fraccionado y singular, está señalado por las sombras ilusorias del deseo y, tanto desde el cuerpo o desde los epígrafes, hay algunas variaciones culturales que lo rodean o lo convocan para darle cierta forma. Así funciona la cita de Plutarco que repone el extravío de Ixión que en su caprichoso y frustrado intento de abrazar una nube, se confunde con los enamorados o los niños.¹⁴⁴ El esfuerzo por atrapar a ciegas una imagen lleva el albur del placer y la pena; también, la hierática condena de la privación, signa el fruto que hechiza al pájaro de los Upanishads; las divisiones de la luz y los instantes anuncian cada presencia, el sosiego de las ilusiones o la impacencias, oscuras, innombrables y devoradas en las partituras proféticas del Leteo. El “objeto parcial” es el yo, que es “arco, flecha y blanco” de preguntas intermitentes y agonías suspendidas: que escucha el artista en el balido de un ovino degollado, en el canto de Orfeo abolido sobre el hombro de Quirón? Y que ve en el eclipse de lo inexpresable?

¹⁴⁴ Para situar estas remisiones ver Arturo Carrera, **La banda oscura de Alejandro (segunda edición)**, Rosario: Bajo la luna nueva, 1996. **La construcción del espejo** (op.cit.)

La fuerza impulsiva, la energía en la escritura de Carrera retrocede ante el menor atisbo de culpa o virtud, ante la consistencia inherente a las formas imitadas, previas o como decía, ilusoriamente referenciales. En nombre de la falta o de la ausencia de estructuras imaginadas, el sentido de la poesía se agudiza en la franquicia sensorial, en la morfología de una sensibilidad múltiple, no por sus estados más o menos aludidos sino por las perspectivas itinerantes, atentas a la reversibilidad de lo exterior –la naturaleza- y la introspección –los retornos de un yo que no cesa de buscar su centro_. Como sus textos persiguen algún punto de inicio, el viaje es un ritual, la reposición de un lugar único, útero o matriz de todas las formas, colores y texturas. En este sentido, la repetición opera como clave de un misterio siempre renovado, como energía donde se suspenden las definiciones y los retratos se animan sin terminarse. Entre el vacío desmesurado, desintegrador y el espacio finito de la casa de parientes o de amigos, se condensa el punto de anclaje: el campo como habitat, como morada donde suenan los címbalos de llamados antiguos. Y allí donde encuentra claves sagradas y cantos inaugurales, el artista es el niño que hace poesía jugando con ídolos y mandarines; por ello el totem, como imagen que frecuenta la escritura, nunca puede guardar del todo sus llaves secretas, sirviendo mas bien a contagios y contaminaciones de danzas elementales, que en algunos textos especialmente se muestran como islas

de lenguas. La lengua como signo interrumpido, rasgado de la voz, pero también como acicate de piras rituales, suplemento de un fuego que consume al cuerpo como alimento de la tierra; lenguas de fuego que alumbran y envuelven las primeras fuerzas. Y a modo de constelación que cruza y separa a Carrera con Perlongher, el escriba lame: pliegues de agua, de tinta, de papel.¹⁴⁵ La mitología de la infancia que Carrera realiza en **El Vespertillo de las parcas** lo prolonga con desvíos en **La construcción del espejo**, textos donde las máscaras se vinculan con los mitos de apariencias familiares, o con identidades desmentidas por reflejos ausentes y fondos oscuros. En cada verso anida el temor a la nada, cada palabra conjura la desaparición por cantos hilanderos de voces femeninas o confidencias varoniles ante frases soñadas, ante falsos albedíos entre el dolor y la alegría. Dioses y centauros se desempeñan como intérpretes y como espectadores de si mismos y en la escena taumatórgica, advierten la traición escondida en la orilla del vidrio, un cristal que, convertido en cuenco vacío, no refleja a pesar de los anhelos. Allí es donde se producen

¹⁴⁵ Pero no solo la métrica irregular insinúa el estado de incertidumbre, la pregunta clave sobre el inicio y supervivencia de la sustancia y las especies. El mundo azteca es una versión de los primeros misterios, del origen como interrogante del que el poeta es intérprete que atraviesa y señala con sus cantos los altares floridos. Ver Arturo Carrera, **Oro**, Buenos Aires: Sudamericana, 1975. En otro de sus textos reigresa la referencia al Inca Garcilaso de la Vega mezclando en comparación, al oro que lo deslumbrara con la sangre matricial del alumbramiento. Ver Arturo Carrera, **La partera canta**, Buenos Aires: Sudamericana, 1982. En la misma dirección que los rezos narcotizantes de la partera, el sueño se transforma en señuelo para intentar reamar el mosaico de los recuerdos. Ver Arturo Carrera, **Animaciones suspendidas**, Buenos Aires: Losada, 1986.

las metamorfosis del yo ante las cuales asiste el poeta, con algo de pavor y de indolencia, más aún cuando su nombre propio es atravesado por la inminencia del abismo o cuando el silencio expulsa sus propias preguntas. Los libros antedichos urden un enjambre de parientes que son como alfareros de un tiempo eterno, que desgranán la sal de un llanto perdido y entrecortado por las visitas de los muertos. En el otro lado del espejo, el que con su lámina oscura enseña la profundidad, se guarda un tesoro con muecas de risas, instantes de una infancia recobrada entre cencerros, chicharras y “buenas noches” que se borran o se interrumpen. Tíos, abuelos y primos son magos sin consuelo por el arduo trabajo con la equidistancia en lo oscuro, por planicies que, reteniendo el aliento de la luna llena, no ignoran ni reflejan la belleza. Ellos son faunos que atisban en las palabras las promesas vanas de los espejos divinos. Carrera resalta una ambigüedad escénica lograda como jeroglíficos dispersos en la arena, como sílabas perdidas en dunas gastadas por el viento. Las máscaras de su poética responden a la doble mitología de las divinidades cuyo aliento es ubicuo y sus pasos frecuentan la terrenalidad rural. Se trata entonces de la coincidencia azarosa o del hallazgo fortuito entre el infinito y el punto, la morada de los ecos perdidos. Y acaso sea el momento de plantear el oxymoron de la máscara que en la escritura funciona como motivo y operador. Por su aspecto significante más que por su plano alusivo, cabría

plantearse si no se vincula más bien con la autenticidad o la singularidad antes que con la falsedad. No cabrían aquí las interpelaciones moralistas que le atribuyen a la máscara propiedades de artilugio maligno, de engaños o mentiras ya que en su potencialidad sobre los objetos se halla más próxima a la acentuación de un rasgo, un rostro, acto o gesto y en estos rincones se exime su propia verdad. En esta misma perspectiva, no cabría pensar en una suerte de manipulación del deseo, máscara hacedora de prodigios cuya actuación vuelve fetiches a los objetos para recolectar sus fragmentos? No es la letra una máscara que traviste la ausencia o el vacío en el exceso de su mostración, en las inscripciones laminas de la materialidad? Qué son los trazos crípticos sino la gruta o la caverna ruinosa de lo real, mapas de un sentido ilegible en cuya búsqueda se difiere la posesión? Quizá la máscara sea menos una exterioridad que la superficie que esconde y muestra el enigma voraz de un deseo puesto a resguardo de la norma, de lo permitido, de lo legal. Ilegalidad, ilegibilidad. Por ello, creemos con Osvaldo Lamborghini que el trabajo poético asume el carácter de modelo cuando se combate la ingenuidad del imaginario logocentrista, cuando las funciones del lenguaje asociadas a la aceptabilidad o al consenso quedan sobredeterminadas por la pura materialidad del texto. El sentido común, el buen sentido de la lógica occidental es ampliamente excedido por un tiempo-espacio que remueve el

orden de la sucesión, el origen y la teleología; que sacude la idea de causa y razón para imponer el topos del goce allí donde la máscara tiene que ver con el desplazamiento que va de la ruina -el escombro- a lo nuevo y viceversa, promoviendo esa simultaneidad de instantes, afín a la inmediatez. Tal vez el disfraz o la máscara tenga que ver con estos ropajes arcaicos que resisten sobre el progreso lineal o cronológico del tiempo a contraluz de una mirada que ambiciona el robo y la apropiación del objeto, impía codicia, apetencia translúcida que socava los sitios amurallados. No es el lenguaje -las palabras- y su materialización gráfica la máscara que usa el sujeto/escritor, el disfraz para seguir las huellas de las cosas? Acaso no son las máscaras del niño y del fauno las mudanzas de la materia, el fastuo lúdico y espléndido del universo, las moléculas ataviadas como cuerpos- esponjas en el doble juego de penetrar y absorber? Quizá sea la nota del grafo en su precisión e identidad, el juego verbal que mejor trasunta la extrañeza ante lo obvio y el trato familiar con la alteridad. Salvajes tácticas de la dehiscencia convierten al poeta en niño-espía, en artista que sabe agudizar sus sentidos para marcar las cosas con el signo de la invención artística. Ahí tal vez resida la doble andadura, la grieta entre juegos inconscientes de una acción pueril y el costado lúbrico de ese semidios rural que suele aparecer en los textos de Carrera. “Existo en el numerosísimo doble exijo en la doble oscuridad” “hazte objeto”. Existe la

tentación de encontrar restos de Sade, sobre todo si pensamos en esos primeros libros de Carrera; y sobre todo si tenemos en cuenta no tanto los motivos, las figuraciones o las tramas anecdóticas, sino la perversión de la literalidad, la artesanía sin moral, en la irreverencia de un artificio verbal que hace de la retórica el instrumento más eficaz del deseo. Al respecto, es dable recordar los apuntes que escribe Oscar Wilde sobre la ilusión y para pensar en cuanto dependen los efectos dramáticos del atuendo, cuanta fuerza puede lograr de un traje una puesta en escena o como se subordina la realización de una imagen en la potencialidad evocativa de un disfraz.¹⁴⁷

En el contexto adecuado, la indumentaria amerita un nuevo sentido, cosa que el buen teatro ejecuta en la extrañeza de los efectos. Si el disfraz tiene algo de ortopédico, los títeres recuperan parte de la verdad de la escena, en la propia verdad que cifra el mito del artista. Ellos hechizan, asustan, seducen con sus cadencias elementales y geométricas para presentar los parches hilvanados de un drama. El títere como la máscara, cubre un miedo, el riesgo que sutura el movimiento pleno y la caída al vacío; es el detalle que junta la voz asordinada y el ladeo obsceno que no deja de mostrar en el artificio la cicatriz que lo engendra, la cesura que raspa sobre

¹⁴⁷ Las máscaras están, en cierto modo, investidas de la gracia del misterio. Shakespeare, y la ciencia de la arqueología poseen el arte de dotar con vida al polvo de la antigüedad. Es en **Vidas paralelas** de Plutarco, donde el inglés halla el pretexto para aceptar los hechos de los arqueólogos y convertirlos en efectos dramáticos. Ver Oscar Wilde **La verdad de las máscaras (Apuntes sobre la ilusión)** en **Obras completas**, Madrid: Aguilar, 1951.

el guiñol de trapos, la ficción no reconocida de la mimesis. La razón de ser de felpas y maquillajes desaloja la naturalidad de la copia para asumir el exhibicionismo de un paródico remedo y el peligroso juego de quien susurra para que otros lo oigan. Así, en el oropel desarrapado de su obsenidad, las marionetas hacen sonar risas endiabladas y llantos febriles, donde las galas harapientas del corse resaltan la cualidad de lo mostrado y no la exhibición cuantiosa. La escritura desvela un rasgo, promete delatar la escondite de una totalidad que sin embargo siempre sabrá escurrirse, suspender su aleteo sobre rostros espectrales o sobre raras esfinges parlantes: impasibles en su sabiduría pero conversadoras en el solaz de la rutina.¹⁴⁸ En los tablados feriantes de Carrera también dialogan el fragmento y la totalidad pero es la parte simulada quien señala la falta, la ausencia del demiurgo benefactor. Risa y violencia se mezclan en un lenguaje que exuda pasmos mas-medulares, jitanjáforas de tinta láctea en constelaciones de blanco y negro. Los títeres de Carrera, y los de Emeterio Cerro, ostentan la carcajada en sus jirones, trasuntan goce y ferocidad en cada orgasmo enredado por manos que sujetan, ojos que fijan, bocas que rien y felan. Y felpuches hay entre envolturas de sombras, entre candilejas que engalanan “telones zurcidos” para que la cómica indecencia de comienzo a la parodia, al escándalo de íconos profanos.¹⁴⁹ Se diría casi que

¹⁴⁸ Ver Arturo Carrera, **El vespertillo de las parcas**, Buenos Aires: Tusquets, 1997.

el títere y la máscara falsifican volúmenes, crean espacio descosiendo el lado anverso de la representación; de ahí su gesto singular, el de cáscaras cuyo secreto queda expuesto su misma superficie. Como barbarie aledaña a las sacras cúspides artísticas, el fastuo criollo de Carrera estafa a la incertumbre metafísica, tiende una trampa al ideal que ocupa el olimpo divino y baja al suelo de los réplicos, para entablar un diálogo con el canon, no desde el remedo o la burla sino más bien desde el pensamiento que alternando entre el humor o la reflexión desafía los moldes de la razón y de la estética occidental. Réplica, no tanto como copia sino como demanda de respuestas, contrataque a los padres y desafío a las fórmulas institucionalizadas. Así, la poesía varía entre la levedad de notas místicas y la terrenalidad que cobra conciencia de la textura, de la materialidad; es por ello que, si hay una plegaria adherida al trabajo en soledad, el deseo inscribe su ritmo de letanía no como lamento sino como repetición, como ejercicio de expansión y concentración, como pregunta fundante al “último reino” del cosmos. “Geometrías estelares”, un motivo constante en la escritura de Carrera, tal vez más explícito en **Momento de simetría** o **Escrito con un nictógrafo**. Pero es en los textos como conjunto donde prevalece el sentido del motivo como alegoría, y no como la función estructural de un concepto, esto es, como ruina de la unidad buscada, astilla

¹⁴⁹ Ver Arturo Carrera y Emeterio Cerro, **Retrato de un albañil adolescente y Telones zurcidos para títeres con himen**, Buenos Aires: Ediciones Ultimo Reino, 1989).

de una totalidad perdida. En los brillos del don que favorece a Carrera, se repone el *modus operandi* de aquello que con desdén se llamó barroco. Así por ejemplo, su campo evoca por desvío las galas de una felicidad primitiva como alguna vez lo hizo Góngora, en cuya críptica liturgia de rocío, ruiseñores y olivares, prevalece la sintaxis de una veridicción que anula la quimera.¹⁵⁰ Carrera prefiere anteceder a sus ancestros descosiendo la heráldica literaria precisamente así, con la recuperación de algún motivo. De este modo funciona la idea de una poesía fáunica, animal, adoptando una serie de parentescos y desvíos que parten del “animal carbúnculo” de Góngora para llegar a la tela líquida de Perlongher. Si en el primero se trata de un dispositivo aleatorio entre el tópico –una suerte de cabra- y la retórica –el oxymoron-, el fauno de Carrera extiende sus remisiones en la declinación gradual del día: de “La siesta de un fauno” de Mallarmé a “Anochecer de un fauno” de Perlongher.

En **La partera canta** hay un apartado por demás sugestivo titulado “Padre o pared”, sugerencia eficaz por la potencialidad del significante. Carrera pareciera saltar el muro de las condiciones e influencias para convertirse en el hijo que re-crea a su “ascendencia”, el epígono que desde el presente reconstruye el blasón de la tradición literaria. Así, de Juan L.

¹⁵⁰ Trasposiciones paganas, atributos desplazados en divinidades mitológicas, ecos de la Arcadia o de la Eneida, no implican ruptura entre el contexto de la España del siglo XIX con el mundo de la antigüedad greco-latina. Ver Luis de Góngora, **Soledades**, Madrid: Castalia, 1994.

Ortiz, toma el aura de los días, las señas hieráticas del viento, las mutaciones de la luz, el brillo del agua. Podría decir que Juanele le devuelve a Carrera la actitud de sabia sumisión ante los acordes o notas del paisaje, la posición interrogativa.¹⁵¹ De José Lezama Lima recupera la invención de un lugar. Vuelve a leer la gracia órfica de la creación, la exención de niños que son astros, deslumbrantes vigías; los pecados sin culpa; la lucidez escrutadora en islas morosas –cajas de tiempo y espacio– la alucinada sensación al descubrir el oro visceral de la materia, el tesoro de los recuerdos. Los tapices enjoados, las lujosas piezas de clasificaciones impensadas que atraviesan la escritura del cubano se transforman en instantáneos fulgores del ser. Carrera hace de formas perdidas una ontología confusa, la fotografía misma del instante atrapado en las oquedades inmemoriales y el olvido fecundo que provee las claves secretas del saber: ver, tocar, señalar. El entendimiento ilusorio que solo advierte el vacío del acaecer se eleva lento del rumor de tiempo y distancia, la indiferencia enajenada entre la unidad y la disarmonía, la insistencia del rumor sobre las voces y una gradación entre la luz y la sombra. Los antiguos secretos se encuentran en un arcón blanco. El poeta sabe que transita hacia su desaparición. El escriba hará girar su llave añeja que es algoritmo de mutaciones, signo de ausencia que marca la neutralidad de un

instante “sin útero”. Vuelvo a mencionar al continuo, una idea clave en las poéticas del neobarroco. El atañor de figuras furtivas se desprenden como astros tanto en Carrera como en Lezama Lima; halos y festones tejen la ubicuidad de lo viviente y la pulsión escópica que ve el desvarío de las apariencias, in-siste en la ubicuidad de los significantes. Aquí, los elementos cobran fuerza en la dinámica de la repetición y el desplazamiento. Pero entre Lezama Lima y Carrera hay más puentes, me refiero a la contaminación entre el cuerpo extinto y las respiraciones subterráneas que actualizan la voluptuosidad de los sentidos –espumas de mareas, inútiles sueños sobre playas que fragmentan la conciencia_ así como un uso desviado de las divinidades mitológicas para la redención de la tierra. El verso del cubano: “el más antiguo de mis cuerpos” sugiere un arcaísmo donde el cuerpo como unidad diseminada entre la naturaleza y los hombres es extensión, pasaje irisado, fosforescente, emulsión latente o pieza sobre el que “oscuras caracolas” dejan reposar sus curvas; el cuerpo como la gruta puede ser mixtura que anuncia la invención de un estado prístino, elemental.¹⁵² Yves Bonnefoy es un poeta que Carrera tradujo y de él recupera el tono vacilante, el ritmo de cavilación para celebrar como un arúspice, los frágiles instantes de la vida. Del francés extrae el sentido

¹⁵¹ Ver Juan L. Ortiz, **Obra completa**, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1996.

¹⁵² Ver José Lezama Lima, “Enemigo rumor”, en **Poesía completa**, La Habana: Letras Cubanas, 1994.

tanático de una escritura que detecta aquellas sensaciones intensas en relación al amor, a la evocación que sabe reponer la presencia de lo perecedero “Lo que tengo en mis manos quizá no es más que una sombra/aprende a ver en ella una cara inmortal/fuimos hacia borrosas pinturas en los muros/por los vanos caminos de las calles de invierno”.

(Del movimiento y la inmovilidad de Douve) “Ha callado el sonido de la voz que te nombra./Estás solo en el cerco de las aguas oscuras.” (Desierto ayer reinante). Como la muerte, la noche, existe para ser cruzada y milenarias moradas despliegan signos que buscan apartarse de toda densidad. En su mirada, la casualidad alterna con el arbitrio de las leyes sagradas arrojando un claroscuro de fuego y sombras, una ambigua iluminación que trasunta el conocimiento incierto, el éxtasis de lo efímero como epifanía de lo real, paradoja de la desintegración del yo en la unidad movimiento en reposo.¹⁵³ La poesía de Bonnefoy piensa a la ilusión como instrumento para producir al ser, como posibilidad de construir una presencia alucinatoria.

Es cierto lo que Carrera expone en **Nacen los otros**. Si su poesía insiste en el deseo a través del olvido hecho de un ritmo y repetición fragmentaria, el significante muestra su relieve material en invención de un ritmo como alternancia y repetición, como invocación y conjuro donde la

métrica es quien sugiere una música, antes que sonidos extraídos de la naturaleza, en calidad de imitación (cosa que tendría más que ver con con las correspondencias decadentistas o simbolistas). En Carrera, esa “música” proviene del trabajo intenso sobre las claves o los llamados sutiles de la naturaleza. Por ello, el misterio, que en la escritura de Carrera es una prioridad, se vuelve hacia la cara más sinuosa y envolvente del sentido, hacia la interrogación por una verdad antes que la aserción monológica que sigue a la pregunta hermenéutica. Entonces, eso que puede denominarse como cambios y cortes (que, como vimos, suelen ubicarse hacia los 80’) en la poética de Carrera, implica menos la inversión de un programa que el afianzamiento de una concepción estética basada en los altibajos de la luz: descubrir, esconder. Desde **Escrito con un nictógrafo** y **Momento de simetría**, hasta **Oro** y **La partera canta**, la escritura instala la imagen estelar de la oscuridad con los destellos intermitentes de la explosión inicial. Si bien su escritura elimina la prepotencia referencial de un acto comunicativo, su despliegue no tiene tanto que ver con la obstrucción semántica porque insiste, a pesar de todo y desde siempre, en la supremacía de lo real. Se trata de la potencia de la palabra que inscribe su centro nómade en una casilla vacía, en el espacio flotante de un sistema que se repetirá: los muertos, los vínculos, los hilos. Por ello, **Arturo y yo**,

¹⁵³ Enrique Moreno Castillo (comp.), **Dieciocho poetas franceses contemporáneos**, Barcelona: Lumen, 1998.

tampoco inicia la transparencia sencilla de un lenguaje reglado como instancia funcional; desde esta perspectiva, la elipsis es la constante que marca el pulso del secreto, que promete develarse y amenaza a su vez con cerrar las claves de su alusión. Tal vez este sea un punto crucial para dirimir el parentesco poético entre Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, en cuanto algo que puede provenir más allá de una circunstancia biográfica (o de la coincidencia puntual entre la escritura y su momento de publicación –como por ejemplo sucede con **Palacio de los aplausos**-. A partir de ellos puede pensarse en la construcción de un nuevo lugar para una nueva tradición argentina, materializada por la palabra terrosa que ambos profieren sobre el motivo rural. Así, desde “Soré y Resoré” en **Stegman 533 bla**, Lamborghini impulsa una fábula de obsenidad en la que ya no resulta tan extraño excluir el crédito de la lectura habitual y el tranquilizador abrigo de la cultura de museo. A partir de Lamborghini y de Carrera pueden seguirse los desplazamientos de nuevas patrias y fronteras, como una suerte de neogauchesca argótica y sexuada. Campo y barrio se mezclan para lograr el tono íntimo de una infancia que a Carrera lo absuelve de toda comunicación gregaria y allí será posible, entonces, que el enigmático esplendor de la vida cotidiana anuncie lo real en la escena de la memoria. Desde este punto de vista, el subjetivismo es la fuerza que promueve la marca constante de su poesía.

12-El sistema de citas.

Si en Borges, por momentos, la cita enfatiza su carácter de estrategia ostentatoria de una erudición real o apócrifa, en Carrera supone un posicionamiento, un lugar desde donde escribir pero sobre todo, desde donde leer a sus antecesores y sus contemporáneos. Cita como pacto o encuentro donde la palabra sella el límite de la filiación, de la amistad y de la exclusión. Preguntarse entonces por la ubicación de un escritor en el mapa de la tradición literaria equivale a recorrer las maniobras más o menos implícitas con las que se construye el nombre propio. Tal encrucijada supone además llenar las lagunas de un saber poroso o desleer los emergentes de la planimetría textual que, por lo general, alumbran como semáforos de falsas pistas; deslectura como modo de tender una celada a las jactancias de la certidumbre, tan afín al modo de leer según ciertos criterios “institucionales” o “academicistas” mediante los cuales la jerarquía se encubre de modestia, de simpleza o transparencia. Pensar en las relaciones y polémicas parentales implica todos los riesgos que impone una topografía: bien podemos hundirnos en los huecos o tropezar con riscos y saltos. En tal caso, las discontinuidades tienden a omitir el ideal de la totalidad, reservorio de un continuum que a su vez solicita como ilusión el fragmento imaginario, la lógica donde los escombros de la significación

son Uno y Otro en la proyección de la ubicuidad. Tales diatribas afloran insurgentes a la hora de dirimir herencias y legados, cuando en la porción crediticia de la letra el yo consume su rúbrica y legitima su hacer como autobiografía. En el album de los escribas habrá reconocimientos explícitos, modos según los cuales la palabra legisla a favor de un lugar o vela en las penumbras de un olvido signifiante y productivo. Pero aquí, la práctica artística logra la combinación entre conciencia del artificio y un uso inconsciente del grafo, eficaz por antonomasia cuando se trata de definir políticas de estilo. Desde su inicio, el discurso poético de Carrera atenta contra los circuitos oficiales de la cultura y se aparta de la mera referencialidad política que se practicaba entre algunos movimientos de los setenta. Dicha época también inscribe la condición para la vanguardia de Lamborghini, de Zelarayán, de Aira o Cerro. Contra la posición de verdad y la formulación de un destino, sostenidas por la clásica concepción del mito, Carrera construye ese paisaje tan singular, tan exento de pintoresquismo, imágenes que no se inclinan hacia la sacralidad de un origen fijo sino hacia la retórica imposible de un centro, allí donde el yo encarnará su mito personal. Carrera sabe evitar los efectos cristalizantes del canon, para bordear, en cambio, los bordes de blasones inconclusos.¹⁵⁴ Así

¹⁵⁴ Con la palabra canon hemos querido referirnos a la manifestación sintomática de un debate que, aunque exceda los límites de la especificidad literaria, nos remite a cuestiones relativas a reglas y a procesos constructivos ligados con ciertas condiciones históricas que regulan la evaluación social y con coyunturas que establecen el marco

se vuelven a posicionar los enfrentamientos entre Góngora y Quevedo, o más acá, entre Rubén Darío y Leopoldo Lugones. En los intersticios de esa reposición Perlongher es un punto insoslayable, quien dedica a Carrera sus “Lúmpenes peregrinaciones”. Desde su mirada poética no solo se lee el revés de una trama –influencia o enseñanza de padres a hijos– sino que también se resalta el desplazamiento o curvatura hacia la estética seminal y barroca.¹⁵⁵

Poemas, narrativa, hasta entrevistas y comentarios críticos ofician como soporte de una estrategia política y cultural para que Sarduy reconstruya, a modo barthesiano, las oposiciones estéticas de centro y margen; ahí precisamente se coloca como escritor y como “discípulo” de José Lezama Lima, recuperándolo como exponenete del barroco latinoamericano frente a Alejo Carpentier. Ese es el instante cuando aproximaciones y divergencias en torno al modo de explorar los límites del lenguaje o de señalar ciertos nombres a la hora de definir preferencias, van a tejerse las redes de una genealogía, que en el caso de Sarduy y el Carrera de la primer etapa, formarían un tríptico con Perlongher quien, por otra

desde donde se pautan los criterios de legibilidad, de valor y prestigio. Cfr. Susana Cella (comp.) **Dominios de la literatura. Acerca del canon**, Buenos Aires: Losada: 1998.

¹⁵⁵ La perversión del sujeto radica en su alienación en tanto *es*, como objeto. Así, su desamparo inicial solo puede ser llenado por un objeto que cobra brillo, para terminar convirtiéndose en reliquia, otro nombre del fetiche. Entre fragmentos y metonimia del cuerpo, el universo poético de Perlongher irradia una semiosis erótica. “Relicario vacío, como corresponde a un texto horadado, sobre el registro infinitista de la máscara moderna, está sólo lleno de palabras, palabras fulgurantes e irisorias, que parodian el

parte también continúa la línea lezamiana en lo que respecta a la reinención de una patria y una lengua. Si pensamos en el énfasis puesto sobre la materialidad, inherente a los trabajos de Sarduy y de Carrera, acaso notemos el extremo descentramiento con que Perlongher somete a lo real – la Nación, los cadáveres, la diosa embalsamada de Pedro Ara, la Historia, los signos de una extensión en ríos y alambres, el sexo-. Mientras que los primeros persisten en la búsqueda de un origen imposible, un centro que se borra o se tacha aplazando el referente como ilusión o efecto alucinatorio, en Perlongher ingresan astillas de referentes cuya formas en constelaciones sugieren sensaciones táctiles negando además la primacía de niveles o funciones estructurales que harían posible hablar de representación. Perlongher estimula el goce límite del lenguaje, el frenesí del ritmo inacabado, proliferante donde la disonancia fónica -sin causa ni meta-, donde la ruptura sintáctica –de los hipérbaton sin nexos referenciales-, llevan a la aniquilación del sujeto: del que habla y del que lee. Allí hay una “urgencia discursiva” al decir de Roberto Echavarren, el chorro aludido y realizado en el sonido mismo que altera y deforma los significantes. La aliteración engarza las cuentas de sonidos enjoyados de opalescencia, así como la repetición de marcas –palabras, signos, versos- actúa a favor del escándalo obsesivo de la letra, trazo obscuro perpetuado en su

oro y el moro de la cornucopia –y la palabra es de Perlongher- del sentido”. Cfr. Nicolás Rosa, **Tratados sobre Nestor Perlongher**, Buenos Aires: Ars, 1997.

desocultación. En el juego sensitivo de la grafía se reinventa a modo de Lezama, una sobrenaturaleza trasplatina, como alegoría de la inscripción dionisiaca en America, elaborando así una textura donde la cadena significativa sugiere sensaciones táctiles que logran, como efecto, la experimentación de lo nuevo en el siempre renovado escándalo de la letra. Eso es lo que sucede, en cierto modo, con los alambre y las aguas –los ríos- que niegan o ponen en crisis la idea de representación y alusión comunicativa, deconstruyendo la teleología del marco referencial. La aliteración elabora una textura donde la cadena significativa sugiere las sensaciones táctiles logrando como efecto la experimentación de lo nuevo en el siempre renovado escándalo de la letra. Así sucede de alguna manera con los alambres y las aguas –los ríos- niegan la representación y la teleología del referente decimonónico, deconstruyendo el marco referencial decimonónico. En todo caso, es aquí donde destilan destilan sus fragmentos, como señal de un tópico faltante y la presencia del trazo indeleble que fluye como significativo, aludiendo por constelaciones a los ancestros textuales: Sarduy, Carrera y Perlongher marcan una afinidad con la seducción de lo monstuoso (de faunos y cobras) con los ríos de éxtasis, donde Góngora hace navegar a sus remeros en la Soledad Segunda. Allí, Perlongher renueva el viaje con los andróginos de **Aguas Aéreas**. Pero si se trata de cultivar genealogías, tanto “Anochecer de un fauno” (donde

Perlongher comienza con un epígrafe del poema de Mallarmé, “La siesta de un fauno”) como en el XI poema del citado **Aguas Aereas**, el argentino retoma la orfebrería mallarmeana. Así, en el primero de los poemas citados, Perlongher comienza con un epígrafe del francés: “y, al preludio lento en que nacen las *fumarolas*,/este vuelo de cisnes, o de náyades, escapa/y se hunde”; y respecto al segundo pasaje, es interesante marcar el curso del significante donde se cruzan las textualidades de Perlongher y de Carrera.

“Opalescencia y lividez del rayo, fumarola de jade en su derrame, arrastraba en su rienda una cohorte de erráticas divinidades. Luz Divina. Potlatch de luz divina en el concurso de las nereidas en las ondas, en las espumas de las orlas.....Espinass de las almas en las aguas, granuleos del pez por arroyuelos de acrílico nevado, cobra su jade en el jadeo, el doblón del jadeo en el doblaje, la sombra amara de los sueños. O en el revés de la puntilla, a la que los jadeos, por atenuar el retumbor, plegábanse, no habitaba una anguila que, superando el foso, se transormaba en águila? O era el lagarto de las ruinas, por basurales espejados, deslizandossu cola centellante, para yescar en la fricción del fuelle la lisura del jade” (IX, 188).

No pretendemos abordar desde la cita, una metodología comparatística; por ello, creemos, vale la pena subrayar que nuestro modo de leer va más allá de la copresencia textual de rasgos y componentes. Podríamos decir que nuestro análisis no quiere restringirse a la observación del funcionamiento intertextual y de sus procedimientos, siempre atentos a una exhaustiva metodología que detecte la referencia recíproca, la cita mutua, transparente y explícita; no pretendimos tramar uns sistema de

inclusiones causales. Nuestro interés radica en aquellas remisiones que tienden más bien a atravesar el cuerpo textual con remisiones sesgadas, con relaciones tácitas donde el nombre propio se aloja por evocación, por elipsis o reposición olvidada. Arturo Carrera no es en este sentido, ni un descendiente directo ni el poeta cuya rúbrica legitima el acta de una herencia recibida. Reconocemos marcas, inscripciones, préstamos, zonas de cruce donde la alianza y el conflicto afirman reconocimiento pero también desvío, singularidad. No quisimos tanto “caracterizar” como explorar, interrogar, buscar la íntima energía que opera la fusión entre la refulgencia de la reliquia y la simpleza de la levedad. Hemos buscado transitar los espacios de un lenguaje tejido por una palabra migrante, por los ecos de la memoria legada, por la grafía que labra la lengua ancestral uniendo para siempre la literatura a la vida. En este sentido la escritura crea una concepción de lo real.

Las marcas de la reescritura. El poeta en obra

La reedición de un libro responde a políticas de mercado o a demandas intelectuales auspiciadas en determinados circuitos; pero cuando hay poemas que vuelven a reunirse desde nuevos títulos, el proceso de la escritura da cuenta de su carácter productivo como poética de afirmación,

aunque sin implicar ninguna forma de certidumbre. No hay ruptura que altere el movimiento de una escritura cuyo soporte es la constancia o persistencia de sus motivos. Si la interrogación funciona como clave poética, la palabra en acto repone sus obsesiones materializando las señales del devenir cósmico, cifrando los senderos para que lo cotidiano depare un lugar al descubrimiento y lo diminuto estimule la percepción. Así como los rostros, los niños y el campo retornan eternamente desplazados, la poesía de Arturo Carrera ensaya una ligereza de las cosas donde la levedad de los nombres inscribe experiencias siempre nuevas y repetidas. En la poética de Carrera no parecen faltar marcas expansivas que entreveran sus páginas en el acontecimiento de la reaparición; sin embargo, los libros funcionan como sitios ambiguos donde un poema puede volver a hacerse presente pero también puede abrir un hueco para desaparecer o manifestarse encubierto con otros títulos. Entre el registro de percepciones volátiles –la letra grabada- y la puesta en escena de su circulación, la práctica de la escritura surca las filigranas de la diferencia encarnando en cada título una metáfora cifrada de emisarios fallidos; cada poema es un aviso suspendido, - paradójico como el vuelo ingrátido del colibrí- cada verso, una frase breve y misteriosa que aletea entre antepasados y sucesores. En los poemas, cada palabra urde dibujos leves motivados con el hilo secreto que zurce la lengua de la memoria. Aquí, los signos de lo táctil y lo visible se hacen

textura –y no estructura- desafiando la codificación lógica de la lengua basada en la determinación funcional y jerárquica de la sintaxis. La estética de Carrera da cuenta de un desplazamiento entre lo invariante y lo fluido, trama de lo efímero y lo constante donde la palabra inscribe y borra. Y allí donde late la ley secreta del infinito, la zona de la intimidad encuentra la razón de su búsqueda. Por eso, fugas y detenciones, enhebran los designios enigmáticos de un camino real por el que la grafía, como el peregrino de Matsuo Basho, avanza en su búsqueda para diferir el alcance de su deseo. Amor, infancia y muerte. Así podría definirse el acontecimiento, cuyas regiones consagran la identidad entre forma y vacío; es aquí donde los seres se obstinan en reponer sus procedencias remotas y la memoria atesora las huellas más antiguas y a la vez más próximas.

Las modificaciones registradas en cada reedición tienen que ver menos con un criterio de corrección que con un yo escindiéndose en su deambular. Si Carrera resalta la in-sistencia de ciertas motivaciones, también evita la cómoda reiteración. ¿Qué distancia hay entre **Escrito con un nictógrafo** (1972), **Momento de simetría** (1973) y su inclusión conjunta en **Ciudad del colibrí** (1982)? Quizá, habría que leer una trama artística que presta nuevos giros de sentido, reinventando un nuevo contexto de enunciación, donde los textos dicen otras palabras dentro de otros títulos o nuevas cosas sustrayéndose al diseño inicial (aquellas

primeras ediciones de Sudamericana con letra blanca sobre fondo negro). Qué restan o añaden las sucesivas publicaciones de **Children's Corner**? Lejos de pensar en en opciones taxativas, creo mas bien en asociaciones variables ejercidas por el poeta sobre el pentagrama visual del paisaje. No se trataría entonces, de introducir novedades o destituir figuras. En una escritura donde lo definitivo es la voz, los poemas se complementan –sin completarse nunca-, se abisman en una matriz donde las cosas se consuman en un mismo fuego y los entes se interfieren en el vapor incorporal de sus efectos. Tanto en la edición italiana como en las de Tusquets (1989,1998), Carrera construye una versión singular de la lengua nacional, mas allá de lo personal, de la individualidad, lo privado y la generalidad. Si “Crepúsculo argentino” –poema que ingresa en la edición de 1994- pareciera aludir a cierto contorno nítido de la patria, el curso de la escritura envuelve en devenir esa supuesta referencialidad, absorbiéndola en la identidad unívoca del ser: los espacios de pertenencia se presentan y se esfuman en el fluir del olvido. Ningún resquicio para el “color local”, ninguna grieta por la que “Laguna Bonfiglio”, “Sauce grande” o “Sierra de la Ventana” sinteticen los elementos del espacio o re-presenten –momento iterativo y mecánico de la significación-, la ilusión de lo ya sabido, lo asimilado por el uso automatizado de la percepción. La escritura, desalojando toda preexistencia, liquidando todo residuo de potestad asignado al orden de lo

previo, impugna las premisas estéticas sustentadas en las generalidades abstractas del hábito y termina por sancionar el lugar común del concepto y la tipicidad. Como en Juanele, en Carrera lo universal no es lo común para una poesía donde la letra labra el sendero recto, la línea significativa que expulsa ciclos cerrados o sentidos circulares. Hay veces en las que la brevedad de un verso insinúa silencio y oquedad; otras, la frecuencia de una puntuación suspensiva sugiere el infinito, la pérdida o vuelo inminente del yo donde pasado y presente se concentran en el rostro doble de una esfinge pueril. En este sentido funciona el pasaje del participio –el ser sostenido por el padre- al modo real que indica en presente la acción de volar –para contemplar en espejo y al alba, la gracia de los pasitos filiales. En “Sauce grande” se genera un sistema de enunciación que licúa gradualmente la dimensión personal para privilegiar un yo plural y un diálogo reflejo en segunda persona. Sin embargo, vida y muerte no son óbice para que una ocurrente quimera altere la práctica diaria de la comida, o para que un estornudo colme el impasse de lo por venir –del abrazo al arrojo, la valla protectora del rostro paternal frente al vacío sigiloso que prepara la coartada de un cambio súbito. El “ya no” expresa una distinción taxativa entre el antes y el después y no obstante, la palabra busca captar las intermitencias donde el mundo reserva su propia dosis de continuo inmediato. El borde del río ondulado es la cesura que busca el sauce para

mojar sus ramas; pero es también la orilla que contempla evaporarse un pequeño rostro al que le devuelve, en las preguntas de otro niño, un Martín pescador, un pez y una luna. Atentando contra el orden de lo previsible, Carrera repite y desplaza siempre su vuelta al pago como rito ancestral; allí construye la patria eterna y pueril, tal vez un rincón en la infancia de Pringles-. Cuando las formas saltan los claroscuros del campo, la escritura fagocita la materia para devolver al “teatro del vacío” todo su esplendor. En este sentido, el lenguaje –y no el habla que suele estar simulada, actuada– es inherente a la textura, marca los huecos de la posibilidad misma haciéndose visible, allí donde la palabra en acto designa la inscripción dispersa del yo. Pero también, el lenguaje deja asomar sus rastros como insistencia temporal del recuerdo y la espera. Cuando el ser se manifiesta en los poemas, sus trazos pueden mostrarlo en los nombres de las dedicatorias (especialmente el de Arturo Carrera así llamadas tres generaciones); en las referencias temporales entre paréntesis, vagamente empecinadas en condensar y retener, como en una plegaria o un cofre sagrado, el instante de la dicha. Arlequines de la naturaleza, padre e hijo serán prestidigitadores sonámbulos del anhelo de perpetuidad; mientras tanto Ana en su dormir, asegura el lento desplegarse de la vida y custodia la repetida promesa de un beso.

En la escritura de Carrera, el lenguaje es eso que formula una poesía

como arqueología de los relatos posibles, caleidoscopio de historias concentradas en versos breves, modo de la intensidad que registra el transcurso de la vida en la narración puntual –literalmente el punto, el sitio que puede derivar al infinito. Con los textos ya citados, **Animaciones suspendidas** (1986) impulsa la contingencia en figuraciones móviles, horadando mapas (serenos, revueltos, eriales) con gemelas escribas, hordas de niños y malones. Atlético compilador del deseo, el yo –aún en primera persona- dice, murmura, solloza, farfulla para buscar una “música de cielo” en vestigios solitarios. Pero los sonidos también toman forma para un yo que percibe en el desplazamiento de las dunas, la variación del sentido y ahí, otra vez, el deseo como caricia en la espera, como el oximoron de una sorpresa duradera. Si el saber de los niños conjura la “precisión incierta del morir”, ellos advierten –desde una ojiva- el riesgo que asedia alejándolo con simulacros acróbatas que fingen conocer los límites entre bailar, jugar y enfermar. Allí donde sus esquirlas dejan oír un ruido de mentiras, la tensión infinita de la escritura busca en el cuerpo el llanto, para extraviarse en los artificios y formas de la pasión. “Debo fundar mi propia acústica llorona,/mi propia breve,/húmeda aldería;...” Sí; el deseo como cuerpo con lágrimas, el cuerpo con deseo en lágrimas, colmos”. El lenguaje y la escritura se desplazan en la tregua del Gran Vidrio del campo, frontera y bisagra de una superficie impenetrable. El saber de escribir es seguir los

pasos lentos de una cartografía y avizorar el sosiego fragante de la muerte, imagen que Carrera elige presentar comparando el acto de la escritura con el perfume vertido sobre el yelmo antes del combate. En la intuitiva voluntad que reconoce y practica la extensión infinita, el yo es aspirado en una terquedad que lo excede, acontecimiento que funda al lenguaje desplegándolo en una expresión múltiple. Así, mostrar y designar –y no encapsular en una significación hegemónica– manifiestan una nueva relación entre sonido y cuerpo, expresando, más allá de todo comienzo y más acá de toda simultaneidad, el poder de hablar y ser hablado. El lenguaje no naturaliza la representación del objeto, muestra el artificio sin acatar el procedimiento de individualización. No existe una relación esencial y sustantiva entre cosa y nombre; y no siempre coinciden nombre y recuerdo; posesión e identidad del yo se pierden a menudo en la fractura del sistema pronominal, como en unos versos de La partera canta: “en el instante/arrojó monedas/en la cara de/un muerto: yo” “cuánto pedía mi mirada/éramos él/y ella pedía/los árboles/el verano/ávida de espacio-tiempo/ en su mirada a él”. La relación entre sujeto y objeto se da en el lenguaje poético impulsándose con la mirada que explora el volumen de la materia. En el poema “Elegía?” o en “Roturas, chatarras, juguetes” Carrera busca captar impresiones sensitivas con pigmentos y colores y a partir de allí, intenta seguir los estados de mezcla, las infusiones simultáneas de caos

y armonía en la escala misteriosa del ritmo cósmico. Así, en el primero se insinúa un descubrimiento en la serie de luz, de color y de tormenta; y en la pintura que sueña palabras, en un “cielo de página”, surgen preguntas que no demandas perentorias respuestas en la modalidad infinitiva de los versos: “una escritura?” “un movimiento contiguo?”. El estímulo de contar “nuestro sueño” puede reconocer “un fruto” “contra el tiempo”. Otra vez la obstinación que en este caso juega a provocar una inversión semántica del título: no hay resignación sino elección de un camino. En el desarrollo del poema, la mirada toma la forma de distancia en la que el yo se escande y se deja ir; en este sentido puede bifurcarse en una segunda persona “tu propio ocultarte” o en un estado reflexivo: “yo me veía también soñar”. La introyección deletrea una plegaria sobre las fragancias, sensaciones y vuelo de un colibrí esmaltado. Como Debussy, Carrera pulsa los acordes de una naturaleza inconclusa, su estado mutante de germinación. “Roturas...” comienza con un hipérbaton que enuncia el recuerdo en segunda persona: “habías de la escuela vuelto solo...”. Es ahí cuando comienza a tramarse la transformación del niño, la experiencia del pasado vertida en comillas que marcan cierto grado de separación y distancia consciente entre un ayer explícito “Y estuvimos toda la tarde aquella,” “jugábamos en la oscuridad” y un hoy que se atisba en la repetición de un verso: “no hay drama en la infancia”. Estribillo o motivo de una cadencia en la que vuelve a resonar el

aria del tiempo; “playa blanca” que, como las percepciones ópticas de los gatos, precipita el fulgor de una visión en la noche del olvido. Sin sentimentalismos, “Roturas...” registra la inmaculada inocencia en el trazo evanescente de la figura, la memoria alucinada donde los motivos microscópicos hacen de la imagen pulsión de escritura. En verdad, las pequeñas cosas no tienen nombre. En cuanto a Escrito con un nictógrafo Carrera suele alterar la tipografía así como también acentúa la disposición espacial mediante blancos, intersticios, tachaduras dando forma a una página lábil. También aquí la música compone un vínculo permeable entre el sujeto y la otredad: “subinstantáneamente/dividido en dos/por la unidad musical...me espía...la música te arrastra hasta la baldía seguridad...la música te vuelve objeto”. Las constelaciones de grafismos no vislumbran otra cosa que lo real, palpando los centros extraviados –ataviados-, rearmando formas y matices para desviar especies y familias de los nombres sedentarios. El poeta insiste en imantar el alfabeto con sismos, “la violencia contraída en las formas”; el escriba se entrega a su desaparición imprimiendo palabras que “son la impresión de los muertos” y su voz, arcaica, convoca la invasión “de un ser inmenso”. Casa, templo o panteón el poema, en su instantánea fractura es atravesado por los muertos cifrando una voz sin propiedad. Aquí la segunda persona remeda el diálogo con el maestro y organiza un saber de ver y señalar en cada palabra la aparición de

un sol, de un arco iris y moradas milenarias. Desde esta perspectiva, el uso de pronombres indefinidos como nada y ninguna, connotan, más que ausencia, impasibilidad, el estado hierático re-presentado en las “danzas inmóviles” otra versión de la paradoja que en Carrera constituye una operación clave del sentido. En estos juegos donde la subjetividad más se pliega o se toca a si misma cuanto más se presta a un exterior, tiene lugar la relación entre fragmento y totalidad. Así, la permanencia y la fugacidad –puro devenir- marcan el ritmo de un universo que prolifera en imágenes de la eternidad miniaturizada –“osario de enanas”; en actos recordados –los nudos para conjurar el olvido- o en juguetes triturados que celebran la consagración de lo cotidiano. Pero si el espacio se transmuta además en renovadas combustiones - ruinas áureas, breves lumbres, destellos y caligrafías de nubes-, se puede advertir una secreta semiosis irradiada por una combinación metonímica. Un nuevo oximoron donde una doble pulsión que coagula y dispersa, anima las cosas y las presencias reales. La fragilidad es poetizada con otro motivo frecuente en Carrera, la ceniza, que junto a los “nombres de leche” designan el estado provisorio de lo viviente, lo inadecuado de toda impronta esencialista y estática. Escribir, nacer, morir. Las intermitentes epifanías hacen posible el lenguaje que con el señuelo del deseo rasga el velo matricial del origen. Fósil, arena, fuego y agua tejen las imágenes que convierten la escritura en el “canto de la

partera”, en el ejercicio de recordar el propio alumbramiento para zurcir la herida primera: la orfandad. Así, la letra persigue la plenitud de lo real deviniendo parto; grafía nocturna, avanzando y retrocediendo en pisadas inaudibles para buscar la luz en chorros de sangre. El poeta-actor usa sus máscaras colocándose en la línea puntual de su presente; y su división en pasado y futuro es el tiempo que lo aspira en la espera de sus ancestros. El escriba espera y recuerda. En los jeroglíficos de sus impresiones, recoge las huellas perdidas, como en la arqueología del Vespertillo de las Parcas; desde allí, interpela a los muertos. Y en la donación de su trazo al fantasma, le responde, haciéndose, en el sentido de Levinas, responsable por lo otro, o transformándose en hombre.¹⁵⁶

13-La saga familiar. **El Vespertillo de las Parcas.**

“No fue en Sicilia, no fue aquí”. Así se titula el primer poema de **El vespertillo de las parcas**, cuyo transcurso niega menos de lo que interroga. Magistralmente, Carrera va transformando los géneros con los que construye un libro donde un informe científico y algunos relatos dispersos

¹⁵⁶ Habría que explorar, de la mano de Levinas, la filosofía que pone en cuestión al ser, tratando la identidad del yo humano a partir de la responsabilidad con el otro. El otro no es un ser con quien nos enfrentamos, que nos amenaza o que quiere dominarnos. El hecho de que sea refractario a nuestro poder no representa un poder superior al nuestro. Todo su poder y su misterio se constituye como alteridad. Ver Emmanuel Levinas, **El tiempo y el otro**. Barcelona: Paidós, 1993 y **Ética e infinito**. Madrid: Visor, 1991.

ponen en escena el propio mito siguiendo el rastro de antiguas voces familiares. Si la autobiografía no garantiza la linealidad narrativa, este texto en particular evidencia el intento denodado de la arqueología por recolectar los ecos náufragos de tías y abuelas, las risas y sonidos perdidos que labran la oralidad, o las conversaciones que transmiten las grandes historias de la intimidad cotidiana. Allí, el yo se hace pleno en la incompletud y tensa sus extremos en una dimensión donde el infante y el hombre murmuran extraños hechizos para interpelar a los muertos. Ese es el instante fotográfico, el “momento de simetría” en el que el escriba suspende su presencia para dialogar con sus ancestros; es, al decir del autor, el corte intensivo del tiempo, la colección investida de deseo por un objeto furtivo. El album de fotos también trasunta una paradoja: el anhelo por petrificar el momento y el movimiento de la escritura que aspira al yo en el devenir histórico. Nuevo será el uso poético del mundo antiguo, ya que desaloja el Clacisismo expectante de lo humano, en cuanto suprema “plenitud del ser” y demanda de la alegoría la animación misteriosa de las criaturas, sacando a luz el mundo oculto de los espectros. Es por ello que Carrera se remona a la cultura precolombina, a la griega y también a la latina, en sus aspectos místicos o aquellos relacionados con la historia natural. Si Haroldo de Campos, Severo Sarduy y José Lezama Lima constituyen el legado que Carrera recibe de la vanguardia latinoamericana

el barroco o mejor, el neobarroco es la opción estética que en Carrera va a definir no solo un nombre propio y un estilo sino también una concepción poética donde la ciencia ocupa un lugar privilegiado.

Una serie de textos construye el complejo marco de **El Vespertillo de las parcas**. Como marcas gráficas, estas variaciones textuales funcionan a modo de telones que intensifican los efectos de claroscuro; hay razones, entonces, para suponer que el concepto de lo alegórico proporciona el fondo opaco contra el cual el símbolo, orgánico, total y armónico se destaca en claro. En cierto modo, Carrera convierte a este procedimiento en estrategia poética para promover la figuración de un laberinto. Allí donde hay resquicios, la escritura opera el diferimiento de un centro haciendo que lo más real sea la escena misma; se trata del gesto histriónico de quien consume una unión concibiendo su obra como el teatro viviente donde desfilan cómplices vivos y muertos, sitio cósmico donde lo sagrado se vuelve objeto terrenal.

a) En primer término Carrera introduce una definición, el murciélago del atardecer que, lejos de asegurar la certeza del diccionario, abre una gama de posibilidades entre la convención y la expresión. Pequeño y enigmático, con su aleteo oficia de mensajero para las mujeres y también actúa como intermediario entre la noche y el día hasta arrastrar a las jóvenes hacia la penumbra; aquí sus rostros pierden la nitidez inicial para

transmuta su temor en risa, en el frenesí de un goce secreto. El pequeño murciélago anuncia, promete y transforma. Y es ahí donde reside su poder añejo y sarcástico y significa en tanto que metáfora cargada de sentidos. La escritura de Carrera no evita esa tensión entre carácter sagrado y percepción evidente y profana; y por ello mismo, va a tender a la imagen visual. Así, el murciélago es un fragmento portador de ambigüedad y validado en el derroche; se rige por la insistencia de sus cambios y no por la ley de la economía. Como modo de representación, implica también una transgresión de límites entre códigos figurativos y discursivos, una intrusión de lo visual en el campo de la palabra. En esta violación a la unidad de géneros se desaloja todo remanente de sentimentalismo, de identificación mimética y pacífica entre las cosas y el lenguaje, entre el hombre y el poder de su decir.

b) Mediante el prólogo, el autor declara una intención pero además, incluye al libro en una historia, esto es, en un conjunto de textos –al fin y al cabo una obra- que afirmando su obsesión por la búsqueda y el deseo, inscribe una legalidad artística con rúbrica personal. Decimos: Carrera trama una poética según la cual las marcas de un escritor son propias y se reconocen aunque se pierdan en los rumores de las voces expropiadas.

c) En la primera fracción del libro, incluida en “Primera laguna”, ingresa un informe arqueológico radicado en la UBA, cuyos autores nos da

a conocer. 1997 es la fecha del informe y también es el año en que publica *El vespertillo*... Llegado este punto podemos leerlo como la reescritura de un estudio del que toma en préstamo la categoría de tiempo más la imagen de un espacio donde remotas huellas humanas modelan una naturaleza vuelta superficie. En cuanto al tiempo, **El Vespertillo** transforma la cronología por el devenir. Si el discurso científico procura legitimarse bajo el auspicio de la verdad, su idea de tiempo tiene anclaje en la sucesión, la linealidad y, consecuentemente, en el nexo causa-efecto. Milenios fueron necesarios para solidificar esas huellas femeninas en las playas de Monte Hermoso. Sin embargo, Carrera piensa desde una concepción de continuo donde el tiempo toma la medida del acontecer y su despliegue juega con los extremos de la coexistencia y la simultaneidad. En su poesía, las imágenes reponen el conflicto entre lo infinito y lo finito para hacer de los momentos narrados una serialidad fragmentaria, un trabajo en progreso hacia los mitos –domésticos– y las leyendas –aquellas versiones familiares, urdidas en la rueca de la memoria; su voz vela insomne por las vidas evocadas y fabrica un ornamento por el (h)uso de la palabra heredada. Para el poeta-niño figurado como Narciso, cada relato de las Parcas habladoras serán una réplica –una disputa– móvil y fluyente de los signos compactos, de la suficiencia con que los destinos, estéticamente hablando, se erigen mudos y resignados. Aunque el tono que modula el lenguaje tienda a musitar

conjuros y a recuperar por lo bajo antiguas canzonettas, la voz escuchada y envejecida de la abuela Sara no siempre hace que prevalezca la calma que la intimidad propicia entre la narradora y el ávido escucha. En la contemplación de una juventud que en el súbito fulgor se rescata, en la repetición de la vida que el relato provoca, Sara retoma el punto de partida de Italia a Pringles. Ese es el instante cuando las viejas lágrimas se secan, bajo las máscaras de su actuación, y la pasión se recuerda a través de letras ya oídas, esas que acompañan desde una ventana el camino hacia Riposto, el carro lleno de almendras del joven-abuelo; son las mismas canciones rimadas que merodeaban el placer y sabían esquivar prohibiciones y castigos. Y aunque de la evocación surjan los sueños clandestinos de amor, las Parcas dan lugar a rezos y plegarias. La máscara hueca, el parco salto al pasado y su irrupción se actualizan, de un solo golpe, por distintas vías. Por un lado, el diálogo –“no te rías”- y la presencia explícita de una segunda persona. Pero también hay una voz que literalmente vuelve a vivir el viaje y el martilleo que indicaba los arreglos a un barco que un mar furioso casi había destrozado. El remedo de sonidos –un globazo de carnaval sobre el rostro, el suspiro contra una imagen color sepia- acompasa cierta morosidad, cierta insistencia ritual: la poesía como suspensión. Mencionaba también el espacio vislumbrado en el informe arqueológico. La arena aún hoy conserva los contornos

de pisadas que sobrevivieron a causa de sucesivas inundaciones y retiros del agua; aquellos moldes de pies ligeros fueron hechos por las mismas condiciones que favorecieron la recreación de los arcaicos paseos sobre una superficie de arcilla. ¿Qué forma para Carrera ese contorno? ¿Qué representa ese fragmento humano en un todo que él imagina como una constelación de gritos, risas como parte de un ritual cotidiano a orillas del mar? ¿Qué materiales saturan esas huellas produciendo una decantación de escombros? La táctica metonímica del poeta engarza los eventos de un misterio tan supremo como tangible; es la punta espeleológica que excava en pequeñas grutas murmurando la resistencia a toda erosión, el aliento que acaricia lo expuesto y lo escondido. Modelo y emblema vacío de su “contenido” original y atravesado por siete mil años. El viento excava las cuevas agitadas por fantasmas. Y el poeta asume su rol de medium al interpelar a los espectros ancestrales en el trazo que identifica su propio recuerdo. Entonces, si bien es cierto que las Parcas de Carrera se rigen por la acción y el diálogo, sus hilvanes también cifran en movimientos de retornos y avances, la herida primera: la muerte. Aquí es donde se inscribe la clave de una figura que expresa como enigma la condición humana, la extensión de un devenir histórico y la in-tensión (precisa, puntual) de una biografía individual. Aquí, la significación poética acentúa esta línea de demarcación entre la naturaleza y la muerte, como acontecimiento y

condición de esa perpetua metamorfosis. Si hay una teleología en **El Vespertillo**, esta es la instrucción ritual que inicia a las criaturas en los secretos del universo, para desacralizar lo críptico en la traducción festiva de la *physis*. Esas huellas son objetos que establecen relaciones de significación ambivalente en la cual cada cosa puede significar otra cualquiera.

En Monte Hermoso, a pocos pasos del mar,
debajo del mar.

Las huellas de niños que paseaban con sus madres
al atardecer están intactas todavía,
como azúcar amarilla, como miel olvidada
que un arqueólogo supo probar
y fijar: (24)

Desde los calcos de la memoria se atisba la sospecha sobre
connivencias de amores, eternos pactos de pasos diminutos y partículas
leves que vienen a sellar “uniones caligráficas”.

¿Qué me une al paseo? (25)

Las voces replicantes y subterráneas de aquellas mujeres pronuncian la voz de la Madre efímera, fugitiva, dormida y traen su rostro a la superficie. En la saga poética de Carrera, el viento uno de sus motivos predilectos, acaso marca una caducidad percibida en “puntillos coralinos” y “polvillo de oro”. La mirada, la voz y la sangre de las generaciones y el parto, son la rueda significativa de oraciones culturales, la clave metonímica de una materia que, al decir de Sarduy, persigue en vano el encanto de su objeto parcial, el vaho aurífero que descubre una fisonomía del yo entre los residuos de un pavor reconstruido ante la curva de una ola y la composición con detalles cargados de sentido de un mundo de pertenencia con los juegos de infancia. Como la conciencia de un alquimista, la obra de Carrera concilia milagro y cálculo en el anhelo sutil por la experimentación combinatoria de un nuevo todo. Si la naturaleza constituida por la lengua contiene todos los secretos, al poeta no le está dado infundir nuevas fuerzas ni mucho menos plasmar espontáneas expresiones del alma. De este modo, Carrera no se permite borrar los rastros de su trabajo; sabe que el mero intento devaluaría el artefacto por lo que su escritura ostenta el saber de la práctica, de la acción que desaloja el arquetipo –la forma eterna- por la caducidad. Así, sus poemas van a señalar los saltos y declives por donde la historia entra en escena en miniatura, como singularidad y sobre todo, como vacilación. En la longevidad de los rastros y en el exiguo album de

fotos, el poeta se hace arqueólogo explorando entre ruinas los pulsos de antiguos deseos, los golpes de temores balbuceados.¹⁵⁷ Así descubre la víspera de un idioma a contra luz de un viaje autobiográfico, allí donde el tiempo se mide en la intensidad de un corte, de un destello instantáneo que atisba una epifanía: la fusión de la propia carne con una luz inalcanzable, más allá de las “frias cenizas/invisibles/subatómicas”.

¹⁵⁷ Walter Benjamin ha señalado la plasmación de la Historia en la figura del visaje, elemento intempestivo, doloroso y fallido que coincide con la historicidad biográfica del individuo. Cfr. Benjamin, op.cit. En Carrera ingresa un doble elemento; los tesoros recónditos escondidos en dominios casi subterráneos como los pasos lejanos eternizados en los moldes de arcilla, pero también la instancia sincrónica, la simplicidad de los días delatada por el barullo travieso de lo viviente, el parloteo pueril de la naturaleza, la animación de lo petrificado.

14- Últimos textos. Recuerdo y sensación en *Carpe diem*.

Siempre hay marcas que permiten reconocer la escritura de un gran autor; son constantes que definen las líneas singulares de una firma o de una poética. En su último libro titulado **Carpe diem**, Arturo Carrera mantiene la interrogación (clave que de algún modo recupera de Juan L. Ortiz), en tanto actitud contemplativa que define la experiencia. Si en la escritura no hay certeza que ampare respuestas taxativas, es porque los objetos (los rostros, las voces, el aire y sus colores) se escanden en versos que toman la forma de espirales y volutas, formas nunca concluídas, siempre renuentes a consentir las exigencias de la denotación. Así, los recuerdos más o menos inmediatos, o la impresión residual que se filtra en la escritura, elaboran un ritmo de avances retráctiles: el brillo matinal, la imagen de un pájaro borrado en su trino, el atisbo de una sonrisa telefónica, se insinúan para retroceder, ovillarse o finalmente desaparecer. En este sentido, puede pensarse la doble temporalidad de la poesía, como futuro (el del deseo) y el instante (que dura o persiste como resto); pero también, el poeta capta el tiempo de las cosas en su retorno, como inmovilidad de lo eterno (el momento que se quiere imperecedero) o lo que se sabe efímero como olvido.

“No lo olvides, todo brilla, imantado y
 oscuro; el mundo es un poco de nuestro arte
 en mirar esto,

nuestro dolor en acercar inmediata
 una memoria desconocida cada vez en
 esto” (75).

Los pronombres demostrativos indican la voluntad de acercar las cosas, de tocarlas “trituyendo” las apariencias que desbordan los sentidos. Intuición de un tiempo inmemorial, *carpe diem* es, como indica el autor al comienzo del libro, una insolubilia de traducción y también un conjuro del deseo frente a la muerte. “La ronca gravedad de unas sílabas/parece palabras/ que no quieren cortarse” (64). ¿Qué detalles se envuelven en la repetición? El libro se compone de una nota inicial y dos secciones: “*Carpe diem* de la pesca” y “*Carpe diem* del arco iris” para finalizar con el “Epílogo haiku”, de César Aira. A excepción de un poema que incluye una localización explícita (“de Arles”), todos los poemas que componen esas dos partes se llaman “*Carpe diem*”, implicando de esta manera, una suerte de continuo en la diferencia, una especie de ritmo cifrado, como un golpe tenue de címbalo. Este último libro de Carrera se inscribe, de alguna

manera, en el conjunto de una obra que siempre supo evitar la transparencia aquilatada de lo real, jugando en cambio con los hermetismos equívocos que reclama el secreto. Objeto de espera o de fruición, el enigma surge siempre a medio decir, un secreto que al mismo tiempo sabe de la tentación de mostrarse. Así, los poemas atesoran lo que queda de un sueño en versos que estilizan el murmullo, el tono bajo de una voz singular y, “descendente”, término que Carrera adoptó para hablar de su propia concepción acerca de la metáfora (La metáfora descendente). En este sentido, la levedad de su poesía es complementaria del gesto que convierte a las cosas en objetos nuevos, palpables y tangibles.

El yo de **Carpe diem**, se ajusta a la íntima necesidad de la forma, mordiendo la evidencia y la curiosidad de lo que no tiene respuesta: ¿de qué lado el poeta mira el arco iris? ¿cuál es el borde que lo separa de ese “espectáculo teatral”? Forma y sentido se anudan como un pliegue y la verdad de la escritura será, en todo caso, su propia indagación. O como dice Aira en el citado epílogo, las preguntas de Carrera nunca se responden con un “sí” o con un “no”; incertidumbre de ese lenguaje asimétrico por el que asoma “una luz extraña proveniente de otros nombres y otras cosas”. No es casual que el libro de Carrera se abra con “Carpe diem de la pesca”, porque en cierto modo puede leerse como un viaje ritual, como el movimiento aéreo de quien despegas de su base más sólida y familiar (los

motivos del vértigo y la sensación de caída tampoco son azarosos). En este entorno, la liturgia de manipular cañas, “hilillos coloreados” y tanzas, encarna el sosiego perfecto de lo cotidiano como encuentro cómplice entre padre e hijo; momento que sin embargo, da lugar a la sentencia oscura de un borde infranqueable: la condición ontológica que gradualmente se vislumbra como paso o presencia furtiva. Es el propio ser asediado por la extinción inminente y, a la vez, por el goce sin límites que viene de la vida misma. La misma percepción (o para decirlo mejor, con una palabra que pronuncia Carrera: captura) aparece como inocencia deliberada, como indiferencia entre la brevedad o la extensión de los poemas, allí donde “lo pequeño diurno” y “lo grande nocturno” acontece como un alumbramiento (nacimiento) siempre (eternamente) renovado. Desplazamiento y estabilidad cifran la tensión constante entre lo extenso y lo puntual, como la eternidad suspendida en la extrañeza de cada día. Así, las primeras “sílabas matinales” delatan “el excesivo ímpetu de su inocencia”, crispando los bordes entre el instante y la duración: “La verdad de una especie de ‘voluntad de nacer’ cada día”. La palabra del poeta pone a prueba la eficacia de la definición con la iluminación pasajera de la epifanía, o con los “encendidos rápidos” (por usar un término de Ashbery que Carrera tradujo y conoce). Se trata de eludir los imperativos referenciales, salvando la sola posibilidad de “definir cenizando”, (en términos de Lezama Lima, a

quien el autor le dedica un bellissimo poema). Entonces, la realidad concreta, cercana, voluptuosa, roza en moléculas, átomos y fragmentos “la plenitud del tiempo inasequible”. Y ese ritmo es el que insiste y crece en múltiples direcciones, repitiendo en variaciones y tonos, el roce –táctil, sensitivo- de lo real. En este sentido, el poeta Horacio resulta ser el más leal, el más comprensivo compañero de viaje, de un recorrido en el que la simplicidad vislumbra la escena (afectiva pero no sentimental) de la perpetuidad y extinción del ser.

En una amplia gama de sinestesias fraguadas a la claridad del sentido común (en un poema se habla de “fragancias oídas”), la poesía de Carrera deviene letra de lo visto y de lo oído para reescribir las formas de la pintura (Paul Klee) o los intervalos rítmicos de duraciones libres (John Cage). Como partículas y espejismos de la totalidad, el fragmento insiste y se escapa en una forma poética que hace de la paradoja un procedimiento clave de la escritura. En este sentido, acentuar los efectos y neutralizar las oposiciones, (opacidad/nitidez, palabra/ silencio), muestran la plenitud de lo incompleto, el resplandor del resto que persiste como sensación y se escapa de los sentidos. Es por eso que la afirmación, como apuesta dedicada al tránsito antes que como testimonio de la certeza, parece estar en los círculos acuáticos que el escriba dibuja en cada zambullida, como si agua y aire fueran el reverso de la materia que el artista usa para mostrar. Aira, a

su vez, lo dice en su texto al indicar el modo en que Carrera hace poesía: “anotaciones-mutaciones” que el autor aprende de Michaux. De ahí, al repentismo de una imagen elaborada sobre la metonimia y la transformación, hay un solo paso, o mejor, un salto para cruzar a la otra orilla.

Los versos de Carrera hablan del contorno inacabado del arco iris y de la insuficiencia del vacío. En esta misma sintonía, **Carpe diem** da cuenta del silencio. En este libro, el yo que escribe no desaparece, antes bien, se esfuma y descentra, manifestándose con sutiles tácticas pronominales: del yo singular a un yo colectivo, de una ambigua pluralidad a la mostración de un ellos en la alternancia dialogada con un tu. Pero cuando el yo vacila, la lengua se hace objeto y el poema se inscribe sobre la distancia irónica: lengua balbuceante (“quiero-decirte-algo”), lengua tartamuda entre los blancos y puntos suspensivos, lengua vacilante entre la masa informe y la convención, entre la “naturaleza y cultura”.

Como Mallarmé, Carrera sabe ocultarse en la luminosidad, sabe de la voz indivisa (la voz de la naturaleza en el canto del grillo). Y si escribir es hablar en el misterio de ese límite, en el umbral del abismo, habría que detenerse en el epílogo haiku de Aira donde define la poesía de Carrera como “dispositivo taoísta de simplificación”. Así podemos pensar en la simplicidad y no en la sencillez. **Carpe diem** es por eso mismo, la

concreción inmediata de la experiencia, el goce pleno que como tal no desaloja al dolor, ni desatiende la calma. Algo queda todavía de aquellos versos de “Siesta” de **La banda oscura de Alejandro**: “No hay goce en perfecta unión”/ “no hay placer en perfecto reposo” (17).

Escribir-vivir, saber-callar, parece ser la inscripción en el camino, donde una vez más, arte y vida vuelven a coincidir al mejor estilo vanguardista.

POTLATCH

Ahora, el dinero, como tema central, es novedad en la poesía de Arturo Carrera; pero no en cuanto al sustrato que lo anima, mezcla rara de materia e idealidad. Se diría que el dinero es el síntoma más visible de la circulación económica en el repertorio de alianzas y convenios y también que es el emblema del devenir nacional (la historia de la moneda en cada “Data”) con sus cambios, intereses y reconversiones. Pero el dinero es además el pretexto o la máscara para estilizar el flujo de otra economía, ahora la de aquella experiencia donde los gastos y derroches se inscriben en el orden del deseo. Una vez más se trata de la concentrada repetición que concierne a aquellos motivos de la experiencia sensible y concreta (la infancia, la cotidianeidad y el teatro de los recuerdos); y a su vez, convocar

y reponer los fragmentos del mundo testigo y partícipe, supone triturar la noción misma de poesía hasta que sus mínimas partículas tomen la ingravidez del rumor, del aire o del anhelo. Hacia tales efectos, inconscientes y significantes incluso, se dirige el primero de los poemas, un ready made duchampiano, con las primeras letras y enseñanzas escolares. Y en este sentido el texto (y el libro en su conjunto) tampoco está exento del humor sarcástico a la hora de evocar las máximas y consejos con los cuales la educación de los años cincuenta pretendía modelar la conducta, los placeres y temores de un pequeño escriba. Es cierto entonces que la descripción del billete o la moneda de uso corriente aparece tratado desde la mirada infantil en su literalidad: **Potlatch** es un texto sobre el dinero pero más aún, una escritura que toma la forma numismática de eso que corre tras lo que escapa. Sin duda hay algo más en el acto de pasar revista al anecdotario de los primeros ahorros, dispendios y avaricias; los niños de Carrera presentan cualidades tan volubles como las de la suerte y valores tan relativos como el deseo y la angustia ante la prohibición que siempre busca ser infringida ante su reconocimiento inminente. “Dinero” decíamos, pero habría que añadir “regalo”, allí donde el juego encarna un mundo neutralizando diferencias y límites que saben evitar las reglas de la censura o de la inhibición. Como puesta en escena del deseo, la poesía será el lugar de una mímica donde el secreto pacta con los tiempos de la sensación: si el

presente captura el recuerdo, el pasado es la ocasión de la espera o del porvenir. Así surge la relación entre dones e intercambios, ajenos a la idea de propiedad privada, pero también aparece el sacrificio como acto de entrega y condición de goce (como en “Moneda viviente”). También, ofrecer la presencia como niños fisgones, con paciencia esmerada en el altar de las bodas, asegura el recibimiento del regalo ritual: la lluvia de monedas que cae a las puertas del atrio; entonces, el don auspicioso del bullicio infantil cubre el acto sobornable de quien cambia la tácita promesa de mirar, por la algarabía sonora de una piñata profana. Una vez más, rito y tradición sostienen la memoria como posibilidad (dúctil esta vez) del continuo (el de la vida, la progeñe, las madres, allí donde la propia y perdida vuelve como espejismo en la belleza radiante de las novias siempre nuevas). Este es el lugar de una nueva cita con Duchamp: una vez más las resonancias del Gran Vidrio y de las Novias que ahora pasean a sus Solteros. Se trata de restañar el desgarró del que el poeta termina por ser conciente cuando escribe; rememorar o esperar las fábulas de la propia vida también implica suspender el dolor transformando la crisálida del yo en saber objetivo y potencial.

El lenguaje pecuniario de **Potlatch** remueve a cara y ceca los caprichos de la diosa Fortuna, vigilando de cerca los caminos del anhelo. Hablábamos antes del espesor y la levedad en tanto combinación que signa

el estilo poético de Carrera. Así, en el poema “Mímesis” el “concepto endurecido” en cierto modo remite a los fetiches narcotizantes de una riqueza lúdica e inútil. En parte, son esos bienes, imbuídos del nimbo místico de los sueños, los que alimentan la beneficencia proteccionista del estado; así lo muestran poemas como “El escriba relee”, “El escriba escribía”, “El escriba reescribe” y “El escriba repite”: Perón y Evita son los donantes y los niños, los destinatarios dichosos. En este sentido, la repetición implica distancia y la distancia no deja de insinuar cierta dosis de benévola ironía, o de humor ácido, incluso, sobre algunas formaciones del sentido común: “infancia previsor, vejez tranquila: que mentira, que horror”. Pero la voz adulta del pequeño escriba también exhibe la génesis de un comercio primitivo y rudimentario, tan ilusorio en la contabilidad de cereales y reses como en los carporrestos dorados del rey Midas: “...un oro tan refinado tal vez/que no contiene plomo. Unas ocas y gansos/de vivos colores (el arco iris)/y abajo la abeja que cuida/la miel”. Los efectos miméticos reproducen en miniatura el mundo adulto descubriéndose desde allí su naturaleza artificial. En este sentido, “Mímesis” y “Chiches trocados” descubren que hay algo más de eso que se oculta en la simple envoltura de las cosas; una suerte de histrionismo terrenal y metafísico alienta “la sensación de obtener”, algo así como un pacto entre los actores de la pantomima del dar y recibir. Ya en “Casa Nervi” asoma una inquietud

acerca del influjo irreversible del deseo sobre el carácter de la necesidad; ¿en virtud de cuáles propiedades radica el misterio del objeto exhibido en la vidriera? ¿qué es ese fugaz esplendor que el niño-adulto recobra como simultaneidad entre el juguete –que no termina de alcanzar- y la mercancía –adquirible-? ¿En qué consiste el hechizo de su manifestación externa? ¿Y cuál es la relación entre esas cosas que señala el carácter íntimo del valor y su forma? Quizá el cambio consista en ese poder de alternar la contingencia de lo leve con la verdadera relación oculta bajo la apariencia de lo circunstancial. En el caso de los juguetes, la naturaleza misma está expresada en la relatividad de una imitación pasajera o en la eterna vuelta de un olvido que reescribe las imágenes de lo conocido. Un tren, una granja, un autobús...“Esa apertura, esa fuerza de la imagen,/proviene de una ausencia que atormenta a la luz:/¿no debió/de haber ídolos?”.

En más de una oportunidad nos detuvimos en la ausencia de gramática, como una suerte de rasgo de carácter en la poética de Carrera. Centrándonos en **Potlatch** es posible advertir el juego pronominal, como una suerte de estereograma y sonografía de voces que evitan el sistema de propiedad privada; en este sentido, la equívoca estructura de pertenencia –y es el autor quien dice “¿qué importa quién habla?”- son la marca misma de la circulación y el tráfico de objetos. Allí la poesía trafica con la materia de

la representación, buscando el origen de lo real en su condición de máscara. Letra y dinero tienen así el mismo sentido.

Si trueques y transacciones establecen la forma rizoma, las renuencias del sentido convocan esas “inequidades metafóricas” y sustituciones metonímicas en cuya órbita se mueve la numismática, la liturgia o la escatología (como en Primera, Segunda, Tercera y Cuarta moneda). Pero también, la humedad del llanto, las competencias en las letrinas o el sudor de un pequeño y mal ladrón, prestan sus formas como excrecencias regaladas: dinero y letrina se con-funden en la masa primitiva de los recuerdos, realizando la mágica conversión del excremento en regalo y del regalo en dinero.

Potlatch elabora una singular ontología donde el ser y el dinero intercambian los efectos de su metamorfosis y repetición: “¿Adonde va/ a brillar nuestra gravedad antigua?” (20). El brillo antiguo y común une la voz (portadora de la palabra poética) a la progenie indiferente en su condición letrada o analfabeta mostrándose siempre, (y misteriosamente) consciente del poderío sémico, visible en la invisible realidad (con peso y volúmen) del dinero.

“antes del papel moneda y
 el tálero y su eco: el dólar; y el florín,
 el cequí y el denario;
 en el principio,
 un tirano de Lidia hizo monedas de electro.”

.....

“¿Sabían hablar, leer, sabían
 lo que decían?
 ¿Todas las cosas que brillan
 vuelven a lo Uno? ¿El uno primordial
 muerde la Apariencia?” (19-20).

Entre preguntas desiderativas el poeta anota el juego íntimo y pleno de la mimesis, la “regularidad oculta” de una copia que exalta la conquista de un ídolo en el hueco de una presencia “que falta” (como aquellos ídolos de Teofrasto o Demócrito que ya descubriera en **Tratado de las sensaciones**).

Potlatch es también un libro sobre la felicidad y el dolor. Dar para colmarse y obtener para sustraerse, instauran el régimen de una economía paradójica y sensitiva desplazando la energía voluptuosa en la palabra concentrada o en el efecto de la digresión. Y allí, con denodadas tácticas para alcanzar el objetivo, el poeta-niño-hombre iguala en la misma felicidad gasto y ahorro, entregándose al derroche que desconoce el valor de la moral (burguesa), la estética (clásica) y la economía (capitalista). De

cualquier manera, la motivación de la escritura parecería ser el intento por reconstituir aquellas zonas de la experiencia marcada por las voces de la acción o de la historia cuyos intervalos son reunidos en la costura que el poeta designa con una palabra valija: el “pega-pega”, también palabra llave para aludir metonímica y metafóricamente al “tintero de la nada”, a la tinta por la que toma forma el lenguaje de la sensación. Carrera habla de las sensaciones pero estilizándolas, sobre todo, en el *oro* del lenguaje que les es propio.¹⁵⁸ Así puede transformar felizmente los órdenes de la ley y la moral, en la medida que niega toda resignada separación del objeto deseado; su mirada poética es la del hombre-niño, niño-hombre que pega su frente en el “Gran Vidrio” de la “Casa Nervi” y estampa sus ojos sobre el íntimo destello de las formas. Casi nada falta para que el yo ceda a la fascinación del enigma. Si el derroche de ese consumo, real o imaginario signa el doble tiempo de la demora (el de la “indolente paciencia”) y la voluptuosidad (el movimiento), la sensación acelera y precipita la liquidación del hiato entre la cosa y el deseo, entre la duración y el instante; quizá por ello y en términos de Georges Bataille, la “voluptuosidad” no

¹⁵⁸ Fenomenólogos como Maldiney o Merleau Ponty han visto en Cezanne el pintor por excelencia. De esta manera analizan la sensación o más bien el sentir, no solo en tanto que relaciona las cualidades sensibles con un objeto identificable (momento figurativo) sino en cuanto a que cada cualidad constituye un campo que vale por sí mismo e interfiere con los otros (momento “pathico”). Este aspecto de la sensación es el que la fenomenología de Hegel deja de lado y sin embargo es la base de cualquier estética posible. Cfr. G. Deleuze, op. cit. También sugerimos detenernos en la acepción y uso que le hemos dado hasta ahora al concepto (o la figura, o a la operación y efecto) de

puede ser definida como una categoría lógica. Por ello, **Potlatch** ahora encuentra monedas oraculares, como esfinges parlantes consagradas al rumor de la alcancía. Sin embargo, el fulgor del regalo siempre vuelve su cara al vacío pregonado por la naturaleza como gasto, como obsequio reciclado en el retorno de la generosa concesión que solo pide algo a cambio: la infructuosa liberalidad de la entrega. Ese parece ser el sentido de la vida que el artista redescubre en el Soneto IV de Shakespeare. Y quizá no sea otro el misterio que transforma el “grado cero de la usura” en la “maravilla de la ilusión”. Sin culpa ni pecado, ávido de lo real (de la materia) y lo irreal (la ausencia colmada en el fetiche), el poeta se pierde en la prodigalidad del potlatch revelando el don arcaico y ritual que destruye la utilidad económica para compensarse en la pérdida, en el sacrificio y la desposesión. Pero un juego también, equidistante o mejor, sin que pueda ser enteramente asimilado ni a la economía de mercado y la dialéctica histórica, ni a las técnicas de vanguardia: la poesía sería la puesta en abismo donde destella la pérdida del aura, el intento denodado por restituir las cosas (el mundo y a si mismo) al “orden sacro originario”, en palabras de Giorgio Agamben y en la concepción de Marcel Mauss. Así, el poder de culto del coleccionista, se ve negado en su propia constitución. Entre los vaivenes de la palabra que corre y que espera, que se pierde en la

síntoma, como eso que aparece dando forma e iluminado en una parte del verso, la totalidad que impregna la obra.

música de la infancia o se estaciona en liturgias pueriles (para borrar el pecado en confesión, penitencia y comunión) la palabra de Carrera es el señuelo para las intuiciones interdictas, una resistente masa verbal legible a contrapelo de lo “social” o de lo “civilizado”; quizá por ello, la perversa inocencia sea tono y materia de su creación, esa que en **Potlatch** se consagra a leer y convertir en poesía pura, los nudos conceptuales de Bataille, Freud y Marx.

15- A modo de cierre.

Lo real es la experiencia de la voluptuosidad. Pero lo real es también la experiencia poética manifestándose conciente del artificio (las lecturas que la atraviesan) y de la letra (la técnica convierte a los recuerdos en motivos escénicos). Así, el grillo, más que el reflejo del éxtasis por el nocturno campestre es la traducción de la imagen mallarmeana: el fauno. Carrera da forma a su imagen de autor como quien juega y actúa (en el sentido teatral del término); pero a su vez es quien ejecuta o interpreta, o mejor: quien toca el ritmo interno, la música vibrante del cuerpo y lo natural. De este modo, los paisajes son tematizados y convertidos en producto de un gesto poético que excede el acto de observar; se trata de un plus que supera la plasmación expresiva de un valor estético. De la misma

manera, los sentidos son la senda y el instrumento del lenguaje, más allá de un simple punto de partida. A menudo nos hemos referido a la escritura de Carrera como poesía donde el ser halla su forma en base a una búsqueda; sin embargo, también da cuenta de ciertos “estados” en los que el yo celebra “la inocencia del instante”, no solo como síntoma de lo nuevo, sino también y sobre todo, en ciertas formas “narrativas”, actos propiciatorios que no miden razones ni consecuencias. En todo caso, el tiempo, del presente o del recuerdo se propone como espera, demora y suspensión, constituyéndose en la materia del momento donde el yo atrapa la imagen de una escena. Tomemos como ejemplo el poema “Siesta” de **La banda oscura de Alejandro**. El cuadro bucólico encarna la variación del testimonio: el amor, la entrega, la retracción; testimonio o inscripción que tiene como fondo la siesta de un lánguido desvelo con signo de interrogación: “Ella se aleja y todo se “desorganiza”. Los árboles,/que están en el mismo lugar,/ ¿puedo decir ahora que están en el mismo lugar?” (15).

En “Potlatch” (del mismo libro) también hay verbos conjugados en presente o en pasado que dan a entender el lento desplegarse de un acontecimiento, íntegro en su menudencia y único en su nimiedad: “Unas sombras confunden,/la semejanza y la energía./ La súbita vitalidad/con que refleja el agua/tu sonrisa.” (18) Algo pasa o sucedió, independiente del armónico concierto de la naturaleza o de las obligadas consonancias de la

totalidad. Casi siempre, la voz del poeta se afirma como síntoma de ser entre el mundo y el cielo sin límites; y con la obsesiva pasión del entomólogo, se detiene en los élitros de lo visible y lo invisible, lo móvil y lo inmóvil, bordeando los registros descriptivos y narrativos. Allí donde algo asoma y cautiva la mirada del artista, hay lugar para que una historia se manifieste en el fulgor de sus fragmentos. En los poemas de Carrera, es el infinito entonces, el que cuenta las líneas tensadas en la “indiferencia de unas conexiones/nos comprenden”. Por ello el tiempo es indiscernible de la visibilidad que caracteriza su poética; en el deslumbramiento tenue del paisaje o en el brillo irisado de episodios convocados. Pero también, la escritura radica en una concentrada resolución de la mirada, la mirada que se posa deslumbrada sobre el objeto de su cuidadosa elección. De allí se desprenden los motivos poéticos. La felicidad extasiada que mantiene detenida a la presa de su captura, es el estado del deseo que difiere el asedio de la causalidad. En el transcurso de este trabajo, muchas veces hemos hablado de la “mirada” o de la “voz” de Carrera; en sintonía, también vemos los poemas como pinturas. Los ejemplos que acabamos de incorporar muestran de algún modo, la íntima relación entre escritura y pintura, allí donde se niega el modelo de una representación o de una historia que contar en términos figurativos. Porque si hay figura, se trata de su condición de imagen liberada como la “alegría tenue de un retrato”,

destacada como hecho y rechazo de la ilustración ejemplificadora y conceptual. Desde un punto de vista plástico, la escritura parece reponer los trazos del diagrama como la posibilidad del hecho; ahí, el texto conserva ciertos rasgos o “datos” relativos al orden de la figura: así, la sensación resuena fugazmente en lo claro y lo preciso. Pero incluso su precisión y nitidez continúan en el rigor del contorno actuando bajo la mancha o los trazos que no los borran sino que más bien les dan una potencia de vibración, cierto estado de insuficiencia que dificulta la localización. En términos de Deleuze, se trata de lo háptico (del verbo griego *apto* –tocar–), designando una relación envolvente entre el ojo y el tacto, una “posibilidad de la mirada” como tipo de visión distinta de la óptica: el arte egipcio se palpa con la mirada estando concebido para ser visto de cerca. Aquí no se trata por lo tanto de la relación inteligible de objetos e ideas sino del deslizamiento inminente y provocador de una historia, la insinuación a medias que evita la lógica abstracta de las convenciones narrativas (por ello no encontraremos aquí comienzos, desarrollos y desenlaces encadenados sino fotogramas, instantáneas donde la figura casca la narración hasta romper su costra). Sin el auxilio simplificador de fórmulas tales como “fusión o hibridación de géneros” es posible ver a través de Carrera cómo la poesía guarda una “historia” o mejor, el registro de un hecho (o una imagen) casi inadvertido para los demás; así pasa por la vía más directa,

concreta y más sensible del mundo de la sensación. Pareciera como si se tratara del efectivo acontecimiento que en su simplicidad no hace otra cosa que afirmarse como vida, cuyo misterio radica en los flujos de su variación. Así, lo que Carrera introduce en la interlocución poética son funciones testigos, no espectadores sino elementos índices en la “indolente paciencia” de la demora o de la espera (así funciona parte de su libro **Potlatch**). El secreto y el silencio evitan los espectadores para elegir, en cambio, la suspensión de quien capta o detecta la “figura” en el ritmo expectante de la poesía.

Sería posible afirmar que es a partir de **Arturo y yo** cuando comienza a trabajarse el camino de la sensación. Más que un motivo y antes que un tema, la sensación, como decíamos antes, es materia y modulación de la lengua poética, cuerpo de escritura y medio de exploración hacia la Figura de algo concreto. En el plexo de las esperas, el cuerpo es un espasmo, no la metáfora sino el “hecho” bruto de un devenir entre instinto, energía y deseo. Al sistema nervioso y sensitivo, Carrera logra darle un estatuto sin precedentes al convertirlos en la cámara sorda donde el silencio es el reverso de otros sonidos: el inaudible fluir de la circulación sanguínea, la imperceptible estridencia de las emociones. Vamos otra vez al poema “Potlatch” de **La banda oscura de Alejandro**:

“Parecía una coraza de miel/el silencio del sapito.”

.....

“Lo inadmisible, lo intransferible,
 por su serenidad inexistentes,
 más allá de su brevísima música
 o cosquilla
 o risita de niña nueva
 albedrío discontinuo de una lucha
 de las formas,
 unas y múltiples,
 con sus secretos deformantes”;

.....

“A una orilla de agrios ojitos
 lo que desconozco porque leo
 me llama: “¿cuántos niños egipcios en tu voz
 oyeron élitros
 zumbidos,
 los escarchados soles diminutos en los oros inquietos
 de los ojos?” (18-20).

Con las extremas sinestesias y los destellos del oxymoron (la escarcha de los soles), Carrera libera las líneas y los colores de la representación liberando, al mismo tiempo, los ojos de la estructura orgánica, de su pertenencia fija y cualificada. Porque no se trata tanto de las correspondencias formales que se avienen con la clásica metáfora; ahora, la fuerza térmica de un paisaje o la fuerza germinal de una membrana contraen y dilatan la physis hasta alcanzar el efecto vital de lo insonoro y de lo invisible. Bien puede decirse que la poesía de Carrera consume la

pura e intensidad de la vida en la descomposición y recomposición sensitiva de los efectos: la acústica, el cromatismo, el tacto. La sensación vital es el hecho mismo, y no una convención o un símbolo; la sensación es así la materia de la escritura que se vuelve excusa para negar jerarquía y separación entre las artes. Mas que inventar formas, en Carrera se trata de captar fuerzas para lo que otra vez surge Klee y su célebre fórmula: “no hacer lo visible, sino hacer visible”.¹⁵⁹ Si se registra el hecho (de la espera,

¹⁵⁹ Respecto de la poesía de Carrera, se trata de ver los grados y matices de lo indiscernible. Para ello, es infaltable el libro de Deleuze, **Lógica de la sensación**. En un exhaustivo análisis de la pintura de Francis Bacon, el filósofo explica la herencia de Cézanne, refiriendo las deformaciones (sin transformación), a fuerza de desviar la verdad hacia el cuerpo. Se trata de lo ontológico en la cualidad de lo leve. Hay algo común entre el hombre y el animal; en todas partes el reino de lo borroso y de lo indeterminado, la acción de un fondo que atrae la forma, un espesor donde se representan las sombras, una sombría textura matizada, efectos de acercamiento y de alejamiento. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el instinto, el temperamento, todo un vocabulario común al naturalismo y al impresionismo) y una cara vuelta hacia el objeto (el “hecho”, el lugar, el acontecimiento); son más bien las dos caras simultáneamente, ligadas de manera indisoluble; ese es su ser en el mundo y el carácter de su devenir, no tanto relación entre cualidades sensibles con un objeto identificable (momento figurativo), sino en cuanto a que cada cualidad constituye un campo que vale por sí mismo e interfiere con los otros (momento pático). Por último, el cuerpo es quien da y quien recibe la sensación (objeto y sujeto). La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: la sensación no está en el libre juego de la luz y del color sino en el cuerpo. Asimismo, Se tendrían entonces tres ritmos, uno “activo”, con variación creciente o amplificación, otro “pasivo” con variación decreciente o eliminación, otro finalmente, “testigo”. El ritmo dejaría de estar unido a una Figura y de depender de ella: el ritmo mismo se convertiría en Figura, constituiría la Figura. Es exactamente lo que decía Olivier Messiaen para la música, cuando distinguía el ritmo activo, el ritmo pasivo y el ritmo testigo, y mostraba que ya no remitían a personajes ritmados, sino que constituían ellos mismos personajes rítmicos. (cfr. Con la noción de personaje rítmico de Messiaen). el ritmo toma una amplitud extraordinaria, en un movimiento forzado que le da autonomía y alumbra en nosotros la impresión de tiempo: los límites de la sensación se desbordan, se exceden en todas direcciones. Pero también hay las resonancias que vienen de los sedimentos de sensaciones superpuestas. Y, más aún, hay esa amplitud de luz, inmenso “último plano estable e inmóvil” que va a tener un raro efecto, asegurar la extrema división de las Figuras, esa repartición en activos, pasivos y testigos. En efecto, la horizontal define un ritmo retrogradable en sí mismo, es decir, sin crecer ni decrecer, sin aumento ni

del encuentro, del diálogo o del recuerdo) como experiencia directa o inmediata, la sensación es contraria al cliché de lo fácil o estandarizado por ser, precisamente, agente de deformación y transformación corporal, por pasar de un “orden” a otro. En este sentido, muchas veces nos referimos a la coexistencia o la simultaneidad, subrayando más el carácter sintético de la sensación que la mera superposición aditiva, las marcas violentas del sistema sensitivo. En los ejemplos anteriormente citados, se pone de manifiesto una suerte de momento no representativo de la sensación, como una suerte de potencia vital que desborda y atraviesa los dominios: el color, el sabor, el tacto y alguna fragancia constituyen el momento sensible para que aparezca la forma, mostrando el recorrido expansivo de la onda rítmica. Bien podemos invocar la expresión deleuziana del “cuerpo sin órganos”, en el sentido de cuerpo que carece de organismo; podemos

disminución: es el ritmo testigo. Sobre estas nociones de ritmo retrogradable o no, y, más allá, de valor añadido o retraído, nos remitiremos a Messiaen. Que los mismos problemas se planteen en pintura, especialmente desde el punto de vista de los colores, no es nada llamativo: Paul Klee lo ha mostrado en su práctica de pintor tanto como en sus textos teóricos. La sensación se desarrolla por caída, cayendo de un nivel a otro. La idea de una realidad positiva, activa, de la caída es esencial. Por que la diferencia de nivel no puede ser experimentada en el otro sentido, como ascenso? Porque la caída no debe ser interpretada del todo de manera termodinámica, como si se produjera una entropía, una tendencia a la igualdad de más bajo nivel. Por el contrario, la caída está para afirmar la diferencia de nivel como tal. Toda tensión se experimenta en una caída. Sea cual sea la sensación, su realidad intensiva es la de un descenso en profundidad más o menos “grande”, y no de un ascenso. La sensación es inseparable de la caída que constituye su movimiento más interior o su “clinamen”. Lejos de toda idea de miseria o de fracaso, esta idea de caída no se confunde con una caída representada en el espacio. La caída es lo más vivo que hay en la sensación, aquello en lo que la sensación se experimenta como viviente. De manera que la caída intensiva puede coincidir con un descenso espacial, pero también con un ascenso. Cfr. Gilles Deleuze, **Lógica de la sensación**, Madrid: Arena libros, 2002.

pensar en cierto grado de indeterminación y en todo caso, de órganos definidos por presencias temporales y provisionales. Es así como el tiempo se introduce en la escritura poética. En esta dirección se trata de síntomas y fenómenos de precipitación y adelantamiento (de allí los efectos de lo súbito y lo repentino) o al contrario, de retraso, tardanza y diferimiento. Como sea, el yo poético se sitúa como un sonámbulo en estado de vigilia, un “vigilámbulo” según el término acuñado por Paul Sollier (**Los fenómenos de autoescopía**, ed. Alcan, 1903). Una suerte de transitoriedad donde la autoescopía insiste como estado (operación y efecto) de una paradójica presencia, alerta y entredormida, lúcida y pasiva aunque no indiferente ante el eco excesivo del gesto sensible: el llanto y la risa no son pantomimas anecdóticas sino plus de presencia duradera con variaciones formales. Entonces, más allá del rostro y del sexo, la presencia interminable inscribe su trazo como detección de lo insonoro y lo invisible: el ritmo es lo que constituye la Figura. Llegado este punto podemos admitir aquello que Carrera tiene en común con Messiaen, Cage, Klee o Bacon; a la hora de pintar la sensación, las ascendencias de la levedad, los disminuendos a través de los cuales el sistema sensitivo recorre vibrante las cosas, tocándolas como un testigo semiaéreo (y aquí habría que confrontar la concepción del poeta en su libro **La metáfora descendente**). De este modo, Carrera no escribe para reproducir en la página un objeto que

funcione como modelo; pinta sobre imágenes que están ya ahí, para producir una suerte de lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia, a través de imágenes deliberadamente adulteradas, inverosímiles y, en todo caso sabiamente alejadas del cliché. Los siguientes fragmentos pertenecen al poema “La banda oscura de Alejandro” en el libro homónimo.

“Pequeños fabulosos animales
del osario de las sensaciones:
para ver y hacer ver
el óleo y la res,
la carne y la partitura
y el pincel como huso de la luz que gira
hilando en un limbo cuántico: ¿qué es?”;
.....
.....

Y cada palabra armonizando,
y cada sílaba abriéndose

colores y delicadas vías
en nuestra cara;
sombras y secretos veneros
en nuestros sueños.” (151-153).

La poesía de Carrera está lejos de concebir el terror de la página en blanco; más bien se trata del salto o la zambullida donde el vacío o el abismo es el instante necesario para entrar en una superficie llena de todo aquello que ya esté presente, antes de que comience su trabajo. Si, con

frecuencia, marcamos su sintonía con John Cage, no solo se debe al manifiesto interés del músico por la poesía, sino su introducción de elementos musicales (tiempo y sonido) en el mundo de las palabras.¹⁶⁰ Su ritmo marca la plenitud de lo preexistente, por lo que el vacío es una paradoja; en este mismo sentido, la obra de Cage puede ser asimilada a las creaciones de Duchamp denominadas ready made. En este sentido, la relación entre fotografía y azar marca el efecto de una detección libre y contingente, la captura accidental de una imagen naciente sin designar probabilidades más o menos certeras. Mas bien se trata de un tipo de elección o de acción sin el grado de probabilidad que exigiría la representación; marcas que dependerían del acto al azar sin expresar nada

¹⁶⁰ Es interesante tener en cuenta el evento que organizó en 1952, en Black Mountain College. Allí incluyó las pinturas de Bob Rauschenberg, la danza de Merce Cunningham, películas, discos, diapositivas, radios, poemas de Charles Olson y M.C. Richards más las interpretaciones pianísticas de David Tudor. Para Cage, el espacio y el tiempo vacíos no existen: “Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos... Esta suerte de viaje psicológico lleva al mundo de la naturaleza donde, gradualmente o de repente, vemos que humanidad y naturaleza, no separadas, están juntas en este mundo; que no se perdió nada cuando se renunció a todo.” En términos musicales, cualquier sonido puede producirse en cualquier combinación y en cualquier continuidad. Se trata de abandonar las ansias por controlar el sonido para dedicarnos al descubrimiento de medios que nos permitan hacer que los sonidos sean ellos mismos, y ya no vehículos para teorías abstractas o expresiones de sentimientos humanos. Lo “nuevo” en la concepción de Cage, reside sobre todo en la nueva actitud al escuchar. Algunas de estas operaciones experimentales pueden derivar del azar, a partir de fuentes tan antiguas como **El Libro de las Mutaciones** chino. Según Cage, los ensayos han mostrado que esta nueva música, ya sea para cinta o para instrumentos, se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio en vez de estar colocados muy juntos; esta música no se ocupa de lo que normalmente entendemos por armonía, donde su cualidad resulta de una mezcla de varios elementos. Ahora se trata de reparar en lo dispar, porque los puntos centrales donde se produce la fusión son muchos: “los oídos de los oyentes dondequiera que estén”. Esta disarmonía rompe sencillamente

concerniente a una imagen extraverbal. Esas marcas pueden ser denominadas no representativas, justamente porque dependen del acto al azar y no expresan nada concerniente a la imagen visual: sólo conciernen a la mano del pintor.¹⁶¹ Los clichés y las probabilidades están en la página-lienzo, por lo que el mito del artista o la imagen de escritor se constituye en la conciencia de manipular y recoger los elementos que llenarán el vacío, abismo previo al comienzo del trabajo poético. Por ello habría una especie de abandono lánguido o mejor, indolente, que consistiría en la “zambullida” (al decir de Aira), o en el pasaje del poeta al interior de la página-espejo. Carrera hace uso de las imágenes entregándose a su deformación consciente para evitar en consecuencia, toda posibilidad de pintoquesquismo y tipicidad: hemos quedado lejos de crédito de una lectura masiva, o de interlocutores dispuestos a asentir las figuraciones de sus poemas. Quizá sea el momento para volver a eso que Aira señaló a propósito de una fuerte “influencia” sobre Carrera: Henri Michaux, quien parece ser el poeta que, al decir de Mattoni, se obstina en el perpetuo estado de alerta para capturar el instante fugitivo.¹⁶²

rompe los hábitos y costumbres de la armonía convencional y común. Cfra. John Cage, **Silencio**, Madrid: Ardora ediciones, 2002.

¹⁶¹ Pio Serviano oponía la probabilidad como objeto de ciencia y el azar como modo de una elección que no era ni científica ni estética. En este sentido, no hay azar más que manipulado ni accidente más que utilizado. Por ello Bacon puede tener, frente a los clichés y frente a las probabilidades, la misma actitud: un lánguido abandono casi histérico, puesto que hace de este abandono una artimaña, una trampa. Cfr. Gilles Deleuze, 2002, op.cit.

En Carrera, lo visual (y/o lo visible) no es determinado por la manera definitiva y certera del molde sino por las variables continuas de la modulación. Este es un punto de análisis bisagra en cuanto al problema del sentido, del marco y de la propiedad o pertenencia de todo aquello que constituye el material del arte y la poesía, la de Carrera en particular.¹⁶³

Incluso hay que tener en cuenta la fuerte relación que el poeta siempre mantuvo con las artes plásticas, tal como se manifiesta en los agradecimientos y reconocimientos que Arturo Carrera y Emeterio Cerro exponen en textos de autoría compartida como **Las Berninas** (y también **Telones zurcidos para títeres con himen**). En la artesanal miniatura de la producción gráfica Hur se consigna el marco cultural de su concepción); así

¹⁶² Michaux aspira a la libertad de un yo inestable, resistiéndose a la trama identitaria para elegir la “densa ausencia” de un “mundo imantado”. Si excavar y disolver define el acto de escritura, la lucidez y la distracción constituyen las dos vías para que la poesía presente las “moradas” del sentido. Las voces únicas de Michaux pueden expresar lo indecible con la iluminación sin enseñanza, con la magia de lo permanente sin efigie ni monumentalidad. Cfr. Henri Michaux, **Antología poética 1927-1986**, Adriana Hidalgo, Buenos Aires: 2002; traducción y prólogo de Silvio Mattoni.

¹⁶³ Después de todo, la pregunta por lo que atañe intrínsecamente al valor de belleza y lo que sigue siendo exterior a su sentido inmanente, organiza todos los discursos filosóficos sobre el arte, el sentido del arte y el sentido sin más, desde Platón hasta Hegel, Husserl y Heidegger. Esta exigencia presupone un discurso sobre el límite entre el adentro y el afuera del objeto artístico, un discurso sobre el *marco*. Abordar desde el borde, la equívoca diferencia entre el afuera y el adentro no pide otra cosa que la reunión de la materia que conforma la escritura. En todo caso, el idioma de la pintura nos facilita un término como “passe-partout”, que significa “encuadre” y también “llave maestra” (aquella que permite pasar por todos lados). Hablábamos antes del sentido: si Hegel desarrolla la teleología clásica y la onto-teología, Heidegger intenta remontar más acá de todas las oposiciones que han dominado la historia de la estética, por ejemplo la de forma y materia. Dos pensadores tan distintos, tienen en común la subordinación de todas las artes a la palabra y mejor, al poema (a lo dicho, a la lengua y al habla, a la nominación). La idea de representación en el arte nos puede proveer un punto de partida apropiado. De aquí a la pregunta “¿cuál es el origen de la obra de arte?” (en las

lo declara la nota de solapa manifestando de paso una nítida vocación por la performance y la actuación en un marco cultural (en este sentido cabría recordar en lo que consistió la presentación del primer libro –**Escrito con un nictógrafo**, de 1972- de Arturo Carrera en Viamonte al 400 de Buenos Aires: Alejandra Pizarnik recitando en medio de la oscuridad.): “La compañía de títeres **El escándalo de la serpentina**, se presentó en Krass, Rosario (mayo ’83), en Arte Plural, Buenos Aires (agosto’83), Café Einstein (nero ’84), y realizó en la Galería Arte Nuevo, Buenos Aires (marzo ’84) una muestra espectáculo sobre el títere y su intimidad bajo el título “Almorranas””. En este mismo sentido podríamos sostener la continuidad que marca la obra de Carrera tomando en cuenta la constante vinculación del poeta con la pintura; tal es el caso de Guillermo Kuitca, uno de los artistas que colaboró en las ilustraciones de **Las Berninas** y cuyo trazo reafirma esa constelación estética entre poesía y pintura que resuena tanto en los versos de Carrera como en sus **Siete últimas canciones** o también en sus mapas (las obras estampadas sobre colchones). Allí es donde el artista plástico trabaja la relación entre lo ínfimo y lo cósmico, y también allí (algún punto que remite a un todo) el universo sintoniza sus frecuencias sensoriales. Recordemos de paso la plástica visual

Lecciones de estética de Hegel), se trama el título futuro del discurso de Heidegger sobre el arte. Cfr. Jacques Derrida, **La verdad en la pintura**, Barcelona: Paidós, 2001.

de “Camitas-Kuitca”, uno de los poemas de **La banda oscura de Alejandro**.

Si la idea de belleza, en el sentido clásico del término, queda desalojada de su escritura, habrá que revisar las circunstancias del objeto del cual se habla (el hedor de la mierda en **Potlatch**, por ejemplo) para admitir de una vez y para siempre su inclusión en la esfera de lo estético.

La extracción del detalle (o el detalle de los extractos) destaca los fragmentos separables como firmas, nombres e imágenes, constituyéndose en artefactos para ver, aparatos para escribir en tanto fetiches monumentales (en la faz barroca de la poética) o minúsculos, como en las queridas reliquias familiares o los ready made (los poemas cartas a los Reyes Magos en **Potlatch**, por ejemplo). Son, en última instancia, indicación de itinerarios y el modo más eficaz de hacer necesaria la leyenda; sostener el jeroglífico de la autobiografía, la alegoría del sujeto más el fresco poético-narrativo en proyección hasta el límite de la instantánea, allí donde los fragmentos metonímicos funcionan representando la fuerza ininterrumpida del continuo, como lo que sostiene la vida y lo real. En la poesía de Arturo Carrera, los nombres, los dibujos, las “anotaciones” son los modos de restituir el pasado o el momento aurático de la obra: el instante ficticio y mítico del origen que marca la relación entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo. El fraseo de Carrera

no opera según el modelo de la constatación (a esto nos referíamos cuando pensábamos en el secreto y la palabra); en este sentido decimos que su escritura no representa porque no deja ver nada fuera del acontecimiento que los versos constituyen. Sin embargo, no dejan de comprometer a la poesía como signataria de un sujeto en un sistema de enunciación, un sistema que se concibe como promesa incumplida: insinuar la mostración para diferir la cómoda aproximación al objeto del deseo (y de la locución). Carrera escribe lo que podría decir, pero con un decir que no constata nada. Pero reconocerá, en todo caso, la deuda que lo involucra con sus descripciones completas e inconclusas: suscribe, al pie de la letra el deseo que lo ata al brillo de la imagen y a la historia de la poesía.

Su acto de escritura y acta de enunciación no promete literalmente decir algo en un sentido de verificación, sino que promete hacer, dándole forma a la posibilidad de lo otro. En la suplementariedad performativa, la experiencia se abre entonces al infinito –significante- sin referencia precisa: la promesa se hace acontecimiento, se hace enunciando.

-La topografía del poema o la construcción del lugar.

Subjetividad o instancia de enunciación: las marcas pronominales representan los itinerarios del yo. Desde esta perspectiva, la espacialidad

constituye el enclave para señalar, desde su propia movilidad, los modos en que el yo establece sus lazos de pertenencia con el mundo; posesión (/desposesión), localización (y nomadía). Tales son las medidas de acuerdo a la proximidad o distancia que el poeta asigna al horizonte de los objetos. En este sentido, la poesía de Carrera ensaya una definición entre la posibilidad artística de afirmar lo real, en tanto formación material o negar su estatuto ontológico en el intento de apresar la imagen paradójica de lo invisible, la presencia fugaz o las partículas minúsculas de los destellos que deja la ausencia. Se trata de pensar una noción de lugar que va más allá de lo espacial; el lugar entonces, sería sobre todo un operador de sentido, anterior a la idea de espacio. Si el vacío fue un término frecuente en este trabajo, la perspectiva crítica adoptada constriñe ahí la relación con lo real pero también con lo irreal y lo inapropiable (intransfrible, inajenable) en cuanto tal. En un libro como **Potlatch** veíamos la paradójica polaridad capaz de convertir la privación en posesión; el deseo fijo en aquello que se ofrece y se retrae inaccesible cumple la fuga hacia lo que no obstante constituye su meta. **Potlatch** en particular pero incluso la obra entera de Carrera muestra que lo real gira hacia la conversión de los objetos en fetiches (signo de algo y de su ausencia); el fruto (el comestible y el prohibido) la hostia (que la lengua disuelve en partículas de azúcar impalpable), los juguetes y el dinero, la casa y el campo testimonian la

fascinación por el aura perdida en el uso y en el juego que convierte las cosas en simulacros de vida, en aquello que muestra su faz y esconde siempre otra cara.¹⁶⁴ El eclipse del valor de uso en la mercancía, tal como lo veíamos en **Potlatch**, es el signo de aquellos objetos que dejan sobre sí la aureola luminosa de la transfiguración, capaz de ser gozada por la mirada que se vuelve tanto hacia el espectáculo de las criaturas (orgánicas e inorgánicas) como a la epifanía de lo inasible. El misterio familiar de una naturaleza transmutada en escenario más la apropiación de la irrealdad en la misma experiencia personal, da cuenta del propósito o la tarea que el objeto (fetiche) le asigna al arte de la poesía: cumplir hasta el fondo el programa de conocimiento y redención, allí donde el graal del antihumanismo concilia a Carrera con Mallarmé y Klee, para mostrarse y volver a disolverse en figuras que van más allá de lo humano.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Uno de los escolios de Agamben acerca del fetichismo indaga sobre su sentido en la doble raíz etimológica. Por un lado, la palabra portuguesa *feitico* la que no deriva directamente de la raíz latina de *fatum*, *fari* o *fanum* (con el sentido de cosa hadada, encantada), sino del latín *factitius* (“artificial”), de la misma raíz de *facere*. Sin embargo, la raíz indoeuropea **dhe*, de *facere*, está conectada en efecto con la de *fas*, *fanum*, *feria* y tiene en el origen un valor religioso, que se trasluce todavía en el sentido arcaico de *facere* “hacer un sacrificio”. En este sentido, todo lo que es ficticio pertenece por derecho propio a la esfera religiosa, lo cual delata el olvido del estatuto originario de los objetos. Cfr. Giorgio Agamben, **Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental**, Valencia: Pre-textos, 2001.

¹⁶⁵ Volvemos al punto de partida del marco teórico- filosófico con que comenzamos el trabajo sobre la poesía de Arturo Carrera. El grupo de Jena intentó abolir en el proyecto de una “poesía universal progresiva” la distinción entre poesía y disciplinas crítico-filológicas. Tal como señala Agamben, la objeción de Hegel a Friedrich Schlegel, a Solger y a Novalis y a los otros teóricos de ironía romántica, se basaba en la “infinita negatividad absoluta” que acabó por hacer del menos artístico “el verdadero principio del arte”. Para Agamben dicha negatividad no renuncia sin embargo al conocimiento, solo que no es la provisional de la dialéctica que la *Aufhebung* tiende a transformar en

Sueño, pereza o indolencia suelen dar forma a ciertos estados del yo. Sin delimitar etapas entre infancia y adultez, dichos estados niegan la posibilidad de establecer la conciencia entre los límites de lo social y la civilización para elaborar, en cambio, el lenguaje de una cotidianeidad simple y auténtica. No se trata de tedio o de desgano (no tiene nada que ver con un spleen finisecular que motivó el dandysmo de Baudelaire); se trata mejor de una disposición a observar y construir el teatro de los recuerdos, la misma actitud con que incorpora el diálogo como registro politonal y estereofónico. El efecto de sentido que de allí se desprende es el resto de las voces, el relente que el poeta recupera en un trabajo de recolección: ecos como fragmentos oídos y derramados, polvillo áureo derramado en la estela del olvido. Desde esta perspectiva, el inconsciente trenza el sentido del recuerdo y el recuerdo como sentido.

algo positivo. Desde este punto de vista, la cuestión de la crítica no consiste en reencontrar su propio objeto sino en asegurar las condiciones de su propia inaccesibilidad. El término que Agamben propone para indagar en los orígenes de nuestra cultura el núcleo de la poesía es precisamente el de “estancia”, morada o regazo donde la poesía custodia su goce y recoge el olvido de una originaria escisión. Nuevamente se trata de la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante da cuenta de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto de conocimiento (puesto que el problema del conocimiento es un problema de posesión y un problema de goce, es decir de lenguaje. “La crítica nace en el momento en que la escisión alcanza su punto extremo. Se sitúa en la escotadura de la palabra occidental y hace señas más acá o más allá de ella hacia un estatuto unitario del decir. Exteriormente, esta situación de la crítica puede expresarse en la fórmula según la cual ésta no representa ni conoce, sino que conoce la representación. A la apropiación sin conciencia y a la conciencia sin goce, la crítica opone el goce de lo que no puede ser poseído y la posesión de lo que no puede gozarse.....Lo que está recluido en la “estancia” de la crítica es nada, pero esta nada custodia la inapropiabilidad como su bien más precioso.” Cfr. Agamben, **Estancias**, op.cit.

De alguna manera, el poeta es el escriba (*scriba* en su etimología latina), el depositario a medias del secreto y del misterio cósmico, encapsulado y esparcido según las leyes del ADN, una suerte de “logos spermátikos” del universo, cuya letra mínima o mayúscula es clave del infinito, inscrita en la experiencia subjetiva.¹⁶⁶ Dijimos antes que **Potlatch** es un libro sobre el dinero, la felicidad y el dolor; también el amor cuenta en la poesía como materia verbal, como recurso y uso y expresión además de ser el objeto mismo del lenguaje. Sin embargo hay que insistir sobre la lengua amorosa como medio de acto y de existencia: en Carrera, ni los “personajes” invocados ni el amor recreado, se muestran como esencias.¹⁶⁷ En parte y como consecuencia de poder hablar de “personajes”

¹⁶⁶ El “logos spermátikos” aparece en Lezama Lima como un concepto-metáfora que puede vincularse a la idea de germen sin que ello implique una idea organicista. En su citado libro, Susana Cella señala que “El ojo que no quiere ver” de **Fragmentos a su imán** exhibe los movimientos de una mirada atenaceada por una pulsión escópica que lleva a la indetenible sed de ver/no ver: entender, apreciar, gustar, saber, ignorar. Asimismo indica sumariamente la procedencia del término apuntando a sus posteriores usos y aplicaciones. Así, el logos spermátikos también llamado “razones seminales” proviene de los estoicos. Según estos, el pneuma contiene las semillas o gérmenes – spérmeta- de las cosas; pero también aparece como principio de la realidad en la tradición heracliteano-estoica. Lezama actualiza todos sus sentidos en el intento de integrar lo sensible y lo inteligible en la poesía. Inclusive, a partir de motivos como la semilla (que en Carrera adquiere resonancias rurales) el germen o el semen, el fragmento opera sobre el proceso mismo de la escritura, la relación fractal del infinito. Desde esta perspectiva, es posible ver el par alusión/elisión en el citado **Artefacto**, Nicolás Rosa en función a la modernidad del arte barroco.

¹⁶⁷ Se trata, como diría Barthes, de atrapar al concepto por destellos, en los “hallazgos de expresión, dispersados a través del gran torrente de lo Imaginario; estoy en el mal lugar del amor, que es su lugar deslumbrante”. “Interpretación: no es eso lo que quiere decir vuestro grito”. Ese grito, en verdad, es todavía un grito de voluntad amorosa: quiero comprenderme y hacerme comprender. “Quiero cambiar de sistema: no desenmascarar más, no interpretar más, sino hacer de la conciencia misma una droga y a través de ella acceder a la visión sin remanente de lo real, al gran sueño claro, al amor profético”. La escritura barthesiana afirma la escena amorosa sustituyendo la

en poesía o de voces reinventadas en un crisol de diálogos y un tono medio de estilo indirecto libre, Carrera excluye los metalenguajes que instauro la lógica (lenguajes exteriores unos de otros para explicarse y constituir así imágenes reflexivas y congruentes como signos referenciales). Más allá de la retórica y del sistema (al que excede y descoloca), más allá del sonido coral de la lengua poética (al que afirma en la indeleble memoria), Carrera repone la materia y el objeto de un discurso solitario. De este modo, su discurso se arrastra en su propia fuerza, en esa energía que lo deporta de toda gregaredad y lo sube al síntoma de una voz intratable (por ser ajena a

descripción del discurso su simulación y su mostración; de este modo se le restituye la persona fundamental que no es otra que el yo, por lo cual se pone en escena una enunciación y no un análisis. Así como Barthes realiza retratos (sin ser psicológicos), Carrera también dibuja expresiones que son estructurales en su poética; dar a leer un lugar de palabra, es proveer y retirando a tiempo, el lugar de alguien que habla en sí mismo, frente a otro que no habla o es escuchado en la intimidad del yo parlante. Barthes sabía con el amor se construyen figuras; y sabía también que el discurso es, originariamente, la acción de correr aquí y allá, en idas y venidas, tejiendo “andanzas” e “intrigas”. “En su cabeza, el enamorado no cesa de correr. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias. Se puede llamar a estos retazos de discurso figuras. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego, esquema es el gesto del cuerpo sorprendido en acción y no contemplado en reposo: los atletas, los oradores, las estatuas”. cfr. Roland Barthes, **Fragmentos de un discurso amoroso**, México: Siglo XXI, 1996. Creemos que pueden leerse en sintonía las reflexiones de Agamben con las de Barthes, sobre todo en lo que hace a la experiencia y la poesía como forma y ritmo de un saber que se adquiere en el tiempo extático de la pereza, la indolencia o la “bella inercia”, formas que van contra la ética burguesa y capitalista del trabajo y la utilidad. A partir de Heidegger, Agamben reinventa el concepto del “ser ahí” tomando la banalidad cotidiana y la dimensión anónima e inauténtica del “se” para revisar las posibilidades de fuga y di-versión del ser. En este sentido, la autenticidad encuentra en la *verbositas* (la charla) la respuesta del simulacro, eso que en todas partes y sin cesar disimula lo que debería revelar y mantiene al ser ahí en el equívoco. Al mismo tiempo, *curiositas* es la “curiosidad” que busca lo que es nuevo solo para saltar hacia lo que es más nuevo aún. Cfr. **Estancias** de Giorgio Agamben, op.cit. Asimismo, veíamos como se trenzaban en la poesía de Arturo Carrera el misterio y el secreto, aquel tesoro que se guarda para poseerlo y que provoca a su vez la tentación de mostrarse.

la comunicación habitual). Por ello, lo atemporal de su experiencia y lo inactual de su expresión deriva en aquella inmediatez (en la falta de mediación) de la que hablábamos antes; en el teatro de sombras deslumbrantes y des-concertantes en su singular armonía, el juego dramático suscitado en el ritmo poético, excluye tanto los ejemplos clarificadores como su posibilidad analítica. En el juego de la movilidad y la inmovilidad, el poeta es quien sabe tensar la corporalidad de sus figuras trabajando el prodigio de la imagen; así es como cada figura (rostro y nombre) se convierte en albergue (o en *estancias*) de una palabra o una frase usada en la *economía significativa* (Barthes) e inconsciente de la voluptuosidad. Lejos de ser un mensaje acabado, la frase matriz define el discurso poético de Carrera reponiendo los efectos de la extrañeza o del desconocimiento; por lo tanto, su principio activo no es lo que dice sino lo que articula porque en el “discurso amoroso” de su poesía traza el contorno de su figura, la línea punteada en filigranas de tinta añil (ver el poema “El color índigo” en **La banda oscura de Alejandro**), la existencia y la espera que detiene el afecto para delinear el retrato que queda siempre en suspenso. Decir el amor y hacer que se detenga en la borrasca alucinante del incidente (la revelación trunca), en la caída (el éxtasis y la sensación): la vibración de una reserva extraída para volver a alejarse siempre en el espiral del olvido como calendario perpetuo.

Si en cierto sentido **Potlatch** sintetiza los núcleos básicos de la poética de Carrera, el regalo es la condición privilegiada del imaginario metonímico, el proceso de la escritura autobiográfica que en la representación de la vida recorre sus detalles significantes. Así, el bosquejo de la actuación, constituye el mapa recorrido, la bitácora consultada por el viajero escriba –el aire o la energía que el artista atrapa de sí mismo y de lo que lo rodea, algo de la coreografía gimnástica que veíamos en Barthes, la imagen y su visión dibujada en la fijeza resaltada de un rasgo que sin embargo mueven la expresión-. Allí radican los signos biselados y restallantes de una significación basada sobre todo, en la falta de usura, en el desperdicio residual de lo mínimo y en el obsequio deslumbrante que no ostenta solemnidad. El gesto efectivo –de escribir y evocar, de traer e invocar- consiste en la dedicatoria, real o proyectada; más aún, su acto, efectivo e interior acompaña el episodio de lenguaje por el cual el regalo se convierte en inscripción que suspende su anuncio, en la huella indeleble de una evocación que abandona de antemano la tautología lírica del don “cantado”: el delirio del gesto consiste, si se quiere, en la mudez discursiva y en el bullicio explosivo de la imagen. Y la clave de este oxymoron reside en el equilibrio que iguala o neutraliza la dispersión de los sentidos en pos de una frecuencia originaria y única, con el redivivo artificial (por discursivo) del pasado más lejano o de la imagen cercana y fugaz. Por ello,

los regalos y potlatches de Carrera, son ante todo afirmación de la presencia; y si bien hay dedicatorias en el sentido más clásico del término, Carrera hace de esa ofrenda el borde mismo de lo que no está ni dentro ni fuera del poema. El regalo será entonces el signo del deseo visto en su ínsita materialidad, en lo real efectivo, más allá del carácter más o menos empírico del referente, más allá del fragmento contingente que regula la vida imaginaria y de la voracidad sensual del todo entregado en la vocación dispendiosa.¹⁶⁸ Si, en parte, la poesía da cuenta del sacrificio, hay también algo de la intimidad, expuesta –siempre a medias– en la subasta de la ficción y tejida a su vez en la realidad del yo. La relación sujeto/objeto redime la ficción en el acto consciente de la escritura; pero también, la poesía exime a lo real del compromiso anterior al trabajo del discurso. Carrera salva como nadie la palabra poética, con frecuencia asediada por el imperativo de la justificación o por la obligación de encriptar en una

¹⁶⁸ Roland Barthes nos enseñaba que el regalo no es forzosamente una basura aunque tenga vocación de desperdicio: “que voy a hacer con esto?”; esta es la frase-farsa, un argumento típico de la “escena” de recepción. En todo caso, lo que se le da al otro (tiempo, energía, dinero, ingenio, otras relaciones, etc.) es todo lo que puede provocar la réplica que hace funcionar toda escena; el regalo revela entonces la prueba de fuerza de la que es instrumento “te daré más de lo que me das y así te dominaré” (asimismo, Barthes intercala una suerte de comparación extrema recordando los grandes potlatches amerindios en los que se llegaba así a incendiar aldeas, a degollar esclavos). Tanto en la escritura de Barthes como en el objeto que el él recorta, se marca la prescindencia por los aspectos más explícitos del lenguaje; de este modo, declarar lo que regalo es seguir el modelo familiar: “mira lo que hacemos por ti, te hemos dado la vida”. Hablar el regalo es colocarlo en una economía de intercambio a la que se opone el gasto silencioso. No se puede regalar lenguaje pero se lo puede dedicar –puesto que el otro es un pequeño dios.. El amor es mudo, solo la poesía lo hace hablar y el canto no quiere decir nada es inutilidad pura. Cfr. Roland Barthes, **Fragmentos de un discurso amoroso**, op.cit.

adecuación verídica y conceptual. En esa ecualización de sensaciones como mezcla de sabores, fragancias e imágenes, la poesía se erige en el derroche de incertidumbre, en la valorización de una “póstuma y efímera ambigüedad” (en palabras de Carrera) que recobra la fina elección del mutismo. En cualquier caso, la poesía inscribe la necesidad de volver el rostro a lo intratable, al decir vacío de utilidad y confesión. En ello también es posible sintonizar una recóndita afinidad entre Carrera y Cage: el sentido inscripto en una intención esfumada, el silencio consagrado al ritual de una escucha paciente y nunca del todo descifrada. El objeto obsequiado se reabsorbe en un decir suntuoso y, como tal, toma la forma de una dedicatoria que desborda el nombre propio, a veces mencionado otras preservado del destino plural de los “otros” lectores. En ese lugar dibuja su mapa y por ello no hay condescendencia emotiva en la escritura; así es como la donación (el *potlatch*) se transforma en goce y dominio, el poder voluptuoso concebido en una radical soledad y realizado en el lector o en el destinatario final. En este sentido decíamos que la operación en la que se atrapa al otro no es un simple encabezado sino una inscripción, una marca donde el otro deja su huella múltiple.

-Borrar y escribir: el **Pizarrón** de la infancia.

Si de comienzos se trata, el de **Pizarrón** tampoco es desantendible. El epígrafe de **Epístola a los Pisones** encabeza un texto que Carrera dividió en XXIII apartados haciendo uso de la cita horaciana como una suerte de montaje (entre el orden original del texto y la mirada actual y propia) y traducción irreverente que acomoda el sentido prístino hacia una dirección innovadora. Pero si algo se preserva de la fuente antigua, es la actitud docente y didascálica de un artista que prevee el futuro de las próximas generaciones de poetas: dicho en otros términos, la marea misma de la poesía. Por eso mismo, en el doble legado inscripto como pasado y futuro se marca la experiencia consciente del lenguaje: ej. XIV “Cuesta creer en el “estado” del poeta./En sus aserciones y en las imágenes que a veces/confusamente imita”.¹⁶⁹ Pero además, hay caminos que nos

¹⁶⁹ Hacia el año 54 se publica el **De rerum natura**, obra póstuma de Lucrecio. El contexto histórico fue la guerra civil desencadenada entre Pompeyo y César, quien Cesar atraviesa el Rubicón y se lanza sobre Roma. Horacio ya está en Atenas cuando el ejército pompeyano está siendo destruido. Si bien el epicureismo inculcaba vivir privadamente, distaba de permanecer indiferente ante la suerte del Estado.

En las odas –técnicamente son la transformación de la poesía alejandrina- o carmina que Horacio publica en su madurez alterna forma y contenido, escogiendo ritmos usados por Alceo y Safo. En su Epístola a los Pisones, no sin justicia llamada Arte Poética, despliega una entonación más serena con una lúcida y fina ironía. En cuanto al origen, según una conocida frase de Quintiliano, la sátira pertenece por entero al pueblo romano. Es verdad que elementos de la sátira se encuentran ya entre los helenos, de una parte Arquíloco y en la comedia política de Atenas del siglo V, y de otra en la filosofía cínica, representada por Menipo. Pero algunos ven el origen de la sátira en los griegos, aquellas alegres divinidades campestres que con un vocabulario

intemperante y obsceno se burlan de sucesos y personas. Otros les dan el significado de pastores cubiertos con pieles de machos cabríos, después de haber libado abundantemente. “mascaradas de hombres saciados (homine saturi) que danzaban y cantaban cubiertos con pieles de macho cabrío”. Las epístolas son obra de la intimidad y de reflexión, vuelve Horacio al género satírico con un estilo más elevado y en una forma más personal y original: en la forma, literariamente insólita, de epístolas poéticas dirigidas a sus amigos. Con ello daba vida a un género literario de conversación íntima y despreocupada, fugaz o insistente, en la que el relato, el recuerdo, la consideración, la sentencia, así como el buen o mal humor, la confianza y la desconfianza, la gravedad y la broma, todo mezclado con naturalidad, en la unidad de un hombre vivo y real que habla a otro hombre, también vivo y real. Horacio crea un género literario medio entre el documento epistolar y el biográfico; en él lo que se piensa o se recuerda no pierde el contacto con la persona del escritor. Se puede admitir que en la exaltación de las virtudes públicas en las odas patrióticas y religiosas no pudo sustraerse el poeta a la influencia estoica, que obedeció en ellas a la sugestión del argumento y a su oficio de poeta civil y que en las odas romanas tiene tanto de estoico como de religioso en el carmen secular. Y puede admitirse también que el estoicismo de Horacio habría que buscarlo no en las odas, sino en las epístolas, la obra íntima del poeta. Y ahí lo han buscado, y ahí han pretendido encontrarlo. En un principio no transigía ni podía transigir el estoicismo: en el principio de que el bien es absoluto. Y de un principio no tuvo jamás dudas Horacio: el de la relatividad del bien. La enseñanza de Horacio en las epístolas es la misma de la de las sátiras y de las odas: hay que gozar de los bienes de este mundo sin hacernos esclavos de ellos; hay que soportar los males sin ser sus víctimas. En primer término se afirma la regla absoluta de la unidad, sin la cual no hay obra de arte. Esta, para ser bella y conmovedora, debe de ser “simple y una” y tener aquella justa correspondencia entre la forma y el contenido, que constituye la armonía. El estilo debe ser adecuado a los géneros que se tratan, a los personajes, a las pasiones, a los caracteres que se representan. La originalidad no consiste en la novedad del argumento sino en el *proprie dicere*, en expresar con sello personal las cosas ordinarias y comunes. Este precepto de Horacio define verdaderamente su arte, cuyo mérito principal estriba en su capacidad de convertir el motivo común en poesía, de cambiar el *notum* en *novum*. “Epístola a los Pisones”, XX: “No me parece que los faunos, salidos de sus selvas conozcan ni la grosería de las encrucijadas ni la civilidad del foro, déjense de hablar como los mozos que andan tras de las mujeres en las calles echando flores: dejen asimismo la jerga infame de los bateleros. Hablen como son. De lo contrario se disgustarán los caballeros, los senadores, los ciudadanos decentes; las gentes de buen gusto no tendrán sino palabras de censura; y todo lo más, aplaudirá la canalluza que come tostones y nueces”. Epístola XXI: “La ficción del poema satírico la sacaré yo de un asunto conocido, de suerte que cualquiera se creyese al pronto capaz de hacer otro tanto; pero que poniéndose a ello, la costase muchos sudores, se desesperase y no lo consiguiese al fin ¡Tanto cuesta el orden y la unidad! ¡Tanto puede ennoblecer el arte a un asunto vulgar! Cfr. **Horacio, Odas y Epodos. Sátiras y Epístolas**. Arte poética., Ed. Porrúa: México, 1977. En las sátiras horacianas habría que ver quizá un antiguo germen que Carrera pudo haber conservado y procesado, no en cuanto al género en su totalidad sino al sentido etimológico que constituye su ficción de origen. Cuatro significados diferentes pareciera encerrar la palabra *satura*, que, cada uno toma en cuenta el sentido de la materialidad. 1) mezcla de harina, pasas y almendras rociadas con vino y miel; 2) plato de frutas primerizas; 3) fórmula especial de ley que abarcó varios decretos; 4) sátira como género literario. La misma nos habla de un conjunto

restituyen de alguna manera, la genealogía poética de Carrera; es así como Horacio también nos remite a **La naturaleza de las cosas** que Lucrecio compone en homenaje a Epicuro y donde invoca a la diosa Venus, como divina responsable de la prole de los seres. Carrera realiza un montaje entre los apartados XX y XXI de la **Epístola a los Pisones** de Horacio, el célebre texto que Quintiliano bautizara como el **Arte Poética**. Si algo se modifica de la sintaxis latina, es sobre todo el acento sobre la duda retórica del venusino, la comparación que este traza entre un modo correcto y otro que no lo es. Cuando Carrera destaca la subjetividad subraya el carácter afirmativo asertivo de un proyecto estético, el futuro cifrado de una idea poética basada en la simplicidad y la autenticidad. Asimismo quita el tono imperativo que los preceptos imprimen sobre una escritura que quiere ante todo ser enseñanza. Carrera enfatiza el deseo de un proyecto personal y la estela que deja sobre las nuevas generaciones; así, el epígrafe, es cita de autoridad pero también punto de viraje en cuanto a la inversión y ensamble que opera entre los dos apartados. El asunto conocido o el tema común se cultiva en el lenguaje “apropiado”, diría Horacio, auténtico diría Carrera, de modo que las palabras en boca de los faunos suenen verosímiles y ajustados al ámbito de pertenencia. De la mitología clásica a la mitología

abigarrado de componentes heterogéneos. En el aspecto literario esa definición representa una mezcla de conversación, verso, canto y danza, un conjunto bien diverso de ideas y sentimientos, de seriedad y comicidad, una amalgama que debía conducir

rural, de la escena nacional a la evocación lúbrica de la experiencia, la propia y la ajena: la autobiografía comienza en el recuerdo del abuelo (cuyo nombre hay que recordar: Arturo).

“...el fauno se cojió a la maestra
en el baño de la directora...” –cundió.
Supe que mi abuelo aceptó el comentario.
El mismo gesto arrastró aquella mañana
cuando volqué el tintero sobre el cuaderno y
fue a explicarle a ella...bsbsbsbsbsbs” (Xxi, 19).

Se podría decir que hay un respeto casi literal, por parte de Carrera, a la “didáctica” horaciana ya que “el grosero comentario” conforma el ronroneo chismoso que va a acentuar el aura mítica del personaje evocado.

¹⁷⁰ En este sentido, la preceptiva latina inscribe la marca del código y del gusto como tensión entre lo público y lo privado; no es el fauno quien habla sino quien está construyendo la escena de su infancia sobre el residuo del rumor. Pero el artista sabe, además, que la tinta es materia prima de la escritura; ya en la infancia el tintero se vuelca para liberar el enigma del

necesariamente a la fusión de todos los estilos. Creemos que es legítima la pregunta por los posibles orígenes y derivas barrocas.

¹⁷⁰ Resulta interesante leer y cotejar los modos del chisme entre Carrera y Aira. En **El tilo**, el narrador juega con una serie de versiones que corren sobre una supuesta vida paralela de su padre; si en ningún momento enfatiza la verdad o falsedad de la cuestión, insiste en cambio en el efecto que tales relatos ejercen en la mirada infantil, mirada que a su vez es puesta en la óptica de la mirada “adulta”. Cada efecto es así un nuevo eslabón en la cadena de episodios. Pringles es de esta manera el centro común entre poeta y narrador, el suelo donde se gesta la mitología personal del escritor.

encierro y la pulsión de goce: el secreto del baño se propaga en el espacio abierto donde las voces murmuran. Y en la voz del poeta se neutraliza el signo de la moral y la civilidad, cuando la aprobación o la desaprobación dejan el lugar al germen de la narración familiar, incluido el sentido de la felicidad que surge por evocación.

Hablar de los niños en la poesía de Arturo Carrera, supone entonces pensarlos como máscaras donde las diversas formas materializan sobre todo la experiencia de vida; pero esto va siempre más allá del mero referente identitario (más allá de los nombres que aparecen en los textos, correspondidos a una referencia extraverbal). Por un lado, la escritura elabora la génesis de la corriente erótica, precisamente desde la infancia (bien lo enseñaba Freud); la experiencia ficcional de un origen que puede entrever desde temprano la ambivalencia y complementariedad entre misterio y secreto; misterio en una temporalidad simultánea (el pasado está en el presente y el presente es una máquina de construir el pasado) y secreto que cuida la fábula del abuelo-fauno.¹⁷¹ Si la divulgación es necesaria para que el mito se sostenga, la reserva responde a la discreción (el ceño fruncido), el cuidado familiar también es producto de la mirada infantil devenida en lectura madura.¹⁷² Más allá del motivo implicado con

¹⁷¹ Ver Arturo Carrera, **Nacen los otros**, op.cit.

¹⁷² Anahí Mallol analiza las diferencias de percepción en la composición poética de la memoria. En la “suma de yoes hay “un impostor que se hace pasar por si mismo”, un acontecimiento donde el sujeto toma la forma de caleidoscopio. Desde una perspectiva

la niñez, el pizarrón es sobre todo el espacio (de la escritura) donde la experiencia se convierte en palimpsesto; es la zona donde hay relentes que sobreviven al paso del tiempo (al borrado) e insisten desde la incierta opacidad del olvido que toma la forma de la sensación. Los rasgos que alternan entre el rostro del abuelo y el del fauno resultan no solo del recuerdo elaborado sobre la base de un anhelo (que podría ser mantener viva la imagen querida), sino también del silencio logrado por una selección cuidadosa; nada más ni nada menos que la práctica misma de la diferencia, realizada como discriminación entre lo personal y lo social. Así, el recuerdo de Carrera es resto de sensación, eco sensible como plus de repetición. Tiempo, infancia y madurez borran y escriben las trazas de la experiencia: “elaborad el recuerdo para no repetir” decía Freud. O bien tallamos la imagen del pasado hasta lograr un voluntario efecto de consciencia (elaboración) o bien dejamos que la experiencia devenida tiempo restituya la memoria profunda que abre a la impresión, nítida,

teórico filosófica que sintoniza con Deleuze pero que también atiende la concepción freudiana del inconsciente, Mallol se detiene en la idea de poema mapa que plantea un itinerario de desplazamientos continuos, allí donde paisajes, personajes y segmentos temporales dan forma a huellas significantes. Esa nomadía es el secreto de la poesía, cuyo estilo de sustracciones e invitaciones a formar parte del juego, se manifiestan en el regodeo goloso y perverso del lenguaje: en los ritmos, en las palabras, en el deleite por los fonemas. De este modo la crítica puede leer en continuidad **Animaciones suspendidas, El Vespertillo de las Parcas, Potlatch** entre otros textos, porque la conexión profunda entre infancia y misterio es la celebración de la extrañeza, el paradójico territorio donde la huella mnémica es marca de permanencia y de renovación permanente. Espasmos, risas, asombro y llantos son las inscripciones intensivas de la corporalidad, la vida y la escritura. Ver Anahí Mallol, **El poeta y su doble**, Simurg: Buenos Aires, 2003.

exacta y fugaz (repetición); la letra en verso lleva la cualidad sensible del significante a la plenitud, a la prosodia rítmica donde la experiencia siempre vuelve a asomar, devuelta y restituída. Por otro lado, la experiencia “de vida” es sobre todo, verbal, o material si entendemos la “vida” como ese conjunto de efectos y sucesos teñidos por una gama de sentidos; colores y perfumes que dibujan el recuerdo y la consciencia diluyendo sus contornos. Desde esta perspectiva, la poesía de Carrera destaca por sobre todas las cosas su carácter de *literariedad*, manifestada en la escritura como producción artificial de procesos y mecanismos perceptivos. Se trataría, más aún, de la repetición y el desvío respecto del episodio en bruto, que la literatura –la poesía en este caso- convierte en *acontecimiento*. Por ello su máxima eficacia radica en un lenguaje tan concentrado como indirecto, donde las imágenes repetidas fijan el recorrido de la obsesión. Sin embargo, hay una palabra mejor que *percepción* y en Carrera es *captura*; mientras que la percepción supone cierto grado de mediación y causalidad, en la impresión mental por los sentidos, captura realiza la experiencia inmediata sin esperar la consecuencia del conocimiento ni la certeza. Si algo esquivaba la poética de Carrera, es conocimiento y certeza, optando por un saber de la experiencia que sigue la senda inacabada del viaje y de la búsqueda. De ahí la pregnancia visual y la pátina sensitiva que los textos de Carrera segregan; de ahí también la importancia de la imagen recortada

entre el desplazamiento y la condensación. Entonces se manifiesta la importancia que el artista acredita a la técnica y al artificio, donde el ritmo juega un rol fundamental. Vamos al poema VII de **Pizarrón**.

Pero qué es qué es?

un fauno

en el ronco amanecer

que entra cortando el lirio?

Tu amor indiferente

Por la vida que escribo

y con patas de cabra

y con delirio lento,

el silbo de Sileno resquebraja (VII, 8-9).

La sintaxis es la forma donde sujeto y objeto, sujeto y predicación no tienen asignaciones funcionales determinadas (en niveles y jerarquías). Por

su parte, y tal como lo venimos exponiendo, la repetición opera en la construcción del sentido; pero también la anáfora funciona, no solamente en la marcación de ciertas palabras sino en el ritmo; de esta manera funcionan los blancos en la literalidad de su presencia, los silencios graficados como espacios vacíos. Asimismo la aliteración es un recurso que destaca la potencia alusiva determinados fonemas (la “l” en lirio, delirio, silbo, que sin embargo contrastan de modo súbito con el efecto áspero del último verbo); en este caso se insiste sobre el efecto de fluído, desplazamiento de la espera, sostenida por el paso igualmente eficaz y certero de Sileno.

También se escribe y se borra en el *pizarrón* de la herencia, y “La siesta de un fauno” de Mallarmé es otra vez y siempre ese resto de tiza que deja asomar fuentes, náyades, lirios y juncos por donde siempre vuelve a aparecer un anhelo de “sentidos fabulosos”. Se trata de la línea genealógica donde los símbolos proyectan sentidos sobre la historia, donde Apolo, Dionisos, Ariadna o Edipo representan el contenido cultural de significación.¹⁷³ Si la composición de Mallarmé se encuadra en una obra que se mueve contra la perspectiva científico-positivista del momento, la música no juega aquí un papel menor, teniendo en cuenta las vibraciones del ánimo y los estados de ensoñación que el francés pretendía realizar en

su escritura. Así, el Fauno es el personaje mítico donde toman forma los principales instrumentos de su poesía, como el efecto, la sugerencia y la estructura afín al ritmo y a la musicalidad.¹⁷⁴ Retardar (el final) retener (el tesoro del goce como búsqueda y espera); cuidar la imagen que se sabe transitoria. En esta línea es como la elección de las palabras y de los blancos, determina la configuración de la imagen en una poesía para ser vista (por las sensaciones ópticas de efectos lumínicos) y escuchada; el ritmo poético se define en el delirio lento del sueño, en el goce pausado y moroso de la ensoñación del fauno.

¹⁷³ Ver Michel Serres, **La comunicación. Hermes I**, Buenos Aires: Almagesto, 1996 (pag. 24).

¹⁷⁴ Ver Pierre Boulez, **Puntos de referencia**, Barcelona: Gedisa: 1984./ En un momento de su ensayo sobre Mallarmé, Mattoni encara la cuestión musical desde la Idea pura del eterno azar (**Golpe de dados**) y el absoluto intemporal donde la existencia del yo y del Libro (Igitur) vacilan entre el vacío y el infinito, entre lo no leído y lo legible. Precisamente, lo que Mallarmé llama “escansión”, es el ritmo o la operación de dar a la lengua inmotivada o desvanecida -ante la epifanía opalescente del pasado y del futuro-, una métrica que le devuelva su lugar de naturaleza única. Ver Silvio Mattoni, **Kore**, Rosario: Viterbo, 2000.

CONCLUSIONES

Hemos intentado analizar las poéticas de dos autores que ocupan un lugar importante en la escena artística de la literatura argentina contemporánea. Si cada uno de ellos presenta una suerte de sello que los identifica (y los hace singulares), también es cierto que entre la narrativa de César Aira y la poesía de Arturo Carrera hay zonas que les permiten reconocerse casi como parientes cercanos. Quizá sea oportuno reiterar que nuestro trabajo no se propuso un abordaje comparatístico; pero en estas conclusiones, solamente trataremos de establecer algunas líneas que justifican su reunión en una misma tesis. Una primera aproximación al planteo, tal vez pueda justificarse con los inicios de ambos autores, promovidos por el grupo Babel.

En primer término, se trata de pensar el lugar de enunciación que ambos constituyen y el marco donde legitiman voz y nombre propio, mediante lo que hemos llamado “la construcción de la imagen de autor” y/o la “construcción del mito personal del escritor”. Con ello quisimos destacar dos cuestiones. a) El concepto de autor supone una problemática central en nuestro trabajo, sin que ello implique considerarlo desde un punto de vista empírico. La imagen es el producto o el efecto de las estrategias que un

artista impulsa, a partir de una política editorial; pero también es el resultado de una participación activa en el campo intelectual (entrevistas, conferencias, opiniones, análisis de diversa índole) y, en definitiva, del vínculo establecido entre la firma y la creación. Los autores que nos ocupan manifiestan una concepción de la literatura y un sistema de lecturas que los ubica como escritores conscientes del trabajo que realizan. También, son autores cuyas figuraciones personales se generan a partir de la relación con sus propios textos (inscripción del nombre propio, ficcionalización de la propia vida, marcación de los interlocutores y destinatarios). b) La repetición de escenas y motivos entre los textos sirve de base a la modulación de la referencialidad; así, lo que cuenta Aira o lo que señala Carrera se vuelca ante todo a plasmar la *experiencia* subjetiva, a representar lo *real realizando*, de modo radicalmente vanguardista, el vínculo entre arte y vida. De ahí la insistencia en los ready-mades que uno y otro incorporan como parte integral de la literatura que *realizan*, con el resultado de la paradójica simultaneidad entre historia y novedad, vanguardia y tradición. Pero también, la idea de “mito” manifiesta el sistema de veridicción, más como problema que como categoría resuelta de una nominación taxativa. En este sentido, podríamos decir que los autores construyen su imagen de acuerdo a un verosímil en tanto categoría basada en las reglas culturales de la representación: se construyen a si mismos

como personajes. Así, en el sistema de prácticas identitarias (de Aira y de Carrera), podemos advertir (siguiendo a Barthes) la imagen en tanto producto de los actos, los gestos, la palabra pública y la escritura en tanto busca cubrir tanto las reglas referenciales como las discursivas, significando en los detalles y en el conjunto, la verdad de una ilusión. El efecto de realidad se consume de esta manera en la acreditación del referente que vuelve necesario cada gesto parcelario, cada acto más o menos errático que involucre como unidad nombre y obra del autor. Acto y gesto son los soportes significantes que complementan de manera necesaria las poéticas que hemos intentado abordar. Pero el mito sigue siendo algo más en tanto real histórico que procede del mundo para restituir la imagen natural de ese real. De esta manera, las imágenes de los autores que nos ocupan tienden a borrar el recuerdo de su construcción, aunque el procedimiento y su efecto paradójico insistan en mostrar las marcas del trabajo realizado. Esto es lo que excede los trabajos de ficción con los otros modos de intervención (ensayos, entrevistas, etc.). Entre el mundo que es elaborado en el lenguaje y lo que el tiempo produce como resultado, se produce una transformación de lo real (los autores Césara Aira y Arturo Carrera) en función del ilusorio efecto de naturaleza y eternidad. Los autores muestran ser conscientes de su performance escénica por lo que el mundo que ellos traman (en su obra y en su actuación), es un derrame de

inocencia y simplicidad, un conjunto de experiencias donde la eficacia es el sello que promueve la iluminación de lo comprobado y lo verídico. Uno y otro tienden a hacer visibles sus propias existencias. En cuanto a la actuación, en Carrera sobre todo es un registro conocido en muchas de sus presentaciones y lecturas públicas; así funcionan por ejemplo la modulación de la voz, las variaciones del tono bajo de la intimidad, del tono indiscernible a veces entre el recuerdo y la sensación o la mezcla de voces: ruido, sonido puro, onomatopeya y golpecito tenue. Esto es el “tip-tip” de los muertos o el murmullo al oído del “bisbeo” que pueden devolvernos de algún modo, la mimesis de la lengua originaria y unívoca. Dice Barthes en **Mitologías**: “El mito efectúa una economía; consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por si mismas”. Sin embargo, tal como sosteníamos anteriormente e incluso de acuerdo con este mismo trabajo de Barthes, toda construcción contiene la huella de lo que la ha producido. Pero huella en tanto constitución de un sistema de comunicación, un mensaje. El “mito”, el de Aira y el de Carrera, suponen

la instancia del presente en tanto proceso inconcluso, en tanto presente continuo de un modo de significación que atañe a una forma y a un estilo.

Pero en segundo término, el lugar de enunciación que constituyen, implica una toma de decisión, directamente ligada a esta consciencia autorial. Son escritores que definen su modo de escribir en la elección del margen, en la actitud de escribir del lado del resto o de la escritura que no puede ser asimilada a los atributos del canon y a las propiedades de las instituciones. Escribir al margen es una toma de posición que define el perfil del autor, en su relación con la experiencia de vida y trabajo. De ello dependerá el modo de circulación de los textos, la manera de graduar el efecto de la performance escénica (ausencia, intervención); pero también, estos efectos que diseñan los rasgos del contexto, penetran la escritura a través de la forma y del estilo. Si escribir al margen es lo que los define, la acción identifica el sistema de organización de una literatura que da la espalda a los rótulos y catálogos que vengan de afuera; margen y marginalidad se oponen por ser esta última categoría un sello que viene de la crítica (o del mercado, de las editoriales, de la escuela y la universidad). En este sentido, ambos son autores inclasificables, autores que no responden taxativamente a las convenciones de los géneros (las novelas de Aira no son exactamente balzacianas: no hay idea de totalidad sostenida en el modelo del ciclo; la poesía de Carrera narra o dice historias sin

encerrarse en esquemas genéricos. El continuo que elaboran uno y otro son producto de la lógica poética, de la frecuencia activa del nombre propio y de las conexiones digresivas articuladas en torno del narrador y del yo poético). Los usos que los artistas hacen de los otros textos, la experiencia que ellos tienen a partir de las obras coetáneas o pasadas, definen la tensión temporal entre una y otra instancia: el pasado, entonces, se inviste de una experiencia innovadora. Las obras de Aira y de Carrera son *síntomas* que exceden la especificidad literaria; son por un lado, el producto de una escritura pero a su vez el emergente donde la Institución manifiesta su ley y su rechazo. Las poéticas de Aira y de Carrera son, ante todo, sintomáticas en tanto materialidad que conecta al sujeto (autor y/o sujeto de enunciación) con su deseo, sintomáticas en tanto permiten materializar el goce hacia el lugar donde el significado queda por fin desplazado de su escondite, gracias a la proximidad de la evidencia que garantiza la superficie del significante.

Hasta aquí las cuestiones relativas al gesto y la actitud autoral. En cuanto a las poéticas propiamente dichas, podemos sostener nuestra hipótesis inicial, acerca de escrituras que afirman lo real. El modo de representación concierne sobre todo a conectar lenguaje y experiencia y a partir de aquí, la escritura quedará abocada a resolver las tensiones inherentes al arte y la vida, al trabajo estético del mundo del sujeto y del

mundo de los objetos. Si bien en ambos autores hay una búsqueda de la totalidad que nos permite hablar de una Obra integral que los identifica, el carácter fragmentario es lo que define sus itinerarios. Desde esta perspectiva, hay que considerar dos instancias vinculadas; por un lado, la obra realizada en parte pero también en proceso de realización, se cumple y consume como *poiesis* (Lacoue-Labarthe, Jean Luc Nancy), es decir, como movimiento de búsqueda, deambulación y saber. En este sentido, hacer es fabricar y dar forma, pero sobre todo en el sentido de realizar, esto es, dotar de forma a lo real. De aquí se desprenderá la incidencia del simulacro, las máscaras y los disfraces archimboldescos, que condicionan la potencia del sentido y los modos de leer la textualidad. Por otra parte, si el fragmento es un elemento distintivo de estas prácticas de escritura, funciona junto a la noción de *pliegue* (Deleuze) como fuerza de constelación que excede, sin desconocerlos, los límites de lo histórico. De hecho, los autores y textos que nos ocupan dan cuenta de sus condiciones de surgimiento sin atarse a las determinaciones lineales de la causalidad. Y la manera como opera el *fragmento* (Omar Calabrese) muestra su distinción respecto de la “posmodernidad”, idea que quedaría acotada no sólo a condiciones específicas de aparición, sino también al “simple trozo separado” y desligado del yo y la libertad de consciencia. Aquí hemos procurado

recuperar la copresencia de lo sistemático y lo fragmentario como signos de la composición artística.

Decíamos que en ambos autores hay una tendencia a mantener la visibilidad de sus historias y sus mundos; la creación recupera su estatuto originario y ficcional dentro del cual la imagen adquiere matices privilegiados. En el caso de Aira la caricatura es lo que sostiene, en el marco de sus cambios y evolución literaria, la narratividad: lo visible es el soporte de aquello que está destinado a ser contado (y la exageración muchas veces es el rasgo relevante de su escritura). El germen del relato, casi ausente en **Moreira**, toma una dimensión importante de ahí en más. En el caso de Carrera, desde **Arturo y yo**, la poesía va desarrollando su núcleo narrable alrededor de imágenes que hacen visibles los seres y las cosas. Pero se trata de un movimiento que destaca su tendencia hacia una elaborada simplicidad, donde son importantes la iluminación (la epifanía) y el retrato (no la caricatura). El trazo forma parte de una descripción intensiva que muestra la escritura de la vida, el mundo que las palabras van hilvanando. Y en esta dirección es posible advertir un proceso de modificación gradual de la poética, del cual forman parte las figuras retóricas. Si bien la poesía de Carrera mantiene desde el principio (por lo general) su carácter metonímico, puede observarse que la imagen aumenta su dimensión al tiempo que las operaciones fonéticas de su etapa más

neobarroca comienzan a desaparecer. Siempre debemos tratar de no perder de vista que esto se trata de una tensión y no de esquemas estrictos.

De cualquier manera, tanto Aira como Carrera son autores que exceden los códigos gregarios o colectivos, las formas sociales de una producción ajustada a las normas sociales que entienden la literatura como sinónimo de buen gusto. Ambos son artistas que juegan con el exceso, con lo prohibido y aún con el lenguaje que roza los límites de la pornografía; y en ese juego, su apuesta inscribe homenajes de alto riesgo a los ojos de la institución literaria; porque sin duda, la relación de ambos con Osvaldo Lamborghini desbarata los cimientos de la clásica tríada de Verdad, Belleza y Bien: allí ambos conciben el núcleo de una mitología personal. Nuestra apuesta consiste sobre todo en un interrogante en torno de la posición que Aira y Carrera ocupan en la Literatura (las mayúsculas son nuestras) y en el desafío futuro de poder resolver el enigma.

BIBLIOGRAFIA

1-Textos de los autores.

a) César Aira:

Moreira, Buenos Aires: Achával Solo, 1975.
Ema, la Cautiva, Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
La luz argentina, Buenos Aires: CEAL, 1983.
El vestido rosa. Las ovejas, Buenos Aires: Ada Korn, 1984.
El bautismo, Buenos Aires: GEL, 1991.
La liebre, Buenos Aires: Emecé, 1991.
El llanto, Rosario: Viterbo, 1992.
La guerra de los gimnasios, Buenos Aires: Emecé, 1993.
Los fantasmas, Caracas: Fundarte, 1994 (prólogo de Graciela Montaldo).
Los dos payasos, Rosario: Viterbo, 1995
Los misterios de Rosario, Buenos Aires: Emecé, 1994.
La fuente, Rosario: Viterbo, 1995.
La serpiente, Rosario: Viterbo, 1997.
Las curas milagrosas del doctor Aira, Buenos Aires: Simurg, 1998.
La trompeta de mimbres, Rosario: Viterbo, 1998.
El sueño, Buenos Aires: Emecé, 1998.
La mendiga, Buenos Aires: Mondadori, 1998.
La costurera y el viento. Como me hice monja, Rosario: Viterbo, 1999.
El congreso de literatura, Buenos Aires: Tusquets, 1999.
Un episodio en la vida del pintor viajero, Rosario: Viterbo, 2000.
Un sueño realizado, Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
La villa, Buenos Aires: Emecé, 2001.
Fragmento de un diario en los Alpes, Rosario: Viterbo, 2002.
El tilo, Rosario: Viterbo, 2003.

b) Arturo Carrera:

Escrito con un nictógrafo, Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
Momento de simetría, Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
Oro, Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

La partera canta, Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
Ciudad del colibrí. Osario de enanas, Barcelona: Ediciones del Mall, 1982 (preliminar de Severo Sarduy).
Arturo y yo, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984/ Córdoba: Alción, 2002.
Mi padre, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1985.
Animaciones suspendidas, Buenos Aires: Losada, 1986.
Children's corner, Buenos Aires: Ultimo Reino, 1989/Ripatransone: Sestante, 1994 (epílogo "Una píccola babele" de Alejandro Marcaccio)/Buenos Aires: Tusquets, 1998.
La banda oscura de Alejandro, Rosario: Bajo la luna nueva, 1996.
El vespertillo de las parcas, Buenos Aires: Tusquets, 1997.
La construcción del espejo, Buenos Aires: Siesta, 2001.
Tratado de las sensaciones, Valencia: Pretextos, 2002.
Carpe diem, México: Filodecaballos, 2003 (epílogo de César Aira).
Potlatch, Buenos Aires: Interzona, 2004.
Pizarrón, Buenos Aires: Eloísa cartonera, 2004.

2-Bibliografía teórica y crítica; complementos literarios.

Abrams Meyer H. , **El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica**, Barcelona: Barral editores, 1975.
 Agamben, Giorgio, **Infancia e historia**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001 (trad. de Silvio Mattoni).
 _____ , **Estancias. La palabra y el fantasma de la cultura occidental**. Valencia: Pre-textos, 2001.
 Aira, César, "Novela argentina: nada más que una idea", *Vigencia*, nro. 51, agosto, 1981.
 _____ , "Kafka/Duchamp" en *Tigre 10*, Gerhius (ILCE), Francia, 1999.
 _____ , "La nueva escritura" en *Boletín/8*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2000.
 _____ , "La innovación", *Boletín/4*, Rosario, 1995.
 _____ , **Alejandra Pizarnik**, Rosario: Viterbo, 1998.
 Alonso, Dámaso, **Estudios y ensayos gongorinos**. Madrid: Gredos, 1960.
 Auerbach, Erich, **Mímesis**, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
 Baehr, Rudolf, **Manual de versificación española**, Madrid: Gredos, 1973.
 Balderston, Daniel, **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**, Buenos Aires: Alianza, 1987.
 Barrenechea, Ana María, "Severo Sarduy o la aventura textual" en Severo Sarduy, **Obra completa**, Tomo II, Madrid: Archivos Sudamericanos, 1999.

- Barthes, Roland, **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976 (trad. de Nicolás Rosa).
- _____, “El efecto de lo real” en **El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura**, Barcelona, Paidós, 1987.
- _____, **Susurros del lenguaje**, Barcelona: Paidós, 1987.
- _____, **Fragmentos de un discurso amoroso**, México: Siglo XXI, 1996.
- Bataille, George, **La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001 (traducción, selección y prólogo de Silvio Mattoni).
- Bhabha, Homi, “Narrando la nación” en Homi Bhabha (comp.) **Nación y narración**, Londres: Routledge, 1990.
- Benjamin, Walter, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, **Sobre el programa de la filosofía futura**. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986.
- _____, **El origen del drama barroco alemán**, Madrid: Taurus, 1990.
- Benveniste, Emile, **Problemas de lingüística general**, Siglo XXI, México: 1978 (traducción de Juan Almela).
- Berg, Edgardo H. , “Variaciones sobre minimalismo”, mimeo.
- _____, **Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer**, Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Blanchot, Maurice, **El diálogo inconcluso**, Caracas: Monte Avila, 1993.
- _____, **La escritura del desastre**, Caracas: Monte Avila, 1990.
- _____, **El espacio literario**, Barcelona: Paidós, 1992.
- Borges, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, **Discusión**, Buenos Aires: Emecé, 1982.
- _____, “El Aleph”, en **El Aleph**, Buenos Aires: Emecé, primera edición 1957. [Aquí utilizamos la de 1982].
- Boulez, Pierre, **Puntos de referencia**. Barcelona: Gedisa, 1984.
- Bourdieu, Pierre, **Las reglas del arte**, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Butor, Michel, “La balanza de las hadas” y “Balzac y la realidad”, en **Sobre la literatura**, Barcelona: Seix Barral, 1960.
- Cage, John, **Silencio**, Madrid: Ardora Ediciones, 2002.
- Calabrese, Omar, **La era neobarroca**, Madrid: Cátedra, 1999.
- Carbajal, Eduardo y otros, **Una introducción a Lacan**, Buenos Aires: Lugar, 1985.
- Carrera, Arturo, **Nacen los otros**, Rosario: Viterbo, 1993.
- Carrera, Arturo y Cerro, Emeterio, **Retrato de un albañil adolescente/ Telones zurcidos para títeres con himen**, Buenos Aires: Ediciones Ultimo Reino, 1989.
- Carrera, Arturo y Arijón, Teresa, **Teoría del cielo**, Buenos Aires: Planeta, 1992.

Cella, Susana, **El saber poético. La poesía de José Lezama Lima**, Buenos Aires:

Nueva Generación/ UBA, 2003.

_____, (comp.) **Dominios de la literatura. Acerca del canon**,

Buenos Aires:

Losada, 1998.

Contreras, Sandra, **Las vueltas de César Aira**, Rosario: Viterbo, 2003.

Copi, **Eva Perón**, en *Tramas. Para leer la literatura argentina*, Córdoba, vol.IV, nro.

8, 1998 (trad. Gabriela Simón).

_____, **Eva Perón**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000 (trad. Jorge Monteleone).

Cortés Rocca, Paola y Kohan, Martín. **Imágenes de vida, relatos de muerte**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

Cristófalo, Américo: "El estilo, a pastar", *Babel*, nro. 13 (dic. 1989).

Chejfec, Sergio, **El aire**, Buenos Aires: Alfaguara, 1992.

_____, "Sísifo en Buenos Aires" en *Punto de Vista*, nro. 72, Año, XXV.

Dalmaroni, Miguel, "Lugones y el Martín Fierro: la doble consagración", en sección "Historia del texto" de la edición crítica de José Hernández, **Martín Fierro**, Barcelona, ALLCA, XXI, Colección Archivos, a cargo de Elida Lois y A. Nuñez, 2001.

Daney, Serge, **Cine, arte del presente**, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004

(traducción de Emilio Bernini y Domin Choi).

De Certeau, Michel de Certeau, "Creer: una práctica de la diferencia", en *Descartes. El análisis de la cultura*, Buenos Aires: Anáfora, 1992.

De Góngora, Luis, **Soledades**, Madrid: Castalia, 1994 (introducción de Robert Jammes).

De Olmos, Candelaria, "Viajeros del siglo XIX en la literatura argentina de 1990. Refundaciones monstruosas, delirantes" en **A.A.V.V. Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90'**, Córdoba: Epoke ediciones, 2003.

Deleuze, Gilles, **Diferencia y repetición**, Madrid: Jucar, 1988.

_____, **Lógica del sentido**, Barcelona: Paidós, 1989.

_____, **Rizoma**, Valencia: Pre-textos, 1997.

_____, **El pliegue**, Barcelona: Paidós, 1989.

_____, **Lógica de la sensación**, Madrid: Arena libros, 2002.

Derrida, Jacques, "Qué es poesía?", en revista *Poesía*, Milán, año 1, no. 11, 1988.

_____, **Diseminación**, Chicago: University Press, 1981.

_____, **La verdad en la pintura**, Barcelona: Paidós, 2001.

Descartes, René, **Obras escogidas**, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

- Dobry, Edgardo, "Epílogo" en **Arturo y yo**, Córdoba: Alción, 2002.
- Dominguez, Nora, "Entrevista a Arturo Carrera", *Primer Plano*, suplemento cultural de **Página 12**, marzo 1995.
- Echeverría, Esteban, **Dogma Socialista**, Buenos Aires: El Ateneo, 1947.
- Estrín, Laura, **César Aira. El realismo y sus extremos**, Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1999.
- Fernández, Nancy **Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer**, Buenos Aires: Biblos, 2000.
- _____, "Ficciones sin moral" en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, nro. 14/15, 1999-2000.
- _____, "Diálogo con Arturo Carrera" en *Hablar de Poesía*, Buenos Aires, nro. 9, Año V, Junio 2003.
- Fernández, Nancy/ Iriarte, Ignacio, **Fumarolas de jade. Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera**, Mar del Plata: Estanislao Balder-Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002.
- Fink, Eugen, **La filosofía de Nietzsche**, Madrid: Alianza, 1990.
- Fischerman, Diego, **La música del siglo XX**, Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Foucault, Michel **La vida de los hombres infames**, Madrid: La Piqueta, 1990.
- Freidemberg, Daniel, "Poesía argentina de los años 70' y 80'. La palabra a prueba", **Cuadernos Hispanoamericanos**, nro. 517-519, Madrid, julio-setiembre de 1993.
- _____, "Un lirismo de la experiencia ordinaria (reseña a Arturo Carrera. **El vespertillo de las parcas**, Tusquets, Buenos Aires, 1997, 172 páginas), *Diario de Poesía*, 1997.
- Freud, Sigmund, "Sugestión y líbido", "La organización genital infantil. Adición a la teoría sexual", "Fetichismo", "La sexualidad infantil", "El poeta y los sueños diurnos", "Lo inconsciente", "Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal", en **Obra completa**, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981.
- Gadamer, H. G. , Escritos. **El arte de comprender II. Hermenéutica y campo de la experiencia humana**. París: Aubier, 1991.
- García Helder, Daniel, "Explosión de estilo" en *Punto de Vista*, Año IX, nro. 26, abril de 1986.
- Gombrowicz, Witold, **Transatlántico**, Barcelona: Anagrama, 1986.
- _____, **Ferdydurke**, Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Gombrowicz, Witold y Le Roux, Dominique, **Lo humano en busca de lo humano**, México, Siglo XXI, 1970.
- González, Horacio, **Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX**, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999.
- Guerrero, Gustavo, **La estrategia neobarroca**, Barcelona: Ediciones del

Mall, 1987.

_____, **Teorías de la lírica**, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

_____, “Sarduy o la religión del vacío” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nro. 552, 1996.

Gramuglio, María Teresa, “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva” en *Punto de Vista*, 14, Buenos Aires, 1982.

Hauser, Arnold, **Historia social de la literatura y el arte**, tomo II y III, Madrid: Guadarrama, 1969.

Hegel, G. W., **Fenomenología del espíritu**, Buenos Aires: Rescate, 1991.

Heidegger, Martín, “Holderlin y la esencia de la poesía” en **Arte y poesía**, México: Fondo de Cultura Económica: 1978.

Heráclito, **Fragmentos**, Buenos Aires: Aguilar, 1977.

Hobsbawn, Eric and Ranger, Terence (ed.) **The invention of Tradition**, Cambridge University Press, 1985.

Horacio, **Odas y Epodos. Sátiras y Epístolas. Arte poética**, México: Ed. Porrúa, 1977.

Kamenzain, Tamara, **El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana**, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

_____, **La edad de la poesía**, Rosario: Viterbo, 1996.

Klossowski, Pierre, Barthes, Roland y otros, **El pensamiento de Sade**, Buenos Aires: Paidós, 1969.

Kohan, Martín, “Nación y modernización en Argentina: todo lo sólido se desvanece en Aira”, en Jorge Dubatti (comp.), *Poéticas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998.

Kristeva, Julia, “Poesía y negatividad” en **Semiótica 2**, Madrid: Fundamentos, 1981.

Lacan, Jacques, “Función y campo de la palabra en psicoanálisis” en **Escritos 1**, Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.

_____, “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” en **Escritos 1**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.

_____, “El deseo y su interpretación” en **Las formaciones del inconsciente**, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

Lacoue-Labarthe, Philip y Nancy, Jean Luc, **L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand**. París: Editions du Seuil, coll Poétique, 1978 (traducción al español realizada por el equipo de trabajo de Nicolás Rosa, Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

Lamborghini, Osvaldo, **Stegmann 553 bla y otros poemas**, Buenos Aires: Mate, 1997. Colección dirigida por Arturo Carrera.

_____, **Novelas y cuentos**, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

_____, **Tadeys**, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

Lamborghini, Osvaldo y Carrera, Arturo, **Palacio de los aplausos**,

- Rosario: Viterbo, 2003.
- Le Guern, Michel, **La metáfora y la metonimia**, Madrid: Cátedra, 1985.
- Levi Strauss, Claude, **El pensamiento salvaje**, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Levinas, Emmanuel, **El tiempo y el otro**, Barcelona: Paidós, 1993.
- _____, **Ética e infinito**, Madrid: Visor, 1991.
- Lezama Lima, José, **Poesía completa**, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.
- Libertella, Héctor (comp.) **Literal. 1973-1977**, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.
- Link, Daniel, “Cristales aperiódicos de Arturo”, *Babel*, nro. 13 (dic. 1989).
- _____, **Cómo se lee (y otras intervenciones críticas)**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Ludmer, Josefina, **El cuerpo del delito. Un manual**, Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Lukács, George, **Teoría de la novela**, Buenos Aires: ediciones Siglo Veinte, 1974.
- Macherey, Pierre, **Para una teoría de la producción literaria**, Caracas: Ediciones de la Biblioteca, 1974.
- Mallol, Anahí, **El poeta y su doble**, Buenos Aires: Simurg, 2003.
- Martinez Estrada, Ezequiel, **Para una revisión de las letras argentinas**, Buenos Aires: Losada, 1967.
- _____, **Radiografía de la Pampa**, Buenos Aires: Losada, 1991.
- _____, **El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson**, Rosario: Viterbo, 2001.
- Marcaccio, Alejandro, “Una piccola babele” en **Children’s corner**, Ripatransone: Sestante, 1994.
- Marx, Karl, **El Capital**, Madrid: Orbis, 1984.
- Mattoni, Silvio, “César Aira. Una introducción”, en A.A.V.V. **Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90’**. Córdoba: Epoké ediciones, 2003.
- _____, **Kore**, Rosario: Viterbo, 2000.
- _____, **El cuenco de plata**, Buenos Aires: Interzona, 2004.
- Merleau Ponty, Maurice, **Fenomenología de la percepción**, Barcelona: Planeta Agostini, 1994.
- Michaux, Henri, **Antología poética. 1927-1986**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002 (traducción y prólogo de Silvio Mattoni).
- Milán, Eduardo, “Nota sobre Arturo Carrera” en *Vuelta*, nro. 11, México, 1987.
- Montaldo, Graciela, “Borges, Aira y la literatura para multitudes”, en *Boletín/6*, Rosario, 1998.
- _____, **De pronto, el campo**, Rosario: Viterbo, 1993.

_____, “Entre el gran relato de la historia y la miniatura. Narrativa argentina de los años ochenta” en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*. Año 1, nro. 2. Venezuela, Universidad Simón Bolívar, julio-diciembre 1993.

_____, “Prólogo” a **Los fantasmas**, Caracas: Fundarte, 1994.

_____, “Nuevas reflexiones sobre la cultura de nuestro tiempo” en *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, Venezuela, Universidad Simón Bolívar, 1999-2000.

Moreno Castillo, Enrique (comp.), **Dieciocho poetas franceses contemporáneos**, Barcelona: Lumen, 1998.

Muschiatti, Delfina, “Píntanos el alma, Padre”, en **Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher**, Rosario: Viterbo, 1996.

_____, “Diario de un salvaje americano”, en **Obra completa de Oliverio Girondo**, París: Archives, 1999.

_____, “La producción de sentido en el discurso poético”, *Revista Filología*, Año XXI, nro. 2, 1986.

Nietzsche, Friedrich, **Genealogía de la moral**, Madrid: Alianza, 1994.

_____, **El viajero y su sombra**, México: Editores Mexicanos Unidos, 1994.

Ong, Walter, **Oralidad y escritura**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Orozco, Emilio, **Introducción a Góngora**, Madrid: Editorial crítica, 1984.

Ortiz, Juan Laurentino, **Obra completa**, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1996.

Ovidio, **Metamorfosis**, Madrid: Alianza editorial, 2000.

Pacella, Cecilia, “Esquirlas de la explosión neobarroca en la poesía de los 90”, en A.A.V.V., **Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90**, op.cit.

Panesi, Jorge, “Encantos de un escritor de larga risa” en *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires, 6 de agosto de 2000.

Pauls, Alan, “Album de infancia” (sobre **El vespertillo de las parcas**), Radar libros, Suplemento literario de Página 12, Buenos Aires, 1997.

Plutarco, **Vidas paralelas**, Buenos Aires: Losada, 1947.

Prieto, Adolfo, **Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)**, Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Renan, Ernst, “¿Qué es una nación?” en Homi Bhabba (comp.) **Nación y narración**, Londres: Routledge, 1990.

Rest, Jaime, “Martínez Estrada y la interpretación ontológica” en **El cuarto en el recoveco**, Buenos Aires: CEAL, 1982.

Ritvo, Juan Bautista, “Tokonoma. Notas sobre ‘Muerte de Narciso’, de Lezama Lima”, en *Hablar de Poesía*, nro. 10, Año V, diciembre 2003.

Rosa, Nicolás, **El arte del olvido (Sobre la autobiografía)**, Buenos Aires: Punto Sur, 1990.

_____, **La lengua del ausente**, Buenos Aires: Biblos, 1997.

_____, (ed.) **Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias**, Alianza: Madrid/Buenos Aires, 2001.

_____, “Arturo Carrera: la suspensión de las animaciones o el retabillo de las sombras” en **La letra argentina**, Buenos Aires: Santiago Arcos ed. 2003.

_____, “Arturo Carrera: el taller de las parcas” en **La letra argentina**, op.cit.

_____, **Artefacto**, Rosario: Viterbo, 1992.

_____, **Tratados sobre Néstor Perlongher**, Buenos Aires: Ars, 1997.

Ruiz Werner, Juan María (trad. del griego, estudio preliminar y notas), **Leucipo y Demócrito. Fragmentos**, Buenos Aires: Aguilar, 1970.

Sarduy, Severo, **Ensayos generales sobre el barroco**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____, **Antología**, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Sarlo, Beatriz, “La imaginación histórica” en **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Schettini, Ariel, “El día de un poeta”, *Radar libros/ Página 12*, junio 2004.

Schelegel, Friedrich, **Poesía y filosofía**, Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Serres, Michel, **La comunicación. Hermes I**, Buenos Aires: Almagesto, 1996.

Sontag, Susan, **Contra la interpretación**, Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

Speranza, Graciela, **Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos**, Santa Fe de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1995.

_____, “Magias parciales del realismo”, *Milpalabras. Letras y artes en revista*, Buenos Aires: nro. 2, 2002.

Starobinski, Jean, “El progreso del intérprete”, en **La relación crítica**, Madrid: Taurus, 1974.

Steiner, George, “El silencio y el poeta” en **Lenguaje y silencio**, México: Gedisa, 1990.

Todorov, Tzvetan, **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**, México: Siglo XXI, 1978.

Vattimo, Gianni, **Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger**, Barcelona: Península, 1990.

Viñas, David, “Martínez Estrada: de Radiografía de la Pampa hacia el Caribe” en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Año 5, nro.9, enero-junio, 1997.

_____, **Literatura argentina y realidad política**, Buenos Aires:

CEAL, 1982.

Wilde, Oscar, **La verdad de las máscaras (Apuntes sobre la ilusión)** en **Obras completas**, Madrid: Aguilar, 1951.

Wittgenstein, Ludwig, **Tractatus logico-philosophicus**, Barcelona: Altaya, 1997.

.

